

DARMSTÄDTER FERIENKURSE
5.–19. AUGUST 2023

READER

4	Editorial	46	Gerardo Scheige Democratic Music in the Here and Now. The Composer Ricardo Eizirik
9	Georges Aperghis Danse	51	Gerardo Scheige Demokratische Musik im Hier und Jetzt. Der Komponist Ricardo Eizirik
10	Anthony Braxton Introduction to Catalog of Works	56	In conversation with Spółdzielnia Muzyczna and Mivos Quartet
14	Anthony Braxton Einleitung zum Werkkatalog	62	Im Gespräch mit Spółdzielnia Muzyczna und Mivos Quartet
18	Anthony Braxton: Zim-Z 2	67	Jennifer Walshe The Textscore Dataset 1.0
20	In conversation with Alexander Tillegreen	74	Sophie Emilie Beha “This rapid fire is like the AK47”. The drummer, activist and composer Marshall Trammell
25	Im Gespräch mit Alexander Tillegreen	78	Sophie Emilie Beha “This rapid fire is like the AK47”. Der Schlagzeuger, Aktivist und Komponist Marshall Trammell
36	In conversation with Elaine Mitchener and Juliet Fraser		
41	Im Gespräch mit Elaine Mitchener und Juliet Fraser		
45	Ben Patterson Ring Small Bell		

FESTIVAL

82	Anthony Braxton Composition No. 322	126	PROGRAMM PROGRAM
86	Anne Teresa De Keersmaeker Drawings	132	KONFERENZ CONFERENCE
92	Anthony Braxton Composition No. 404	160	OPEN SPACE
96	Ghost Trance Music / Rosas Toolbox	164	KURSE COURSES
104	Leonie Reineke Architects in the Palace of Memory	168	PREISE AWARDS
108	Leonie Reineke Architekten im Gedächtnispalast	182	CREDITS
112	In conversation with Mariam Rezaei and Jorge Sánchez-Chiong	184	IMPRESSUM IMPRINT
118	Im Gespräch mit Mariam Rezaei und Jorge Sánchez-Chiong		
123	Georges Aperghis Danse		

Die Darmstädter Ferienkurse sind immer mehr gewesen als ein reines Musikfestival, mehr als eine Akademie und mehr als ein Ort der Theorie, des Gesprächs, des Diskurses. Gerade das Ineinandergreifen dieser verschiedenen Elemente macht sie aus. Insofern lässt sich jeder thematische Fokus zwangsläufig auch aus verschiedenen Perspektiven betrachten: als Fragestellung für die tägliche Arbeit in den Kursen und Workshops, als Spiegelbild in vielen künstlerischen Projekten, als Hintergrundgeschehen für die diskursiven Konstellationen und nicht zuletzt als Summe der vorangegangenen Editionen der Ferienkurse, in denen es in verschiedenen Akzentuierungen immer wieder um Fragen des Kollaborativen – oder wie der Soziologe Richard Sennett es nennt: der „Togetherness“ – ging.

Eine der Leitideen bei der Planung dieses Jahrgangs war der Titel einer Veranstaltung der Ferienkurse 2021, die uns weiter beschäftigt hat: „How We Work“ ist gleichermaßen Feststellung wie auch Hinterfragung und Anregung für Zweifel. Wie begegnen wir uns in der künstlerischen Arbeit? Wie kreieren wir Projekte, wie bezogen sind sie auf unsere Umwelt? Wie sehen unsere Routinen aus? Woher beziehen wir unser Material? Wie teilen wir? Und wie können wir von anderen Praktiken lernen, die uns zunächst vielleicht ganz entfernt erscheinen?

Für diesen Reader haben Sophie Emilie Beha, Friedemann Dupelius und Gerardo Scheige mit einigen Künstler:innen des Festivals über ihre Arbeitsweisen gesprochen und sie vor allem

auch untereinander ins Gespräch gebracht. Während es bei unseren Ensembles-in-Residence Spółdzielnia Muzyczna und Mivos Quartet mehr um Fragen der Ensemble-Organisation ging, drehte sich das Gespräch zwischen Mariam Rezaei und Jorge Sánchez-Chiong um das künstlerische Potential eines vorderhand als randständig betrachteten Instruments, der Turntables. Die beiden Gesangsdozentinnen der Ferienkurse, Elaine Mitchener und Juliet Fraser, teilten Erfahrungen in Bezug auf einen bewussteren Umgang mit den eigenen Ressourcen und sprachen über Schwierigkeiten mit dem bestehenden Vokalrepertoire und über die Schaffung von etwas Eigenem durch die Zusammenarbeit mit Komponist:innen. Juliet Fraser: „Werke zu schaffen, mit denen ich mich verbunden fühlte – das gab mir die Möglichkeit, zu erkunden, wer ich als Künstlerin bin.“

Der erste Beitrag ist Alexander Tillegreen gewidmet, denn zum ersten Mal in unserer langjährigen Zusammenarbeit mit der Kunsthalle Darmstadt präsentieren wir eine gemeinsame Ausstellung und haben den dänischen Künstler eingeladen, das gesamte Haus mit installativen und visuellen Arbeiten zu bespielen. Von klein auf musikalisch aktiv, hat sich Tillegreen dennoch für eine Ausbildung an einer Kunsthochschule entschieden, da er dort, wie er im Gespräch berichtet, viele Dinge miteinander kombinieren konnte und sich nicht festlegen musste, ob er sich als Komponist, Klangkünstler, Bildender Künstler oder Autor begreifen sollte.

„Meine Musik ist für mich die Gelegenheit, in einen politisch kritischen Diskurs einzusteigen“, sagt Marshall Trammell und betont weiter: „Wie wir uns organisieren und wie wir miteinander kommunizieren können, waren für mich Ideale, mit denen ich mich auseinandersetzen wollte – auch gemeinsam mit Musiker:innen.“ Über die Jahre hinweg ist daraus eine eigene Praxis entstanden: „performing political education“ nennt Marshall Trammell sie – davon wird sicherlich auch das Percussion-Studio profitieren, mit dem der Schlagzeuger, Aktivist und Komponist sein neues Stück *Burn the temples/break up the bells* erarbeiten und präsentieren wird.

Um Anthony Braxtons musikalische Arbeit, seine *Creative Music*, drehen sich mehrere Projekte der Ferienkurse. Eine wissenschaftliche Konferenz widmet sich erstmals ausführlich seinem immens umfangreichen Œuvre, es gibt mehrere Konzerte und Workshops mit seiner Musik, darunter die Uraufführung seiner *Thunder Music* und ein Workshop mit Teilnehmer:innen rund um die *Creative-Orchestra*-Werkreihe. Spannend wird es dann noch einmal am Schluss der zweiten Festivalwoche, wenn Musiker:innen von Ictus und Tänzer:innen der Kompanie Rosas die *Ghost Trance Music* von Braxton mit Anne Teresa De Keersmaekers *Rosas Toolbox* zusammenbringen.

Mehrere größere Kompositionsaufträge im Programm entstanden in geteilter Autor:innenschaft: Bei dem Stück *Minor Characters* arbeitete Matthew Shlomowitz mit Jennifer Walshe zusammen, für ein neues Werk für Turntables und Orchester mit der Komponistin und Turntablistin Mariam Rezaei. Von Jorge Sánchez-Chiong präsentieren wir die choreografische Komposition *growing sideways*, die in einem kollaborativen Prozess mit Brigitte Wilfing und weiteren Performer:innen entstand. Ganz ähnlich arbeitet in letzter Zeit Ricardo Eizirik. Nach Darmstadt kommt er mit einem fünfköpfigen Ensemble, das gemeinsam mit dem Komponisten das Stück *adolescência* vor Ort final entwickeln wird. Im Fokus steht der Mensch, die physische Präsenz und die Beziehungen der Musiker:innen untereinander.

Damit eine Veranstaltung wie die Darmstädter Ferienkurse tatsächlich über die Bühne gehen kann, ist die Zusammenarbeit vieler Menschen und Institutionen nötig. Allen Mitarbeiter:innen sowie den Förderinstitutionen (*Seiten 182/83*), allen voran der Wissenschaftsstadt Darmstadt, danken wir daher sehr herzlich und wünschen unseren Besucher:innen und Teilnehmer:innen anregende Lektüre und ein inspirierendes Festival-Erlebnis!

Thomas Schäfer und das Team der Darmstädter Ferienkurse

The Darmstadt Summer Course has always been more than a mere music festival, more than an academy and more than a place for theory, conversation, discourse. It is precisely the intertwining of these different elements that makes it so special. In this respect, each thematic focus can inevitably also be viewed from different perspectives: as an issue for the daily work in the studios and workshops, as a reflection in many artistic projects, as a background for discursive constellations, and not least as the sum of the previous editions of the Summer Course, which in various ways have repeatedly been concerned with aspects of collaboration – or as the sociologist Richard Sennett calls it: “togetherness”.

One of the guiding ideas in the planning of this year’s festival was the title of an event of the Summer Course 2021, which has continued to occupy us: “How We Work” is both a statement and a questioning and stimulus for doubt. How do we encounter each other through artistic work? How do we create projects, how do they relate to our environment? What are our routines? Where do we get our material from? How do we share? And how can we learn from other practices that may at first seem quite distant?

For this reader, Sophie Emilie Beha, Friedemann Dupelius and Gerardo Scheige talked to some of the artists of the festival about their ways of working and, most importantly, got them talking to each other. While our ensembles-in-residence Spółdzielnia Muzyczna and Mivos Quartet were more concerned with questions of ensemble

organization, the conversation between Mariam Rezaei and Jorge Sánchez-Chiong revolved around the artistic potential of an instrument that is at first glance considered marginal, the turntables. The two vocal tutors of the Summer Course, Elaine Mitchener and Juliet Fraser, shared experiences of a more conscious use of their own resources and talked about difficulties with the existing vocal repertoire and about creating something of one’s own through collaborating with composers. Juliet Fraser: “Commissioning was about creating works that I connected to somehow, and that gave me a way of exploring who I was as an artist.”

The first contribution is dedicated to Alexander Tillegreen, because for the first time in our long-standing collaboration with Kunsthalle Darmstadt we are presenting a joint exhibition and have invited the Danish artist to fill the entire house with installation and visual works. Musically active from an early age, Tillegreen nevertheless decided to train at an art academy because, as he reports in conversation, he was able to combine many things there and did not have to decide whether to see himself as a composer, sound artist, visual artist or author.

“My music is an opportunity for me to enter a political method for critical discourse,” says Marshall Trammell, who goes on to emphasize: “How we organise ourselves and how we can communicate with each other were ideals for me that I wanted to achieve – together with musicians.” Over the years, this has given rise to a practice of his own: “performing

political education” is what Marshall Trammell calls it – and the percussion studio with which the percussionist, activist and composer will develop and present his new piece *Burn the temples/break up the bells* will certainly benefit from this as well.

Several projects of the Summer Course revolve around Anthony Braxton’s musical work, his *Creative Music*. An academic conference will be devoted for the first time to his immensely extensive oeuvre, and there will be several concerts and workshops featuring his music, including the world premiere of his *Thunder Music* and a workshop with Summer Course participants on his *Creative Orchestra* pieces. Things get exciting again at the end of the second week of the festival, when musicians from Ictus and dancers from the Rosas Company bring together Braxton’s *Ghost Trance Music* with Anne Teresa De Keersmaecker’s *Rosas Toolbox*.

Several major commissions in the program were created in shared authorship: for the piece *Minor Characters*, Matthew Shlomowitz collaborated with Jennifer Walshe; for a new work for turntables and orchestra, he worked

with composer and turntablist Mariam Rezaei. We present the choreographic composition *growing sideways* by Jorge Sánchez-Chiong, created in a collaborative process with Brigitte Wilfing and other performers. Ricardo Eizirik has been working in a very similar way lately. He will come to Darmstadt with a five-person ensemble that will work with the composer on the final development of the piece *adolescência*. The focus here is on the human being, the physical presence and the relationships between the musicians.

To make an event like the Darmstadt Summer Course really happen, the cooperation of many people and institutions is necessary. We would therefore like to thank all our collaborators as well as the sponsoring institutions (*pages 182/83*), above all the City of Darmstadt, and wish our visitors and participants a pleasant read and an inspiring festival experience!

Thomas Schäfer and the
Darmstadt Summer Course Team

DANSE

Georges Aperghis

Hal' Half-track' Haie' Hal' Half-track' Haie' Haïkaï'Haleur'
Half-track' Haie' Haïkaï' Haïk' Hann' Half-track' Haleur'
Half-track' Haie' Haïkaï' Hadji' Haïkaï' Hadji' H'ti' Hann' H'ti' Haïkaï' Hadji'
H'ti' Halle' Haie' Haïkaï' Haïk' Hann' Half-track' Haleur' Half-track' Haie'
Haïkaï'Hadji' Hal' Half' Haie' Hal' Half' Haie' Haï' Hal' Half' Haie' Haï'
Haïk' H'ti' Hadj' H'ti' Hadj' Haï' Hadj' Haie' Haï' Hadj' H' ti' Hann' H'ti'
Haïkaï' Hadj' H' ti' Halle' Haï' Haïk' Halle' Haïkaï' Haïk' Haïkaï' Halle'
Haie' Halle' Haï' Haïk' H' ti' Haïk' Hann' H'ti' Haïk' Haïkaï' Hadji' Haïk'
Hal' Half-track' Haie' Haï' Hadji' H' ti' Hann' H' ti' Hann' H' ti' H' ti' Hann'
H' ti'H' ti' H' ti' Haïk' Halle' Hann' H' ti' H' ti' H' ti' Haïk' haie' Halle
Hann' H' ti' H' 't' H' ti' H' 't' Haïhaï' Half' Haie' Half-track' Haie
Halle' Hann' H' ti' Haïk' Haïkaï' Hadj' Haleur' Hadj' Hadji' Haleur' Hadj'
Haleur' Hadji' Half' Haleur' Haie' Half-track' H' ti' Hadj' Haleur' Hallé'
Haleur' Hadj' Haleur' Hadj' Haleur' Hadji' Haie' Haleur' Haie' Hadj' Haleur'
Halle' Haleur' Haïkaï' Haleur' Hadji' Haie' Half' Hallé' Hadj' Hann' Half'
Hal' Haïk' Hadj' Halle' Hann' Half-track' Hal' Half-track' Haïk' Hadj' Hallé'
Haïk' Haïk' Haïk' Hadji' Haïk' Haïk' Haïk' Haïk' Haïk' hadji' H' ti' Haïk'
Haïk' Haïk' Haleur' Haïk' Haïk' Half-track' Haïk' Haïk' Haïk' Haie' Hallé'

INTRODUCTION TO CATALOG OF WORKS

by Anthony Braxton

The body of “musics” that make up this Catalog of Works represent the “best I could do” when confronted with the incredible gifts of beauty that the Masters have given us in the phenomenon we call music. I perceive this effort as an evolving MULTI-LOGIC sound universe that demonstrates sonic unification on three primary planes of perception dynamics – abstract realization, concrete realization and intuitive realization. All of these matters are part of the wonderful world of sound wonder and beauty – I am so grateful for music and the “act of thinking about music/feeling”. Life on earth would be impossible without music – our species could not exist without love and compassion. All of these matters are related.

The construction of this body of works has been my main preoccupation since 1967 and as such it is my responsibility to present this material as correctly as possible – THAT IS: it is important for the reader to understand the overcontext that gives this material its “perceived meaning” (LIFE). This is necessary because all of these works are part of one organic sound world state – and all of these efforts seek to affirm my life experiences: that being, what I have learned and experienced in my actual (REAL) life – as perceived from my value systems – rather than from imposed social and/or political values. This difference is important and must be taken into account or real penetration (insight) into this material could be “complex” (smile). As such, I would like to establish a general overview about this material for future musicologists and musician/interpret-

ers so that any person interested in my work will have some idea of my values and “way of being.” My comments in these notes will apply to every composition in this catalogue – and will encompass all additional entries I hope to add. Indeed, I am really commenting on the aesthetic tenet axioms of my music system/platform (life).

The most important feature of the body of material that must first be understood is that this information represents the vibrational fluid and atomic structural ingredients of one dynamic sound state (intention). That is, I have approached this material with respect to my needs as an instrumentalist as well as composer. With this effort I have tried to erect a “perception context” that respects and allows for both disciplines (improvisational/fluid musics and notated/stable musics) to exist and evolve – as unified and independent realities (with its own secrets and particulars). I have designed this material as an affirmation of “SOUND” AND MUSIC SCIENCE – as a response to the great African, European, and Asian men and women who have clarified the profound “beauty” of that which we call music. There are no words to adequately express my gratitude to the heavens for the fact of “reception and definition”. Music is profoundly interwoven into the total experience of existence.

There are four fundamental postulate that must be understood about this material if my objectives are to be respected (or understood), that being:

- I. All compositions in my music system connect together
- II. All instrumental parts in my group of musics are autonomous
- III. All tempos in this music state are relative (negotiable)
- IV. All volume dynamics in this sound world are relative

Let me clarify:

A

- a) All compositions in my music system can be executed at the same time/moment. That is, this material in its entirety can be performed together as one state of being – at the same time (in whole or in part – in any combination). This option is the aesthetic conceptual/vibrational/fulfillment of my music.
- b) Shorter works can also be positioned into larger works – into any section of a given “host” composition.
- c) Isolated parts from a given structure can be positioned into other structures – or one structure – as many times as desired.
- d) Any section (part) of any structure can be taken and used repeatedly by itself or with another structure – or structures.

B.

- a) All instrumental parts in this group of compositions are changable – that is, any instrumental part can be used by any instrument – or instruments. Or any section from a given structure can be spliced out and integrated into another structure. What this means is that the harmonic reality of a given structure has vertical, linear, and correspondence realities (logics) that transcend any one plane of definition. All notated pitches in this music state involve only the primary imprint reality of a given form – as viewed from its origin/identity instrumentation. Every part can also be utilized (or “adopted”) by any instrument or instrumentation. In other words, every solo piece can be an orchestra piece – in any order or sequence. Every orchestral instrumental part can be taken away from its “identity territory” and used by itself or with another piece or pieces.
- b) A given performer or group of performers can take any part of any composition (or compositions) and use that material as solo or combination material. A given performer can sequence parts of different compositions into one music/type for one musician or for as many musicians as desired. Structural material used in this manner becomes a reservoir of structural and conceptual possibilities – including traditional interpretation.

C.

- a) All tempos in my music system are relative. That is — the initial “indicated” tempo of a given composition is only a point of definition for the unified imprint state of that work and is not intended as the only option. What this means is that the “life” of a given structure in this system has limitless possibilities — “settings” or “colors”.
- b) Every composition in this music world can be executed in any tempo — in the same way that a composition of Duke Ellington’s can be played as a ballad or as a fast piece. Primary tempo designations are also included so that the interpreter can have every option available.
- c) Each composition contains open duration spaces where time/space adjustments and parameters can be treated creatively.

D.

- a) All volume dynamics in this universe of music are relative. What this means is that volume adjustments can be made when two or more given instrumentalists perform (execute) different compositions together.
- b) Each person can respect his or her physical and vibrational particulars when dealing with the physical demands (and challenges) of the music.
- c) Performers are encouraged to look for “affinities” and “composite sound states” based on the collective dynamics of the ensemble. All of these matters will affect the music in every way.

The reality of this system seeks to establish fresh concepts about structure (FORM) and participation dynamics. What this means is that architecture and vibrational properties in this sound world are designed to establish 1) an individual reality context (i.e., solo manipulations and strategies); 2) a collective or ensemble reality context (i.e., interactive strategies for large and small ensemble groups); and finally, 3) a correspondence reality context (one that establishes the interconnection logics — “WORLDS” — between structures).

I would also like to make four additional comments about this material to hopefully give insight into those things I would want any person interested in my music system to know about.

My comments are:

- a. Have fun with this material and don't get hung up with any one area
- b. Don't misuse this material to have only “correct” performances without spirit or risk. Don't use my work to “kill” young aspiring students of music (in other words — don't view this material as only a technical or emotional noose that can be used to suppress creativity). If the music is played too correctly it was probably played wrong.
- c. Each performance must have something unique. I say take a chance and have some fun. If the instrumentalist doesn't make a mistake with my materials, I say “Why!?” NO mistake — NO work! If a given structure concept has been understood (on whatever level) then connect it to something else. Try something different — be creative (that's all I'm writing).
- d. Finally, I recommend as few rehearsals as possible so that everyone will be slightly nervous — and of course put in “emergency cues” just in case anything goes wrong. Believe me there will be days when nothing works at all. Also try and keep the music “on the line” to maintain the “spark of invention”, and be sure to keep your sense of humor.

Good Luck,

Anthony Braxton
— Mills College 1988

P.S. (and please don't make the music too “cutesy”)

EINLEITUNG ZUM WERKKATALOG

von Anthony Braxton

Die Gesamtheit der „Musiken“, aus der dieser Werkkatalog besteht, ist das Beste, was ich angesichts der unglaublichen Schönheit, die uns die Meister mit dem Phänomen, das wir Musik nennen, geschenkt haben, tun konnte. Ich betrachte diese Arbeit als ein sich entwickelndes MULTI-LOGISCHES Klanguniversum, das die klangliche Vereinigung auf drei primären Ebenen der Wahrnehmungsdynamik demonstriert – abstrakte Realisierung, konkrete Realisierung und intuitive Realisierung. All diese Dinge sind Teil der wunderbaren Welt des Klangwunders und der Schönheit – ich bin so dankbar für Musik und den „Akt des Denkens über Musik/Gefühl“. Das Leben auf der Erde wäre ohne Musik unmöglich – unsere Spezies könnte ohne Liebe und Mitgefühl nicht existieren. All diese Dinge sind miteinander verbunden.

Der Aufbau dieses Werkkomplexes ist seit 1967 meine Hauptbeschäftigung, und dadurch habe ich Verantwortung, dieses Material so korrekt wie möglich zu präsentieren – das heißt, es ist wichtig, dass der Leser den Überbegriff versteht, der diesem Material seine „wahrgenommene Bedeutung“ (LEBEN) verleiht. Das ist notwendig, weil all diese Werke Teil eines organischen, klingenden Weltzustands sind – und alle diese Bemühungen versuchen, meine Lebenserfahrungen zu bestätigen: das heißt, das, was ich in meinem tatsächlichen (REALEN) Leben gelernt und erfahren habe – wie ich es von meinen Wertesystemen her wahrnehme – und nicht von auferlegten sozialen und/oder politischen Werten. Dieser Unterschied ist wichtig und muss berücksichtigt werden, da sonst ein wirkliches Eindringen (Einsicht) in

diese Materie „komplex“ sein könnte (smile). Daher möchte ich für künftige Musikwissenschaftler und Musiker/Interpreten einen allgemeinen Überblick über dieses Material geben, damit jeder, der sich für meine Arbeit interessiert, eine Vorstellung von meinen Werten und meiner „Art zu sein“ bekommt. Meine Anmerkungen in diesen Notizen gelten für jede Komposition in diesem Katalog – und werden alle zusätzlichen Einträge umfassen, die ich hoffentlich hinzufügen werde. In der Tat kommentiere ich die ästhetischen Grundprinzipien meines Musiksystems bzw. meiner Plattform (Leben).

Das wichtigste Merkmal des Materials, das zunächst verstanden werden muss, ist, dass diese Informationen das Schwingungsfluid und die atomaren Strukturbestandteile eines dynamischen Klangzustands (Absicht) darstellen. Das heißt, ich habe mich diesem Material mit Rücksicht auf meine Bedürfnisse als Instrumentalist und als Komponist genähert. Dabei habe ich versucht, einen „Wahrnehmungskontext“ zu schaffen, der es beiden Disziplinen (improvisierte/fluide Musiken und notierte/stabile Musiken) erlaubt, als einheitliche und unabhängige Realitäten (mit ihren eigenen Geheimnissen und Besonderheiten) zu existieren und sich zu entwickeln. Ich habe dieses Material als ein Bekenntnis zum „KLANG“ und zur MUSIKWISSENSCHAFT konzipiert – als Antwort auf die großen afrikanischen, europäischen und asiatischen Männer und Frauen, die die tiefe „Schönheit“ dessen, was wir Musik nennen, verdeutlicht haben. Es gibt keine Worte, die meine Dankbarkeit gegenüber dem Himmel für die Tatsache der „Rezeption und Definition“

angemessen ausdrücken könnten. Musik ist zutiefst mit der gesamten Erfahrung der Existenz verwoben.

Es gibt vier grundlegende Postulate, die in Bezug auf dieses Material verstanden werden müssen, wenn meine Ziele respektiert (oder verstanden) werden sollen, und zwar:

- I. Alle Kompositionen in meinem Musiksystem sind miteinander verbunden.
- II. Alle Instrumentalstimmen in meiner Gruppe von Musiken sind autonom.
- III. Alle Tempi in diesem Musikzustand sind relativ (verhandelbar).
- IV. Alle Lautstärkedynamiken in dieser Klangwelt sind relativ.

Lasst mich das verdeutlichen:

- A.
 - a) Alle Kompositionen in meinem Musiksystem können zur selben Zeit/im selben Moment ausgeführt werden. Das heißt, dieses Material kann in seiner Gesamtheit als ein Seinszustand gleichzeitig (ganz oder teilweise in beliebiger Kombination) aufgeführt werden. Diese Möglichkeit ist die ästhetische Konzeption/Schwingung/Erfüllung meiner Musik.
 - b) Kürzere Werke können auch in größere Werke eingefügt werden – in einen beliebigen Abschnitt einer gegebenen „Gastgeber“-Komposition.
 - c) Einzelne Teile einer gegebenen Struktur können in andere Strukturen oder in eine Struktur eingefügt werden – so oft wie gewünscht.
 - d) Jeder Abschnitt (Teil) einer Struktur kann genommen und wiederholt für sich oder mit einer anderen Struktur oder anderen Strukturen verwendet werden.
- B.
 - a) Alle Instrumentalstimmen in dieser Gruppe von Kompositionen sind austauschbar, d.h. jede Instrumentalstimme kann von einem beliebigen Instrument oder beliebigen Instrumenten verwendet werden. Oder jeder Abschnitt einer gegebenen Struktur kann herausgetrennt und in eine andere Struktur integriert werden. Das bedeutet, dass die harmonische Realität einer gegebenen Struktur vertikale, lineare und korrespondierende Realitäten (Logiken) hat, die über jede einzelne Definitionsebene hinausgehen. Alle notierten Tonhöhen in diesem Zustand der Musik beziehen sich nur auf die primäre Abdruckrealität einer gegebenen Form – von ihrer ursprünglichen/identischen Instrumentierung aus gesehen. Jeder Teil kann auch von jedem Instrument oder jeder Instrumentation verwendet (oder „übernommen“) werden. Mit anderen Worten: Jedes Solostück kann ein Orchesterstück sein – in beliebiger Reihenfolge oder Abfolge. Jede instrumentale Orchesterstimme kann aus ihrem „Identitätsgebiet“ herausgenommen und für sich selbst oder mit einem anderen Stück oder anderen Stücken verwendet werden.

- b) Ein bestimmter Interpret oder eine Gruppe von Interpreten kann jeden Teil einer Komposition (oder mehrerer Kompositionen) nehmen und dieses Material als Solo- oder Kombinationsmaterial verwenden. Ein bestimmter Interpret kann Teile verschiedener Kompositionen zu einer Musik/einem Typus für einen Musiker oder für beliebig viele Musiker zusammenstellen. Strukturelles Material, das auf diese Weise verwendet wird, wird zu einem Reservoir an strukturellen und konzeptionellen Möglichkeiten – einschließlich der traditionellen Interpretation.

C.

- a) Alle Tempi in meinem Musiksystem sind relativ. Das heißt, das anfänglich „angegebene“ Tempo einer bestimmten Komposition ist nur ein Definitionspunkt für den einheitlichen Prägezustand dieses Werks und nicht als einzige Option gedacht. Das bedeutet, dass das „Leben“ einer gegebenen Struktur in diesem System unbegrenzte Möglichkeiten – „Einstellungen“ oder „Farben“ – hat.
- b) Jede Komposition in dieser Musikwelt kann in jedem Tempo ausgeführt werden – so wie eine Komposition von Duke Ellington als Ballade oder als schnelles Stück gespielt werden kann. Es sind auch primäre Tempobezeichnungen enthalten, sodass dem Interpreten alle Möglichkeiten zur Verfügung stehen.
- c) Jede Komposition enthält offene Dauerräume, in denen Zeit/Raum-Anpassungen und Parameter kreativ behandelt werden können.

D.

- a) Alle Lautstärkedynamiken in diesem Universum der Musik sind relativ. Das bedeutet, dass Lautstärkeanpassungen vorgenommen werden können, wenn zwei oder mehr bestimmte Instrumentalisten verschiedene Kompositionen gemeinsam spielen (ausführen).
- b) Jede Person kann ihre körperlichen und Schwingungs-Eigenheiten respektieren, wenn sie mit den physischen Anforderungen (und Herausforderungen) der Musik umgeht.
- c) Die Interpreten werden ermutigt, nach „Affinitäten“ und „zusammengesetzten Klangzuständen“ zu suchen, die auf der kollektiven Dynamik des Ensembles basieren. All diese Dinge werden die Musik in jeder Hinsicht beeinflussen.

Die Realität dieses Systems zielt darauf ab, neue Konzepte über Struktur (FORM) und Mitwirkungsdynamik zu etablieren. Das bedeutet, dass die Architektur und die Schwingungseigenschaften in dieser Klangwelt so gestaltet sind, dass sie 1) einen individuellen Realitätskontext (d.h. solistische Manipulationen und Strategien), 2) einen kollektiven oder Ensemble-Realitätskontext (d. h. interaktive Strategien für große und kleine Ensemblegruppen) und schließlich 3) einen Korrespondenz-Realitätskontext (der die Verbindungslogik – „WELTEN“ – zwischen den Strukturen herstellt) schaffen.

Ich möchte auch vier zusätzliche Bemerkungen zu diesem Material machen, um hoffentlich einen Einblick in die Dinge zu geben, von denen ich möchte, dass jede Person, die sich für mein Musiksystem interessiert, sie kennt.

Meine Kommentare sind:

- a. Viel Spaß mit diesem Material und bleibt nicht an einem bestimmten Bereich hängen.
- b. Missbraucht dieses Material nicht, um nur „korrekte“ Aufführungen ohne Geist und Risiko zu haben. Verwendet meine Arbeit nicht, um junge, aufstrebende Musikstudenten zu „töten“ (mit anderen Worten: Betrachtet dieses Material nicht nur als eine technische oder emotionale Schlinge, die zur Unterdrückung der Kreativität verwendet werden kann). Wenn die Musik zu korrekt gespielt wird, wurde sie wahrscheinlich falsch gespielt.
- c. Jeder Auftritt muss etwas Einzigartiges haben. Ich sage: Riskiert etwas und habt Spaß. Wenn der Instrumentalist mit meinem Material keinen Fehler macht, sage ich: „Warum!? KEIN Fehler – KEIN Werk!“ Wenn ein gegebenes Strukturkonzept verstanden wurde (auf welcher Ebene auch immer), dann verbindet es mit etwas anderem. Probiert etwas anderes aus – seid kreativ (das ist alles, was ich schreibe).
- d. Schließlich empfehle ich, so wenig wie möglich zu proben, damit alle ein wenig nervös sind – und natürlich „Notfall-Zeichen“ einzuplanen, falls etwas schief geht. Glaubt mir, es wird Tage geben, an denen überhaupt nichts funktioniert. Versucht auch, die Musik „auf Linie“ zu halten, um den „Funken der Erfindung“ zu bewahren, und achtet darauf, euren Sinn für Humor zu behalten.

Viel Glück!

Anthony Braxton
Mills College 1988

P.S. (und bitte macht die Musik nicht zu „niedlich“)

Z:Z





Alexander Tillegreen: Spatio-Temporal Studies for Kunsthalle Darmstadt (Photographic Score)



IN CONVERSATION WITH ALEXANDER TILLEGREEN

Interview: Friedemann Dupelius

Danish artist Alexander Tillegreen works with sound as material. In his exhibition “Fluctuations” at the Kunsthalle, he deals with psychoacoustic phenomena, the power of whispering – and the equally difficult and beautiful task of staging sound in reverberant museum spaces.

Which sounds did you grow up with?

ALEXANDER TILLEGREEN I lived in the suburbs of Copenhagen, so I spent most of my childhood in a house with a garden. There was this typical suburban sound environment, for that type of climate, with birds and a bit of traffic. But when I think about sounds in terms of music, I started pretty early with listening to ambient electronic music and to avantgarde composers. I often went to the library with my mother, where you could get all these CDs. There, I found this special record, a kind of compilation, with artists from Pauline Oliveros and Éliane Radigue to Stockhausen, Brian Eno, John Adams, John Cage and many others. I was about twelve years old and earlier in my childhood I had been listening to the Beatles, Radiohead and Pink Floyd, and I could also hear the connections to these avantgarde composers – so, in general very physically intense and spacious types of music. But like many people I was very eclectic in my young age, so I was also into more popular music. In high school I discovered things like Dub Techno and the Raster Noton label.

and sound studies in Copenhagen. Was it because music had not been present at Städelschule?

AT Well, sound was part of it to a certain extent. The great thing about Städelschule – which for some people can be a challenge – is, that it offers a very free education, both from the professors’ and the students’ side. We had a lot of time on our own. Among many things, I learned a lot about context and things to consider in making installations, especially from Willem De Rooij. From Amy Sillman I learned things that fed into my painting practice. The whole time before and during my study years, when I was working on my visual artworks, I also worked on music and sound installations and sometimes also combined them. Besides Städelschule and my study time in New York at Cooper Union, I was enrolled from distance in art history in Copenhagen, and I was especially focused on the long and intricate relationship between the visual arts and music. And yes, in many art schools there seemed to be a lack of teaching in sound and talking about sound. It’s probably getting better now, but it seemed to be a quite undeveloped vernacular for many art students, and for many people in general, to talk about sounds.

You will be part of a festival for contemporary music. In this world, the composer is a really established category, accompanied by some special notions.

AT Yes, it has a heavy tradition, there is a load on it. It also refers to the idea of the genius – the person who writes notational music. I'm coming from the electroacoustic side, working with electronics, words and languages – and with spatial setups and sound installations, but also performances. I also think one could argue that I studied composition on my own from an early age. One doesn't need to understand each and every note in a tonal notation system in order to be a composer. So I think many people can call themselves composers if they think of it in an expanded sense. I'm not comfortable in my case with the term producer, that one often finds in electronic music. I feel a little bit confused with my identity or maybe I do not think it's that important. In the end, I'm just doing what I'm doing, sometimes calling myself a composer, but mostly as an artist who works with sound.

It's a positive thing that these borders are breaking down more and more. That's also why I went to art school, because I wanted to do so many different things, also writing for example. It always felt okay going to art school, like: Nothing can go wrong, because I can combine things.

In my view, you are composing with or by listening. Would you agree?

AT Totally! That's an important point. The process of listening is very much at the heart of my work. It's one of my main compositional parameters. For example, I work with the phantom words illusions, that Diana Deutsch introduced and that I build a lot of my pieces and research around. That is, in short: When playing a certain set of actual syllables that either forms one word or two words, people tend to hear words

within themselves, that are coming from their subjective subconscious mind, depending on their experience and cultural and linguistic background. So, the participant is making the piece by moving in a space, but also simply by being who they are in that specific moment of listening. Acknowledging the listener as a participant is part of every composition, but to an even higher extent with these pieces where I'm making use of psychoacoustics. I create sound environments or situations and the listener becomes a part of it as a co-composer.

You are designing listening situations, for example by installing a bench in a room. What makes a room suitable for a good listening situation?

AT That's part of what you could call my artistic research. In some exhibitions, I played with the dynamics between an acoustically very dry room, where you maybe only have two speakers and a very large hall – a listening situation where the psychoacoustic material gets quite diffused. Then, I like to combine it with a very dry and more controlled situation of elements such as curtains for example, and carpets that enhance a more accurate acoustic experience. As a listener I think a certain shift in awareness often occurs when you move between these setups. I also work with light or, as you mentioned, a bench. It's interesting to accommodate different listening modes in one exhibition. Working with the architecture is always an interesting challenge and an important process when doing sound installations especially when you work in multi-channel setups. If you have a very reverberant room, you can either go with it or try to go against it. I like this adaptability and site sensitivity of working with sound. Sometimes it goes "wrong". But what is right or wrong?

What is your approach to Kunsthalle Darmstadt?

AT I am looking forward to working with the acoustics and the beautiful

EN

EN

spaces of the Kunsthalle, but I have also been composing with a slightly nervous awe for the reverberant spaces. The whole Kunsthalle will be activated for the exhibition and can be visited as a kind of parcours. In the big hall in the ground floor and in the two cabinets there will be a sequence of three sound pieces that are newly commissioned by IMD. Together they form a sort of cycle in three movements. Architecturally, this sequence also forms a cycle, while there is an acoustic and spatial dynamic between smaller and larger spaces. After listening to the newly commissioned works one can visit the two big halls in the back of the building where we exhibit a series of visual works that are directly corresponding to the three sound works that one has just heard. Then there is a small "break" for both viewing the visual works and some "ear cleansing" before one can go on with the parcours upstairs in Studio West and Studio Ost where we show two earlier sound pieces of mine that are adapted to the spaces and the specific context.

Which sonic material or situations will you bring to Darmstadt?

AT Voice, language borders and psychoacoustic illusions are the main material that I examine in the show. Throughout the three movements downstairs the voices are slowly and gradually raised from whispering, to speaking, to singing while upstairs you have actual archival speech.

One of the main ideas is to work with whispering sounds combined with the phantom word illusion. I found that there are very complex psychoacoustic rhythmic effects. I like that contrast between these fragile whispering sounds and the spacious hall – which is definitely a challenge to work with. Whispering is a fragile thing, isn't it? And when you whisper, you bypass a lot of your identity markers such as gender, health or age. A voice becomes much more anonymous. At the same time whispering can be connotated with several different polarities such as secrecy

and intimacy, inclusion, and exclusion etc. The way I work with these psychoacoustic effects, a male voice can sound more female, or vice versa, or something more fluid in-between. I'm also working with voice actors who have gone through a gender transformation. It can also be hard to decipher what sounds artificial and natural. In the last movement of the three new works, I also use synthesized voice that sounds almost more human than anything else.

How do you use or describe voice in everyday life, and in art?

AT I think people's voices are so beautiful in their uniqueness. Our voices say so much about who we are and where we are in our lives and about our relations to each other. How we can detect nuances in each other's voices – especially in the voices of people that we know. Another reason why I am so interested in voice is perhaps also because I had problems with my own voice as a child and I went to a speech therapist. My voice was very hoarse and for some years I also suffered from stuttering. So, I had to struggle a lot for some years also with bullying etc. and one really becomes very aware of the power of voice when you have a limited one yourself. But it passed and I was the first in my school class to develop my voice and go into transition as a teenager and I could then sing and use it in different ways. I like working with the phantom words because that often gives you the illusion of a multiplicity and complicated experience of voices inside your head as you listen.

You are also presenting visual scores to many of your sound works. How do they connect with the sound? How can they be seen or function as a score?

AT I've always worked as a visual artist as well, so often the visual works I do can be linked more or less directly to the sound works. In the case of this exhibition all the works in the two back halls of the Kunsthalle are linked directly

to the three newly commissioned sound works and they are also produced concurrently in a dialogue. So also the hanging and the order of the images on the walls are orchestrated carefully in correspondence with the sound works next door. The visual works represent the different sonic movements and their compositional and sonic qualities in relationship to either the listening processes, the actual compositions or the architecture and its acoustics. The first piece for example reveals the source words of the whispering piece and it indicates quite systematically the structure of the sound piece and when each word stream enters the piece – like a listening score. Then in other works the relationship is more abstract and describes how sonic tension accumulates over time. In all the works

you have varying degrees of abstraction and concreteness in relation to the sound works. This could be in terms of notions and references to the composition's structure or listening stages, but also visual reflections of the acoustics or the architectural spaces. I think the titles of the works reveal a lot of these connections and I hope one will get an intuitive sense of it when one visits the exhibition. In the end, it should be experienced. It should be physical.

EN

DE

IM GESPRÄCH MIT ALEXANDER TILLEGREEN

Interview: Friedemann Dupelius

Der dänische Künstler Alexander Tillegreen arbeitet mit Klang als Material. In seiner Ausstellung „Fluktuationen“ in der Kunsthalle beschäftigt er sich unter anderem mit psychoakustischen Phänomenen, der Macht des Flüsterns – und der schwierig-schönen Aufgabe, Sound in halligen Museumsräumen zu inszenieren.

Mit welchen Klängen bist du aufgewachsen?

ALEXANDER TILLEGREEN Ich bin in einem Vorort von Kopenhagen aufgewachsen, also verbrachte ich die meiste Zeit meiner Kindheit in einem Haus mit Garten. Es gab so eine typische Vorstadt-Klangumgebung in diesem Klima, mit Vögeln und ein bisschen Verkehr. Aber was Klänge im Sinne von Musik betrifft, habe ich schon sehr früh angefangen, elektronische Ambient-Musik und Avantgarde-Musik zu hören. Ich ging oft mit meiner Mutter in die Bibliothek, wo man all diese CDs bekommen konnte. Dort fand ich eine spezielle Platte, eine Art Kompilation, mit Künstler:innen von Pauline Oliveros und Éliane Radigue bis Stockhausen, Brian Eno, John Adams, John Cage und vielen anderen. Ich war etwa zwölf Jahre alt und hatte in meiner Kindheit schon die Beatles, Radiohead und Pink Floyd gehört, und ich konnte auch die Verbindungen zu diesen Avantgarde-Komponisten hören – also im Allgemeinen sehr körperlich intensive und raumgreifende Musikarten. Aber wie viele andere war ich in meiner Jugend sehr eklektisch und habe auch viel Popmusik gehört. In der High School entdeckte ich dann Sachen wie Dub Techno und das Label Raster Noton.

Du hast an der Frankfurter Städelschule Bildende Kunst studiert, dann aber auch Musikwissenschaft und Sound Studies in Kopenhagen. Lag das daran, dass die Musik an der Städelschule nicht präsent war?

AT Nun ja, Klang gab es schon, bis zu einem gewissen Grad. Das Tolle an der Städelschule ist, – und das kann für manche auch eine Herausforderung sein – dass sie eine sehr freie Ausbildung bietet, sowohl von Seiten der Lehrenden als auch von Seiten der Studierenden. Wir hatten sehr viel Zeit für uns selbst. Unter anderem habe ich viel über den Kontext und die Dinge gelernt, die man beim Bau von Installationen berücksichtigen muss, vor allem von Willem De Rooij. Von Amy Sillman habe ich Sachen gelernt, die in meine Malpraxis einfließen. Die ganze Zeit vor und während meines Studiums habe ich neben meinen bildnerischen Arbeiten auch an Musik- und Klanginstallationen gearbeitet und sie manchmal auch kombiniert. Neben der Städelschule und meiner Studienzeit in New York an der Cooper Union war ich in Kopenhagen im Fernstudium für Kunstgeschichte eingeschrieben und beschäftigte mich vor allem mit der langen und verschlungenen Beziehung zwischen Bildender Kunst und Musik. Und ja, in

Exhibition:
07.-19.08., 14.30-19.00,
Kunsthalle
Guided tours daily:
14.30, 15.30, 16.30, 17.30
Free admission

vielen Kunstschulen schien es einen Mangel an Unterricht in Klang und an Gesprächen über Klang zu geben. Wahrscheinlich wird es jetzt besser, aber über Klänge zu sprechen, schien für viele Kunststudierende und für viele Leute allgemein nicht selbstverständlich zu sein.

Du wirst im Rahmen eines Festivals für zeitgenössische Musik ausstellen. In dieser Welt ist ‚der Komponist‘ eine wirklich etablierte Kategorie, begleitet von einigen speziellen Vorstellungen.

AT Ja, das hat eine schwere Tradition, eine Last. Es hängt auch mit der Idee des Genies zusammen – eine Person, die mit Hilfe von Noten Musik schreibt. Ich komme von der elektroakustischen Seite, arbeite mit Elektronik, Worten und Sprachen – und mit räumlichen Anordnungen und Klanginstallationen, aber auch mit Performances. Ich denke, man könnte auch argumentieren, dass ich von klein auf selbst Komposition im Selbststudium gelernt habe. Man muss nicht jede einzelne Note in einem tonalen Notationssystem verstehen, um ein Komponist zu sein. Ich denke, dass sich viele Menschen als Komponist:innen bezeichnen können, wenn man den Begriff etwas weiter fasst. In dem Begriff Produzent, den man in der elektronischen Musik oft findet, finde ich mich nicht wieder. Ich fühle mich ein wenig verwirrt, was meine Identität betrifft, oder vielleicht halte ich sie für nicht so wichtig. Letztendlich tue ich einfach, was ich tue, und bezeichne mich manchmal als Komponist, aber meistens als Künstler, der mit Klang arbeitet.

Es ist positiv, dass diese Grenzen mehr und mehr verschwinden. Das ist auch der Grund, warum ich auf die Kunsthochschule gegangen bin, weil ich so viele verschiedene Dinge machen wollte, auch schreiben zum Beispiel. Es hat sich immer gut angefühlt, auf die Kunsthochschule zu gehen, nach dem Motto: Es kann nichts schiefgehen, weil ich Dinge kombinieren kann.

Meiner Meinung nach komponierst du mit oder durch Zuhören. Würdest Du dem zustimmen?

AT Auf jeden Fall! Das ist ein wichtiger Punkt. Der Prozess des Zuhörens ist das Herzstück meiner Arbeit. Er ist einer meiner wichtigsten kompositorischen Parameter. Ich arbeite zum Beispiel mit den Phantomwort-Illusionen, die Diana Deutsch eingeführt hat und auf die ich viele meiner Stücke und Recherchen aufbaue. Das heißt, kurz gesagt: Wenn man eine bestimmte Reihe von Silben spielt, die entweder ein Wort oder zwei Wörter bilden, neigen die Leute dazu, Wörter in sich selbst zu hören, die aus ihrem Unterbewusstsein kommen, je nach ihrer Erfahrung und ihrem kulturellen und sprachlichen Hintergrund. Die Besucher:innen gestalten also das Stück, indem sie sich im Raum bewegen, aber auch einfach dadurch, dass sie in diesem speziellen Moment des Zuhörens so sind, wie sie sind. Die Zuhörer:innen sind Teil jeder Komposition, aber in diesen Stücken, in denen ich Psychoakustik einsetze, in noch höherem Maße. Ich schaffe Klangumgebungen oder -situationen und die Hörenden werden als Mitkomponierende Teil davon.

Du gestaltest Hörsituationen, indem Du zum Beispiel eine Bank in einem Raum aufstellst. Welche Eigenschaften braucht ein Raum für eine gute Hörsituation?

AT Das ist ein Teil dessen, was man meine künstlerische Forschung nennen könnte. In einigen Ausstellungen habe ich mit der Dynamik zwischen einem akustisch sehr trockenen Raum, in dem man vielleicht nur zwei Lautsprecher hat, und einem sehr großen Saal gespielt – eine Hörsituation, in der das psychoakustische Material ziemlich diffus wird. So etwas kombiniere ich gerne mit einer sehr trockenen und kontrollierteren Situation, mit Elementen wie zum Beispiel Vorhängen und Teppichen, die eine präzisere akustische Erfahrung ermöglichen. Ich glaube, dass

DE

DE

sich die Wahrnehmung des Zuhörers oft verändert, wenn man zwischen diesen Konstellationen wechselt. Ich arbeite auch mit Licht oder, wie Du erwähnt hast, einfach mit einer Bank. Es ist interessant, verschiedene Hörweisen in einer Ausstellung umzusetzen. Die Arbeit mit der Architektur ist immer eine interessante Herausforderung und ein wichtiger Prozess, wenn man Klanginstallationen macht, besonders bei Mehrkanal-Arbeiten. Wenn man einen sehr halligen Raum hat, kann man entweder mit ihm arbeiten oder versuchen, ihm etwas entgegenzusetzen. Ich mag diese Anpassungsfähigkeit und die Sensibilität für den Ort, an dem man mit Klang arbeitet. Manchmal geht es schief. Aber was heißt denn überhaupt schiefgehen?

Was ist dein Ansatz für die Kunsthalle Darmstadt?

AT Ich freue mich auf die Arbeit mit der Akustik und mit den schönen Räumen der Kunsthalle, aber ich komponiere auch mit einer leicht nervösen Ehrfurcht vor ihrem Hall.

Die gesamte Kunsthalle wird für die Ausstellung aktiviert und kann als Parcours besucht werden. Im großen Saal im Erdgeschoss und in den beiden Kabinetten wird es eine Folge von drei Klangstücken geben, die vom IMD in Auftrag gegeben wurden. Zusammen bilden sie eine Art Zyklus in drei Sätzen. Auch architektonisch bildet diese Abfolge einen Zyklus, und es entsteht eine akustische und räumliche Dynamik zwischen kleineren und größeren Räumen. In den beiden großen Sälen im hinteren Teil des Gebäudes stellen wir eine Reihe von visuellen Werken aus, die direkt mit den drei gerade gehörten Arbeiten korrespondieren. Dann gibt es eine kleine „Pause“, in der man sowohl die visuellen Arbeiten betrachten als auch die Ohren reinigen kann, bevor man den Parcours oben in Studio West und Studio Ost fortsetzt, wo wir zwei frühere Klangarbeiten von mir zeigen, die an die Räume und den spezifischen Kontext angepasst sind.

Welches klangliche Material oder welche Situationen wirst du nach Darmstadt mitbringen?

AT Stimme, Sprachgrenzen und psychoakustische Illusionen sind das Hauptmaterial, das ich in der Ausstellung untersuche. In den drei Sätzen im Erdgeschoss werden die Stimmen langsam und allmählich vom Flüstern über das Sprechen bis hin zum Singen angehoben, während im Obergeschoss tatsächlich archivierte Sprache zu hören ist.

Eine der Hauptideen ist die Arbeit mit Flüsterklängen in Kombination mit der Phantomwort-Illusion. Ich habe festgestellt, dass es sehr komplexe psychoakustische rhythmische Effekte gibt. Mir gefällt der Kontrast zwischen diesen fragilen Flüsterklängen und dem großen Saal – was definitiv eine Herausforderung für die Arbeit ist. Flüstern ist eine zerbrechliche Sache, oder? Und wenn man flüstert, umgeht man viele Identitätsmarker wie Geschlecht, Gesundheit oder Alter. Eine Stimme wird viel anonym. Gleichzeitig kann Flüstern mit verschiedenen Polaritäten wie Heimlichtuerei und Intimität, Inklusion und Exklusion usw. assoziiert werden.

So wie ich mit diesen psychoakustischen Effekten arbeite, kann eine männliche Stimme weiblicher klingen oder umgekehrt, oder etwas dazwischen. Ich arbeite auch mit Sprechenden, die eine Geschlechtsangleichung hinter sich haben. Es kann schwierig sein, zu entscheiden, was künstlich und was natürlich klingt. Im letzten Satz der drei neuen Werke verwende ich auch eine synthetische Stimme, die fast menschlicher klingt als alles andere.

Wie verwendest oder beschreibst du die Stimme im täglichen Leben und in der Kunst?

AT Ich finde menschliche Stimmen in ihrer Einzigartigkeit sehr schön. Unsere Stimmen sagen so viel darüber aus, wer wir sind, wo wir uns im Leben befinden und über unsere Beziehungen zueinander, wie wir Nuancen in den

Stimmen anderer wahrnehmen können – vor allem bei solchen, die wir kennen. Ein weiterer Grund, warum ich mich so sehr für die Stimme interessiere, ist vielleicht auch, dass ich als Kind Probleme mit meiner eigenen Stimme hatte und zu einer Logopädin ging. Meine Stimme war sehr heiser, und einige Jahre lang litt ich auch unter Stottern. Ich hatte also einige Jahre lang mit Mobbing usw. zu kämpfen, und man wird sich der Macht der Stimme wirklich sehr bewusst, wenn man selbst eine begrenzte Stimme hat. Aber das ging vorbei, und ich war der Erste in meiner Schulklasse, dessen Stimme sich entwickelte und als Teenager in den Stimmbruch kam. Ich konnte dann singen und sie auf verschiedene Weise einsetzen. Ich mag die Arbeit mit den Phantomwörtern, weil man dadurch oft die Illusion einer Vielzahl von Stimmen und einer komplexen Erfahrung in seinem Kopf hat, während man zuhört.

Du präsentierst auch visuelle Partituren zu vielen deiner Soundarbeiten. Wie stehen sie in Verbindung zum Klang? Wie funktionieren sie als Partitur?

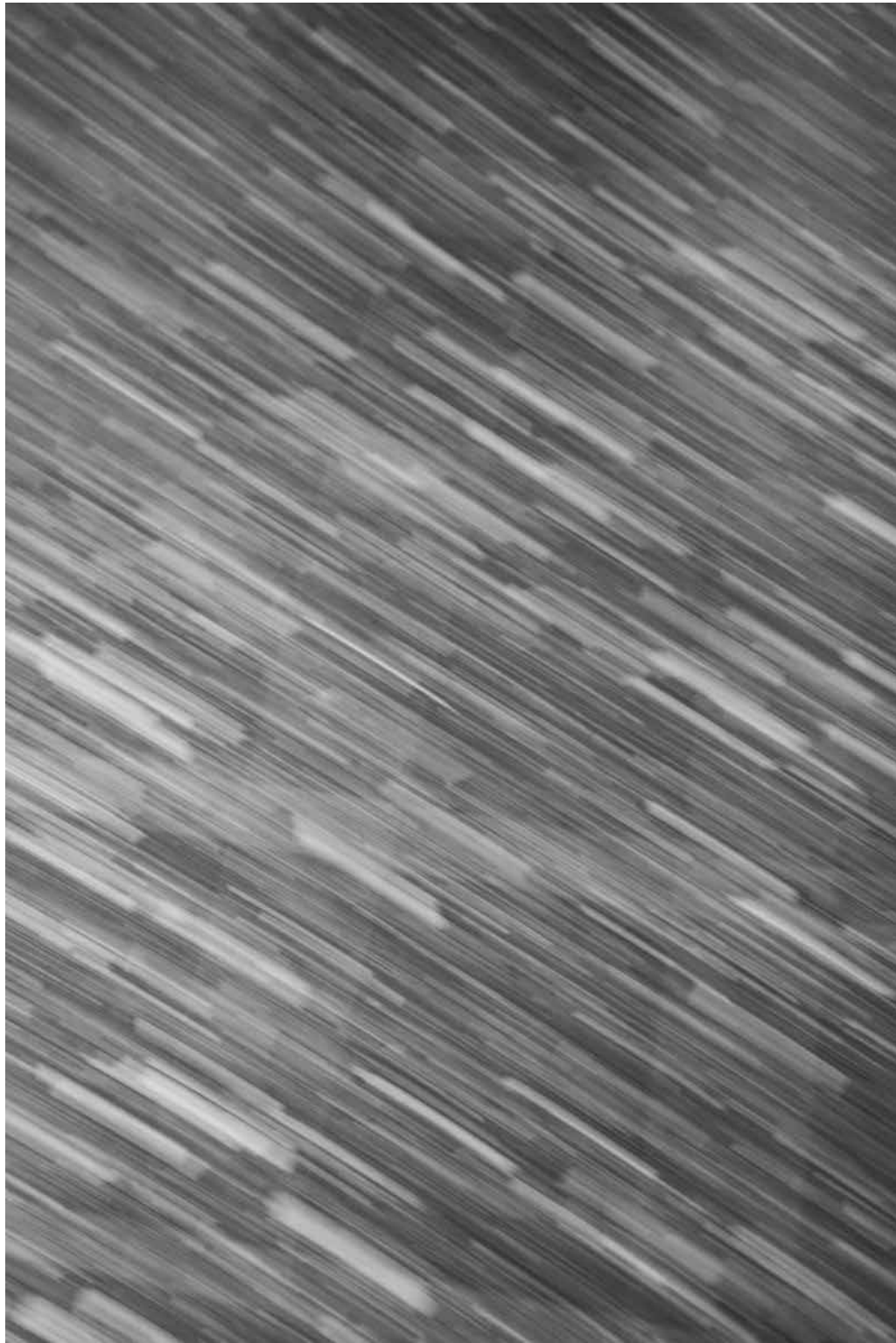
AT Ich habe immer auch als bildender Künstler gearbeitet, sodass meine visuellen Arbeiten oft mehr oder weniger direkt mit den Soundarbeiten verbunden sind. Im Fall dieser Ausstellung sind alle Arbeiten in den beiden hinteren Sälen der Kunsthalle direkt mit den drei neu in Auftrag gegebenen Soundarbeiten verbunden und sie

entstehen auch gleichzeitig in einem Dialog. So sind auch die Hängung und die Anordnung der Bilder an den Wänden sorgfältig in Korrespondenz mit den Klangerbeiten nebenan orchestriert. Die visuellen Arbeiten repräsentieren die verschiedenen klanglichen Bewegungen und ihre kompositorischen und klanglichen Qualitäten in Bezug auf die Hörprozesse, die eigentlichen Kompositionen oder die Architektur und ihre Akustik. Die erste Arbeit zeigt zum Beispiel die Ausgangsworte des Flüsterstücks und gibt ganz systematisch die Struktur des Hörstücks an und wann jeder Wortstrom in das Stück eintritt – wie eine Hörpartitur. In anderen Werken ist die Beziehung abstrakter und beschreibt, wie sich die klangliche Spannung mit der Zeit aufbaut. In allen Werken gibt es unterschiedliche Grade von Abstraktion und Konkretheit in Bezug auf die Klangwerke. Das kann in Form von Begriffen und Verweisen auf die Struktur der Komposition oder die Hörstadien geschehen, aber auch in Form von visuellen Reflexionen der Akustik oder der architektonischen Räume. Ich denke, dass die Titel der Werke viele dieser Verbindungen offenbaren, und ich hoffe, dass man ein intuitives Gefühl dafür bekommt, wenn man die Ausstellung besucht. Letztendlich sollte man sie erleben. Sie sollte physisch sein.

DE

Ausstellung:
07.-19.08., 14.30-19.00, Kunsthalle
Führungen täglich:
14.30, 15.30, 16.30, 17.30
Eintritt frei











Elaine Mitchener



IN CONVERSATION WITH **ELAINE MITCHENER AND JULIET FRASER**

Interview: Sophie Emilie Beha

They are among the most versatile, most bustling singers of our time. Elaine Mitchener deepened her love of singing in her teens, through gospel music and jazz and later training classically at music college. Juliet Fraser only got serious about singing at the age of 20 – until then, she had planned to be an oboist. For both, singing was a need, artistic articulation, fulfilment.

What is your craziest sound?

ELAINE MITCHENER I don't have crazy sounds. When improvising, I search for sonic vocal expressions, and draw inspiration from my environment and everyday life. I seek textures and sounds to communicate thoughts, ideas and feelings – I am attempting to vocalise a deeper truth. Sounds can be arresting, unusual and profound. Also, a "crazy" sound to one person, is beauty and truth to another.

JULIET FRASER Similarly, I don't think in terms of 'craziness'. I mean, you're always responding to the character of the material. So if the material is trying to express craziness, then maybe you want the sounds to sound crazy. But we talk about craziness as something beyond the normal – that describes all the music that I'm interested in! All of it is about going beyond the normal. All of it is about breaking down traditions, breaking down restrictions on what the voice is permitted to do. In a way, I hope that all the sounds are crazy and none of the sounds are crazy.

"Going beyond the normal, breaking down traditions and restrictions" – what has helped you on this path?

JF The most important thing is this inexplicable love for it. I don't know why I still have it, but I am just fascinated by this world that is so aesthetically diverse. We're called one thing: singers of 'contemporary classical music' or 'experimental music'. But the words don't capture it at all. Ultimately it comes down to curiosity; whether I'm interested to discover what the score is, what it's trying to say, and if I can make it say those things.

EM There are contemporary vocal works that are considered standard repertoire and part of a constantly expanding canon. That's exciting, that we can look back but also look forward, because new works are being written all the time for and by extraordinarily gifted vocal artists. It's truly inspiring to be part of this community. The symbiotic relationship between singers and composers has always been important in the creation of vocal repertoire and should continue to grow in an inclusive way, incorporating different vocal approaches within new

works, such as Maxwell-Davies' *Eight Songs for A Mad King*, created with and performed by the actor Roy Hart. Michiko Hirayama inspired Scelsi to write *Canti del Capricorno*, Apherghis' *Récitations* (for actress Martine Viard) and more recently Saariaho's opera *Innocence* where one of the characters is played by Finnish folk singer Vilma Jää. It's a wonderful inheritance.

Speaking of repertoire, do you have the urge to build and shape new repertoire or to leave a repertoire behind you?

JF I've thought about this a lot. It's a potential legacy as I begin to think about ending my performing career and moving on to other things...

EM Nooooo!

JF Why not? I can do other things! *(laughs)* Maybe it's a mid-life thing that you think about what you're leaving behind in the world, that has to do with children and families and all of that. The repertoire that I have created and am creating – it can be my legacy. I hesitate to say the word repertoire because repertoire is about something established and, of course, when you're commissioning, it's not established. When I began commissioning, I was trying to get works that fitted me as a singer and this connects to the same feeling Elaine just mentioned: I'm not Cathy Berberian, Barbara Hannigan, Joan La Barbara or Bethany Beardslee. I'm none of these people. I don't sound like them. I don't want to be them. Commissioning was about creating works that I connected to somehow, and that gave me a way of exploring who I was as an artist.

EM I agree with a lot of what Juliet said. I've come into commissioning much later but wanted to commission works that tap into the other interests that I have as a collaborator working across different art forms. The pieces incorporate movement, improvisation or writers who inspire me and seeing whether my ideas have a shared interest with the

composers that I've approached. I'm interested in changing up the format of a concert, challenging not just myself, but also, if I'm working with an ensemble, freeing instrumentalists from their instruments or encouraging them to move in a very natural way as dancers. On every level I like to challenge notions of how we present work. It has provided so many incredible opportunities and lots of stress as well, because I'm also a performer, producer, programmer, curator, fundraiser, PR person... *(laughs)*

JF ... therapist?

EM Exactly! Who's giving us therapy? *(laughs)* There are all these things and I'm not sure if it was ever any different, to be honest: When you're in it, you're just getting on with what needs to be done. Some artists have agents and managers who can shoulder some of the responsibility – they're paid to do that. Juliet however, is an amazing arts manager in her own right and I have experienced her efficiency and professionalism firsthand. But not all artists can do that. I believe it's important to understand the back-office side of things (even if it's not your strength), because there's so much work that happens in the background in order for us to get on stage and perform. Without a manager or agent, the artist is the person doing all of those extra-curricular things. And it's vital. Otherwise nothing happens. When I see the number of commissions that Juliet has instigated, it's so impressive and it's there. That legacy. You cannot argue with that.

JF I feel the same about you! Elaine is a phenomenal organiser and galvaniser of people. Her projects are so much bigger than mine, with many more people and much bigger concepts, and that body of work is just phenomenal. It's the same: it's a legacy that's never going away, that is there to stay and it's so important.

I also wanted to talk with you about the voice being part of the body –

EN

EN



actually voice is the body. How did this relationship change over time? How does the voice change the body and vice versa?

EM The voice changes as one ages, and I try hard to keep a healthy mind and body by nourishing myself physically by exercising, mentally and spiritually. Also taking the time to rest, really rest, not feeling guilty for doing absolutely f*ck-all and enjoying the moment. If I don't allow myself this time, I cannot work. Learning to cope with physical and hormonal changes, how that affects the voice, that it is natural and not to panic, has been transformative for me. We're less inhibited about talking about these things in an honest and open way. I feel in the past, singers were reluctant to talk publicly about things, but this openness and sharing of experiences has proved to be beneficial and positive for many. Wellbeing and health should be fundamental aspects of a vocal artist's training. Trauma, upset, joy – these things affect us vocally, so we need to understand, address, acknowledge, and learn healthy ways of coping.

JF Becoming a singer and then getting into yoga in a very basic way have been the two things in my life that have made me a more embodied person, because naturally I'm a thinker, I'm up in my head. The challenges of working with this instrument, just as Elaine said, are adapting to its physical changes. I started singing more or less when I was 20. I was totally indestructible.

It was all completely intuitive. I had no training. And in your late twenties, you go through a sort of hormonal shift. Most voices change at that point, and I had to navigate that without any real technique. And then it changed again in my mid-thirties or so. That's just the body – it's changing again at the moment and it's going to have a big shift in another five years or so – but if you're going to keep singing, then you have to go through this constant adaptation of instrument to body. And that is such a blessing. It's such a gift for us as creatures in this world that is very fleeting and very cerebral and very unhinged, actually: To have a craft that connects you to yourself is a really lovely thing. But this attitude is still very much lacking in traditional singing training. There tends to be such an emphasis on the mastery of this little larynx and this little tongue and these lips – and probably too much thought about the diaphragm and all of that rubbish – but not much thought about this holistic approach, which is what Elaine has just spoken about so beautifully, about self-care, about energy levels, about being strong in ways that are more than just your singing technique. And I do wish that there could be a sort of broader pedagogy of singing as an embodied practice within holistic self-care.

13.08. METHODS AND PROCESSES

EN

DE

IM GESPRÄCH MIT ELAINE MITCHENER UND JULIET FRASER

Interview: Sophie Emilie Beha

Sie gehören zu den vielseitigsten und umtriebigen Sängerinnen unserer Zeit. Elaine Mitchener vertiefte ihre Liebe zum Gesang schon als Teenager, durch Gospelmusik und Jazz und später durch eine klassische Ausbildung an der Musikhochschule. Juliet Fraser begann erst im Alter von 20 Jahren ernsthaft zu singen – bis dahin wollte sie Oboistin werden. Für beide war das Singen ein Bedürfnis, eine künstlerische Ausdrucksform, eine Erfüllung.

Was ist euer verrücktester Klang?

ELAINE MITCHENER Ich habe eigentlich keine verrückten Töne. Wenn ich improvisiere, suche ich nach klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten und lasse mich von meiner Umgebung und meinem Alltag inspirieren. Ich suche nach Texturen und Klängen, um Gedanken, Ideen und Gefühle zu vermitteln – ich versuche, eine tiefere Wahrheit zum Ausdruck zu bringen. Klänge können fesselnd, ungewöhnlich und tiefgründig sein. Was für den einen ein „verrückter“ Klang ist, ist für den anderen Schönheit und Wahrheit.

JULIET FRASER Ich denke auch nicht in Begriffen wie „Verrücktheit“. Ich meine, man reagiert immer auf den Charakter des Materials. Wenn das Material also versucht, Verrücktheit auszudrücken, dann will man vielleicht, dass die Sounds verrückt klingen. Aber wir sprechen über Verrücktheit als etwas, das über das Normale hinausgeht – das beschreibt die ganze Musik, die mich interessiert! Bei all dem geht

es darum, die Grenzen des Normalen zu überschreiten. Bei allem geht es darum, Traditionen aufzubrechen und die Beschränkungen, die der Stimme auferlegt werden, zu durchbrechen. In gewisser Weise hoffe ich, dass alle Klänge verrückt sind und gleichzeitig keiner der Klänge verrückt ist.

„Über das Normale hinausgehen, Traditionen und Beschränkungen aufbrechen“ – was hat euch auf diesem Weg geholfen?

JF Das Wichtigste ist diese unerklärliche Liebe dazu. Ich weiß nicht, warum ich sie immer noch habe, aber ich bin einfach fasziniert von dieser Welt, die ästhetisch so vielfältig ist. Man nennt uns Sängerinnen ‚zeitgenössischer klassischer Musik‘ oder ‚experimenteller Musik‘. Aber die Worte fassen es überhaupt nicht. Letztendlich geht es um Neugier, darum, ob ich Interesse daran habe, herauszufinden, was die Partitur ist, was sie aussagen will, und ob ich sie dazu bringen kann, diese Dinge zu sagen.

EM Es gibt zeitgenössische Vokalwerke, die zum Standardrepertoire gehören und Teil eines sich ständig erweiternden Kanons sind. Es ist aufregend, dass wir zurückblicken, aber auch nach vorne schauen können, weil ständig neue Werke für und von außergewöhnlich begabten Vokalkünstler:innen geschrieben werden. Es ist wirklich inspirierend, Teil dieser Gemeinschaft zu sein. Die symbiotische Beziehung zwischen Sänger:innen und Komponist:innen war schon immer wichtig für die Entstehung von Vokalrepertoire und sollte auch weiterhin in einer integrativen Weise wachsen, indem verschiedene vokale Ansätze in neue Werke aufgenommen werden, wie z.B. Maxwell-Davies' *Eight Songs for A Mad King*, das in Zusammenarbeit mit dem Schauspieler Roy Hart entstanden ist und von ihm aufgeführt wurde. Michiko Hirayama inspirierte Scelsi zu den *Canti del Capricorno*, Apherghis' *Récitations* (für die Schauspielerin Martine Viard) und in jüngster Zeit Saariahos Oper *Innocence*, in der eine der Figuren von der finnischen Volksängerin Vilma Jää gespielt wird – das ist ein wunderbares Erbe.

À propos Repertoire: Habt ihr den Wunsch, neues Repertoire aufzubauen und zu gestalten oder einmal Repertoire zu hinterlassen?

JF Darüber habe ich viel nachgedacht. Es ist ein potenzielles Vermächtnis, da ich darüber nachdenke, meine Karriere zu beenden und mich anderen Dingen zuzuwenden...

EM Neeeeein!

JF Warum nicht? Ich kann andere Dinge tun! (*lacht*) Vielleicht ist es normal in der Lebensmitte, dass man darüber nachdenkt, was man in der Welt hinterlässt, was mit Kindern und Familie und all dem zu tun hat. Das Repertoire, das ich geschaffen habe und noch schaffe – das kann mein Vermächtnis sein. Ich zögere, das Wort Repertoire auszusprechen, denn Repertoire bedeutet etwas

Feststehendes, und wenn man Aufträge vergibt, ist es natürlich nicht feststehend. Als ich anfing, Aufträge zu vergeben, versuchte ich, Werke zu finden, die zu mir als Sängerin passen, und das hat mit demselben Gefühl zu tun, das Elaine gerade erwähnte: Ich bin nicht Cathy Berberian, Barbara Hannigan, Joan La Barbara oder Bethany Beardslee. Ich bin keine von diesen Menschen. Ich klinge nicht wie sie. Ich will nicht wie sie sein. Bei der Auftragsarbeit ging es darum, Werke zu schaffen, mit denen ich mich irgendwie verbunden fühlte, und das gab mir die Möglichkeit, zu erkunden, wer ich als Künstlerin bin.

EM Ich stimme mit Vielem überein, was Juliet gesagt hat. Ich bin erst viel später zur Auftragsvergabe gekommen, wollte aber Werke in Auftrag geben, die meine anderen Interessen als Kollaborateurin, die mit verschiedenen Kunstformen arbeitet, berücksichtigen. Die Stücke beinhalten Bewegung, Improvisation oder Autor:innen, die mich inspirieren, und ich möchte herausfinden, ob meine Ideen mit denen der Komponist:innen, an die ich mich gewandt habe, eine Verbindung eingehen. Ich bin daran interessiert, das Format eines Konzerts zu verändern, nicht nur mich selbst herauszufordern, sondern auch, wenn ich mit einem Ensemble arbeite, die Instrumentalist:innen von ihren Instrumenten zu befreien oder sie zu ermutigen, sich auf ganz natürliche Weise wie Tänzer:innen zu bewegen. Auf jeder Ebene möchte ich die Vorstellungen davon, wie wir ein Werk präsentieren, in Frage stellen. Das hat mir so viele unglaubliche Möglichkeiten eröffnet, aber auch jede Menge Stress, denn ich bin gleichzeitig Performerin, Produzentin, Programmgestalterin, Kuratorin, Fundraiserin, PR-Frau... (*lacht*)

JF ... Therapeutin?

EM Ganz genau! Wer therapiert uns denn? (*lacht*) Es gibt all diese Dinge, und ich bin mir nicht sicher, ob es jemals anders war, um ehrlich zu sein: Wenn man dabei ist, macht man einfach weiter

DE

DE

mit dem, was getan werden muss. Manche Künstler:innen haben Agent:innen und Manager:innen, die einen Teil der Verantwortung übernehmen können – sie werden dafür bezahlt. Juliet ist selbst eine großartige Kunstmanagerin, ich habe ihre Effizienz und Professionalität aus erster Hand erlebt. Aber nicht alle Künstler:innen können das. Ich glaube, dass es wichtig ist, das Backoffice zu verstehen (auch wenn das nicht deine Stärke ist), denn es gibt so viel Arbeit, die im Hintergrund passiert, damit wir auf die Bühne gehen und auftreten können. Ohne einen Manager oder Agenten ist der Künstler die Person, die all diese außerplanmäßigen Dinge erledigt. Und das ist lebenswichtig. Sonst passiert nichts. Wenn ich die Anzahl der Aufträge sehe, die Juliet initiiert hat, ist das beeindruckend. Dieses Vermächtnis. Darüber kann man nicht streiten.

JF Ich denke das Gleiche über dich! Elaine ist eine phänomenale Organisatorin und Mobilisatorin von Menschen. Ihre Projekte sind so viel größer als meine, mit viel mehr Menschen und viel größeren Konzepten, und ihr Werk ist einfach phänomenal. Es ist dasselbe: Es ist ein Vermächtnis, das nie verschwinden wird, das bleibt und so wichtig ist.

Ich wollte mit euch auch darüber sprechen, dass die Stimme Teil des Körpers ist – eigentlich ist die Stimme der Körper. Wie hat sich diese Beziehung im Laufe der Zeit verändert? Wie verändert die Stimme den Körper und umgekehrt?

EM Die Stimme verändert sich mit dem Alter, und ich bemühe mich um einen gesunden Geist und Körper, indem ich mich körperlich, geistig und spirituell gut ernähre. Außerdem nehme ich mir die Zeit, mich auszuruhen, wirklich auszuruhen, mich nicht schuldig zu fühlen, weil ich absolut nichts tue, und den Moment zu genießen. Wenn ich mir diese Zeit nicht gönne, kann ich nicht arbeiten. Ich habe gelernt, mit körperlichen und hormonellen Veränderungen

umzugehen, wie sich das auf die Stimme auswirkt, dass das ganz natürlich ist und dass man nicht in Panik geraten sollte, diese Erfahrung hat mich verändert. Wir haben weniger Hemmungen, ehrlich und offen über diese Dinge zu sprechen. Ich habe das Gefühl, dass die Sängerinnen und Sänger in der Vergangenheit gezögert haben, öffentlich darüber zu sprechen, aber diese Offenheit und der Austausch von Erfahrungen hat sich für Viele als vorteilhaft und positiv erwiesen. Wohlbefinden und Gesundheit sollten grundlegende Aspekte der Ausbildung von Sängerinnen und Sängern sein. Trauma, Aufregung, Freude – diese Dinge wirken sich auf unsere Stimme aus, also müssen wir sie verstehen, ansprechen, anerkennen und gesunde Wege der Bewältigung lernen.

JF Die Tatsache, dass ich Sängerin geworden bin und mich dann ganz grundlegend mit Yoga beschäftigt habe, waren die beiden Dinge in meinem Leben, die mich zu einem körperbewussteren Menschen gemacht haben, denn von Natur aus bin ich eine Denkerin, ich bin da drin in meinem Kopf. Die Herausforderung bei der Arbeit mit diesem Instrument besteht, wie Elaine schon sagte, darin, sich den körperlichen Veränderungen anzupassen. Ich habe mehr oder weniger mit 20 Jahren angefangen zu singen und war völlig unverwundbar. Es war alles völlig intuitiv. Ich hatte keine Übung. Und in den späten Zwanzigern macht man eine Art hormonelle Umstellung durch. Die meisten Stimmen ändern sich zu diesem Zeitpunkt, und ich musste das ohne jegliche Technik bewältigen. Dann änderte sie sich wieder mit Mitte dreißig oder so. Das ist nur der Körper – er verändert sich gerade wieder, und in etwa fünf Jahren wird es eine große Veränderung geben – aber wenn man weiter singen will, muss man diese ständige Anpassung des Instruments an den Körper durchmachen. Und das ist ein solcher Segen. Es ist ein Geschenk für uns als Geschöpfe in dieser Welt, die sehr flüchtig und sehr verkopft und eigentlich sehr verwirrt ist: Ein Handwerk zu haben, das einen mit

sich selbst verbindet, ist eine wirklich schöne Sache. Aber diese Einstellung fehlt in der traditionellen Gesangsausbildung immer noch sehr stark. Es wird so viel Wert auf die Beherrschung dieses kleinen Kehlkopfs und dieser kleinen Zunge und dieser Lippen gelegt – und wahrscheinlich wird auch zu viel über das Zwerchfell und all das Zeug nachgedacht –, aber es wird nicht viel über einen ganzheitlichen Ansatz nachgedacht, über den Elaine gerade so schön gesprochen hat, über Selbstfürsorge,

über Energieniveaus, darüber, dass man in einer Weise stark ist, die mehr ist, als nur die Gesangstechnik. Und ich wünsche mir eine Art breitere Gesangspädagogik, eine körperliche Praxis mit ganzheitlicher Selbstfürsorge.

DE

13.08. METHODS AND PROCESSES

Ring Small Bell

ring small bell
light
candle

ring bell again
light
another candle

ring bell again
light
another candle

continue until there are no more candles to be lighted



Ricardo Eizirik



DEMOCRATIC MUSIC IN THE HERE AND NOW: THE COMPOSER RICARDO EIZIRIK

By Gerardo Scheige

It is the mid-1990s in southern Brazil, more precisely the metropolis of Porto Alegre, capital of the state of Rio Grande do Sul. A ten-year-old spends hours and days at a music school. He receives guitar lessons from his teacher – the guitarist and songwriter Carlo Pianta – and is also allowed to go to the backyard workshop and do soldering, build instruments like a two-stringed tin can guitar and listen to countless LPs, cassette tapes and CDs. These feature music by a variety of bands from the 1960s and 70s, such as the Beatles, the Beach Boys, Television, the Ramones or Gang of Four. At the same time, albums of so-called New Music also land on the turntable: Igor Stravinsky, Iannis Xenakis, György Ligeti and Karlheinz Stockhausen.

The name of this knowledge-hungry sponge, born in 1985, is Ricardo Eizirik. He soaks up everything; for him, music history is not linear but parallel; every sound and every genre has equal value, is capable of enchanting him and leaves him wanting more. There is no bulky cabinet with neatly separated aesthetic drawers – for him, these musics are literally unheard-of, new and ‘crazy’. The fundamental difference is that while band members dress in eye-catching, ‘hip’ ways, the New Music composers underline the seriousness of their aims

with suits and ties. Taken as a whole, this formative experience in Eizirik’s youth would have a lasting effect on his art.

My name is Ricardo and I come from Brazil

This was because, over time, he recognized, at first intuitively and then increasingly consciously, a further decisive difference: although the majority of bands he listened to were from Europe and North America, many of the more adventurous groups originated from Africa, Asia and South America. This was not true of the composers, however. And so, as the young Eizirik matured, both his identification with the former and his confusion over the latter grew. He himself describes the feeling as follows: “At some point I started reading music history books in which everyone was called Johann, Ludwig, Pierre and Karlheinz. There were no Ricardos, no Joãos. The difference between First World and Third World, between North and South, became increasingly clear over time.” Adolescence confirmed this impression and created a sense of imbalance in the young man, as Eizirik explains: “That inner conflict continues to this day.

I struggle with it a lot, and think about what I'm doing and how I'm doing it. In the end I came to Europe, but the fact of being here is extremely complicated for me – morally, ethically – as a Brazilian who occupies himself a great deal with colonial history. I'm part of the New Music scene, but I try to find suitable ways to deal with that adequately." This feeling was accompanied by an insatiable curiosity that led him to musical extremes – sometimes sonic aggression, sometimes hypnotising slowness. Each new discovery had to surpass what was already familiar. Eizirik threw himself into artistic exploration as a teenager, playing electric guitar in several punk, hardcore, drone, metal, indie and noise bands, where he always adopted a democratic aesthetic approach: "It went in all directions. I wanted to hear everything by Ligeti on the one hand, but also the Japanese noise band Hanatarash or every album by the Brazilian musician Tom Zé. The whole thing wasn't organized in the sense of European music history; there was no structured chronology. I listened to whatever I could get my hands on, whatever it was. If a friend brought me a record, a book or a film, I listened to it, read it or watched it." Together with an expanding artistic purview, Eizirik also developed a cultural scepticism that he can now understand, identify and contextualize.

For art never exists in a vacuum. Universally valid principles are undoubtedly a noble aim, but they are constantly confronted with their own limitations because of historical, geographical, political and social factors. They can only be fixed to a limited extent, as demonstrated by a Christian festival: people in the southern hemisphere can only shrug their shoulders at the idea of a white Christmas. And that is exactly what Ricardo Eizirik experienced with European and North American music, in which, despite his enthusiasm, he found something strangely missing: "The education system in Brazil was very Eurocentric at the time, and probably still is today. Colonial history was always

viewed and taught from a European perspective. Following that logic, all Central European and North American music I was listening to rested on a narrative of universality that wasn't connected to me. For example, I listened to Schubert's *Die Winterreise* but didn't know what it referred to. I come from Brazil. Although I didn't speak German, I could appreciate the beauty of the music; I just couldn't connect to it. The same applied to Wagner, Brahms and Mahler."

During his studies in composition, which took him from Porto Alegre (with Antonio C. B. Cunha) to Zurich (with Isabel Mundry), Eizirik also occupied himself with the writings of Immanuel Kant or Theodor W. Adorno. They presented him with similar challenges and conflicts, since, as a Brazilian, he interpreted them completely differently from Europeans. Logically enough, people from the Global South define social differences, violence, nutrition, language, plants, animals, poverty, nature and climate based on the criteria familiar to them. What consumes far more energy than working out these differences, however, is the paternalistic approach of the Global North, whose academics never tire of claiming that views deviating from their own are simply wrong. Eizirik sought to engage in discourse, defended his position and also adopted opposing points of view. Well aware of his privileged position as a white man, he continuously worked with this tension, but at the same time switched between musical genres and artistic disciplines, which, in a second step, he then amalgamated.

Cracked World

All of these ideas and processes significantly influence Eizirik's work, in which he labours with and against this conflict. For some years, however, something has been changing. Eizirik states that this compositional change occurred almost organically and subconsciously; the fertile ground for it, however, was



undoubtedly provided by the coronavirus pandemic and the ample time for reflection that it offered. The first work pointing in this new direction was *Placeholder* (2020/21) for (streamed) amplified ensemble, sampler and subtitles, which was commissioned for the ECLAT Festival and premiered by Ensemble Recherche.

Very soon after the fireworks at New Year's celebrations all over the world, 2020 began to dissolve our familiar and automatized structures of action. The coronavirus spread and forced people to withdraw to the private sphere; concert halls and theaters fell silent. Eizirik was soon forced to shelve his original plans: "I had planned to take the year off to focus on a stage project. It is a project that has been in the workings for many years and finally everything seemed to align for it to happen. But it didn't... Instead 2020 happened and writing music became something odd and out of place for me." Eizirik had plenty of time for reflection, and this situation raised various old – and new – questions about his own positioning and contextualization within the New Music scene. Who was I? Who am I? Who could I be? The title of the subsequent composition is therefore no great surprise, since a placeholder is a replacement for another subject or object.

This is true of *Placeholder* in a variety of ways: first of all, as a substitute for the originally planned stage work, but also, paradoxically enough, because of the piece's conception as a fixed video composition that is only accessible online, and thus allows no variation and no placeholder. The camera wanders restlessly like an eye, trying to capture the image, but gets bogged down in fragments of events. It is as if the musicians freeze into a tableau vivant while the instruments and technical equipment become focal points, and subtitles comment on the work's process of creation from the composer's perspective. But what is behind this approach? Eizirik answers this question at a fundamental

level: "I've always had a tendency to think scenically. And since around 2019 or 2020, this aspect has taken on more and more significance in my work. My sonic and scenic ideas are dominated by a functional way of thinking. That applies to individual elements, but also the respective piece in the context of the concert and the space. I think very functionally, very referentially and very conceptually." *Placeholder* in turn implies a concept that follows Eizirik's definition of the eponymous term very closely: "Placeholder names are words that can refer to things or people whose names do not exist, are temporarily forgotten, are to avoid stigmatization, or unknown in the context in which they are being discussed, or one is unable to or does not care to specify precisely. They are often used as names for sample personal documents (e.g. credit-card, ID-card, drivers licence, passports and music score)." Everything remains a symbol and cipher that gradually erases anything individual. Since the composition of *Placeholder*, the approach that Eizirik applies primarily to the effects of the coronavirus on artistic techniques and aesthetic reception there has become a central compositional motivation in his works.

Music for people, not instrumentations

Placeholder is still based on a score, albeit an extremely reduced one; in the subsequent works *Fuse Piece* (2020/22), *Looking Out Into a Room* (2022) and *Here and There* (2022), Eizirik completely abandons notated music. From the composer's perspective, this is a step in a consistent development towards a democratization of the writing, performance and reception of music. To be sure, new works refer directly or indirectly to something existing; pitches and sounds are contaminated, in both a positive and a negative sense. Eizirik knows this and works with it, incessantly weaving new webs of references and proceeding in an incorruptibly

non-hierarchical fashion: no genres, no scores, no hermetically sealed œuvre.

Ironically – or perhaps not – *adolescência* for five performers and light (2022/23) is to be premiered at the Darmstadt Summer Course, the same echo chamber that rigidly set the agenda for contemporary composition in the 1950s. Back then, alternative artistic approaches and results were judged without mercy or compromise, even though the Boulez-Nono-Stockhausen triumvirate strove for a democratization of all musical parameters in their serially organized pieces. And in parallel with the erasure of the composing subject thus achieved, the body of rules grew. Seventy years have passed since then, but at times this legacy still hangs over the course's history and discourse like a sword of Damocles. This is precisely what Eizirik, who first visited Darmstadt as a student in 2012, takes as his starting point: the focus is on human beings, in this case Carola Schaal, Roberto Maqueda, Jennifer Torrence, Francesco Palmieri, Håkon Stene and Ricardo Eizirik himself. The physical presence of the five musicians and the relationships

between them are crucial to the piece. All senses are involved and every action matters: reciprocal glances, attentive listening and interaction with the audience, which should ideally also be involved. In puberty, the body's process towards sexual maturity is the central focus. At the same time, it is a phase of extensive questioning in the search for one's own place in society. Corporeality becomes a powerful engine in *adolescência*, including the physical experience of loudness, light or acceleration; Eizirik has been focusing especially on the last of these aspects in recent years. One could break his approach down radically to the maxim *'Prima l'esperienza, poi la riflessione'*: experience precedes reflection. And when Darmstadt's Centralstation is immersed in darkness, the here and now are all that matters. Rewind and play.

(Translation: Wieland Hoban)

11.08. ADOLESCÊNCIA

EN

DE

DEMOKRATISCHE MUSIK IM HIER UND JETZT. DER KOMPONIST RICARDO EIZIRIK

Von Gerardo Scheige

Mitte der 1990er Jahre in Südbrasilien, genauer in der Metropole Porto Alegre, Hauptstadt des Bundesstaats Rio Grande do Sul. Ein Zehnjähriger verbringt Stunden und Tage in der Musikschule. Bei seinem Lehrer – dem Gitarristen und Songwriter Carlo Pianta – erhält er einerseits Gitarrenunterricht, andererseits darf in der Hinterhof-Werkstatt löten, Instrumente wie eine zweisaitige Tin Can Guitar bauen und zudem unzählige LPs, MCs und CDs hören. Darunter befinden sich unterschiedliche Bands der 1960er und 1970er, beispielsweise The Beatles, The Beach Boys, Television, The Ramones und Gang of Four. Zugleich landen Alben der sogenannten Neuen Musik auf dem Plattenteller: Igor Stravinsky, Iannis Xenakis, György Ligeti und Karlheinz Stockhausen.

Ricardo Eizirik, so der Name des 1985 geborenen wissensdurstigen Schwammes, saugt alles auf, für ihn spielt sich Musikgeschichte nicht linear, sondern parallel ab, jeder Klang, jedes Genre ist gleichberechtigt, weiß zu verzaubern und macht Lust auf mehr. Einen sperrigen, mit fein säuberlich voneinander getrennten Ästhetik-Schubladen versehenen Schrank gibt es hier nicht – die Musiken sind für ihn buchstäblich unerhört, neu und „crazy“. Der wesentliche Unterschied: Während die Bandmitglieder

sich ausgefallen und hip kleiden, unterstreichen die Komponisten Neuer Musik ihren ernstesten Anspruch mit Anzug und Krawatte. Insgesamt sollte diese prägende Jugenderfahrung eine nachhaltige Wirkung auf Eiziriks Kunst ausüben.

Ich heiße Ricardo und komme aus Brasilien

Im Laufe der Zeit erkannte er nämlich einen weiteren entscheidenden Unterschied, zunächst intuitiv, später immer bewusster: Obwohl die Mehrzahl der gehörten Bands aus Europa und Nordamerika stammte, hatten auch viele experimentierfreudige Gruppen ihren Ursprung in Afrika, Asien und Südamerika. Ähnliches ließ sich von den Komponisten nicht sagen. Und so wuchsen beim heranreifenden Eizirik sowohl die Identifikation mit ersteren als auch die Irritation gegenüber letzteren. Er selbst benennt das Gefühl folgendermaßen: „Irgendwann habe ich begonnen, Musikgeschichtsbücher zu lesen, in denen alle Johann, Ludwig, Pierre und Karlheinz hießen. Es gab keine Ricardos, keine Joãos. Die Differenz zwischen Erster und Dritter Welt, zwischen Norden und Süden wurde mit der Zeit immer deutlicher.“ Die Adoleszenz bekräftigt den

Eindruck und erzeugt im Heranwachsenden ein Gefühl des Ungleichgewichts, wie Eizirik erläutert: „Bis heute dauert dieser innerliche Konflikt an. Ich kämpfe sehr damit und überlege, was ich mache und wie ich es mache. Schlussendlich bin ich nach Europa gekommen, dennoch ist die Tatsache hier zu sein, ausgesprochen kompliziert für mich, moralisch, ethisch, als Brasilianer, der sich sehr viel mit Kolonialgeschichte beschäftigt. Ich bin Teil der Neue-Musik-Szene, versuche aber, geeignete Wege zu finden, adäquat damit umzugehen.“ Begleitet wurde diese Empfindung von einer unstillbaren Neugier, die nach musikalischen Extremen suchte; mal war es klangliche Aggressivität, mal hypnotisierende Langsamkeit. Jede Neuentdeckung musste das Bekannte übertreffen. Künstlerisch hat sich der Teenager Eizirik als E-Gitarist in mehreren Punk-, Hardcore-, Drone-, Metal-, Indie- und Noise-Bands ausgetobt und dabei stets eine ästhetisch demokratische Haltung eingenommen: „Es ging in alle Richtungen. Auf der einen Seite wollte ich alles von Ligeti hören, genauso aber die japanische Noise-Band Hanatarash oder jedes Album des brasilianischen Musikers Tom Zé. Das Ganze war keineswegs in einem europäischen Musikgeschichtssinn organisiert, es gab keine geordnete Chronologie. Ich hörte alles, was ich in die Finger bekam, egal, was es war. Wenn eine Freundin oder ein Freund eine Platte, ein Buch, einen Film mitbrachte, hörte ich sie, las ich es, sah ich ihn.“ Zusammen mit einem anwachsenden künstlerischen Panorama bildete sich eine kulturelle Skepsis aus, die Eizirik heute verstehen, bezeichnen und einordnen kann.

Denn Kunst spielt sich nie in einem luftleeren Raum ab. Universal geltende Prinzipien sind zweifellos ein hehres Ziel, stoßen aufgrund von geschichtlichen, geografischen, politischen und sozialen Faktoren aber unentwegt an ihre Grenzen. Sie lassen sich nur bedingt konfektionieren, wie bereits ein christliches Fest zeigt: Über verschneite Weihnachten können Menschen in der südlichen Hemisphäre nur mit den

Schultern zucken. Und so erging es Ricardo Eizirik mit europäischer und nordamerikanischer Musik, die bei aller Begeisterung eine befremdliche Lücke hinterließ: „Das Ausbildungssystem in Brasilien war damals – und ist vermutlich heutzutage nach wie vor – sehr eurozentrisch geprägt. Kolonialgeschichte wurde immer von einer europäischen Perspektive aus betrachtet und gelehrt. Weitergedacht hieß das für mich: Alle zentraleuropäische und nordamerikanische Musik, die ich hörte, fußte auf einem Narrativ von Universalität, das mich nicht betraf. Ein Beispiel: Ich hörte Schuberts *Winterreise* und wusste nicht, wovon dort die Rede ist. Ich komme aus Brasilien. Obwohl ich kein Deutsch sprach, konnte ich die Schönheit dieser Musik genießen, nur keinen Bezug dazu herstellen. Das galt auch für Wagner, Brahms und Mahler.“

Während seines Kompositionsstudiums, das ihn von Porto Alegre (bei Antonio C. B. Cunha) nach Zürich (bei Isabel Mundry) führte, setzte sich Eizirik auch mit den Schriften von Immanuel Kant oder Theodor W. Adorno auseinander. Sie stellten ihn vor ähnliche Herausforderungen und Konflikte, da er sie als Brasilianer völlig anders interpretierte als Europäer:innen. Menschen des Globalen Südens definieren soziale Unterschiede, Gewalt, Nahrung, Sprache, Pflanzen, Tiere, Armut, Natur und Klima folgerichtig anhand ihnen bekannter Kriterien. Weit mehr Energie als die Herausarbeitung dieser Differenzen fordert aber der paternalistische Umgang des Globalen Nordens damit, dessen Akademiker:innen nicht müde zu betonen werden, von der eigenen Lesart abweichende Sichtweisen seien schlichtweg falsch. Ricardo Eizirik suchte den Diskurs, verteidigte seine Position und nahm dabei ebenso konträre Blickwinkel ein. Um seine privilegierte Stellung als weißer Mann wohl wissend, bewegte er sich kontinuierlich inmitten dieses Spannungsfelds, wechselte aber zugleich zwischen musikalischen Genres und künstlerischen Disziplinen, die er in einem zweiten Schritt amalgamierte.

DE

52

DE

53

Rissige Welt

Alle diese Gedanken und Prozesse beeinflussen Eiziriks Arbeit – in der er mit diesem und gegen diesen Konflikt anschreibt – maßgeblich. Seit einigen Jahren lässt sich jedoch ein Wandel feststellen. Nach Auffassung Eiziriks vollzog sich die kompositorische Veränderung nahezu organisch und unbewusst; den nötigen Nährboden dafür lieferte aber zweifelsohne die mit ausreichender Zeit zur Reflexion ausgestattete Coronapandemie. Ein erstes richtungsweisendes Werk ist *Placeholder* (2020/21) für (gestreamtes) verstärktes Ensemble, Sampler und Untertitel, das vom ECLAT Festival in Auftrag gegeben und vom Ensemble Recherche uraufgeführt wurde.

Unmittelbar nach dem Feuerwerk, mit dem Menschen weltweit das neue Jahr begrüßten, begann 2020 vertraute und automatisierte Strukturen unseres Handelns aufzulösen. Das Coronavirus griff um sich, erzwang einen Rückzug ins Private, Konzertsäle und Theaterhäuser verstummten. Seine ursprünglichen Pläne musste Ricardo Eizirik schnell ad acta legen: „Ich hatte vor-gesehen, mir ein Jahr freizunehmen, um mich auf ein Bühnenprojekt zu konzentrieren. Daran arbeitete ich bereits seit vielen Jahren, und endlich schien sich alles zu fügen, um es verwirklichen zu können. Aber das tat es nicht... Stattdessen stand 2020 vor der Tür, und das Schreiben von Musik wurde zu etwas Seltsamem und Unpassendem für mich.“ Eizirik hatte viel Zeit zum Nachdenken, und so ergaben sich in diesem Zusammenhang alte – und neue – Fragen nach der eigenen Positionierung und Kontextualisierung innerhalb der Neue-Musik-Szene. Wer war ich? Wer bin ich? Wer könnte ich sein? Wenig überrascht daher der Kompositionstitel, da ein Platzhalter in erster Linie ein anderes Subjekt oder Objekt ersetzt.

Das gilt für *Placeholder* in vielfältiger Weise, einmal als Substitut des originär geplanten Bühnenwerks und zugleich paradoxerweise aufgrund

der Konzeption des Stücks als in sich abgeschlossene, nur im Internet abrufbare Videokomposition, die somit keine Variation, keinen Platzhalter zulässt. Wie ein Auge wandert die Kamera ruhelos umher und versucht, das Bild einzufangen, fährt sich jedoch im Fragmentarischen fest. Die Musiker:innen verharren gleichsam zu einem *Tableau vivant*, in den Fokus rücken vielmehr Instrumente und technisches Equipment, eingeblendete Untertitel kommentieren aus Komponistensicht den Entstehungsprozess des Werks. Doch was verbirgt sich hinter diesem Ansatz? Eizirik setzt hier grundlegend an: „Ich habe immer eine Tendenz gehabt, szenisch zu denken. Und seit circa 2019, 2020 nimmt dieser Aspekt einen größeren, stetig anwachsenden Platz in meiner Arbeit ein. Bei meinen klanglichen und szenischen Überlegungen dominiert eine funktionale Denkweise. Das betrifft einzelne Elemente, aber auch das jeweilige Stück im Rahmen des Konzerts und des Raums. Ich denke sehr funktionell, sehr referenziell und sehr konzeptuell.“ *Placeholder* wiederum impliziert ein Konzept, das sich engmaschig an Eiziriks Definition des titelgebenden Begriffs orientiert: „Platzhalternamen sind Wörter, die sich auf Dinge oder Personen beziehen können, deren Namen nicht existieren, vorübergehend vergessen sind, die nicht stigmatisiert werden sollen oder die in dem Kontext, in dem sie besprochen werden, entweder unbekannt sind oder nicht genau benannt werden können. Sie werden oft als Namen für persönliche Mustersdokumente verwendet, zum Beispiel Kreditkarten, Personalausweise, Führerscheine und Reisepässe.“ Alles bleibt Symbol und Chiffre, die Individuelles allmählich auslöscht. Was in *Placeholder* vorrangig auf Auswirkungen der Coronapandemie hinsichtlich künstlerischer Techniken und ästhetischer Rezeption abzielt, wird in Eiziriks Stücken seitdem zu einer zentralen kompositorischen Motivation.

Musik für Menschen, nicht für Besetzungen

Placeholder liegt noch eine, wenn auch äußerst reduzierte Partitur zugrunde, bei den folgenden Werken *Fuse Piece* (2020/22), *Looking Out Into a Room* (2022) und *Here and there* (2022) verzichtet Eizirik gänzlich auf einen Notentext. Nach Aussage des Komponisten stellt dies einen konsequenten Entwicklungsschritt dar hin zu einer Demokratisierung des Schreibens, Aufführens und Rezipierens von Musik. Gewiss, neue Werke verweisen direkt oder indirekt auf bereits Vorhandenes, Töne und Klänge sind zugleich im besten wie im schlechtesten Sinne kontaminiert. Ricardo Eizirik weiß darum und arbeitet damit, webt unaufhörlich neue Netze aus Referenzen und geht dabei unbestechlich hierarchielos vor: keine Gattungen, keine Partituren, kein hermetisch abgeriegeltes Œuvre.

Ironischerweise – oder auch nicht – wird *adolescência* für fünf Performer:innen und *Licht* (2022/23) bei den Darmstädter Ferienkursen uraufgeführt, jener Echokammer, die in den 1950er Jahren die Richtung zeitgenössischen Komponierens unnachgiebig vorgab. Über abweichende künstlerische Ansätze und Resultate wurde damals ebenso kompromisslos wie vernichtend geurteilt, obwohl das Triumvirat Boulez-Nono-Stockhausen in ihren seriell organisierten Stücken eine Demokratisierung aller musikalischer Parameter anstrebten.

Und parallel zu einer bezweckten Auslöschung des komponierenden Subjekts nahm das Regelwerk beständig zu. Siebzig Jahre sind seitdem vergangen, dennoch schwebt dieses Erbe teilweise weiterhin wie ein Damoklesschwert über Geschichte und Diskurs der Ferienkurse. Genau hier setzt Eizirik, der Darmstadt erstmalig 2012 als Student besuchte, im Rahmen von *adolescência* an: Im Fokus steht der Mensch, in diesem Fall Carola Schaal, Roberto Maqueda, Jennifer Torrence, Francesco Palmieri, Håkon Stene und Ricardo Eizirik selbst. Ausschlaggebend für das Stück sind die physische Präsenz und die Beziehung zwischen den fünf Musiker:innen. Alle Sinne und jede Aktion zählen: gegenseitige Blicke, aufmerksames Hin- und Zuhören, die Interaktion mit dem Publikum, das idealerweise miteinbezogen werden soll. In der Pubertät rückt der Körper, rückt seine Veränderung bis hin zur Geschlechtsreife ins Rampenlicht. Zeitgleich ist sie eine Phase ausgiebigen Fragens, auf der Suche nach dem eigenen Platz in der Gesellschaft. Körperlichkeit wird in *adolescência* zum treibenden Motor, unter anderem auch die physische Erfahrung von Intensität wie Lautstärke, Licht oder Beschleunigung – ein Aspekt, der Eizirik seit einigen Jahren verstärkt beschäftigt. *Prima l'esperienza, poi la riflessione*: Erfahrung kommt vor der Reflexion, so ließe sich seine Herangehensweise radikal herunterbrechen. Und wenn die Centralstation im Dunkeln versinkt, zählen nur das Hier und Jetzt. Rewind and Play.

DE

DE



11.08. ADOLESCÊNCIA



IN CONVERSATION WITH SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA AND MIVOS QUARTET

Interview: Gerardo Scheige

The Polish Ensemble Spółdzielnia Muzyczna and the US-based Mivos Quartet are the two ensembles-in-residence at this year's Darmstadt Summer Course. Both are represented with several concerts in the festival program and will also collaborate with participants of the composition studios and offer reading sessions. Editor Gerardo Scheige invited them to get to know and talk to each other via Zoom on 31 May 2023.

How would you describe the work within the ensemble in general, and regarding contemporary music in particular?

MAŁGORZATA MIKULSKA
(FLUTIST OF SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA)

Currently, Spółdzielnia Muzyczna consists of eight members. The work is divided into two sections, an organizational and an artistic section. Like any ensemble we have a management team, which is made up by musicians. Jakub Gucik is our chairman, who is going to explain his role and his duties, I guess. Our second chairman is Tomasz Sowa, who is responsible to keep our budget in a good shape. Additionally, Emilia is taking care of the contact with composers, festivals and the applications for financial support. She is a huge help during the dress rehearsals and the concerts as well. Paulina Woś, our violin player, is responsible for the schedules. She is the perfect person for it, being capable to get the best out of our availabilities.

Finally, there is our percussionist Aleksander Wnuk, who has recently taken care of all the weird, collected sound objects that come to use. At this point, organization meets musical practice. Within our work we try to find a democratic way for a common artistic vision including a variety of ideas and results.

JAKUB GUCIK
(CELLIST OF SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA)

I can agree with everything. When the organizational stuff is done, we are musicians that like playing together, developing ideas together. Of course, sometimes it's hard to find common ideas and common solutions, but in the end, we always pull ourselves together again. And that's our way of thinking about and working within the ensemble.

A question on this: the way of working reflects the name of the ensemble, which means cooperative in English. So, when Spółdzielnia started in 2014,

the basic idea was to choose a name that would describe the way of working?

MM Exactly. What I can add is that the name establishes a relationship with our generation. The term was quite popular in our youth being kids and students, when 'spółdzielnia' was linked to a housing cooperative. The name of our ensemble refers to that time, including democratic thoughts.

OLIVIA DE PRATO
(1ST VIOLIN OF MIVOS QUARTET)

Actually, I have a question: how and where did you all meet?

MM We are from Cracow. I mean, we studied together, most of us. Some of us knew each other from school, like Jakub and Barbara Mglej, our violin player.

JG Yeah, we have known each other for twenty years now, since elementary school.

ODP Wow, that's exciting! It's so nice to meet you. I'm looking forward to meeting you in person this summer.

MM Indeed! What about you?

ODP We started in 2008 at the Manhattan School of Music. Victor Lowrie Tafoya and I are the founding members. So, we've been together since the beginning. We had a few personal changes for the other two players, but we all started studying together at the Manhattan School of Music. A program for contemporary performance practice had just started in 2007, and we were basically the string players, because it was the first year and they only had 13 students in total at that program. After finishing the master's degree, we decided to keep playing together as a quartet. Crazy idea. But, you know, we love playing together, we love playing contemporary music and doing a lot of collaborations. For us, one of the main missions is also not just performing new works and commis-

sioning, but also doing a lot of collaborative works with artists from different backgrounds and different aesthetics. So, we work with a lot of people, a lot of composers and artists, musicians that come more from the improvised worlds, maybe more from the so-called jazz world, although, you know, we're all kind of together in this new music world. We like to improvise too; there are not many string quartets that like to do improvisation as well. I don't know if Victor wants to add to that.

VICTOR LOWRIE TAFOYA
(2ND VIOLIN OF MIVOS QUARTET)

That's the basic story. We are a bit of a smaller operation because there is just the four of us, usually. Sometimes there's more of it when there's a bigger collaboration. We're based in the US, as non-profit corporation, which just makes things easier for fundraising. It's just the typical way that American-based music ensembles function. So, that's how we function. We also have a board of directors that does help us and advises us on taxes and fun things like that. But we do a lot of the administrative work ourselves as well, and we divide that up amongst the four of us because it all has to get done and generally works quite well. I just want to point out that we made a decision over the course of time: our work really has moved in the direction of really collaborating directly with composers as much as possible. So, really every new piece, every new project is a collaboration between us and the person around the music and maybe even might be involved in the writing or the workshopping of new pieces. That keeps us focused on newer things.

JG The fact that you're doing a lot of different things is very interesting: composed music commissions, but also improvisation, even extending from quartet to bigger groups. At this point there are similarities with us: a lot of people used to say that Spółdzielnia doesn't have a strong identity, because we are doing a lot of different things. But everything we are doing is interesting for

EN

EN



us, and we feel like we are developing our skills, our playing and the spirit of the ensemble. I think, that's what we both have in common.

ODP Yes, I think it's very important these days to do a big variety of things. Back in the days ensembles would just be focused in doing one thing. But I think it's nice to expand and do projects that are very, very different, also from a collaboration with visual artists, maybe in theater and dance. I think it's exciting that ensembles kind of expand their mission and their vision a little bit more.

What about your Darmstadt Summer Course program? Do you want to tell us a bit about it?

JG Sure. We are playing two concerts, and are preparing an additionally one for the Open Space program. In the first concert on 7 August, we will play a long piece: *For George Lewis* by Tyshawn Sorey. For us, it's going to be very interesting, because we will expand our ensemble a lot. For the piece, there will be sixteen performers in total, including additional instruments, e.g. French horn and trombone. For me personally, it's a special situation, because I knew George Lewis as a trombone player before I started to play composed contemporary music. I knew that he played a lot of free jazz, really crazy things. And then I realized that he was a classically educated composer and teacher. One of his students was Tyshawn Sorey. So, it's very moving for me that we will be playing Sorey's piece, which is a tribute to George Lewis.

The second concert on 12 August is made up of four premieres by Polish contemporary composers, four different personalities. Artur Zagajewski's work will be some kind of punk inspiration of Polish grunge music. Rafał Rytorski is a composer and a DJ; he does a lot of long pieces linked to dance and (popular) electronic music, some kind of techno. He is writing a piece about the meaning of poetry of the birds, something really metaphoric and esoteric. What else?

Yeah, Nina Fukuoka, a very interesting composer living in New York. It will be a multimedia piece, dealing with the changes in Polish society during the last 30 years, among other things. Finally, we will play a composition by our friend Monika Szpyrka, who lives in Cracow as well. Her music moves us very much and speaks directly to our feelings.

In our Open Space presentation we are going to play a piece by Fabio Machiavelli and a piece by Paweł Malinowski, a Cracow-based young composer. By this, we would like to give the participants an insight into our collaboration with composers.

VLT That's great. It's nice that there's an overlap of what we are presenting at Darmstadt this year. That's really cool, because we recently premiered a string quartet by Nina Fukuoka. It's beautiful and has very evocative, pre-recorded sounds. Sadly, we will not be yet in Darmstadt for your first concert. I would love to hear Tyshawn's piece. But we will be able to attend the second one and hopefully hear the Open Space presentation as well.

For Mivos, we are presenting a couple of concerts as well. We will be premiering a new work by Sarah Hennies, called *Borrowed Light*, which is an evening length string quartet. It's really exciting because we've been waiting to work with her for some time. We don't know her personally, but her music tends to be longer-form works program. It can be hard to find support for that kind of piece. For instance, it's hard to write a grant proposal. Any kind of application wants a one, two or three-minute highlight of a piece. But if it's a piece that evolves over 50 minutes — how do you do that? So, it took a while to find the right time and financial support to get this work together.

For our second concert, which was programmed together with Thomas Schäfer, we're presenting a variety of works. From our repertoire, we will perform George

EN

EN

Lewis' *String Quartet 2.5 "Playing with Seeds"*, written for us in 2017. We perform it quite often and it's always fun to play. It's kind of a journey of a piece that is almost completely written out, but it just has this energy of improvisation within it: new things happen, new things come across even now. It just keeps evolving. And we're playing a relatively new quartet by Mark Andre. It's a miniature. And that's exciting as well, because we have not performed his music yet, so this will be a wonderful way to meet him and get to know his music. Furthermore, there's Alvin Singleton's second string quartet *Secret Desire to Be Black* from 1988. He won the Kranichstein Music Prize in 1974, so that's going to be a nice historical connection there. It will be new for us to play his music, which is exciting. And there's a couple of more pieces by Sivan Eldar and Dai Fujikura.

es The Darmstadt Summer Course today is primarily about giving musicians, composers and other artists the opportunity to meet and exchange ideas. The Darmstadt of the past seemed — at least to me as a musicologist — more like a huge, solid historical rock in contemporary music, with a very Euro-centric attitude. In the 1950s, there were many who thought: 'I have to compose in a certain way, otherwise I won't be part of it'.

What does the Darmstadt Summer Course mean to you? How do past and present relate to each other?

VLT I'm not really speaking for anyone, but I think some people in the quartet and maybe you guys would agree with this at any time: there's kind of an institution or tradition, especially in the arts. I mean, there's something valuable in that, and it usually came about for a reason. I mean, the dominant Summer Courses have an amazing history of pieces, composers and lectures. And it's all interesting, beautiful and thought provoking. But it's also always in constant change, even if it's a rock, as you say. I think, it has to change with the times and it's changing as the music world in general just becomes more inclusive and expansive. That's a good and natural thing. And it's very healthy. It's more accurate to it to what is actually happening in the world and what's important in music. Both past and present don't have to be opposed to each other.

ODP People come from all over the world to present pieces, maybe from their home country or from friends or people that they have collaborated with. It's like saying: 'here's what we like. That's what's happening right now. Take a listen to this, take a listen to that.' And there is so much variety now, which is great. It's a nice way to interact and present music.

SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA
07.08. FOR GEORGE LEWIS
12.08. MUSIC COOPERATIVE

MIVOS QUARTET
10.08. BORROWED LIGHT
14.08. PLAYING WITH SEEDS
15.08. CALL FOR SCORES

IM GESPRÄCH MIT SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA UND MIVOS QUARTET

Interview: Gerardo Scheige

Das polnische Ensemble Spółdzielnia Muzyczna und das US-amerikanische Mivos Quartett sind die beiden Gastensembles der diesjährigen Darmstädter Ferienkurse. Beide sind mit verschiedenen Konzerten im Festivalprogramm vertreten und werden auch mit Teilnehmer:innen der Kompositionsstudios zusammenarbeiten und Reading Sessions anbieten. Redakteur Gerardo Scheige lud sie am 31. Mai 2023 zum Kennenlernen und Gespräch via Zoom ein.

Wie würdet ihr die Arbeit innerhalb des Ensembles im Allgemeinen und in Bezug auf zeitgenössische Musik im Besonderen beschreiben?

MAŁGORZATA MIKULSKA
(FLÖTISTIN VON SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA)

Derzeit besteht Spółdzielnia Muzyczna aus acht Mitgliedern. Die Arbeit ist in zwei Bereiche unterteilt, einen organisatorischen und einen künstlerischen Bereich. Wie jedes Ensemble haben auch wir ein Leitungsteam, das sich aus verschiedenen Musiker:innen zusammensetzt. Jakub Gucik ist unser Vorsitzender, der seine Rolle und seine Aufgaben später erläutern wird. Unser zweiter Vorsitzender ist Tomasz Sowa, der dafür verantwortlich ist, unser Budget in Ordnung zu halten. Außerdem kümmert sich Emilia Stefańska um die Kontakte zu Komponist:innen, Festivals und die Anträge auf finanzielle Unterstützung. Auch bei den Generalproben

und Konzerten ist sie eine große Hilfe. Paulina Woś, unsere Geigerin, ist für die Terminplanung zuständig. Sie ist die perfekte Person dafür, weil sie es immer wieder schafft, das Beste aus unseren Verfügbarkeiten herauszuholen. Schließlich ist da noch unser Schlagzeuger Aleksander Wnuk, der sich seit kurzem um all die seltsamen, gesammelten Klangobjekte kümmert, die bei uns zum Einsatz kommen. An diesem Punkt trifft die Organisation auf die musikalische Praxis. Innerhalb unserer Arbeit versuchen wir, einen demokratischen Weg für eine gemeinsame künstlerische Vision zu finden, die eine Vielzahl von Ideen und Ergebnissen einschließt.

JAKUB GUCIK
(CELLIST VON SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA)

Ich kann alles Gesagte nur unterstützen. Wenn die organisatorischen Dinge erledigt sind, sind wir Musiker:innen, die gerne zusammen spielen und

DE

DE

gemeinsam Ideen entwickeln. Natürlich ist es manchmal schwer, gemeinsame Ideen und gemeinsame Lösungen zu finden, aber am Ende finden wir immer wieder zusammen. Und das ist unsere Art, über das Ensemble zu denken und in ihm zu arbeiten.

Eine Frage dazu: Die Arbeitsweise spiegelt den Namen des Ensembles wider, der sich im Deutschen mit Kooperative übersetzen ließe. Als Spółdzielnia im Jahr 2014 gegründet wurde, war die Grundidee also, einen Namen zu wählen, der die Arbeitsweise beschreibt?

MM Genau. Was ich noch hinzufügen kann, ist, dass der Name eine Beziehung zu unserer Generation herstellt. Der Begriff war in unserer Jugend, als wir noch Kinder und Studierende waren, sehr beliebt, als "spółdzielnia" mit einer Wohnungsbaugenossenschaft verbunden war. Der Name unseres Ensembles bezieht sich auf diese Zeit, einschließlich des demokratischen Gedankens.

OLIVIA DE PRATO
(1. VIOLINE MIVOS QUARTET)

Ich habe eine Frage: Wie und wo habt ihr euch eigentlich kennengelernt?

MM Wir kommen aus Krakau. Die meisten von uns haben zusammen studiert. Einige von uns kennen sich aus der Schule, wie Jakub und Barbara Mglej, unsere Geigerin.

JG Ja, wir kennen uns jetzt schon seit zwanzig Jahren, seit der Grundschule.

ODP Wow, das ist aufregend! Es ist so schön, euch kennenzulernen. Ich freue mich darauf, euch dann im Sommer persönlich in Darmstadt zu treffen.

MM In der Tat! Was ist mit euch?

ODP Wir haben 2008 an der Manhattan School of Music begonnen. Victor Lowrie Tafoya und ich sind die Gründungsmitglieder. Wir waren also

von Anfang an dabei. Bei den beiden anderen Mitgliedern gab es ein paar persönliche Veränderungen, aber wir haben alle zusammen an der Manhattan School of Music studiert. 2007 hatte gerade ein Programm für zeitgenössische Aufführungspraxis begonnen und wir waren im Grunde die einzigen Streicher, denn es war das erste Jahr und es gab insgesamt nur 13 Studierende in diesem Programm. Nach unserem Master-Abschluss beschlossen wir, weiterhin als Quartett zusammenzuspielen. Eine verrückte Idee. Aber wisst ihr, wir lieben es, zusammen zu spielen, wir lieben es, zeitgenössische Musik zu spielen und viel zusammenzuarbeiten. Eine unserer Hauptaufgaben ist nicht nur die Aufführung neuer Werke und die Vergabe von Kompositionsaufträgen, sondern auch die Zusammenarbeit mit Künstler:innen mit unterschiedlichem Hintergrund und unterschiedlicher Ästhetik. Wir arbeiten also mit vielen Menschen zusammen, mit vielen Komponist:innen und Künstler:innen, mit Musiker:innen, die eher aus der improvisierten Musik kommen, vielleicht eher aus der Jazzwelt, obwohl wir in der neuen Musik ja ohnehin alle irgendwie zusammen sind. Wir improvisieren auch gerne – es gibt nicht viele Streichquartette, die auch gerne improvisieren. Ich weiß nicht, ob Victor dem etwas hinzufügen möchte...?

VICTOR LOWRIE TAFOYA
(2. VIOLINE MIVOS QUARTET)

Das ist schon die entscheidende Geschichte. Wir sind eine kleine Gruppe, weil wir normalerweise ja nur zu viert sind. Manchmal sind es auch mehr, wenn es eine größere Zusammenarbeit gibt. Wir haben unseren Sitz in den USA und sind eine gemeinnützige Gesellschaft, was die Einwerbung von Drittmitteln vereinfacht. Das ist die klassische Art und Weise, wie in den USA ansässige Musikensembles funktionieren. So arbeiten wir also auch. Wir haben einen Vorstand, der uns hilft und uns in Steuerfragen und ähnlichen Dingen berät. Aber wir machen auch einen Großteil der Verwaltungsarbeit selbst, und wir teilen sie unter uns auf, weil alles

erledigt werden muss. Und das funktioniert im Allgemeinen ganz gut. Eines ist mir nur besonders wichtig: Dass wir im Laufe der Zeit die ganz bewusste Entscheidung getroffen haben, so viel wie möglich direkt mit den Komponist:innen zusammenzuarbeiten. Jedes neue Stück, jedes neue Projekt ist also eine Zusammenarbeit zwischen uns und der Person, die für die Musik verantwortlich ist. Damit fokussieren wir uns auf die neuen Dinge, die anstehen.

JG Die Tatsache, dass ihr viele verschiedene Dinge macht, ist sehr interessant: Aufträge für komponierte Musik, aber auch Improvisation, die sich sogar vom Quartett aus auf größere Gruppen ausdehnt. In diesem Punkt gibt es Ähnlichkeiten zu uns: Viele haben gesagt, dass Spółdzielnia keine starke Identität hat, weil wir sehr unterschiedliche Projekte machen. Aber alles, was wir tun, ist interessant für uns – und wir haben das Gefühl, dass wir damit unsere Fähigkeiten, unser Spiel und den Geist des Ensembles weiterentwickeln. Ich denke, das ist es, was Mivos und Spółdzielnia gemeinsam haben.

ODP Ja, ich denke, es ist gerade heute sehr wichtig, eine große Vielfalt an Dingen zu machen. Früher haben sich Ensembles ästhetisch meist nur auf eine Sache konzentriert. Aber ich denke, es ist schön, zu expandieren und Projekte zu realisieren, die sehr, sehr unterschiedlich sind, auch beispielsweise durch die Zusammenarbeit mit bildenden Künstler:innen oder auch aus Theater und Tanz. Ich finde es spannend, dass Ensembles ihren Auftrag und ihre Vision stetig erweitern.

Was ist mit eurem Darmstadt-Programm? Möchtet ihr uns ein wenig darüber erzählen?

JG Ja, sicher, gerne, wir spielen zwei Konzerte und bereiten ein weiteres für den Open Space vor. Im ersten Konzert am 7. August werden wir ein langes Stück spielen: *For George Lewis* von Tyshawn Sorey. Für uns wird das sehr

interessant, weil wir unser Ensemble stark erweitern werden. Für das Stück werden wir insgesamt sechzehn Mitwirkende haben, einschließlich zusätzlicher Instrumente, z.B. Horn und Posaune. Für mich persönlich ist es eine besondere Situation, denn ich kannte George Lewis als Posaunisten, bevor ich anfing, komponierte zeitgenössische Musik zu spielen. Ich wusste, dass er eine Menge Free Jazz spielte, wirklich verrückte Sachen. Und dann wurde mir klar, dass er ein klassisch ausgebildeter Komponist und Lehrer ist. Einer seiner Schüler war Tyshawn Sorey. Daher ist es für mich sehr bewegend, dass wir Soreys Stück spielen werden, das eine Hommage an George Lewis ist.

Das zweite Konzert am 12. August besteht aus vier Uraufführungen zeitgenössischer polnischer Komponist:innen, vier unterschiedlicher Persönlichkeiten. Das Werk von Artur Zagajewski wird eine Art Punk-Inspiration der polnischen Grunge-Musik sein. Rafał Ryterski ist Komponist und DJ; er macht viele lange Stücke im Zusammenhang mit Dance- und (populärer) elektronischer Musik, eine Art Techno. Er schreibt gerade ein Stück über die Bedeutung der Poesie der Vögel, etwas wirklich Metaphorisches und Esoterisches. Was noch? Ja, Nina Fukuoka, eine sehr interessante Komponistin, die in New York lebt. Es wird ein multimediales Stück sein, das sich unter anderem mit den Veränderungen in der polnischen Gesellschaft in den letzten 30 Jahren beschäftigt. Schließlich werden wir eine Komposition unserer Freundin Monika Szpyrka spielen, die ebenfalls in Krakau lebt. Ihre Musik berührt uns sehr und spricht unsere Gefühle ganz direkt an.

In unserer Open-Space-Präsentation werden wir ein Stück von Fabio Machiavelli spielen und ein Stück von Paweł Malinowski, einem jungen Komponisten aus Krakau. Auf diese Weise möchten wir der Ferienkurs-Community einen Einblick in unsere Zusammenarbeit mit Komponist:innen geben.

DE

DE

VLT Das ist großartig. Es ist schön, dass es eine Überschneidung mit dem gibt, was wir dieses Jahr in Darmstadt präsentieren. Das ist wirklich cool, denn wir haben kürzlich ein Streichquartett von Nina Fukuoka uraufgeführt. Es ist wunderschön und hat sehr stimmungsvolle, vorproduzierte Klänge. Leider werden wir bei eurem ersten Konzert noch nicht in Darmstadt sein. Ich würde sehr gerne Tyshawns Stück hören. Aber wir werden das zweite Konzert besuchen können und hoffentlich auch bei der Open-Space-Präsentation dabei sein.

Mit unserem Quartett präsentieren wir auch einige Konzerte. Wir werden ein neues Werk von Sarah Hennies mit dem Titel *Borrowed Light* uraufführen, ein abendfüllendes Streichquartett. Das ist wirklich aufregend, denn wir haben schon lange darauf gewartet, mit ihr zu arbeiten. Wir kennen sie nicht persönlich, aber ihre Musik tendiert zu längeren Programmen. Es kann schwierig sein, für diese Art von Werken Unterstützung zu finden. Es ist zum Beispiel schwer, dafür einen Förderantrag zu schreiben. Bei jeder Art von Antrag wird ein ein-, zwei- oder dreiminütiges Highlight eines Stücks verlangt. Aber wenn es sich um ein Stück handelt, das sich über 50 Minuten entwickelt – wie soll man das machen? Es hat also eine Weile gedauert, bis wir die richtige Zeit und finanzielle Unterstützung gefunden hatten, um dieses Werk auf die Beine zu stellen.

Für unser zweites Konzert, das wir gemeinsam mit Thomas Schäfer programmiert haben, präsentieren wir eine Vielzahl von Werken. Aus unserem Repertoire werden wir George Lewis' *Streichquartett 2.5 „Playing with Seeds“* aufführen, das 2017 für uns geschrieben wurde. Wir spielen es ziemlich oft und es macht immer Spaß, es zu präsentieren. Es ist eine Art Reise durch ein Stück, das fast komplett ausgeschrieben ist, aber es hat einfach diese Energie der Improvisation in sich: neue Dinge passieren, neue Situationen entstehen auch aus dem Moment. Es entwickelt

sich einfach ständig weiter. Und wir spielen ein relativ neues Quartett von Mark Andre. Es ist eine Miniatur. Das ist auch deshalb so spannend, weil wir seine Musik noch nicht aufgeführt haben – und das eine wunderbare Gelegenheit ist, ihn und seine Musik kennenzulernen. Außerdem gibt es Alvin Singletons zweites Streichquartett *Secret Desire to Be Black* von 1988. Er hat 1974 den Kranichsteiner Musikpreis gewonnen, das wird also eine schöne historische Verbindung sein. Für uns wird es neu sein, seine Musik zu spielen, was sehr spannend ist. Und dann gibt es noch neue Stücke von Sivan Eldar und Dai Fujikura.

Bei den Darmstädter Ferienkursen geht es heute vor allem darum, Musiker:innen, Komponist:innen und anderen Künstler:innen die Möglichkeit zu geben, sich zu treffen und Ideen auszutauschen. Das Darmstadt der Vergangenheit erschien – zumindest mir als Musikwissenschaftler – eher wie ein riesiger, solitärer historischer Fels in der Brandung der zeitgenössischen Musik, mit einer sehr eurozentrischen Folkussierung. In den 1950er Jahren gab es viele, die dachten: „Ich muss auf eine bestimmte Art und Weise komponieren, sonst gehöre ich nicht dazu.“ Welche Bedeutung haben die Darmstädter Ferienkurse für euch heute? Wie verhalten sich Vergangenheit und Gegenwart zueinander?

VLT Ich spreche jetzt nur für mich, aber ich denke, dass einige meiner Mitglieder im Quartett und vielleicht auch ihr zustimmen könntet: Es gibt eine Art Institution oder Tradition, besonders in der Kunst. Ich meine, das hat etwas Wertvolles an sich, und es hat in der Regel einen Grund, warum das so ist. Ich meine, die Darmstädter Ferienkurse haben eine erstaunliche Geschichte von Stücken, Komponist:innen und diskursiven Beiträgen. Und das ist alles interessant, berührend und regt zum Nachdenken an. Aber alles ist auch immer in ständiger Veränderung, auch wenn Darmstadt ein Fels ist, wie du sagst. Ich denke, man muss mit der Zeit gehen,

und diese verändert sich, da die Musikwelt im Allgemeinen immer expansiver und zugleich inklusiver wird. Das ist eine gute und natürliche Entwicklung. Und es ist sehr gesund, wie ich finde. Es entspricht eher dem, was tatsächlich in der Welt passiert und was in der Musik wichtig ist. Vergangenheit und Gegenwart müssen daher nicht im Gegensatz zueinanderstehen.

ODP Bei den Ferienkursen kommen die Teilnehmer:innen aus der ganzen Welt, um Stücke zu präsentieren, vielleicht aus ihrem Heimatland oder von Freunden oder Kolleg:innen, mit denen

sie zusammengearbeitet haben. Es ist, als würde man sagen: „Das gefällt uns. Das ist es, was jetzt gerade passiert. Hört euch das mal an, hört euch das mal an!“ Und es gibt jetzt so viel Abwechslung, das ist wunderbar. Es ist eine schöne Art, Musik zu präsentieren und mit ihr zu interagieren.

DE

SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA
07.08. FOR GEORGE LEWIS
12.08. MUSIC COOPERATIVE

MIVOS QUARTET
10.08. BORROWED LIGHT
14.08. PLAYING WITH SEEDS
15.08. CALL FOR SCORES

THE TEXT SCORE DATASET 1.0

by Jennifer Walsh



FOR A DAY: For a day, be a situationist provocateur. Try to convince as many people as possible that the moon is actually yoghurt. Return every question with the phrase "I'm trying to have a praxis." [Visualisation of performance by VQGAN+CLIP]

Take a walk in the snow and collect small pieces of sunstone.
At a home or other quiet spot in the dark,
sing them back to their sounds.

One performer stands in the middle of the stage and with their back to the audience and arms up-stretched calls out to the other performers in the hall that they must come and perform a piece of "Owl Art." The remaining performers then enter the living room one at a time and at the performer's direction perform one piece of "Owl Art" before returning to their original positions in the hall.

OXYGEN

a single tone
at the center of many different sounds, many different tones
at first by a very small group
which then slowly increases in strength
like oxygen

LIFE PIECE FOR SINGER

Dismantle life

Transform it

Keep changing



Marshall Trammell



“THIS RAPID FIRE IS LIKE THE AK47”

By Sophie Emilie Beha

The drummer, activist and composer Marshall Trammell — Drumsticks patter on the drum membrane. A phrase arches out of the surface, it leads effortlessly to the snare drum, lingers there in searching circular movements and seems to lose itself in inverted rhythms and endlessness. Then it breaks off. A new beginning. Like growing plants, abrupt scraps form repetitive rhythms. The bass drum kicks, builds a base, seems to stumble. Repeating, stumbling, repeating, a new start. Sound matter flings through the air. “My music style comes from my speech,” says Marshall Trammell. He is currently sitting in his old childhood room in his grandmother’s house in Missouri, where he has been living again for a few months.

Right at the beginning of our conversation he asks for the German word for “stuttering.” His first sentence: “I am a stutterer.” The word is elementary for him. Not only because it weaves itself into his narratives like a dialect or a facial expression elsewhere — for Marshall Trammell, stuttering is the starting point of his drumming. Just as quickly as Trammell strings words together, chains of drums form under his hands. They rattle as stringently and evenly as a sewing machine at full steam. “This rapid fire is like the AK47,” Trammell compares his volleys to a machine gun. His “stuttering effect” reminds Trammell of the okónkolo, the smallest drum of the Batá: dubious conical drums that are particularly well-known among the Lucumí, descendants of the Yoruba in Cuba. According to the Lucumí, these

drums are alive and “speak” to their listeners in sounds.

“My music is an opportunity for me to enter a political method for critical discourse,” Trammell says with determination. After high school in San Diego, he organised groups against animal cruelty in college and went vegan. He also plays drums in punk bands. Trammell’s need for political positioning and politically motivated action grows with the obvious injustice around him. It is the time when white people drive to the US border and shine their car lights on it to help the border patrol catch migrants arriving from Mexico. Trammell doesn’t let up: “Then my punk friends and I would fight those guys like Nazi skinheads.” In 1993 Trammell moved to San Francisco and soon started fighting in resistance groups against homelessness

there. He sees the music scene of the 90s as a parallel to the bubbling political cooking pots – the multi-layered discourses influence each other. Trammell draws his inspiration as much from outdoor jam sessions as from the Black Panther movement. Rough, boisterous, self-assertive sounds accompany those days.

At some point Trammell loses interest in experimental punk, free jazz and the self-referential music scenes. “I’ve been part of multiple organisations for social justice, and I felt that those organisations were more musical to me than the art scene.” What is important to him are communities. And that is what the self-organised groups stand up for. Against oppression, against dominant structures. “How we organise ourselves and how we can communicate with each other were ideals for me that I wanted to achieve – together with musicians.” As in his political struggles, Trammell strives for community, freedom and collaboration in his music-making. He turns to his body and free improvisation.

Over the years, a practice of his own has emerged: “performing political education” is what Marshall Trammell calls it. For this he has developed the “Insurgent Learning Workshops,” a series of workshops aimed at professionals, amateurs and non-musicians. Together they work with different materials, build instruments, write lyrics, develop graphic scores, experiment together, empower each other, share time and space. “It’s a practice against the status quo, against the dominant ideologies,” Trammell explains. The status quo is his constant enemy – “as it would erase me, erase my humanity.” Through the workshops, participants could develop their own narratives and express their discontent.

The foil on which the workshops are based are the codes of activists of the Underground Railroad – an informal network of smugglers that helped slaves escape from the southern states in the 19th century. The secret symbols – recorded on textile – revealed escape routes and shelters. “Art became a language for political education, training,

movement.” Other codes were passed on orally: “There are songs that had double meaning. The slave owners would hear insane people singing, but actually they were telling about the night sky, the Big Dipper and that you should follow the North Star.” The improvisational nature of the Underground Railroad at the time of the Civil War is consistent with the collective and individual experiences of the enslaved and feared, Trammell says. Using the languages of resistance, he develops visions of solidarity and new systems for musical improvisation together with the participants in the workshops. Politics and art mesh like cogs – this is the only way to reconfigure power, privilege and powerlessness.

Trammell had to learn this early on: experiences of violence are part of his family history. “It’s a cycle of witnessing violence or experiencing violence.” Many family members also stutter. His mother experienced sexual and domestic violence as a child, his father was in the Navy. Trammell was born in 1972 in Oceanside, California and grew up in a military base in occupied Hawaii – “colonised land.” Even though Hawaiians are in the minority, “the native culture was part of everyday life, but also occupied by the colonised culture and the U.S. military played a big part of that.” His father had chosen the military to escape institutional and economic racism. A fallacy. “This cycle of violence that manifested in my parents with physical violence,” Trammell recalls, summing up, “I have my stutter because of fear, because of witnessing violence by those who you tend to emotionally and physically, those you have to love.”

The violence and the resulting emotions result not only in Trammell’s way of speaking, but also in his music. Trammell plays on a modified drum set – sometimes also with buzz woods or clay heads. He works in an “anti-disciplinary” way, as he calls it. When he tested the “Insurgent Learning Workshops” 2020–2022 at the Borealis Festival in Bergen, the participants burned shapes and patterns into wood with hot irons. This creates new codes

EN

EN

in which new messages are inscribed. I keep thinking of bell hooks: “Throughout African American history, performance has been crucial to the struggle for liberation.” Trammell often works with refugees in his workshops – “those codes can define a safe zone.” However, the spaces created at the Borealis Festival are often not safe spaces for Trammell: “I found out that the musicians were racist, they were not interested in politics but using Black music and Black culture to feed their families or sell their records, and were not engaged in loving Black people or Black struggles.”

After this experience, Trammell founded an ensemble of discriminated non-musicians who exchanged their experiences. This work is part of his “Music Research Strategies” – practices that go far beyond mere music-making and seek to question and explore complex contexts. Trammell wrestles with his participants to find ways of expressing their own oppression and empowering each other. He learned from Jacques Lacan that people create their identity through language acquisition: “That is because I’m a stutterer.” He ventures right into the existential themes that others like to swallow. He still makes them sound like buzzwords, but less inconcrete: sustainability, identity politics, redistribution, anti-racism, cultural competences, anti-capitalism, empowerment, social justice, education, the list goes on. It connects the abstract and complicated impact powers of politics and art with practicable ways of living.

Another branch of the “Music Research Strategies” is the “Ebonics Native Land Acknowledgement,” for which Trammell collaborated with the indigenous composer Raven Chacon.

The ENLA is live performance and community gathering at the same time: a documentary film informs about the United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples (UNDRIP), alongside Trammell playing solo in a 10,000 square foot former cotton mill. “Rhythms can interlock information that is happening simultaneously.” Again, Trammell uses the notion of anti-disciplinarity here. For disciplines would be firmly anchored in academic structures, which Trammell is fighting against. “To solve a social issue we have to have a multidisciplinary solution in order to solve the complexity.” Only when all disciplines come together and make common cause can new space open up – for music and beyond.

It seems as if no vision is too big for Marshall Trammell, as if his engine has filled up endlessly with oil, as if the drum membranes never stop vibrating. At the moment he is applying for a Master’s in Archive Studies. He wants to build an archive network – to bring the different disciplines and practices together in an even more sustainable way. “I see this as a weapon, I know, it’s pretty provocative.” One could get pathetic now, but that would put an unnecessary sugar coating on the content. Therefore, quite unflatteringly: Marshall Trammell dares to formulate radicality, to believe in it and to demand it consistently. Important.

“THIS RAPID FIRE IS LIKE THE AK47”

Von Sophie Emilie Beha

Der Schlagzeuger, Aktivist und Komponist Marshall Trammell – Drumsticks prasseln auf die Trommemembran. Aus der Fläche wölbt sich eine Phrase, sie führt mühelos zur Snaredrum, verweilt dort in suchenden Kreisbewegungen und scheint sich in eingekehrten Rhythmen und Endlosigkeit zu verlieren. Dann Abbruch. Und ein neuer Anfang. Wie wachsende Pflanzen formen sich abrupte Fetzen zu repetitiven Rhythmen. Die Bassdrum kickt, baut eine Basis, scheint zu stolpern. Wiederholen, Stocken, Wiederholen, ein neuer Anlauf. Klangmaterie schleudert durch die Luft. „Mein Musikstil kommt von meiner Sprache“, sagt Marshall Trammell. Er sitzt gerade in seinem alten Kinderzimmer im Haus seiner Großmutter in Missouri, wo er seit einigen Monaten wieder wohnt.

Gleich zu Beginn unseres Gesprächs fragt er nach dem deutschen Wort für „Stottern“. Sein erster Satz: „Ich bin ein Stotterer.“ Das Wort ist für ihn elementar. Nicht nur, weil es sich in seine Erzählungen einwebt wie anderswo ein Dialekt oder ein Gesichtsausdruck – für Marshall Trammell ist das Stottern der Ausgangspunkt seines Schlagzeugspiels. Genauso blitzschnell wie Trammell Wörter aneinanderreicht, entstehen Trommelketten unter seinen Händen. Sie rattern so stringent und gleichmäßig wie eine Nähmaschine unter Volldampf. „Dieses Schnellfeuer ist wie das AK47“, vergleicht Trammell seine Salven mit einem Maschinengewehr. Sein „Stotter-Effekt“ erinnert Trammell an die Okónkolo, die kleinste Trommel der Batá:

zweifellige konische Trommeln, die besonders bei den Lucumí, Nachfahren der Yoruba auf Kuba bekannt sind. Nach den Lucumí sind diese Trommeln lebendig und „sprechen“ zu ihren Hörer:innen in Klängen.



Stills from: Marshall Trammell/
Music Research Strategies:
Eleven Postures (2021)

DE

DE

„Meine Musik ist für mich die Gelegenheit, in einen politisch kritischen Diskurs einzusteigen“, sagt Trammell bestimmt. Nach der High School in San Diego organisiert er sich am College in Gruppen gegen Tierquälerei und lebt vegan. Nebenher trommelt er in Punkbands. Trammells Bedürfnis nach politischer Positionierung und politisch motiviertem Handeln wächst mit der offensichtlichen Ungerechtigkeit um ihn herum. Es ist die Zeit, als Weiße zur US-Grenze fahren und sie mit ihren Autolichtern anstrahlen, um der Grenzpatrouille zu helfen, die aus Mexiko ankommenden Migrant:innen einzufangen. Trammell lässt nicht locker: „Meine Punk-Freunde und ich haben gegen diese Typen wie gegen Nazi-Skinheads gekämpft.“ 1993 zieht Trammell nach San Francisco und kämpft alsbald in Widerstandsgruppen gegen die dortige Obdachlosigkeit. Die Musikszene der 90er empfindet er als Parallele zu den brodelnden Politik-Kochtöpfen – die vielschichtigen Diskurse beeinflussen sich gegenseitig. Trammell zieht seine Inspiration genauso aus den Jam-Sessions unter freiem Himmel wie aus der Black-Panther-Bewegung. Raue, ungestüme, sich selbstbehauptende Klänge begleiten jene Tage.



Irgendwann verliert Trammell das Interesse an experimentellem Punk, Free-Jazz und den selbstreferenziellen Musikszenen. „Ich war Mitglied in mehreren Organisationen für soziale Gerechtigkeit und hatte das Gefühl, dass diese Organisationen für mich musikalischer waren als die Kunstszene.“ Denn das, was ihm wichtig ist, sind Gemeinschaften. Und für die setzen sich die selbstorganisierten Gruppen ein. Gegen Unterdrückung,

gegen beherrschende Strukturen. „Wie wir uns organisieren und wie wir miteinander kommunizieren können, waren für mich Ideale, mit denen ich mich auseinandersetzen wollte – auch gemeinsam mit Musiker:innen.“ So wie in seinen politischen Kämpfen strebt Trammell im Musikmachen nach Gemeinschaft, Freiheit und Kollaboration. Er wendet sich seinem Körper und der freien Improvisation zu.



Über die Jahre hinweg ist daraus eine eigene Praxis entstanden: „performing political education“ nennt Marshall Trammell das. Dafür hat er die „Insurgent Learning Workshops“ entwickelt, eine Workshop-Reihe, die sich an Profis, Amateure und Nicht-Musiker:innen richtet. Gemeinsam arbeiten sie mit unterschiedlichen Materialien, bauen Instrumente, schreiben Texte, entwickeln grafische Scores, experimentieren zusammen, empowern sich gegenseitig, teilen Zeit und Raum. „Es ist eine Praxis gegen den Status Quo, gegen die vorherrschenden Ideologien“, erklärt Trammell. Der Status Quo ist sein ständiger Feind – „denn das würde mich und meine Menschlichkeit auslöschen“. Durch die Workshops könnten die Teilnehmer:innen eigene Narrative entwickeln und ihrer Unzufriedenheit Ausdruck verleihen.

Die Folie, auf der die Workshops entstehen, sind Codes von Aktivist:innen der Underground Railroad – einem informellen Schleusernetzwerk, das im 19. Jahrhundert Sklav:innen auf der Flucht aus den Südstaaten half. Die geheimen Symbole – festgehalten auf Textil – verrieten Fluchtrouten und Schutzhäuser. „Kunst wurde zur Sprache von politischer Bildung und Bewegung.“

Andere Codes wurden rein oral weitergegeben: „Lieder hatten oft eine doppelte Bedeutung: Die Sklavhalter dachten, sie hörten verrückte Leute singen, aber eigentlich erzählten sie sich gegenseitig vom Nachthimmel, dem Großen Wagen und dass man dem Nordstern folgen sollte.“ Der improvisierte Charakter der Underground Railroad zur Zeit des Bürgerkriegs stehe im Einklang mit den kollektiven und individuellen Erfahrungen der Versklavten und Geflüchteten, so Trammell. Mit Hilfe der Widerstandssprachen entwickelt er in den Workshops gemeinsam mit den Teilnehmenden solidarische Visionen und neue Systeme für musikalische Improvisation. Politik und Kunst greifen wie Zahnräder ineinander – nur so ließen sich Macht, Privilegien und Ohnmacht neu konfigurieren.



Das musste Trammell schon früh lernen: Gewalterfahrungen sind Teil seiner Familiengeschichte. „Die ist ein Kreislauf von Gewalt.“ Viele Familienmitglieder stottern ebenfalls. Seine Mutter erlebte sexuelle und häusliche Gewalt bereits als Kind, sein Vater war bei der Marine. Trammell kommt 1972 in Oceanside, Kalifornien zur Welt und wächst in einer Militärbasis auf dem besetzten Hawaii auf – „kolonisiertem Land“. Auch wenn die Hawaier:innen in der Minderheit sind, „die einheimische Kultur war zwar Teil des Alltags, wurde aber von der kolonisierten Kultur besetzt – und dabei spielt das US-Militär eine große Rolle.“ Das Militär hatte sein Vater gewählt, um institutionellem und ökonomischem Rassismus zu entkommen. Ein Trugschluss. „Es gab einen Kreislauf der Gewalt, der sich bei meinen Eltern in körperlicher Gewalt manifestiert hat“,

erinnert sich Trammell und resümiert: „Ich stottere aus Angst, weil ich Zeuge von Gewalt durch Menschen geworden bin, die einen emotional und körperlich pflegen, Menschen, die man lieben muss.“

Die Gewalt und die daraus entstehenden Emotionen resultieren nicht nur in Trammells Weise zu sprechen, sondern auch in seiner Musik. Trammell spielt auf einem modifizierten Drumset – manchmal auch mit Schwirrhölzern oder Tonköpfen. Er arbeitet „anti-disziplinär“, wie er es nennt. Als er die „Insurgent Learning Workshops“ 2020 – 2022 beim Borealis Festival in Bergen erprobt, brennen die Teilnehmer:innen mit heißem Eisen Formen und Muster in Holz hinein. So entstehen neue Codes, in die neue Botschaften eingeschrieben sind. Immer wieder muss ich dabei an bell hooks denken: „In der gesamten afroamerikanischen Geschichte war die Performance entscheidend für den Kampf um Befreiung.“ Trammell arbeitet in seinen Workshops oft mit Geflüchteten – „diese Codes können einen Safe Space definieren“. Die Räume, die beim Borealis Festival entstehen, sind für Trammell allerdings oft keine safe spaces: „Nach und nach habe ich gemerkt, dass die Musiker:innen rassistisch waren und sich nicht für Politik interessiert haben. Sie haben Schwarze Musik und Schwarze Kultur benutzt, um ihre Familien zu ernähren oder ihre Platten zu verkaufen und haben sich nicht für Schwarze Menschen und deren Schwierigkeiten engagiert.“



Nach dieser Erfahrung gründet Trammell ein Ensemble aus diskriminierten Nicht-Musiker:innen, die sich über ihre Erlebnisse austauschen. Diese

DE

DE

Arbeit ist Teil seiner „Music Research Strategies“ – Praktiken, die weit über das bloße Musizieren hinausgehen und komplexe Zusammenhänge hinterfragen und erforschen wollen. Trammell ringt mit seinen Teilnehmenden um Wege, der eigenen Unterdrückung Ausdruck zu verleihen und sich gegenseitig zu empowern. Von Jacques Lacan hat er gelernt, dass der Mensch seine Identität durch Spracherwerb kreiert: „Und zwar, weil ich ein Stotterer bin.“ Er wagt sich mitten hinein in die existenziellen Themen, die andere gerne mal verdrängen. Bei ihm klingen sie zwar immer noch nach Buzzword, aber weniger inkonkret: Nachhaltigkeit, Identitätspolitik, Umverteilung, Anti-Rassismus, kulturelle Kompetenzen, Anti-Kapitalismus, Empowerment, Soziale Gerechtigkeit, Bildung, die Liste geht noch weiter. Er verbindet die abstrakten und komplizierten Wirkungsmächte von Politik und Kunst mit praktikablen Lebensweisen.



Ein weiterer Ast der „Music Research Strategies“ ist das „Ebonics Native Land Acknowledgement“, für das Trammell mit dem indigenen Komponisten Raven Chacon zusammengearbeitet hat. Das ENLA ist Live-Performance und Community-Gathering zugleich: Ein dokumentarischer Film informiert über die Erklärung der Vereinten Nationen über die Rechte indigener Völker (UNDRIP), daneben spielt Trammell solo in einer

10.000 Quadratfuß großen ehemaligen Baumwollspinnerei. „Rhythmen können gleichzeitig stattfindende Informationen miteinander verbinden.“ Wieder benutzt Trammell dabei den Begriff der Anti-Disziplinarität. Denn Disziplinen wären fest in akademischen Strukturen verankert, gegen die Trammell kämpft. „Um ein gesellschaftliches Problem in all seiner Komplexität zu lösen, brauchen wir eine multidisziplinäre Lösung.“ Nur wenn alle Disziplinen zusammenkommen und gemeinsame Sache machen, kann sich neuer Raum öffnen – für Musik und darüber hinaus.



Es scheint, als wäre Marshall Trammell keine Vision zu groß, als hätte sein Motor endlos Öl getankt, als würden die Trommelmembranen niemals aufhören zu vibrieren. Momentan bewirbt er sich für einen Master in Archive Studies. Er möchte ein Archiv-Netzwerk aufbauen – um die verschiedenen Disziplinen und Praktiken noch nachhaltiger zusammenzubringen. „Ich betrachte das als Waffe, wohl wissend, dass das sehr provokativ ist.“ Man könnte jetzt pathetisch werden, aber das würde dem Inhalt einen unnötigen Zuckerguss überziehen. Deshalb ganz unblutig: Marshall Trammell traut sich, Radikalität auszuformulieren, an sie zu glauben und sie konsequent einzufordern. Wichtig.

15.08. MUSIC RESEARCH STRATEGIES

I

Handwritten musical score for Part I, measures 1-4. The score is written on three staves. The first staff begins with a dynamic marking of SFZ. The second staff also begins with SFZ. The third staff begins with P. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include SFZ, P, F, and FF. There are also some handwritten annotations like arrows and asterisks.

Handwritten musical score for Part I, measures 5-8. The score is written on three staves. The first staff begins with MP. The second staff begins with MP. The third staff begins with PP. The music continues with various rhythmic patterns and dynamic markings including MP, MF, P, F, and PP. There are also some handwritten annotations like arrows and asterisks.

NO. 322

II

Handwritten musical score for Part II, measures 1-4. The score is written on three staves. The first staff begins with PP. The second staff begins with K(s). The third staff begins with MF. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include PP, FF, MP, P, F, K(o), and MF. There are also some handwritten annotations like arrows and asterisks.

Handwritten musical score for Part II, measures 5-8. The score is written on three staves. The first staff begins with MP. The second staff begins with K(m). The third staff begins with PP. The music continues with various rhythmic patterns and dynamic markings including MP, MF, PP, F, and MF. There are also some handwritten annotations like arrows and asterisks.

NO. 322

III

Handwritten musical score for section III, measures 1-3. The score is written on three staves. The first staff has dynamics P, F, and MF. The second staff has P, MF, and MP. The third staff has P, MF, and FF. There are various musical notations including notes, rests, and slurs. A large handwritten 'K(s)' is written above the first staff in measure 2. A large handwritten 'K(m)' is written below the third staff in measure 1. There are also some scribbled-out notes in measure 2 of the second staff.

Handwritten musical score for section III, measures 4-6. The score is written on three staves. The first staff has dynamics F, PP, and K(m). The second staff has P, MF, and MF. The third staff has K(opp), MP, and PP. There are various musical notations including notes, rests, and slurs. A large handwritten 'K(m)' is written above the first staff in measure 5. A large handwritten 'K(opp)' is written below the third staff in measure 4. There are also some scribbled-out notes in measure 5 of the second staff.

NO. 322

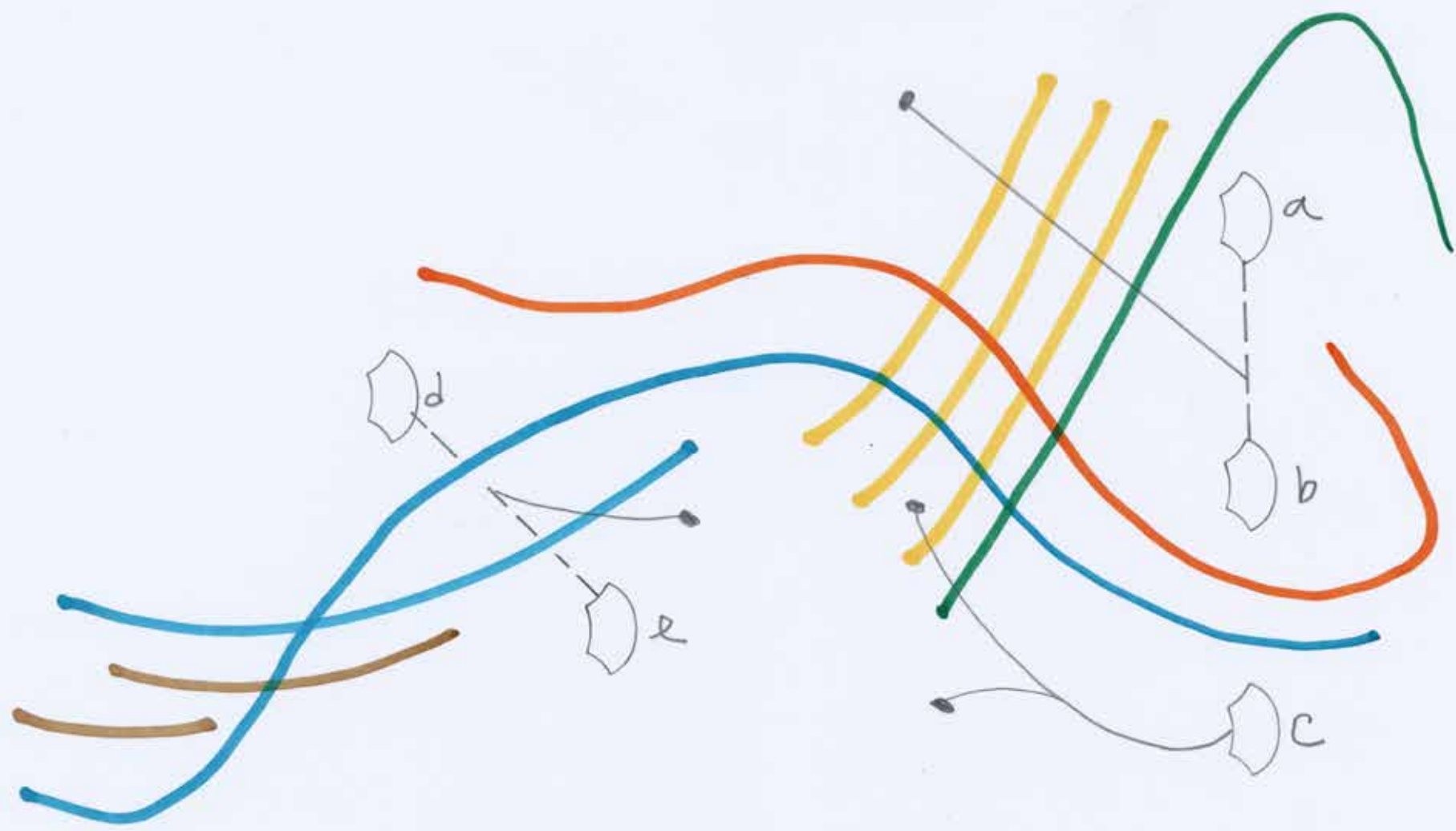
IV

Handwritten musical score for section IV, measures 1-3. The score is written on three staves. The first staff has dynamics F, K(o), MF, and K(m). The second staff has F, MP, and K(s). The third staff has F, MF, P, and F. There are various musical notations including notes, rests, and slurs. A large handwritten 'K(o)' is written above the first staff in measure 1. A large handwritten 'K(m)' is written above the first staff in measure 2. A large handwritten 'K(s)' is written above the second staff in measure 3. There are also some scribbled-out notes in measure 2 of the second staff.

Handwritten musical score for section IV, measures 4-6. The score is written on three staves. The first staff has dynamics F, PP, MP, P, F, and F. The second staff has K(m), F, and MP. The third staff has F, P, F, MP, P, and FF. There are various musical notations including notes, rests, and slurs. A large handwritten 'K(m)' is written above the second staff in measure 4. A large handwritten 'K(m)' is written above the second staff in measure 5. A large handwritten 'K(m)' is written above the second staff in measure 6. There are also some scribbled-out notes in measure 5 of the second staff.

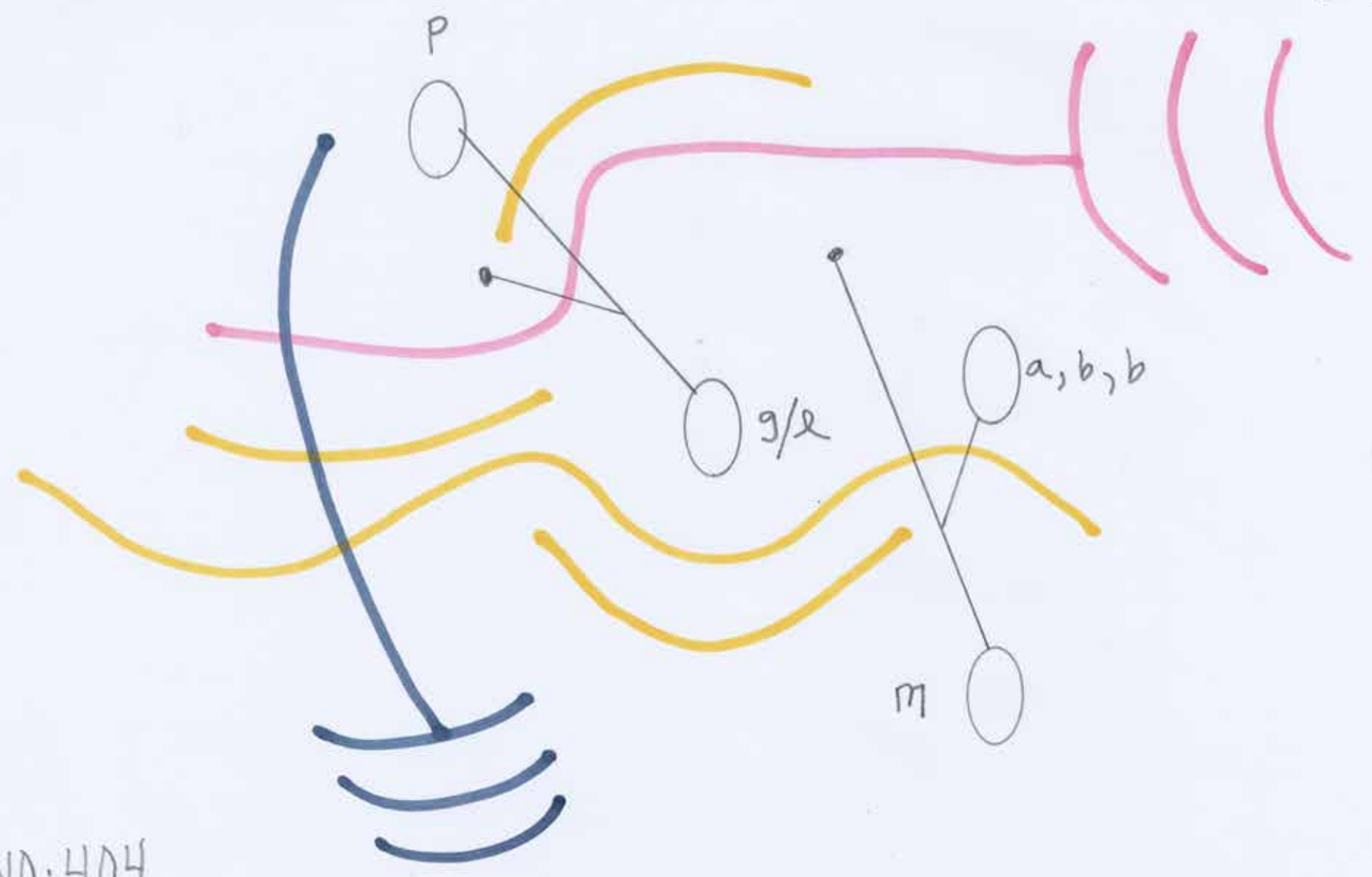
NO. 322

2



NO. 404_b

3



ND-404_c



GHOST TRANCE MUSIC / ROSAS TOOLBOX

Starting from Anthony Braxton’s *Ghost Trance Music* the musicians of the Belgian Ictus Ensemble and dancers from Anne Teresa De Keersmaeker’s company Rosas come together during the Darmstadt Summer Course in an unusual experimental setting around the idea of the “toolbox”.



Working on Ghost Trance Music / Rosas Toolbox

In the early 1990s, Braxton attended several classes on Native American music at Wesleyan University, where he taught. The classes centered on a post-colonial ritual of the late 19th century called “Ghost Dance”, in which different indigenous tribes came together to make contact with their eradicated ancestors in hour-long circle dances or Ghost Dances. These experiences had a great impact on Braxton and were an important inspiration for what would become *Ghost Trance Music*.

Its huge score can be considered a toolbox. Performers can select and overlay different sub-compositions, adding improvisation, surprising each other, creating sub-groups of musicians. The music must be different every time. The very core of the composition has been simply called primary melody. The primary melody consists of a continuous series of notes without any rhythmic variation. The melody is played in unison within a regular pulse resembling a trance beat, that seemingly continues without end: the ritual and ceremonial aspect is an essential part of the piece. Braxton’s multi-hierarchical and transidiomatic “super-formalism” is to be appropriated by the musicians in a playful spirit – with humour and fantasy.

In 2022, Anne Teresa De Keersmaeker entrusted Marie Goudot, Michaël Pomeroy, Cynthia Loemij and Mark Lorimer with a “Rosas Toolbox” laboratory, originally conceived as an educational project. Rather than passively archiving the company’s work, the “Rosas Toolbox” develops a concept of creative documentation: to make an inventory of the choreographic dictionary used by, or developed in the work of De Keersmaeker and Rosas, the formal tools, the recurring combinatory processes, etc. – and to make them available to everyone, so that they can be experienced in the present.

Despite the difference in aesthetic qualities, Braxton’s and De Keersmaeker’s “Super-Formalisms” have so much in common – both do not aim to moderate human energies, to rationalise our relationship to art or to create rigid categories, but on the contrary to set human creativity on fire through combinatory strategies. Inventing provisional categories, drawing their map, giving them metaphorical or playful names, connecting them to each other, testing new operations, and finally interpreting the present in them as in a Zodiac: this is the game, the Great Game, shared by both artists.

GHOST TRANCE MUSIC / ROSAS TOOLBOX

Ausgehend von Anthony Braxtons *Ghost Trance Music*, begegnen sich bei den Darmstädter Ferienkursen die Musiker:innen des belgischen Ictus Ensembles und Tänzer:innen aus Anne Teresa De Keersmaekers Tanzkompanie Rosas in einer außergewöhnlichen Versuchsanordnung rund um die Idee der „Toolbox“.

Anfang der 1990er Jahre besuchte Anthony Braxton an der Wesleyan University, wo er zu dieser Zeit lehrte, mehrere Kurse über die Musik der amerikanischen indigenen Bevölkerung. Im Mittelpunkt der Kurse stand ein postkoloniales Ritual des späten 19. Jahrhunderts namens „Ghost Dance“, bei dem verschiedene indigene Stämme zusammenkamen, um in stundenlangen Kreistänzen oder „Ghost Dances“ Kontakt zu ihren ausgelöschten Vorfahren aufzunehmen. Diese Erfahrungen hatten einen großen Einfluss auf Braxton und waren eine wichtige Inspiration für das, was zu *Ghost Trance Music* werden sollte.

Die umfangreiche Partitur von *Ghost Trance* kann als Toolbox betrachtet werden: Die Musiker:innen können verschiedene Teile daraus auswählen und überlagern, Improvisationen hinzufügen, sich gegenseitig überraschen und Untergruppen bilden. Die Musik soll jedes Mal anders sein. Der eigentliche Kern der Komposition wird einfach als primary melody (Hauptmelodie) bezeichnet. Sie besteht aus einer kontinuierlichen Reihe von Tönen ohne rhythmische Variation. Die Melodie wird unisono in einem regelmäßigen

Puls gespielt, der einem Trance-Beat ähnelt und scheinbar kein Ende nimmt: Der rituelle und zeremonielle Aspekt ist ein wesentlicher Bestandteil des Stücks. Braxtons multihierarchischer und transidiomatischer „Superformalismus“ soll von den Musiker:innen spielerisch angeeignet werden – mit Humor und Fantasie.

2022 übertrug Anne Teresa De Keersmaeker Marie Goudot, Michaël Pomero, Cynthia Loemij und Mark Lorimer ein „Rosas ToolBox“-Labor, das ursprünglich als Education-Projekt gedacht war. Anstatt die Arbeit der Kompanie passiv zu archivieren, ist die „Rosas ToolBox“ der Versuch einer aktiven, kreativen Dokumentation: eine Bestandsaufnahme des choreografischen Repertoires, das von De Keersmaeker und Rosas verwendet oder in ihrer Arbeit entwickelt wurde, der formalen Werkzeuge, der wiederkehrenden Kombinationsprozesse usw., um sie für alle zugänglich zu machen, damit sie in der Gegenwart erlebt werden können.

Trotz der ganz unterschiedlichen Ästhetik haben die „Super-Formalisten“ von Braxton und De Keersmaeker sehr viel gemeinsam: Beide Künstler:innen zielen nicht darauf ab, menschliche

DE

DE

Energien zu mäßigen, unser Verhältnis zur Kunst zu rationalisieren oder starre Kategorien zu schaffen, sondern im Gegenteil, die menschliche Kreativität durch kombinatorische Strategien zu beflügeln. Provisorische Kategorien zu erfinden, ihre eigene Landkarte zu zeichnen, ihnen metaphorische oder

spielerische Namen zu geben, sie miteinander zu verbinden, neue Verfahren zu erproben und schließlich die Gegenwart in ihnen wie in einem Tierkreis zu interpretieren: das ist das große Spiel, das beide Künstler teilen.

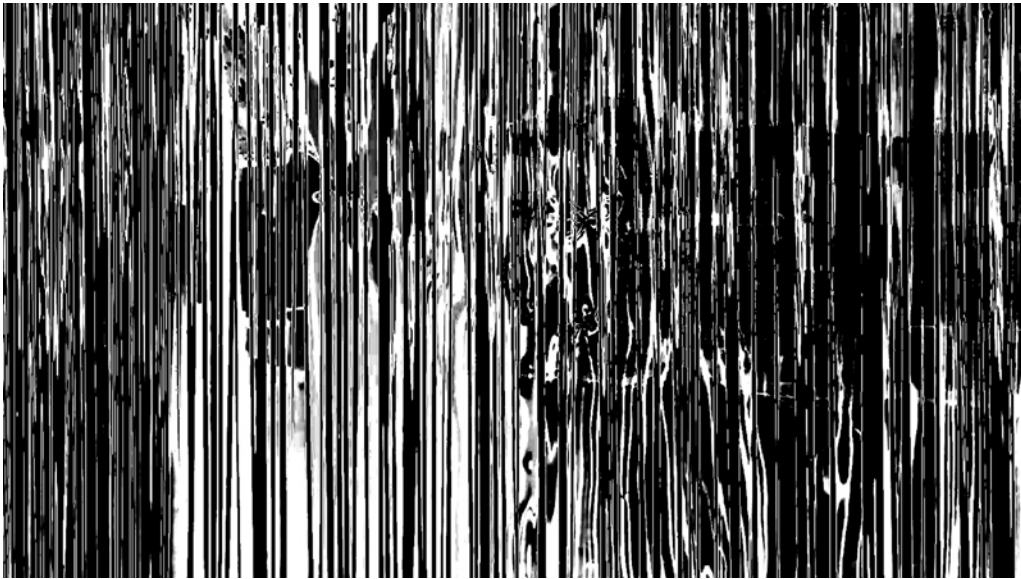


Ictus & Rosas

18.08. GHOST TRANCE MUSIC / ROSAS TOOLBOX







ARCHITECTS IN THE PALACE OF MEMORY

By Leonie Reineke

Archives are palaces of memory, built over long periods of time. They relieve the storage capacities of our heads and enrich our shared knowledge. They shape historiography, allowing images and narratives to take form. They are also instruments to decide what should remain in human memory. An exploration of the many rooms, passages, chambers and niches in such a palace – whether as focused research or mere browsing – can yield fascinating insights. Sometimes they uncover items long forgotten, undiscovered for decades. Sometimes subtle connections between historical events emerge, or unusual, perhaps fallacious interpretations of historical materials. Thus, the palace of memory quickly becomes a creative office for novelty. And suddenly the archive is no longer just about what is decidedly past, but also about the present and future – especially when one’s approach is not motivated by science, but has a clear artistic bent.

Chance finds, unsystematic searching, collecting by association, getting lost on a hundred side tracks – such roundabout methods are welcome when the point is to illustrate the autonomous nature of aesthetic practice. That is exactly the path chosen by the composers of the project “Funkensprünge” (literally, flights of sparks) – an initiative associated with the surveying and digitization of Ensemble Modern’s archive. Treasures from 40 years of the Ensemble’s history have become sources of inspiration for new works by these artists. Anahita Abbasi, Anda Kryeziu, Wukir Suryadi and Yiran Zhao have created four

works for the stage: compositions which will have their world premieres during the 2023 Darmstadt Summer Course. Furthermore, Stefan Pohlit and Daniel Hensel created radio pieces commissioned by the station hr2-kultur. Neither was a direction for their research specified nor a special performance format, neither a manner of composing nor an ensemble size. Accordingly, the six resulting works are totally different, even though they all started with the same horizon of possibilities. Where musical creators usually make decisions about pitches, dynamics, tempi and playing techniques, here the first question was

which archival materials they would use as their source of ideas and compositional material. Whether photographs, scores, programme books, audio cassettes, travel protocols, correspondence with luminaries of music history or other hand-written notes – the composers had access to the entire holdings of materials, on the basis of which they could develop new pieces together with members of Ensemble Modern.

Searching through an archive as the point of departure for composing is the opposite of facing a blank page of staves. Ideas are not developed into empty space, but rather “cut out” of a wealth of information and impressions – a process resembling the subtractive method of a sculptor. This is the comparison also drawn by the Iranian-born Anahita Abbasi as she discusses her ensemble piece *Situation XII – in our dwelling, we reside*. The first step in her work was reviewing lists of the complex holdings of the EM Archive, whereupon she chose individual scores, texts and recordings for closer study. “While doing so,” says the composer, “I stumbled across the Ensemble’s collaboration with Frank Zappa. Originally, I had not planned to explore this chapter of the Ensemble’s history, but a fleeting glance at a score sparked my curiosity, so I studied it more closely. That is how I work in general: I always keep an ‘open ear’ for everything I perceive.” The materials discovered by Abbasi bear memories and a semantic potential, perhaps also one for association. She is examining all these characteristics like a scientist, in order to shape something new from these finds – “like an architect who has all the elements at her disposal and builds something new from them,” she says.

Not only the great variety of the holdings collected over the course of 40 years, but also the lacunae and blind spots of the archive are manifested in the new work for 12 musicians, video and electronics by Yiran Zhao. During her research, the composer, who was

born in Qingdao, China, has trained her gaze on photographs of the Ensemble members and the details visible therein on the one hand. On the other, she has studied all those characteristics of the musician personalities which are not to be found in the archive: hidden character traits, gestures, variations in their facial expression, the cadence of their speech, personal moods and conversational atmospheres. Zhao has observed these aspects in her own interviews with the Ensemble’s musicians, creating a pool of material of her own. “In our interviews,” says the composer, “we spoke about all kinds of things – from personal memories and unspectacular experiences of daily life to freely invented stories. This collection of stories forms the foundation of my piece: a mix of logical and illogical narrative strains, of reality and fake.” Another part of this docu-fictional piece is the private archive inside Yiran Zhao’s mind. For example, she refers to the work *The Second State* by the Chinese conceptual artist Geng Jianyi – a series of four large oil paintings showing the face of a man in various moments of laughter. “These huge faces are enormously expressive,” says Zhao. “They were at the back of my mind as I interviewed the Ensemble musicians. I wanted to know whether I could discover distinctive facial expressions, moods and special sides of their character in this conversational situation, aspects the official archive would not reveal to me.”

Personal, partially autobiographical aspects are also interwoven with materials from the Ensemble Modern archive in the new ensemble piece by Anda Kryeziu. Before studying music in Switzerland and Germany, the composer, who grew up in Kosovo during the 1990s, experienced war, escape and migration – a very different historical perspective than that of Ensemble Modern at the time. “My personal history,” explains Kryeziu, “gives me a very specific view of the past. That is also what interests me about archives. They are instruments for constructing entire narratives, or deconstructing, forgetting

EN

EN

or even suppressing them – depending on who controls the archives. Therefore, it was a special experience for me to approach Ensemble Modern’s archive from my personal perspective. After all, the Ensemble’s activities throughout these four decades have taken place in parallel with great political upheaval.”

During her research in the archive, Kryeziu concentrated especially on a tour of what was then the Soviet Union in February 1990 and concerts in the GDR during the late 1980s. The travel reports from this era give a detailed view of the political situation at the time. Combined with personal memories of the Ensemble musicians, these materials have shaped Kryeziu’s piece – a performance installation including sonic and spatial aspects.

Installations also play a role in the output of Wukir Suryadi, a native of Indonesia. His artistic concepts occasionally include musical instruments he has devised himself, which are both sources of sound and sculptures. Therefore, Suryadi was interested in one of Ensemble Modern’s projects in 2016/17, which was dedicated to the rediscovery of the composer and musician Walter Smetak – a Swiss-Brazilian artist who invented and constructed hundreds of instruments, from variations on European string instruments to mysterious, esoteric sculptures. “I find it intrigu-

ing,” says Suryadi, “to find out which unexpected results the combinations of these bizarre sources of sound with conventional instruments can yield.” For his piece *Madep Manteb*, the composer surveyed the entire 40-plus years of Ensemble Modern’s existence. He has interpreted this period using a model consisting of numeric proportions from the Javanese calendar. The result is a tripartite composition, subdivided into a phase of youth, a process of maturing and finally the transition to old age.

The fact that the development of an ensemble is here interpreted as a “life story” shows once again how freely the composers have treated the archive of Ensemble Modern as a source of material. And that is exactly what the project “Funkensprünge” stands for: the commissioned works are not about rehashing history, and certainly not about paying homage or obeisance to Ensemble Modern. Instead, they are about individuals looking into the future – even if everything starts with a rear-view glance.

11.08. RESONANCES I
12.08. RESONANCES II

ARCHITEKTEN IM GEDÄCHTNIS- PALAST

Von Leonie Reineke

Archive sind Gedächtnispaläste, die über lange Zeiträume erbaut wurden. Sie entlasten die Speicher in unseren Köpfen und bereichern unser gemeinsames Wissen. Sie formen die Geschichtsschreibung, sie lassen Bilder und Narrative entstehen. Und sie sind Instrumente, um zu entscheiden, was überhaupt in Erinnerung bleibt. Eine Erkundung der vielen Räume, Gänge, Kammern und Nischen in einem solchen Palast – als gezielte Recherche oder bloßes Stöbern – kann faszinierende Erkenntnisse liefern. Manchmal treten Fundstücke zutage, die längst in Vergessenheit geraten und jahrzehntelang unentdeckt geblieben sind. Manchmal werden subtile Zusammenhänge geschichtlicher Ereignisse sichtbar oder es bilden sich ungewöhnliche, vielleicht sogar abwegige Lesarten des historischen Materials heraus. So wird der Gedächtnispalast schnell zum Kreativbüro für Neues. Und plötzlich ist das Archiv nicht mehr nur abgeschlossene Vergangenheit, sondern auch Gegenwart und Zukunft – besonders dann, wenn der Zugriff kein wissenschaftlich motivierter ist, sondern ein dezidiert künstlerischer.

Zufallsfunde, unsystematisches Suchen, assoziatives Sammeln, vom Hundertsten ins Tausendste gelangen – derartige Ansätze sind willkommen, wenn es um die Eigengesetzlichkeit ästhetischer Praxis geht. Und so sind die Komponist:innen des Projekts „Funken-sprünge“ vorgegangen – eine Initiative, die mit der Erschließung und Digitalisierung des Archivs des Ensemble

Modern einhergeht. Schätze aus über 40 Jahren Ensemblegeschichte dienen den Künstler:innen als Inspirationsquelle für neue Werke. Anahita Abbasi, Anda Kryeziu, Wukir Suryadi und Yiran Zhao ließen vier Arbeiten für die Bühne entstehen: Kompositionen, die im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse im Sommer 2023 ihre Uraufführung erleben. Stefan Pohlit und Daniel Hensel

DE

DE

schufen Radiostücke im Auftrag von hr2-kultur. Vorgegeben war dabei weder eine Stoßrichtung für die Recherche noch ein spezielles Aufführungsformat, weder eine Kompositionsweise noch die Ensemblegröße. Entstanden sind dementsprechend sechs völlig unterschiedliche Werke, die alle auf den gleichen Möglichkeitshorizont zurückgehen. Wo Musikschafter:innen in der Regel Entscheidungen über Tonhöhen, Dynamiken, Tempi und Spielweisen treffen, ging es hier zunächst um die Frage, aus welchen Archivalien sich das gedanklich-kompositorische Material generiert. Ob Fotos, Partituren, Programmhefte, Audiokassetten, Reiseprotokolle, Briefwechsel mit Größen der Musikgeschichte oder andere handschriftliche Notizen – der gesamte Materialfundus stand den Komponist:innen offen, um davon ausgehend mit Mitgliedern des Ensemble Modern neue Stücke zu erarbeiten.

Eine Archivrecherche als Ausgangspunkt fürs Komponieren ist das Gegenteil eines unbeschriebenen Notenblatts. Ideen werden nicht in die Leere hinein entwickelt, sondern aus einer Fülle von Informationen und Impressionen „herausgeschnitten“ – eine Arbeit, die dem subtraktiven Vorgehen eines Bildhauers ähnelt. Diesen Vergleich zieht auch die gebürtige Iranerin Anahita Abbasi mit Blick auf ihr Ensemblestück *Situation XII – in our dwelling, we reside*. Der erste Schritt ihrer Arbeit war eine Sichtung von Bestandslisten des komplexen EM-Archivs, woraufhin sie einzelne Partituren, Texte und Aufnahmen für ein genaueres Studium ausgewählt hat. „In dem Zuge“, so die Komponistin, „bin ich auf die Zusammenarbeit des Ensembles mit Frank Zappa gestoßen. Ursprünglich hatte ich gar nicht vor, dieses Kapitel der Ensemblegeschichte zu erkunden, aber der flüchtige Blick in eine Partitur hat dann doch meine Neugier entfacht und ich habe mich näher damit beschäftigt. Genau so arbeite ich auch generell: Ich bin immer ‚ganz Ohr‘ und offen für alles, was ich wahrnehme.“ Die Materialien, die Abbasi entdeckt hat, tragen Erinnerungen und ein semantisches, vielleicht

auch assoziatives Potenzial in sich. All diese Eigenschaften untersucht sie wie eine Wissenschaftlerin, um dann aus den Funden etwas Neues zu formen – „wie eine Architektin, die alle Teile zur Verfügung hat und damit etwas baut“, sagt sie.

Nicht nur die große Vielfalt der über 40 Jahre gesammelten Bestände, auch die Lücken und blinden Flecken des Archivs manifestieren sich im neuen Werk für 12 Musiker:innen, Video und Elektronik von Yiran Zhao. Die im chinesischen Qingdao geborene Komponistin hat ihren Blick bei der Recherche einerseits auf Fotos der Ensemblemitglieder und die darauf sichtbaren Details gerichtet. Andererseits hat sie sich mit all jenen Eigenschaften der Musikerpersönlichkeiten befasst, die nicht im Archiv zu finden sind: versteckte Charaktermerkmale, Gebärden, Variationen in der Mimik, Tonfall beim Sprechen, persönliche Stimmungen und Gesprächsatmosphären. Diese Aspekte hat Zhao in eigenen Interviews mit den Musiker:innen des Ensembles beobachtet und darauf basierend einen Materialpool angelegt. „In unseren Interviews“, so die Komponistin, „haben wir über alles Mögliche gesprochen – von persönlichen Erinnerungen und normalen Alltagserfahrungen bis hin zu erfundenen Erzählungen. Diese Geschichtensammlung bildet die Basis für mein Stück: eine Mischung aus logischen und unlogischen Erzählsträngen, aus Realität und Fake.“

Ein weiterer Teil dieses dokufiktionalen Stücks ist Yiran Zhaos gedankliches Privatarchiv. So nimmt sie etwa Bezug auf die Arbeit *The Second State* des chinesischen Konzeptkünstlers Geng Jianyi – eine Serie von vier großen Ölgemälden, die das Gesicht eines Mannes in verschiedenen Momenten des Lachens zeigen. „Diese riesigen Gesichter sind enorm ausdrucksvoll“, sagt Zhao. „Mit ihnen im Hinterkopf habe ich die Interviews mit den Ensemblemusiker:innen geführt. Ich wollte wissen, ob ich in der Gesprächssituation besondere Gesichtsausdrücke, Gemütslagen und

spezielle Seiten ihres Charakters entdecken kann, die mir das offizielle Archiv nicht offenbart.“

Eine Verschränkung persönlicher, teils autobiografischer Aspekte mit Materialien aus dem Archiv des Ensemble Modern kommt auch in Anda Kryeziu neuem Ensemblestück zum Tragen. Vor ihrem Musikstudium in der Schweiz und Deutschland hat die in den 1990er Jahren im Kosovo aufgewachsene Komponistin Krieg, Flucht und Migration erlebt – eine gänzlich andere Geschichtserfahrung als die des Ensemble Modern zur gleichen Zeit. „Durch meine persönliche Geschichte“, so Kryeziu, „schaue ich durch eine ganz bestimmte Linse auf die Vergangenheit. Und das ist es auch, was mich an Archiven interessiert. Sie sind Instrumente, um ganze Narrative zu konstruieren, zu dekonstruieren, zu vergessen oder sogar zu verdrängen – je nachdem, wer die Archive kontrolliert. Insofern war es für mich ein besonderes Erlebnis, mit meinem persönlichen Blick an das Archiv des Ensemble Modern heranzugehen. Denn ihre Aktivitäten über diese vier Jahrzehnte haben sich parallel zu großen politischen Umbrüchen abgespielt.“

So hat sich Kryeziu bei ihrer Archivrecherche insbesondere auf eine Tournee durch die damalige Sowjetunion im Februar 1990 sowie auf Konzerte in der DDR in den späten 1980er Jahren fokussiert. Denn an den Reiseberichten aus dieser Zeit lassen sich die politischen Verhältnisse meist genau ablesen. Diese Materialien, kombiniert mit persönlichen Erinnerungen der Ensemblemusiker:innen, fließen in Kryezius Stück ein – eine Performance-Installation, die neben klanglichen auch räumliche Aspekte umfasst.

Installative Arbeiten spielen auch für den in Indonesien geborenen Wukir Suryadi eine Rolle. Seine künstlerischen Konzepte schließen mitunter selbst entwickelte Musikinstrumente ein, die ebenso Klangerzeuger wie Skulpturen sind. Aus diesem Grund interessierte Suryadi ein Projekt des Ensemble Modern, das sich 2016/17 der Wiederentdeckung des Komponisten und Musikers Walter Smetak gewidmet hat – ein schweizerisch-brasilianischer Künstler, der Hunderte von Instrumenten erfunden und gebaut hat, von Varianten europäischer Streichinstrumente bis hin zu rätselhaft esoterischen Plastiken. „Es reizt mich“, so Suryadi, „herauszufinden, welche unerwarteten Ergebnisse die Kombination dieser bizarren Klangerzeuger mit konventionellen Instrumenten liefern kann.“ Für sein Stück *Madep Manteb* richtete der Komponist seinen Blick auch auf die Zeitspanne des über 40-jährigen Bestehens des Ensemble Modern. Diese Spanne interpretierte er mit einem Modell aus Zahlenproportionen des javanischen Kalenders. Entstanden ist eine dreiteilige Komposition, die in eine Phase der Jugend, den folgenden Reifeprozess und schließlich den Übergang ins Alter unterteilt ist.

Dass hier der Werdegang eines Ensembles als „Lebensgeschichte“ gelesen wird, zeigt einmal mehr, wie frei die Komponist:innen mit dem Archiv des Ensemble Modern als Materiallieferanten umgegangen sind. Und genau dafür steht das Projekt „Funkensprünge“: Es geht in den Auftragskompositionen nicht um eine Geschichtsaufarbeitung, erst recht nicht um Ehrerbietung oder Verbeugung vor dem Ensemble Modern. Sondern es geht um den Blick einzelner Individuen nach vorn – selbst dann, wenn alles mit einem Blick zurück begonnen hat.

DE

DE



11.08. RESONANCES I
12.08. RESONANCES II



Mariam Rezaei



IN CONVERSATION MARIAM REZAEI AND JORGE SÁNCHEZ-CHIONG

In the background: Friedemann Dupelius

A turntablist usually comes alone. Not so in Darmstadt: this summer we welcome Mariam Rezaei and Jorge Sánchez-Chiong (JSX), two artists who are intensively involved with the turntable as an instrument. The two have not yet met. Reason enough for editor Friedemann Dupelius to get them talking to each other via Zoom.

MARIAM REZAEI Jorge, you as a composer are obviously well-informed, very talented and established – and you write for many different instruments. As a turntablist and a composer, I’m interested in how you think when you compose. Most of the turntablists I’ve had conversations with seem to only know how to play and write for turntables. They are experimenting with them, but don’t have a theoretical grounding in music. Do you have any thoughts around that?

JORGE SÁNCHEZ-CHIONG

I don’t know if I can separate the person who plays turntables from the one who is composing, even though “both” are working with different media and background of knowledge and information. For me it was a very long journey to come to Europe and become a contemporary, experimental composer; but in spite of all research undertakings and academic efforts, at the end of the day I don’t forget that I grew up in the record store of my Cuban parents in Venezuela. At one moment, long after I graduated in composition, I just found myself with the

turntables at home in Vienna. I started playing and it was like coming back home. I don’t know if I’m answering your question?

MR I think you are! I feel turntablism today is in a stale period, in terms of its popularity but also its development. When you have a wider understanding of instruments and music, you can consider its development from so many more angles and possibilities, almost like a kaleidoscope. And it’s not just about how we use the instrument, it’s the thinking behind why we use it. I still have conversations that challenge if the turntable really is an instrument. I often find that a lot of people will agree: “Yes, of course it is! Yes, of course, John Cage, Pierre Schaeffer...” – I’m sick of hearing about it! When it comes to a musical issue or challenge, sometimes the turntable is suddenly tossed aside, thrown out of the band: The turntable does one thing, but the orchestra does this!

JSX The musicians and the turntablist! *(laughs)*

MR If someone has a musical question about the turntable, if we replace the word turntable in their question by 'piano', would people perhaps approach things differently instead of thinking the turntable is so alien? It's surprising how few people actually accept the turntable as an instrument in their music practice. And that's the reason why things feel so stale. It's almost like it's still an infant as an instrument, as it's been so stunted by lack of knowledge, thought or care.

JSX I experienced these conversations in the 1990ies. The moment I started playing turntables, I just had finished my studies of composition. Some colleagues were getting mad about this crazy guy playing turntables – "what's wrong with him?" –, but it was very cool for some others. Yet it's easy to be cool with turntables in a scene that is quite uncool! But it wasn't about being cool for me, neither about being frustrated, it was just about possibilities. In the 90ies there was a very strong movement of people in Vienna working with electronics in a non-academic way. Me – who was consuming contemporary music and art – was questioning: Why did nobody from my university do this great stuff? At the moment the turntables became an instrument for me, it was also about creating projects beyond writing music on paper, where you need musicians or an ensemble and things can become really slow and expensive.

MR In which situations did you have that resistance and frustration? Where did you find "your" people?

JSX *(laughs)* It's like the saying "If you hang around the store long enough, sooner or later, they'll give you something". I was going to concerts, film projections, choreography projects and performances, and one day I was just part of the thing. I'm a very shy person, I never asked for something, it just happened. For years, I was perceived as a contemporary composer with a classical background, but suddenly I felt just as the guy who came freshly out of his

parents' record store. I felt wrong about this bourgeois temple of culture, so the turntable was very good for me because I could work with people on a high level, but without hierarchy – something that I was missing in the classical environment.

MR I felt a lot of that as well. I was told I would be failed at university if I wrote for the turntable. My ideas were always rejected. But now I'm 38 and I've stopped caring what people think because I'm very aware that I know what I'm doing, and I'm doing it in my own way. Writing for the turntable is not about making other people like it. It's about succeeding with something new and ambitious with a young instrument. So, I fully embrace the experiment of the sound in every possible way. I think sometimes, people's hesitation comes down to people being scared of the unknown. You can choose to be scared or to be excited.

JSX I think it is also about changing this very unhealthy relationship to music making, when it's only about failing or succeeding. This is an old-fashioned way of thinking. We will change with AI anyways. We should orientate more on doing experiments and messing with things.

You were speaking about the turntable as being an infant instrument. Which references or role models did you have when you started experimenting with it?

MR I was very interested in the DMC DJ competitions on TV. I saw DJ David doing headstands on the turntables and scratching. I was so intrigued! At that point I was learning to dj, just wanting to be able to throw a party. I was 15, I just loved music and that was it. More recently I have been inspired by different musics and composers, away from the turntable. I ask myself, 'how I can I get the turntable to do that?' I have self-imposed questions and ideas that I'm curious to answer. I want to be

EN

EN



able to be Anthony Braxton or Roscoe Mitchell – but on the turntable? Plus, I go back to Xenakis’ theories all the time. It really helps whenever I’m stuck or uninspired. So, in the end, music itself is the role model.

JSX After moving from Caracas to Vienna I didn’t touch turntables for several years. Before, I was influenced by HipHop, and later also Rave music. In Vienna I was visiting almost every single concert of DIY and improvised music in the 90ies, observing many different usages of turntables. I was surrounded by a lot of artists coming from the DIY scene, who influenced me a lot. And it was a pleasure to play with Joke Lanz and Dieb13 just one year after I started with turntablism.

Mariam, you are teaching students in turntablism. I’m wondering how this works. Which methods do you teach them?

MR I teach a DJing and Turntablism course at Newcastle University. There’s a certain amount of practical skill that students have to achieve on the course – for example beat matching and quick mixing, some scratching and beatjuggling techniques, too. It’s like learning how to drive a car. There are etudes and routines such as composing little two to 60 seconds routines of beat juggling for example, or doing a mix with up to four record players. Students also work with instrumental recordings, for example, they might have a guitar recording on one record and a double bass on the other record. But you have to open the rules up to new creativity. So, whilst learning skills and techniques, I encourage my students to do more and they might invent something new! Some of my students are folk and classical musicians, so they are using records with Scottish and Irish folk tunes.

How do you find the content, the records that you are playing with? Which material are you using, why and how?

MR For a long time, this was a naughty question to ask! DJs wouldn’t tell each other what records they were playing or where they got them from.

JSX I remember times when DJs were scratching the label off the record – in times of Shazam this is useless (*laughs*). But well, I maybe have a kitschy approach to working with records: I am playing with many records of friends of mine. But mainly, I’m using a lot of personal stuff, such as recordings from my pieces, own releases, and music or sound fragments just made to be manipulated by the turntables. This is richer and easier since I’m using Serato [a software which plays digital sound files, using a control vinyl disc] now.

MR It’s quite similar with me, I’m using the Traktor software now. I also ask friends to send me samples. When I have a very specific idea, for example, when I need some drums, I’ll ask a friend who is a drummer. I even asked an activist if they could record a speech for me because I wanted to use their voice in a piece. I stopped using other people’s records quite a while ago. There are so many possibilities with Traktor. Lasse Marhaug told me that as a turntablist, I have a very distinctive sound. Traktor doesn’t have the analogue vinyl crackle that’s usually associated with turntablism. But in the end, it depends on what sound I want to come out with. I have a question for you, Jorge: When you have a sound on a record and a thought in your head – do you know what it will sound like when you play it on a turntable?

JSX Kind of. But to be really honest, it’s important to be open for surprise and to be able to interact. If, for instance, it sounds somewhat different than you expected, it should just be an invitation to the possibilities of turntablism: It can then become the thing you really want when you’re reacting to it, or better, interacting with it, changing it and its context in real time.

EN

EN

MR You know what the sample is, but you don’t know what’s going to happen when you play with it. Nine times out of ten, it’s totally different to what I expect (*laughs*) and I’ve accepted this truth now. Sometimes turntablists tend to have a very strict idea of how things should sound, but I think that once you start to embrace chance, things get really interesting – to deal with the unknown, publicly on stage, that takes some real guts.

JSX I think it’s extremely important that we talk about this. Recently I was improvising in a club and a drunk guy came to me and asked: “Do you know all these recordings?” I was like: “Of course, I just have 20 to 40 with me. That’s nothing.” But if I don’t know them – what’s the matter? This headroom for surprise is the most important thing. Playing live to keep you on the road. If I just played my routine I would feel like a monkey in a circus.

MR Over many decades, a rather fixed idea of what a good turntablist is has been established but it has dug its own grave by fixing values in only one or two possibilities. At the end of the 90ies, the turntable was the biggest selling instrument in the world – it even outsold the electric guitar. It soon piqued in the media and a few ideas of what ‘good turntablism’ is were fixed, thus it got very boring, very quickly. It’s like listening to the same song for 25 years. With turntable routines, there’s too rigid a structure and approach, and that’s why our approach to writing for turntables need to change.

JSX I understand – it’s this fascination for technical skills, this sporty thing. It’s also beautiful somehow. But to focus only on the technical part means to deny many or at least some things.

For me the important thing about the turntables is what you can discover through this medium. It’s something that opens up a lot in the moment. It’s a very different kind of playing, very unique. I tried to quit the turntables for several reasons – but it’s the only drug I cannot quit. Sometimes I have this very childish idea of quitting again, but a week later I’m playing again. And I’m very happy with this.

MR I once quit for six months. It was after I handed in my PhD on composition for turntables and ensembles. My spirit was beaten and I became quite absent. I felt like I had only just started to scratch the surface of turntablism and in all honesty, I had. This instrument is still so new, there’s so much left to do, so many more works to write and thoughts left to explore. But I didn’t realize that that was a positive thing! I just felt like I had let myself down and I had to have a break.

JSX Did you feel some side effects of quitting?

MR Oh yes. I was very, very low. I’d spent all this time, money, all this effort on a PhD, I was still writing and performing all over the world, working with very cool musicians but I hadn’t quite fully answered the question ‘what is the best way to compose for the turntable?’. Anyways, a few months later, one of my best friends asked me to play some records at a party – and as soon as I played the first record, I was back in the game, scratching and throwing down beats. Now, I regret having had those six months off! (*laughs*)

IM GESPRÄCH MARIAM REZAEI UND JORGE SÁNCHEZ-CHIONG

Im Hintergrund: Friedemann Dupelius

Ein:e Turntablist:in kommt meistens allein. Anders in Darmstadt: Diesen Sommer begrüßen wir mit Mariam Rezaei und Jorge Sánchez-Chiong gleich zwei Künstler:innen, die sich intensiv mit dem Plattenspieler als Instrument beschäftigen. Begegnet sind sich die beiden bislang noch nicht. Grund genug für Redakteur Friedemann Dupelius, sie via Zoom miteinander ins Gespräch zu bringen.

MARIAM REZAEI Jorge, du bist als Komponist offensichtlich gut informiert, sehr talentiert und etabliert – und du schreibst für viele verschiedene Instrumente. Als Turntablistin und Komponistin interessiert mich, wie du beim Komponieren denkst. Die meisten Turntablist:innen, mit denen ich mich unterhalten habe, scheinen nur zu wissen, wie man Turntables spielt und für sie schreibt. Sie experimentieren damit, haben aber keine theoretischen Grundlagen in der Musik. Wie denkst Du darüber?

JORGE SÁNCHEZ-CHIONG Ich weiß nicht, ob ich die Person, die den Plattenspieler spielt, von der Person, die komponiert, trennen kann, auch wenn „beide“ mit unterschiedlichen Medien und einem unterschiedlichen Wissens- und Informationshintergrund arbeiten. Für mich war es ein sehr langer Weg, nach Europa zu kommen und ein zeitgenössischer, experimenteller Komponist zu werden; aber trotz aller Forschungs-

vorhaben und akademischen Anstrengungen vergesse ich am Ende des Tages nicht, dass ich im Plattenladen meiner kubanischen Eltern in Venezuela aufgewachsen bin. Eines Tages, lange nachdem ich mein Kompositionsstudium abgeschlossen hatte, fand ich mich einfach mit den Turntables zu Hause in Wien wieder. Ich fing an zu spielen und es war, als käme ich nach Hause. Ich weiß nicht, ob ich deine Frage beantworte?

MR Ich glaube, das tust du! Ich habe das Gefühl, dass der Turntablism heute in einer Phase des Stillstands ist, sowohl was seine Popularität als auch was seine Entwicklung betrifft. Wenn man ein breiteres Verständnis von Instrumenten und Musik hat, kann man seine Entwicklung aus so viel mehr Blickwinkeln betrachten, fast wie ein Kaleidoskop. Und es geht nicht nur darum, wie wir das Instrument benutzen, sondern auch darum, warum wir es benutzen. Ich führe immer noch Gespräche, in denen ich die Frage stelle,

DE

DE

ob der Plattenspieler ein Instrument ist. Ich stelle oft fest, dass viele Leute zustimmen: „Ja, natürlich ist er das! John Cage, Pierre Schaeffer...“ – ich bin es eigentlich leid, das zu hören! Wenn es um ein musikalisches Thema oder eine musikalische Herausforderung geht, werden die Turntables manchmal plötzlich beiseite geschoben, aus der Band herausgeworfen: Der Plattenspieler macht das eine, aber das Orchester macht das andere!

JSX Die Musiker und der Turntablist! (*lacht*)

MR Wenn jemand eine musikalische Frage über Turntables hat und wir das Wort „Plattenspieler“ in der Frage durch „Klavier“ ersetzen, würden die Leute dann vielleicht anders an die Sache herangehen, anstatt zu denken, der Plattenspieler sei so fremd? Es ist erstaunlich, wie wenige Menschen den Plattenspieler tatsächlich als Instrument in ihrer Musikpraxis akzeptieren. Und das ist der Grund, warum sich die Dinge so abgestanden anfühlen. Es ist fast so, als wären die Turntables als Instrument noch in den Kinderschuhen. Durch mangelndes Wissen, Nachdenken und mangelnde Sorgfalt sind sie verkümmert.

JSX Ich habe diese Gespräche in den 1990er Jahren erlebt. Als ich anfing, Turntables zu spielen, hatte ich gerade mein Kompositionsstudium abgeschlossen. Einige Kollegen ärgerten sich über den verrückten Kerl, der Turntables spielte – „was ist nur los mit dem?“ –, aber für einige andere war es sehr cool. Dabei ist es einfach, mit Plattenspielern cool zu sein in einer Szene, die ziemlich uncool ist! Aber es ging mir nicht darum, cool zu sein, auch nicht darum, frustriert zu sein, es ging einfach um Möglichkeiten. In den 90er Jahren gab es in Wien eine starke Bewegung von Leuten, die auf nicht-akademische Weise mit Elektronik arbeiteten. Ich, der ich zeitgenössische Musik und Kunst konsumierte, habe mich gefragt: Warum hat niemand von meiner Universität diese tollen Sachen gemacht? In dem

Moment, als die Plattenspieler für mich zu einem Instrument wurden, ging es auch darum, Projekte zu schaffen, die über das Schreiben von Musik auf Papier hinausgehen, wo man Musiker oder ein Ensemble braucht und die Dinge sehr langsam und teuer werden können.

MR In welchen Situationen hast du diesen Widerstand und diese Frustration? Wo hast du „deine“ Leute gefunden?

JSX (*lacht*) Es ist wie das Sprichwort „Wenn du lange genug im Laden herumlungerst, geben sie dir früher oder später etwas.“ Ich ging zu Konzerten, Filmvorführungen, choreografischen Projekten und Performances, und eines Tages war ich einfach Teil des Ganzen. Ich bin ein sehr schüchterner Mensch, ich habe nie um etwas gebeten, es ist einfach passiert. Jahrelang wurde ich als zeitgenössischer Komponist mit klassischem Hintergrund wahrgenommen, aber plötzlich fühlte ich mich wie der Typ, der frisch aus dem Plattenladen seiner Eltern kam. Ich fühlte mich in diesem bürgerlichen Kulturtempel fehl am Platz, und so war der Plattenspieler sehr gut für mich, weil ich mit Leuten auf hohem Niveau, aber ohne Hierarchie arbeiten konnte – etwas, das mir im klassischen Umfeld fehlte.

MR Das habe ich auch sehr stark gespürt. Mir wurde gesagt, dass ich an der Universität durchfallen würde, wenn ich für Turntables schreibe. Meine Ideen wurden immer abgelehnt. Aber jetzt bin ich 38 und es interessiert mich nicht mehr, was die Leute denken, denn ich bin mir bewusst, dass ich weiß, was ich tue, und zwar auf meine eigene Art. Beim Schreiben für Turntables geht es nicht darum, dass es anderen Leuten gefällt. Es geht darum, etwas Neues und Ehrgeiziges mit einem jungen Instrument zu schaffen. Ich lasse mich also in jeder Hinsicht auf das Sound-Experiment ein. Ich denke, dass das Zögern der Leute manchmal darauf zurückzuführen ist, dass sie Angst vor dem Unbekannten

haben. Man kann sich entscheiden, ob man Angst hat oder sich begeistert.

JSX Ich denke, es geht auch darum, die sehr ungesunde Beziehung zum Musikmachen zu verändern, bei der es nur darum geht, zu scheitern oder Erfolg zu haben. Das ist eine altmodische Denkweise. Mit der KI werden wir uns sowieso verändern. Wir sollten uns mehr darauf konzentrieren, zu experimentieren und mit Dingen herumzuspielen.

Du sprachst davon, dass der Plattenspieler ein junges Instrument ist. Welche Referenzen oder Vorbilder hattet ihr, als ihr anfangt, mit ihm zu experimentieren?

MR Ich interessierte mich sehr für die DMC-DJ-Wettbewerbe im Fernsehen. Ich sah DJ David, wie er Kopfstände auf den Turntables machte und scratchte. Ich war so fasziniert! Zu diesem Zeitpunkt lernte ich DJing und wollte einfach nur in der Lage sein, eine Party zu schmeißen. Ich war 15, liebte Musik und das war's. In letzter Zeit habe ich mich von verschiedenen Musiken und Komponist:innen inspirieren lassen, auch abseits der Turntables. Ich frage mich: ‚Wie kann ich den Plattenspieler dazu bringen, das zu tun? Ich habe selbst auferlegte Fragen und Ideen, auf die ich neugierig bin. Ich möchte in der Lage sein, Anthony Braxton oder Roscoe Mitchell zu sein – aber an den Turntables? Außerdem greife ich immer wieder auf Xenakis' Theorien zurück. Das hilft mir wirklich, wenn ich nicht weiterkomme oder uninspiriert bin. Letztendlich ist also die Musik selbst das Vorbild.

JSX Nachdem ich von Caracas nach Wien gezogen bin, habe ich einige Jahre keine Turntables angefasst. Davor war ich von HipHop und später auch von Rave-Musik beeinflusst. In Wien habe ich in den 90er Jahren fast jedes einzelne Konzert von DIY und improvisierter Musik besucht und dabei viele verschiedene Verwendungen von Plattenspielern beobachtet. Ich war von

vielen Künstler:innen aus der DIY-Szene umgeben, die mich sehr beeinflusst haben. Und es war ein Vergnügen, mit Joke Lanz und Dieb13 zu spielen, nur ein Jahr nachdem ich mit dem Turntablism angefangen hatte.

Mariam, du unterrichtest Studierende in Turntablism. Ich frage mich, wie das funktioniert. Welche Methoden bringst du ihnen bei?

MR Ich unterrichte einen DJing- und Turntablism-Kurs an der Newcastle University. Es gibt ein gewisses Maß an praktischen Fertigkeiten, die die Studierenden in dem Kurs erlernen müssen – zum Beispiel Beatmatching und Quick Mixing, ein paar Scratching- und Beatjuggling-Techniken. Es ist, als würde man Autofahren lernen. Es gibt Etüden und Routinen, wie z.B. das Komponieren kleiner zwei- bis sechsekündiger Beatjuggling-Routinen oder das Abmischen mit bis zu vier Plattenspielern. Die Studierenden arbeiten auch mit Instrumentalaufnahmen, z.B. mit einer Gitarrenaufnahme auf der einen Platte und einem Kontrabass auf der anderen. Aber man muss die Regeln für Kreativität öffnen. Ich ermutige meine Studierenden dazu, mehr zu tun und etwas Neues zu erfinden, während ich ihnen Fertigkeiten und Techniken beibringe! Einige meiner Schüler:innen sind sowohl Folk- als auch klassische Musiker:innen, verwenden also Platten mit schottischen und irischen Folk-Melodien.

Wie findet ihr den Inhalt, die Platten, mit denen ihr spielt? Welches Material verwendet ihr, warum und wie?

MR Lange Zeit galt es als ungezogen, das zu fragen! DJs haben sich gegenseitig nicht verraten, welche Platten sie spielen oder woher sie diese hatten.

JSX Ich erinnere mich an Zeiten, in denen DJs das Label von der Platte abkratzten – in Zeiten von Shazam ist das nutzlos (*lacht*). Aber gut, ich habe vielleicht eine kitschige Herangehens-

DE

DE

weise: Ich spiele mit vielen Platten von Freunden von mir. Aber hauptsächlich verwende ich viel persönliches Material, wie Aufnahmen aus meinen Stücken, eigene Veröffentlichungen und Musik oder Soundfragmente, die nur dafür gemacht sind, von den Plattenspielern manipuliert zu werden. Seit ich Serato verwende [eine Software, die digitale Sounddateien mit Hilfe einer Steuer-Vinylscheibe abspielt], ist das noch einfacher und auch reichhaltiger.

MR Bei mir ist es ganz ähnlich, ich benutze jetzt die Software Traktor. Ich bitte auch Freunde, mir Samples zu schicken. Wenn ich eine ganz bestimmte Idee habe, zum Beispiel, wenn ich ein Schlagzeug brauche, frage ich einen Freund, der Schlagzeuger ist. Ich habe sogar Aktivist:innen gebeten, eine Rede für mich aufzunehmen, weil ich ihre Stimme in einem Stück verwenden wollte. Ich habe schon vor einer ganzen Weile aufgehört, die Aufnahmen anderer Leute zu benutzen. Mit Traktor gibt es so viele Möglichkeiten. Lasse Marhaug hat mir gesagt, dass ich als Turntablistin einen sehr markanten Sound habe. Traktor hat nicht das analoge Vinyl-Knistern, das man normalerweise mit Turntablism in Verbindung bringt. Aber letzten Endes hängt es davon ab, welchen Sound ich erreichen will. Ich habe eine Frage an dich, Jorge: Wenn du einen Sound auf einer Platte und einen Gedanken dazu im Kopf hast – weißt du dann, wie er klingen wird, wenn du ihn auf den Turntables spielst?

JSX Irgendwie schon. Aber um ganz ehrlich zu sein, ist es wichtig, offen für Überraschungen zu sein und zu interagieren. Wenn es zum Beispiel etwas anders klingt, als man es erwartet hat, sollte das nur eine Einladung zu den Möglichkeiten des Turntablism sein: Es kann dann zu dem werden, was man wirklich will, wenn man darauf reagiert, oder besser, mit ihm interagiert, es und seinen Kontext in Echtzeit verändert.

MR Man weiß, was das Sample ist, aber man weiß nicht, was passieren

wird, wenn man damit spielt. In neun von zehn Fällen kommt es ganz anders, als ich es erwarte (*lacht*), und diese Wahrheit habe ich inzwischen akzeptiert. Manchmal neigen Turntablist:innen dazu, eine sehr strenge Vorstellung davon zu haben, wie die Dinge klingen sollen, aber ich denke, wenn man erst einmal anfängt, den Zufall zu akzeptieren, werden die Dinge wirklich interessant – mit dem Unbekannten umzugehen, öffentlich auf der Bühne, dazu braucht man wirklich Mumm.

JSX Ich denke, es ist extrem wichtig, dass wir darüber sprechen. Kürzlich habe ich in einem Club improvisiert und ein betrunkenen Typ kam zu mir und fragte: „Kennst du all diese Aufnahmen?“ Ich antwortete: „Natürlich, ich habe nur 20 bis 40 dabei. Das ist gar nichts.“ Aber wenn ich sie nicht kenne – was ist dann los? Dieser Spielraum für Überraschungen ist das Wichtigste. Live zu spielen, damit man auf der Spur bleibt. Wenn ich nur meine Routine abspulen würde, käme ich mir vor wie ein Affe im Zirkus.

MR Über Jahrzehnte hat sich eine recht feste Vorstellung davon etabliert, was ein guter Turntablist ist, aber sie ist unheimlich beschränkt. Ende der 90er Jahre war der Plattenspieler das meistverkaufte Instrument der Welt – er übertraf sogar die E-Gitarre. Er wurde schnell in den Medien pikiert und einige Vorstellungen davon, was „guter Turntablism“ ist, wurden festgelegt, so dass es sehr schnell langweilig wurde. Es ist, als würde man 25 Jahre lang denselben Song hören. Bei Turntable-Routinen gibt es eine zu starre Struktur und Herangehensweise, und deshalb muss sich unsere Herangehensweise beim Schreiben für Turntables ändern.

JSX Ich verstehe – es ist diese Faszination für technische Fertigkeiten, dieser sportliche Aspekt. Das ist auch irgendwie schön. Aber sich nur auf den technischen Teil zu konzentrieren, bedeutet, viele oder zumindest einige Dinge zu verleugnen. Für mich ist das

Wichtigste an den Turntables, was man durch dieses Medium entdecken kann. Es ist etwas, das einem im Moment sehr viel eröffnet. Es ist eine ganz andere Art des Spielens, sehr einzigartig. Ich habe aus verschiedenen Gründen versucht, mit den Turntables aufzuhören. Aber es ist die einzige Droge, mit der ich nicht aufhören kann. Manchmal habe ich die sehr kindische Idee, wieder aufzuhören, aber eine Woche später spiele ich wieder. Und ich bin sehr glücklich damit.

MR Ich habe einmal für sechs Monate aufgehört. Das war, nachdem ich meine Doktorarbeit über das Komponieren für Turntables und Ensemble eingereicht hatte. Ich fühlte mich geschlagen und wurde recht abwesend. Ich hatte das Gefühl, dass ich gerade erst angefangen hatte, an der Oberfläche des Turntablism zu kratzen, und ganz ehrlich, das hatte ich auch. Dieses Instrument ist noch so neu, es gibt noch so viel zu tun, noch so viele Werke zu schreiben und Ideen zu erforschen. Aber ich habe nicht erkannt, dass das etwas Positives ist! Ich hatte einfach das Gefühl, enttäuscht von mir zu sein und brauchte eine Pause.

JSX Hattest du Nebenwirkungen, als du aufgehört hast?

MR Oh ja. Ich war sehr, sehr niedergeschlagen. Ich hatte so viel Zeit, Geld und Mühe in meine Promotion gesteckt. Noch immer schrieb ich, trat in der ganzen Welt auf, arbeitete mit sehr coolen Musiker:innen zusammen, aber ich hatte die Frage ‚Wie komponiere ich am besten für Turntables?‘ noch nicht ganz beantwortet. Wie auch immer, ein paar Monate später bat mich einer meiner besten Freunde, auf einer Party aufzulegen – und sobald ich die erste Platte gespielt hatte, war ich wieder im Spiel, scratchte und legte Beats auf. Jetzt bereue ich, dass ich diese sechs Monate Pause gemacht habe! (*lacht*)

DE

DANSE

Georges Aperghis

Hoquet Hoc HÉT'QueH Hoqueton
 Ho Hoquet Hoc HOE HOC Hoc K'ton Hoc
 Oh K'ton Ho Hoé Ho Hoé Hoc-HOC
 Hoqueté Hoquet Hoé Hot-Hot Hoc

“T” QueToh Oh Toh Hutoh Hutohoc Hoc

Hoc Hoc-HOC Hoc Hoé Hoc-Hoc Hét

“T” Quekot'Hot HoE T'QueH Hot-Hot Hoqu'T

QueH-QueH Hoc-Hoc HoE-HoE Hoqu'T-Hoqu'T
 KéH quetoH KéH quetoH Eh Toh TuoH'ton
 Huoc Huc Huquet'QueH Houc HouquetteH
 Houé Hou Houé Ek-Ek Ot Hé K'the

T'KoH Kohé Kohéké KoH K'the OnK'Té

Ho-Ho oquet'Ké Hoc Hé Uh Huquete

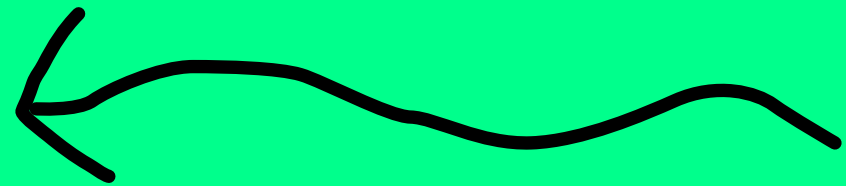
Huqueté HuquetèHu HuquetéHuc HuquetéHuK' té
 HuquetéHuK' téHué HUquetéHuK'TéHuéHou

HuquetéHuK'TéHuéHouK' té
 HoqueT' HuquetéHuK' TéHuéHouK' TéHoé
 KohéHoqueT' HuquetéHuK' TéHuéHouK' TéHoéHoc
 QuetoH' KoéHoqueT'HuquetéHuK' TéHuéHouK'TéHoéHoc' HoquetteHoqueT'Hoc

Jorge Sánchez-Chiong:
 06.08. GROWING SIDEWAYS

Mariam Rezaei:
 19.08. SCENES FOR ORCHESTRA

READER



FESTIVAL



From: Georges Aperghis, *Situations* (2012/13)

From: Georges Aperghis, *Situations* (2012/13)

126

127

17.00, Edith-Stein-Schule (Große Sporthalle)

PRE-OPENING: LANGUAGE MUSIC

Anthony Braxton: *Language Music*
A system of becoming – conducted improvisation for orchestra

Prague Music Performance Orchestra
Roland Dahinden Musikalische Leitung / Musical Direction

In Zusammenarbeit mit / In cooperation with:
Prague Music Performance

19.30, Lichtenbergschule (Große Sporthalle)

KLANGFORUM WIEN

Eröffnungskonzert der Darmstädter Ferienkurse 2023

Georges Aperghis: *Situations* (2012/13)

Klangforum Wien
Emilio Pomárico Musikalische Leitung / Musical Direction

Mit freundlicher Unterstützung der / With the kind support of:
Ernst von Siemens Musikstiftung & Erste Bank

05.
August

06.
August

10.00, Orangerie

WELCOME

Niels Rønsholdt: *Until Nothing Left* (2017)
for accordion solo/performing accordionist, objects and audience

Andreas Borregaard Akkordeon / Accordion

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

Eintritt frei / Free admission

16.00, Kunsthalle

ALEXANDER TILLEGREEN: FLUKTUATIONEN

Eröffnung der Ausstellung *Fluktuationen* im Beisein des Künstlers
Einführung: León Krempel (in englischer Sprache)
Gemeinsamer Ausstellungsrundgang

Opening of the exhibition *Fluctuations* in the presence of the artist
Introduction: León Krempel (in English)
Joint exhibition tour

Öffnungszeiten der Ausstellung 07.–19.08., 14.30–19.00
Opening hours of the exhibition
Tägliche Führungen 14.30 / 15.30 / 16.30 / 17.30
Guided tours daily

Die Ausstellung wird freundlicherweise unterstützt von der Danish Arts Foundation,
dem Dänischen Komponistenverband, den Danish Art Workshops, dem Sound Art Lab
Struer und der Beckett Foundation.
The exhibition is kindly supported by the Danish Arts Foundation, the Danish Composers'
Society, the Danish Art Workshops and the Sound Art Lab Struer and the Beckett Foundation.

Alexander Tillegreen wird darüber hinaus im Rahmen der Ferienkurse
verschiedene Listening Sessions im Open Space veranstalten.
Alexander Tillegreen will also host several listening sessions at the Open Space.

Eintritt frei / Free admission

FESTIVAL

128 129

18.30 & 21.30, Centralstation (Halle)

GROWING SIDeways

Brigitte Wilfing & Jorge Sánchez-Chiong:
growing sideways. Choreografische Komposition in rückfälligen Verhaltensmustern
(2021/23) Uraufführung / World Premiere

Neufassung für die Darmstädter Ferienkurse / New version for the Darmstadt Summer Course

andother stage
Jorge Sánchez-Chiong Komposition, Elektronik, Performance /
Composition, Electronics, Performance
Brigitte Wilfing Choreografie, Stimme, Performance /
Choreography, Voice, Performance
Mirjam Klebel Horn, Performance
Alfredo Ovalles Tasteninstrumente, Performance /
Keyboards, Performance
David Panz Percussion, Performance

Jan Maria Lukas Lichtdesign / Light Design
Florian Bogner Sounddesign / Sound Design

Produktion von andother stage mit Unterstützung der Stadt Wien Kultur &
Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport
Präsentiert mit freundlicher Unterstützung der Merck'schen Gesellschaft für
Kunst und Wissenschaft
Produced by andother stage with the support of the City of Vienna Culture &
Federal Ministry of Arts, Culture, Public Service and Sports
Presented with the friendly support of Merck'sche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft



Growing Sideways

06.
August

FESTIVAL

07.
August

10.00–13.00, Lichtenbergschule (Mensa)

THINKING THROUGH AI

Offene, kollaborative Veranstaltung über die Auswirkungen von KI auf die Musik
Open, collaborative session on the implications of AI for music

10.00–11.00 Jennifer Walshe & George Lewis
im Gespräch über KI und Musik
in conversation about AI and music
11.00–13.00 Offenes Labor mit allen Teilnehmer:innen, Diskussion
Open laboratory session for all attendees, discussion

In englischer Sprache. Eintritt frei / In English. Free admission
Jede/r ist willkommen, unabhängig von ihrer/seiner Erfahrung mit KI.
Everyone is welcome, regardless of their experience with AI.

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

DEEP BREATH

Martin Iddon: *Λαμπάδες [Lampades]* (2020)

Anahita Abbasi: *Momentum I* (2023)
Uraufführung / World Premiere

Bára Gísladóttir: *RÓL (og gól (roll & goal))* (2023)
Uraufführung / World Premiere

Sarah Nemstov: *watcher* (2021)

Jack Adler-McKean Tuba

Eintritt frei / Free admission

17.00, Lichtenbergschule (Mensa)

COMPOSING WHILE BLACK

Harald Kisiedu, George E. Lewis (Hrsg./Eds.): *Composing While Black. Afrodiasporische Neue Musik Heute | Afrodiasporic New Music Today*, Hofheim: Wolke 2023.

Buch-Präsentation mit / Book presentation with:
George E. Lewis, Harald Kisiedu, Elaine Mitchener, Alvin Singleton, Peter Mischung

In Zusammenarbeit mit dem Wolke Verlag / In collaboration with Wolke Verlag

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

19.30, Lichtenbergschule (Große Sporthalle)

THUNDER MUSIC

Anthony Braxton: *Thunder Music* (2023)
Uraufführung / World Premiere

Anthony Braxton	Saxofon, Elektronik, Komposition / Saxophone, Electronics, Composition
James Fei	Saxofon / Saxophone
Katherine Young	Fagott / Bassoon
William Forman	Trompete / Trumpet
Roland Dahinden	Posaune / Trombone
Reut Regev	Posaune / Trombone
Andreas Borregaard	Akkordeon / Accordion
Anne Rhodes	Stimme / Voice
Lisa Willems	Stimme / Voice
Fabienne Seveillac	Stimme / Voice
Juliet Fraser	Stimme / Voice
Andreas Halling	Stimme / Voice
Nick Hallett	Stimme / Voice
Štěpán Janoušek	Stimme / Voice
Carl Testa	Kontrabass, Elektronik / Double bass, Electronics
George Cremaschi	Kontrabass / Double bass

Mit freundlicher Unterstützung der / With the kind support of:
Ernst von Siemens Musikstiftung

22.00, Centralstation (Halle)

FOR GEORGE LEWIS

Tyshawn Sorey: *For George Lewis* (2021)

Spółdzielnia Muzyczna Contemporary Ensemble

Mit freundlicher Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung
und der Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit
With the friendly support of the Ernst von Siemens Music Foundation
and the Foundation for Polish-German Cooperation

07.
August

FESTIVAL

FESTIVAL

130

131

08. & 09.08., 10.00–18.00, Lichtenbergschule (Mensa)

ANTHONY BRAXTON 50+ YEARS OF CREATIVE MUSIC

DE

Seit mehr als einem halben Jahrhundert spielt Anthony Braxton als Komponist, Multiinstrumentalist, Musiktheoretiker, Lehrer, Mentor und Visionär eine wichtige Rolle in der aktuellen Musik. Inspiriert vom Jazz, der europäischen Kunstmusik und der Musik anderer Kulturen, bezeichnet Braxton sein Schaffen als Creative Music. Die zweitägige internationale Konferenz bei den Darmstädter Ferienkursen ist die erste, die sich derart ausführlich mit seinem Werk befasst.

Braxtons bisherige Karriere lässt sich grob in zwei Schaffensperioden einteilen. Die erste begann mit seinem Beitritt zur AACM im Jahr 1967 und dauerte bis in die frühen 1990er Jahre. Inspiriert von Muhal Richard Abrams und seinen AACM-Kollegen entwickelte er schnell seine eigenen Improvisations- und Kompositionsmethoden unter Verwendung eines Systems, das er „Language Music“ nannte. Er veröffentlichte sein bahnbrechendes Soloalbum For Alto, tourte mit der Band Circle, gründete eigene Ensembles und nahm Musik für eine Vielzahl von Labels auf, vor allem für europäische Kleinstfirmen sowie für das internationale Major Label Arista. In dieser Zeit wurde Braxton zum „Superstar der Jazz-Avantgarde“ (Bob Ostertag), auch wenn er als Nonkonformist auftrat und damit als höchst umstritten galt. Als

Komponist schrieb er Musik für Klavier, kleine und große Ensembles, 100 Tuben, Orchester und mehr. In diesen Jahren veröffentlichte er seine Tri-Axium Writings (drei Bände) und die Composition Notes (fünf Bände).

In der zweiten Periode hat Braxton einige seiner kompositorischen Prinzipien aus der früheren Periode weiterentwickelt, sowie Gedanken über Musik teilweise neu definiert und umgestaltet. Sie begann Mitte der 1990er Jahre mit der Ausgestaltung seiner so genannten Ghost Trance Music, einem musikalischen Konzept, das Elemente der Komposition und der Improvisation kreativ miteinander verbindet. Es wurde zur Grundlage der zwölf Komponenten eines ganzheitlichen Systems, das er „Tri-Centric Modeling“ nannte. Außerdem baute er seine Tri-Centric Foundation auf und gründete ein Plattenlabel (Braxton House / New Braxton House). Bis heute arbeitet er an seinem noch nicht vollendeten Opernzyklus Trillium und entwickelte neben Ghost Trance Music weitere kompositorische Systeme innerhalb des übergreifenden „Tri-Centric Modeling“, dazu zählen Diamond Curtain Wall Music (eine Studie über interaktive elektronische Klänge), Falling River Music (ein System grafischer Partituren), Echo Echo Mirror House Music (eine inter-

aktive Klangcollage, die aus Braxtons gesamten Aufnahmen besteht) und sein neuester Prototyp Thunder Music, der im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse am 7. August 2023 uraufgeführt wird.

Die Konferenz wird sich mit einer Vielzahl von Themen befassen, die für Braxtons Werk von zentraler Bedeutung sind. Neben einem Interview mit Braxton selbst und einer Diskussionsrunde mit einigen seiner engsten Kolleg:innen und Expert:innen wird es mehrere Vorträge von Interpret:innen und führenden Forscher:innen auf diesem Gebiet geben, in denen die Teilnehmer:innen der Ferienkurse die Möglichkeit haben, sich direkt mit Braxtons Creative Music auseinanderzusetzen.

EN

For more than half a century Anthony Braxton has played a key role in contemporary and avant-garde music as a composer, multi-instrumentalist, music theorist, teacher, mentor and visionary. Inspired by Jazz, European art music, and music of other cultures, Braxton labels his output Creative Music. This international conference at the Darmstadt Summer Course is the first one dealing with his work.

Braxton's career can roughly be divided into two working periods. The first one started when he joined the AACM in 1967 and lasted until the early 1990's. Inspired by Muhal Richard Abrams and his fellow AACM colleagues he quickly developed his own methods for

improvisation and composition using a system he called „Language Music.“ He released his landmark solo album For Alto, toured with the band Circle, created his own ensembles and recorded music for a variety of labels, mostly European minors as well as for the international major Arista. In this period Braxton became a “superstar of the jazz avant-garde” (Bob Ostertag), even though he acted as a non-conformist and was thus perceived as highly controversial. As a composer he wrote music for piano, small and large ensembles, 100 tubas, orchestra, multiple orchestras and more. During these years he published his philosophical Tri-Axium Writings (three volumes) and Composition Notes (five volumes).

In the second period Braxton enhanced some of his compositional principles from the earlier period, and partly redefined and reshaped some of his thoughts about music. It starts in the mid 1990s with the creation of his so-called Ghost Trance Music, a musical concept that creatively fuses elements of composition and improvisation. It became the foundation of the twelve components of a holistic system he called Tri-Centric Modeling. As a basic premise for this period he built up his Tri-Centric Foundation and founded a record label (Braxton House / New Braxton House). As of today he works on his not yet finished opera cycle, Trillium and in addition to Ghost Trance Music he developed other compositional systems within the holistic Tri-Centric Model, such as Diamond Curtain Wall Music

(a study of interactive electronic sound), Falling River Music (a system of graphic scores), Echo Echo Mirror House Music (an interactive sound collage consisting of Braxton's complete recorded output) and his latest prototype Thunder Music, which will be premiered as part of the Darmstadt Summer Course (7 August 2023).

The conference will address a variety of topics which are central to Braxton's work. In addition to an interview with Braxton himself and a roundtable discussion with some of his close collaborators and experts, there will be several lectures by performers and leading researchers in the field, as well as two interactive workshops to give Summer Course participants a chance to directly engage with Braxton's Creative Music.

Kuratiert von / Curated by: Timo Hoyer & Kobe Van Cauwenberghe

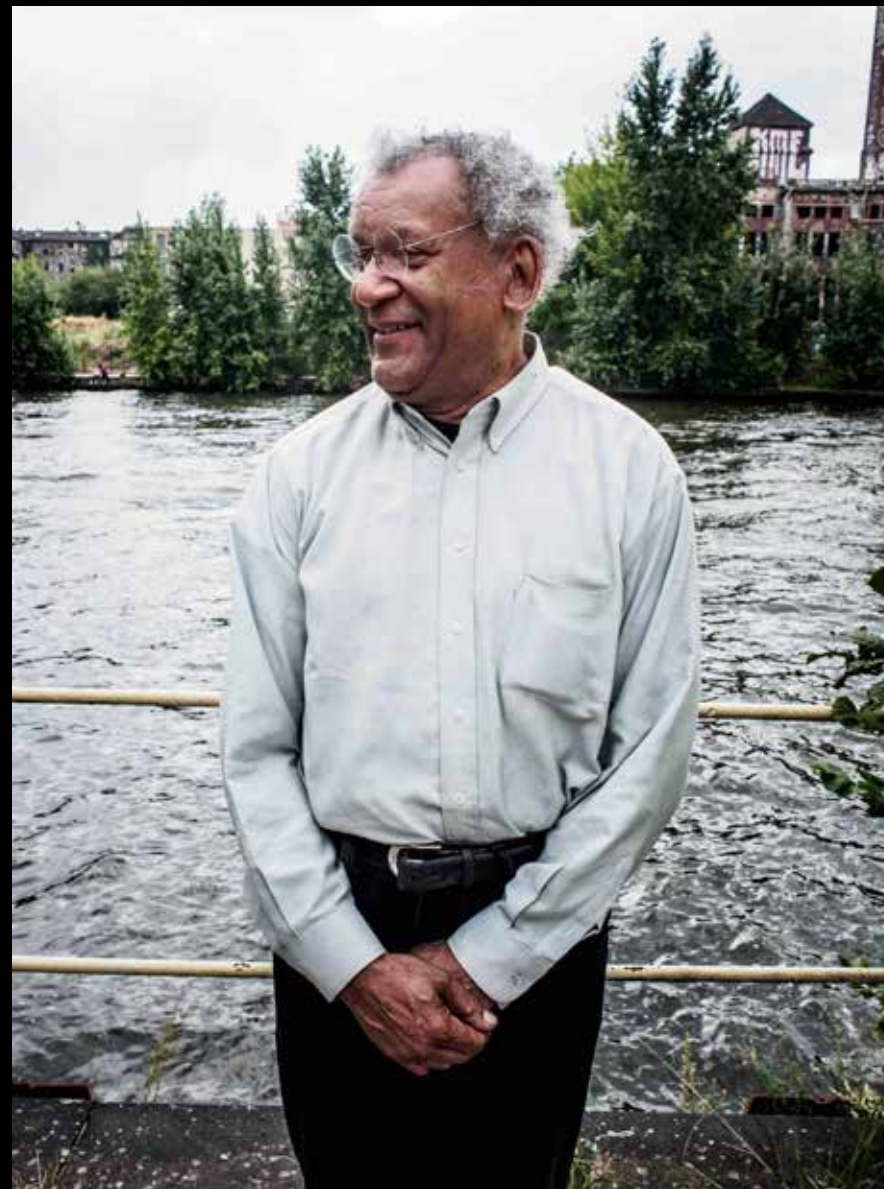
Beiträge von / Contributions by:

Anthony Braxton, James Fei, Marc Hannaford, Elisabeth Harnik, Timo Hoyer, Harald Kisiedu, Kyoko Kitamura (online), Nina Polaschegg, Anne Rhodes, Alvin Singleton, Tyshawn Sorey, Paul Steinbeck, Carl Testa, Kobe Van Cauwenberghe, Katherine Young

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

Details zum Programm siehe / For program details please see: 08. & 09.08.

Mit freundlicher Unterstützung von / With the friendly support of: ARIA (Antwerp Research Institute for the Arts) - University of Antwerp



Anthony Braxton

08.
August

9.30–18.00, Lichtenbergschule (Mensa)

ANTHONY BRAXTON 50+ YEARS OF CREATIVE MUSIC I

Internationale Konferenz, kuratiert von / International Conference, curated by
Timo Hoyer und Kobe Van Cauwenberghe

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

Beschreibung siehe S. 132 / For description see p. 133

- 09.30 Ankunft & Begrüßung / Arrival & Greeting
- 10.00 Begrüßung / Welcome address
Thomas Schäfer, Kobe Van Cauwenberghe & Timo Hoyer
- 10.15 *TRI-CENTRIC MODELING: "A SYSTEM OF BECOMING, NOT ARRIVING"* Timo Hoyer
- 11.00 *"HE SEES BEAUTY IN THAT EVERLASTING STRUGGLE FOR TRUTH": ANTHONY BRAXTON AS MUSIC THEORIST*
Marc Hannaford
- 11.45 Pause / Break
- 12.00 *BRAXTON THE THEORIST*
Paul Steinbeck
- 12.45 *HOW TO ANALYSE BRAXTON'S MUSIC?*
Nina Polaschegg
- 13.30 Mittagspause / Lunch Break
- 14.30 *THE TRILLIUM OPERA CYCLE*
Katherine Young
- 15.10 *SYNTACTICAL GHOST TRANCE MUSIC (REMOTE)*
Kyoko Kitamura (per Video / remote)
- 15:35 *PINE TOP AERIAL MUSIC*
Anne Rhodes

FESTIVAL

136

137

16:00 Pause / Break

16:15 *ANTHONY BRAXTON'S COMPOSITIONS FOR SOLO PIANO. A PERFORMANCE-LECTURE*
Elisabeth Harnik/Timo Hoyer

17.00 Harald Kisiedu in conversation with Anthony Braxton

Fortsetzung der Konferenz am 9. August 2023 /
Continuation of the conference on 9 August 2023

Mit freundlicher Unterstützung von / With the friendly support of:
ARIA (Antwerp Research Institute for the Arts) – University of Antwerp

16.00, Open Space

HEART CHAMBER

Chaya Czernowin: *Heart Chamber. An inquiry about love*
Opera in 4 acts and 8 close-ups (2017-19)

Video Screening

Weitere Termine / Further Dates: 09.08. & 13.08., 16.00

19.30, Orangerie

MOTOR TAPES

Sarah Hennies: *Motor Tapes* (2022/23)
Uraufführung / World Premiere

Brian Eno: *Music for Airports* (1978)

Ensemble Dedalus

Mit freundlicher Unterstützung der / With the kind support of:
Ernst von Siemens Musikstiftung

08.
August

FESTIVAL

09.
August

10.00–18.00, Lichtenbergschule (Mensa)

ANTHONY BRAXTON 50+ YEARS OF CREATIVE MUSIC II

Internationale Konferenz, kuratiert von Timo Hoyer
und Kobe Van Cauwenberghe
International Conference, curated by Timo Hoyer
and Kobe Van Cauwenberghe

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

Siehe auch 8. August sowie die Beschreibung auf S. 132
Please also see 8 August and the description on p. 133

- 10.00 *THE POSSIBILITIES OF A CREATIVE ORCHESTRA*
Kobe Van Cauwenberghe
- 10.45 *NAVIGATING SYSTEMS AND THE UNKNOWN*
James Fei
- 11.30 Pause / Break
- 11.45 *(SYNTACTICAL) GHOST TRANCE MUSIC*
→ for singers and instrumentalists
Workshop with James Fei
- 13.15 Mittagspause / Lunch Break
- 14.15 *ROUND TABLE DISCUSSION ON ANTHONY BRAXTON'S
LEGACY AS A COMPOSER AND THINKER*
with James Fei, Anne Rhodes, Tyshawn Sorey, Alvin Singleton,
Paul Steinbeck, Katherine Young, moderated by Harald Kisiedu
- 15.30 Pause / Break
- 15.45 *DESIGNING SOFTWARE FOR ANTHONY BRAXTON'S
ECHO ECHO MIRROR HOUSE MUSIC*
Carl Testa
- 16.30 *ECHO ECHO MIRROR HOUSE MUSIC*
Workshop with Carl Testa

Mit freundlicher Unterstützung von / With the friendly support of:
ARIA (Antwerp Research Institute for the Arts) – University of Antwerp

FESTIVAL

138 139

16.00, Open Space

HEART CHAMBER

Chaya Czernowin: *Heart Chamber. An inquiry about love*
Opera in 4 acts and 8 close-ups (2017-19)

Video Screening

Weitere Termine / Further Dates: 08.08. & 13.08., 16.00

18.30 & 21.30, Centralstation (Halle)

MINOR CHARACTERS

Matthew Shlomowitz & Jennifer Walshe:
MINOR CHARACTERS
für Stimme und Ensemble / for voice and ensemble (2022/23)

Uraufführung der vollständigen Fassung / World Premiere of the complete version
Auftrag von Radio France, Klangspuren Schwaz, La Muse en Circuit und
den Darmstädter Ferienkursen
Commission of Radio France, Klangspuren Schwaz, La Muse en Circuit and
the Darmstadt Summer Course

Jennifer Walshe Stimme / Voice
Ensemble Nikel
Alfred Reiter Sound

Mit freundlicher Unterstützung der / With the kind support of:
Ernst von Siemens Musikstiftung



Jennifer Walshe

09.
August

FESTIVAL

10.
August

10.00–13.00, Lichtenbergschule (Mensa)

LECTURES

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

10.00 *TEXTURE AND TACTILITY – THE MEMORY IN SOUND*
Isabel Mundry

11.00 *I AM NOT A MUSE*
Juliet Fraser

12.00 *13 WAYS OF LOOKING AT AI, ART & MUSIC*
Jennifer Walshe

14.00, Bessunger Knabenschule (Halle)

CONVERT EGO

Präsentation des Workshops für computergesteuerte Kontrabassklarinetten
CLEX, Ensemble und Live-Elektronik

Presentation of the workshop for computer-controlled contrabass clarinet
CLEX, ensemble and live electronics

Mit / With:

Ernesto Molinari Clex
Daniel Weissberg & Komposition / Composition
Michael Harenberg Komposition / Composition
Benoît Piccand Sound

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

Eintritt frei / Free admission

Mit freundlicher Unterstützung der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia
With the friendly support of Pro Helvetia

FESTIVAL

140

141

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

DUST BOOK

Evan Johnson: *dust book* (2022/23)

Uraufführung / World Premiere

Marco Fusi Viola d'amore

Eintritt frei / Free admission

19.30, Orangerie

INVISIBLE COLORS

Olga Neuwirth: *Quasare/Pulsare* (1995/6)

Brian Ferneyhough: *Unsichtbare Farben* (1999)

Iannis Xenakis: *Dikhtas* (1979)

Brice Pauset: *Cadenza* (2020)

James Dillon: *Traumwerk III* (2002)

Irvine Arditti Violine
Nicolas Hodges Klavier

Siehe auch / Please also see:

11.08., 14.00, Lichtenbergschule (Mensa)

Gespräch zwischen Irvine Arditti und Nicolas Hodges

Conversation between Irvine Arditti and Nicolas Hodges

22.00, Orangerie

BORROWED LIGHT

Sarah Hennies: *Borrowed Light* (2023)

Uraufführung / World Premiere

Mivos Quartet

Mit freundlicher Unterstützung der / With the kind support of:
Ernst von Siemens Musikstiftung

10.
August

FESTIVAL

11.
August

10.00–13.00, Lichtenbergschule (Mensa)

SPIEGELUNGEN / MIRRORINGS

KOMPONIST:INNEN ÄUSSERN SICH ÜBER DIE MUSIK ANDERER
COMPOSERS COMMENT ON THE MUSIC OF OTHERS

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

Lecture Ulrich Mosch: *The 1950s' view on Anton Webern*

Lecture Angela Ida De Benedictis: "Self-Analysis":
Composers analyse contemporary works in the 1950s

10.30, Akademie für Tonkunst (Kleiner Saal)

MOVEMENT TO SOUND, SOUND TO MOVEMENT

Rei Nakamura präsentiert ihr Projekt für Klavier und
Multimedia im Rahmen des Klavierstudios

Rei Nakamura presents her project for piano and
multimedia at the Piano Studio

14.00, Lichtenbergschule (Mensa)

ARDITTI & HODGES

Im Gespräch / In Conversation:
Irvine Arditti & Nicolas Hodges

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

17.00, 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 workshop with Sarah Nemtsov und Gunnhildur Einarsdóttir
With participants of the Darmstadt Summer Course

FESTIVAL

142

143

19.30, Lichtenbergschule (Große Sporthalle)

RESONANCES I

Anahita Abbasi: *Situation XII – in our dwelling, we reside* (2023)
Uraufführung / World Premiere

Wukir Suryadi: *Madep Manteb* (2023)
Uraufführung / World Premiere

Yiran Zhao: *fictional nonfiction* (2023)
Uraufführung / World Premiere

Wukir Suryadi Sisir dan topi Toraja
Ensemble Modern Musikalische Leitung / Musical Direction
Ilan Volkov

Ein Kooperationsprojekt von Ensemble Modern und dem
Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD) unter Mitwirkung von Ilan Volkov
Gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien.
Mit freundlicher Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung sowie der
Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e. V.

A project of Ensemble Modern and the International Music Institute Darmstadt (IMD)
with the participation of Ilan Volkov
Funded by the Federal Government Commissioner for Culture and the Media.
With the kind support of the Ernst von Siemens Music Foundation and the
Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e. V.

22.00, Centralstation (Saal)

ADOLESCÊNCIA

Ricardo Eizirik
adolescência for five performers and light (2022/23)
Uraufführung / World Premiere

Carola Schaal Bass- und Kontrabassklarinette / Clarinets
Roberto Maqueda Elektronik und verstärktes Schlagzeug
 Electronics and Amplified Percussion

Jennifer Torrence Noise Generator
Francesco Palmieri E-Gitarre / Electric Guitar
Håkon Stene Modified Drum Set und verstärktes Schlagzeug
 Modified Drum Set and Amplified Percussion
Ricardo Eizirik Live-Elektronik / Live Electronics

11.
August

FESTIVAL

12.
August

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

BERIO GESTI

PERFORMANCE-LECTURE:

Angela Ida De Benedictis spricht über Aspekte der Aufführungspraxis einiger Kompositionen von Luciano Berio am Beispiel von *Gesti* (1966) für Altblockflöte, gespielt von Caroline Rohde.

Angela Ida De Benedictis speaks about aspects of the performance practice of some compositions by Luciano Berio, taking *Gesti* (1966) for alto recorder, played by Caroline Rohde, as an example.

Caroline Rohde Blockflöte / Recorder
Angela Ida De Benedictis Lecture

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

11:30, Lichtenbergschule (Mensa)

LECTURE

MUSIC AND REALITY. HOW MUSIC RELATES TO LIFE

Harry Lehmann

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

14.00, Edith-Stein-Schule (Große Sporthalle)

PERCUSSION STUDIO

Präsentation des Studios von Håkon Stene & Jennifer Torrence
Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse
Presentation of the Studio with Håkon Stene & Jennifer Torrence
With participants of the Darmstadt Summer Course

Eintritt frei / Free admission

FESTIVAL

144

145

17.00 & 22.00, Centralstation (Halle)

RESONANCES II

Anda Kryeziu: *TILDE [-]* (2023)

Uraufführung / World Premiere

Ensemble Modern

Ein Kooperationsprojekt von Ensemble Modern und dem Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD) unter Mitwirkung von Ilan Volkov
Gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien.
Mit freundlicher Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung sowie der Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e. V.

A project of Ensemble Modern and the International Music Institute Darmstadt (IMD) with the participation of Ilan Volkov
Funded by the Federal Government Commissioner for Culture and the Media.
With the kind support of the Ernst von Siemens Music Foundation and the Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e. V.

19.30, Lichtenbergschule (Große Sporthalle)

MUSIC COOPERATIVE

Artur Zagajewski: *[...]/!* (2023)

Uraufführung / World Premiere

Auftrag der Darmstädter Ferienkurse und Spółdzielnia Muzyczna /
Commission of the Darmstadt Summer Course and Spółdzielnia Muzyczna

Nina Fukuoka: *Polka is a Czech dance* (2023)

Uraufführung / World Premiere

Auftrag der Darmstädter Ferienkurse und Spółdzielnia Muzyczna /
Commission of the Darmstadt Summer Course and Spółdzielnia Muzyczna

Monika Szyrka: *Wallflower* (2023)

Uraufführung / World Premiere

Rafał Ryterski: *Birdsongs* (2023)

Uraufführung / World Premiere

Spółdzielnia Muzyczna Contemporary Ensemble

Mit freundlicher Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung und der Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit
With the friendly support of the Ernst von Siemens Music Foundation and the Foundation for Polish-German Cooperation

12.
August

FESTIVAL

13.
August

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

EMBODYING MUSIC

DIE KÖRPERSPANNUNG DER INTERPRET:INNEN

Eintägiger Workshop mit Ulrich Mosch und Marcus Weiss für Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse

THE BODY TENSION OF THE PERFORMER

One-day workshop with Ulrich Mosch and Marcus Weiss for participants of the Darmstadt Summer Course

Zuhörer:innen sind willkommen. / Listeners are welcome.

11.00, Lichtenbergschule (Große Sporthalle)

ARDITTI STRING TRIOS

Helmut Lachenmann: *Mes Adieux. Streichtrio Nr. 2* (2021/22)

Brian Ferneyhough: *String Trio* (1995)

Arditti Quartet

Im Anschluss: Verleihung Reinhard-Schulz-Preis 2023

Followed by: Awarding of the Reinhard Schulz Prize 2023

14.00–18.00, LEW 1 und verschiedene Orte auf der Rosenhöhe

LOCAL MUSIC

Präsentation des Workshops mit Arne Gieshoff und Sarah Saviet
Ortsspezifische Arbeiten von und mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse

Presentation of the workshop with Arne Gieshoff and Sarah Saviet
Site-specific projects by and with participants of the Darmstadt Summer Course

Die genauen Standorte und Zeiten werden kurzfristig online bekannt gegeben.
The exact locations and times will be announced online at short notice.

Eintritt frei / Free admission

Mit freundlicher Unterstützung durch / With the kind support of:
Darmstädter Förderkreis Kultur e. V.

FESTIVAL

146

147

16.00, Open Space

HEART CHAMBER

Chaya Czernowin: *Heart Chamber. An inquiry about love*
Opera in 4 acts and 8 close-ups (2017-19)

Video Screening, anschließend / afterwards: Q&A Chaya Czernowin

Weitere Termine / Further Dates: 08.08. & 09.08., 16.00

19.30, Orangerie

METHODS AND PROCESSES

Alvin Lucier: *Bird and Person Dying* (1975)

Elaine Mitchener: *Amazing Grace* (reworked) (2022)

Julius Eastman: *Prelude to the Holy Presence of Joan d'Arc* (1981)

Elaine Mitchener: *Improvisation*

(auf einen Text von / on a text by N. H. Pritchard)

Elaine Mitchener Stimme / Voice

Øyvind Torvund:

Plans for Future Operas (2022/23)

Juliet Fraser Stimme / Voice

Mark Knoop Klavier / Piano, Keyboard, Sound

22.00, Stadtkirche

BRIGHT STAR

Klaus Lang: *chanson lointain et douce* (2021)
für E-Gitarre solo / for electric guitar solo

Klaus Lang: *bright star* (2022)
für E-Gitarre und Orgel / for electric guitar and organ
Uraufführung / World Premiere

Klaus Lang und Yaron Deutsch: *duet #1* (2023)
Uraufführung / World Premiere

Yaron Deutsch E-Gitarre / Electric Guitar
Klaus Lang Orgel / Organ

13.
August

FESTIVAL

14.
August

10.00–13.00, Lichtenbergschule (Mensa)

LECTURES

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

10.00 *LOST THINGS. SOME PERSPECTIVES ON MUSIC THEATRE (AND OTHER STUFF)*
Sarah Nemtsov

11.00 *PERSPECTIVES ON ACOUSTIC SOUND*
Malin Bång

12.00 *IT'S NOT ABOUT YOU: DO WE STILL NEED AN "ARTISTIC VOICE"?*
Matthew Shlomowitz

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

KONTRA-PUNKTE

Lecture von Ulrich Mosch und Aufführung von Karlheinz Stockhausens Stück *Kontra-Punkte* (1952/53) mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse unter der Leitung von Peter Veale

Lecture by Ulrich Mosch and performance of Karlheinz Stockhausen's piece *Kontra-Punkte* (1952/53) with participants of the Darmstadt Summer Course under the direction of Peter Veale

Peter Veale Musikalische Leitung / Musical Direction
Ulrich Mosch Lecture

Lecture in englischer Sprache. Eintritt frei / Lecture in English. Free admission

FESTIVAL

148

149

19.30, Lichtenbergschule (Große Sporthalle)

PLAYING WITH SEEDS

George Lewis: *String Quartet 2.5 "Playing with Seeds"* (2017)

Mark Andre: *Sieben Stücke für Streichquartett* (2022)

Alvin Singleton: *String Quartet No. 2 "Secret Desire To Be Black"* (1988)

Sivan Eldar: *Solicitations* (2018)

Dai Fujikura: *String Quartet No. 3: Aquarius* (2020)

Mivos Quartet

Mit freundlicher Unterstützung der / With the kind support of:
Ernst von Siemens Musikstiftung

22.00, Centralstation (Halle)

SONIC WRITING & SOUNDINGS

Elektronische Musik von / Electronic music by: Linda Mudimba (Simbabwe / Zimbabwe), Duo Sarana (Indonesien / Indonesia), PHER (Iran) und [M O N R H E A] (Kenia / Kenya), AGF (Antye Greie Ripatti) & C-drík (Cedrik Fermont)

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



FESTIVAL

14.
August

15.
August

10.00–13.00, Lichtenbergschule (Mensa)

LECTURES

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

10.00 *A PORTRAIT OF THE INTERPRETER AS
A PERFORMING ARTIST*
Yaron Deutsch

11.00 *FEMINIST SONIC TECHNOLOGIES*
Antye Greie-Ripatti

12.00 *ANYTHING BUT ART*
Jorge Sánchez-Chiong

14.00, Bessunger Knabenschule (Halle)

CREATIVE ORCHESTRA

Präsentation des Workshops mit Anthony Braxton, Kobe Van Cauwenberghe
und Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse
Presentation of the workshop with Anthony Braxton, Kobe Van Cauwenberghe
and participants of the Darmstadt Summer Course

Eintritt frei / Free admission

15:30, Akademie für Tonkunst (Wilhelm-Petersen-Saal)

MIVOS QUARTET: CALL FOR SCORES

Streichquartette von Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse
String quartets by participants of the Darmstadt Summer Course

Mivos Quartet

Eintritt frei / Free admission

Mit freundlicher Unterstützung der / With the kind support of:
Ernst von Siemens Musikstiftung

FESTIVAL

150

151

17.00, Open Space

CELLO COMPOSITION

Präsentation des Workshops mit / Presentation of the workshop with
Lucas Fels, Mariel Roberts & Hans Thomalla

Eintritt frei / Free admission

18.00, Edith-Stein-Schule (Große Sporthalle)

MUSIC RESEARCH STRATEGIES

Marshall Trammell/Music Research Strategies:
Burn the temples/break up the bells (2023)
Uraufführung / World Premiere

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

19.30 & 21.30, Orangerie

PIANO SPEAKERS

Wojtek Blecharz: *Concerto for Piano and Wireless Speakers* (2021–23)
Uraufführung / World Premiere

Rei Nakamura Klavier / Piano
Wojtek Blecharz „Dirigent“ / “Conductor”

Mit Unterstützung der Akademie der Künste Berlin und des Musikfonds
With the support of the Akademie der Künste Berlin and the Musikfonds

15.
August

FESTIVAL

16.
August

10.00–13.00, Lichtenbergschule (Mensa)

LECTURES

In englischer und teilweise deutscher Sprache / In English or German
Eintritt frei / Free admission

- 10.00 *COMPOSITION AND DEVELOPMENT FOR ORCHESTRA*
Alvin Singleton
- 11.00 *ZUM ENTSCHWINDEN DER INNERSTEN
KOMPOSITORISCHEN ZWISCHENZEITRÄUME:
EINE ANNÄHERUNG*
Mark Andre
- 12.00 *NAVIGATING GLOBAL COLLABORATIONS IN
CONTEMPORARY MUSIC: CHALLENGES, TRENDS,
AND UNITY IN CRISIS*
Cedrik Fermont



Cedrik Fermont

FESTIVAL

14.00–17.00, Open Space

CURATING AN ENSEMBLE I

Gesprächsseminar mit Robin Goossens, Pieter Matthyssens
und Stefan Prins vom belgischen Nadar Ensemble

In informellem Rahmen werden wir eure Fragen beantworten und verschiedene Themen im Zusammenhang mit der Kuratierung eines Ensembles besprechen – von der künstlerischen Programmgestaltung über die Öffentlichkeitsarbeit und das Gruppenmanagement bis hin zur Unternehmensführung und wie sich diese Bereiche gegenseitig ergänzen.

Conversational seminar with Robin Goossens, Pieter Matthyssens
and Stefan Prins from the Belgian Nadar Ensemble

In an informal setting, we will answer your questions and discuss various topics associated with curating an ensemble ranging from the artistic programming, outreach, group management, business management and how these are all complementary to each other.

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

19.30, Lichtenbergschule (Große Sporthalle)

CARTE BLANCHE

Konzert mit Dozent:innen der Darmstädter Ferienkurse
Concert with tutors of the Darmstadt Summer Course

152

153

16.
August

FESTIVAL

17.
August

10.00–12.00, Lichtenbergschule (Mensa)

LECTURES

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

10.00

JNH: JUST-NOTICEABLY HUMAN.
LECTURE ON MUSICAL HUMANNESS IN
THE AGE OF DIGITAL AUTOMATION
Steven Kazuo Takasugi

11.00

IMAGE LOGICS AND RE-CONSTRUCTION
Anthony Braxton

14.00–17.00, Open Space

CURATING AN ENSEMBLE II

Budhaditya Chattopadhyay & Nadar Ensemble

Was könnte die Zukunft bringen? Der Künstler, Forscher, Schriftsteller und Theoretiker Budhaditya Chattopadhyay wird einen Vortrag über Klangpraktiken im globalen Süden und in der Diaspora halten. In einer erweiterten Listening Session werden wir den Vortrag weiterführen und dieses informelle Seminar mit einer Diskussion im Freien abschließen.

What might the future bring? Artist, researcher, writer and theorist Budhaditya Chattopadhyay will perform a lecture about sound practices in the global souths and their diasporas. During an augmented listening session we'll walk the talk, closing this informal seminar with an outdoor discussion.

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

14.00, Bessunger Knabenschule (Halle)

SAXOFON+

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

Eintritt frei / Free admission

FESTIVAL

154

155

16.00, 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

16.00, Open Space

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

19.30, Lichtenbergschule (Große Sporthalle)

TOGETHER

Olga Neuwirth: *Magic Flu-idity* (2019)
für Flöte und Schreibmaschine / for flute and typewriter

Liza Lim: *Moss – on the Sacred Erotic* (2020)
für Solo-Kontrabassflöte / for solo contrabass flute

Anna Thorvaldsdóttir: *Ubique* (2023)
für Flöte, Klavier, zwei Celli und Elektronik (Ausschnitt)
for flute, piano, two cellos, electronics (excerpt)

Matana Roberts: *Auricular Hearsay* (2021)
für offenes Ensemble / for open ensemble

Tyshawn Sorey: *Bertha's Lair* (2016, rev. 2020)
für Flöten und Schlagzeug / for flutes and percussion

Claire Chase Flöte / Flute
Tyshawn Sorey Percussion

Teilnehmer:innen und Dozent:innen der Darmstädter Ferienkurse
Participants and tutors of the Darmstadt Summer Course

17.
August

FESTIVAL

18.
August

10.00–13.00, Lichtenbergschule (Mensa)

LECTURES

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

10.00 *TONALITY AND AFFECT TODAY*
Hans Thomalla

11.00 *REDUCED LISTENING: SELECTED WORKS*
Tyshawn Sorey

12.00 *THE POWER OF CODES*
HOW NEW MUSIC ENCAPSULATES ITSELF
Michael Rebhahn

10.00, Open Space

VIOLA & CLARINETS

Präsentation des Workshops mit / Presentation of the workshop with
Shizuyo Oka & Geneviève Strosser

Eintritt frei / Free admission

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

GUITAR STUDIO

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

FESTIVAL

156

157

17.00, Edith-Stein-Schule (Große Sporthalle)

PERCUSSION STUDIO: OPEN EVENT

Neue Werke und Improvisationen von und mit
Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse
New works and improvisations by and with participants
of the Darmstadt Summer Course

Eintritt frei / Free admission

19.30 & 21.30, Orangerie

GHOST TRANCE MUSIC

Musik von / Music by Anthony Braxton

Kobe Van Cauwenberghe (Musikalische Leitung / Musical Leader)
Marie Goudot, Michaël Pomeroy, Sophia Dinkel,
Mark Lorimer (Creative Movement Team)

Rosas:
Sophia Dinkel
Marie Goudot
Mark Lorimer
Michaël Pomeroy

Ictus:
Nabou Claerhout Posaune / Trombone
Niels Van Heertum Euphonium
Kobe Van Cauwenberghe E-Gitarre / Electric Guitar
Jean-Luc Plouvier Keyboard

Gäste / Guests:
Katherine Young Fagott / Bassoon
Andreas Borregaard Akkordeon / Accordion

Produziert von / Produced by Ictus & Rosas

Mit freundlicher Unterstützung der / With the kind support of:
Ernst von Siemens Musikstiftung

18.
August

FESTIVAL

19.
August

10.00–12.00, Lichtenbergschule (Mensa)

LECTURES

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

10.00 *A NEW FABLE: COLLABORATIVE ORAL TRADITION*
Du Yun

11.00 *JUST DO IT! EXPLORING THE MUSICIAN'S (USE OF)
BODILY PERFORMANCE*
Andreas Borregaard

10.00, Open Space

TEXTS BY GEORGES APERGHIS

Präsentation des Ateliers mit
Presentation of the atelier with Geneviève Strosser

Eintritt frei / Free admission

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

14.00, Edith-Stein-Schule (Große Sporthalle)

PERCUSSION STUDIO: CHAMBER EVENT

Mit Teilnehmer:innen der Darmstädter Ferienkurse
With participants of the Darmstadt Summer Course

Eintritt frei / Free admission

FESTIVAL

158

159

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

KRANICHSTEINER MUSIKPREIS

Preisverleihung / Award ceremony

19.30, Lichtenbergschule (Große Sporthalle)

SCENES FOR ORCHESTRA

Mariam Rezaei & Matthew Shlomowitz:
Six scenes for turntables and orchestra (2023)
Uraufführung / World Premiere

Auftrag der Darmstädter Ferienkurse, Ictus, deSingel,
Brussels Philharmonic und nyMusikk
Commission of the Darmstadt Summer Course, Ictus, deSingel,
Brussels Philharmonic and nyMusikk

1. *The First Scene*
2. *Screech (recit.)*
3. *Organ Tones*
4. *Milford Graves in heaven*
5. *Double juggle shuttle*
6. *Harp whip (recit. and chorus)*

Morton Feldman: *String Quartet and Orchestra* (1973)

Kaija Saariaho: *Orion* (2002)

Mariam Rezaei	Turntables
Fabrik Quartet	
hr-Sinfonieorchester	
Pierre Bleuse	Musikalische Leitung / Musical Direction

Mit freundlicher Unterstützung der / With the kind support of:
Ernst von Siemens Musikstiftung

19.
August

FESTIVAL



06. – 19.08., Lichtenbergschule

OPEN SPACE

Seit den Ferienkursen 2010 ist der Open Space fester Bestandteil des Akademieprogramms 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.

→ darmstaedter-ferienkurse.de/festival/open-space

06. – 19.08., 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.

→ darmstaedter-ferienkurse.de/festival/open-space



INTERPRETATION*AKKORDEON / ACCORDION*
Andreas Borregaard*KLAVIER / PIANO*
Nicolas Hodges &
Workshop Rei Nakamura
→ Präsentation / Presentation: 19.08.*BLECHBLÄSER / BRASS*William Forman
Trompete & Leitung /
Trumpet & Direction*KONTRABASS / DOUBLE BASS*
Nicolas CrosseClément Saunier
Trompete / Trumpet*OBOE*
Peter VealeSaar Berger
Horn / French HornUwe Dierksen, Mikael Rudolfsson,
Mayumi Shimizu
Posaune / Trombone*SAXOFON / SAXOPHONE*
Marcus Weiss & Patrick Stadler
→ Präsentation / Presentation: 17.08.Gérard Buquet
Tuba*SCHLAGZEUG / PERCUSSION*
Rainer Römer, Håkon Stene,
Jennifer Torrence
→ Präsentationen / Presentations:
12., 15., 18. & 19.08.→ Präsentationen / Presentations:
16., 17. & 18.08.*FLÖTE / FLUTE*
Claire Chase*STIMME / VOICE*
Elaine Mitchener & Juliet Fraser*GITARRE / GUITAR*
Yaron Deutsch
→ Präsentation / Presentation: 18.08.*VIOLA*
Geneviève Strosser
→ Präsentation / Presentation: 17.08.*HARFE / HARP*
Gunnhildur Einarsdóttir
→ Präsentationen / Presentations:
11. & 17.08.*VIOLINE / VIOLIN*
Hae-Sun Kang*KLARINETTE / CLARINET*
Ernesto Molinari & Shizuyo Oka*VIOLONCELLO / CELLO*
Lucas Fels & Mariel Roberts
→ Präsentation / Presentation: 15.08.

164

165

KOMPOSITION / COMPOSITION

Gruppen- und Einzelunterricht sowie Spezial-Seminare mit /
Group and individual lessons as well as special seminars with:
Mark Andre, Malin Bång, Anthony Braxton, Chaya Czernowin, Brian Ferneyhough
(online), Dai Fujikura, Clara Iannotta, George Lewis, Isabel Mundry, Brigitta
Muntendorf, Sarah Nemtsov, Stefan Prins, Jorge Sánchez-Chiong,
Arne Gieshoff, Matthew Shlomowitz, Alvin Singleton, Tyshawn Sorey, Steven
Kazuo Takasugi, Hans Thomalla, Jennifer Walshe, Katherine Young, Du Yun

WORDS ON MUSIC

Kurs mit / Course with Kate Molleson & 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/words2023**SONIC WRITING & SOUNDINGS**Residenzprogramm, kuratiert von / Residence program, curated by:
Antye Greie Ripatti & Cedrik FermontMit / With: Linda Mudimba (Simbabwe / Zimbabwe),
Duo Sarana (Indonesien / Indonesia),
PHER (Iran) & [M O N R H E A] (Kenia / Kenya)

→ Präsentation / Presentation: 14.08.

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

<h1>WORKSHOPS</h1>					
<p>12. – 15.08. <i>BERIO: SEQUENZAS</i> Workshop Angela Ida De Benedictis, Claire Chase, Gunnhildur Einarsdóttir, Lucas Fels</p> <p>Einführende Performance-Lecture Introductory Performance Lecture: 12.08.</p>	<p><i>VIOLA & CLARINETS</i> Workshop Shizuyo Oka & Geneviève Strosser → Präsentation / Presentation: 18.08.</p>			<p>11. – 15.08. <i>CREATIVE ORCHESTRA</i> Workshop Anthony Braxton & Kobe Van Cauwenberghe → Präsentation / Presentation: 15.08.</p>	<p>10. & 14.08. <i>OPERA AND MUSIC THEATER WORKSHOP</i> Workshop Sarah Nemtsov & Hans Thomalla</p>
	<p><i>VIOLIN & (ELECTRIC) GUITAR</i> Workshop Yaron Deutsch Gast / Guest: Irvine Arditti</p>			<p>13.08. <i>EMBODYING MUSIC</i> Eintägiger Workshop mit One-day workshop with: Ulrich Mosch & Marcus Weiss</p>	<p>07. – 10.08. <i>PARAMETRIC IMPROVISATION</i> Viertägiges Seminar & Workshop / Four-day seminar & workshop Mit / With: Yaron Deutsch, Martin Siewert, Katherine Young</p>
<p><i>CELLO COMPOSITION</i> Workshop Lucas Fels, Mariel Roberts (Violoncello / Cello) & Hans Thomalla (Komposition / Composition) → Präsentation / Presentation: 15.08.</p>	<p>10., 12., 14. & 16.08. <i>COMPOSING WHILE BLACK</i> Afrodiasporische Musik heute Afrodiasporic New Music Today Viertägiges Seminar Four-day seminar Harald Kisiedu & George E. Lewis</p>			<p><i>ENGAGING WITH THE WORLD</i> Workshop Jennifer Walshe & Du Yun</p>	<p>06., 07., 16. & 17.08. <i>READING AND MISREADING: CONTEXT, SUBTEXT, PRETEXT</i> Workshop Lucas Fels, Christian Grüny, Nicolas Hodges</p>
<p><i>HARP COMPOSITION</i> Workshop Gunnhildur Einarsdóttir (Harfe / Harp) & Sarah Nemtsov (Komposition / Composition) → Präsentation / Presentation: 11.08.</p>	<p>Siehe auch die Buchpräsentation am 07.08. / Please also see the book presentation 07.08.</p>			<p><i>HOW TO DEAL WITH – HOW DO YOU DO IT?</i> Workshop über transdigitale Komposition Workshop on Trans-Digital Composing Mit / With: Brigitta Muntendorf</p>	<p><i>TEXTS BY GEORGES APERGHIS</i> Atelier Geneviève Strosser</p>
<p><i>PERCUSSION CONCEPTS</i> Workshop Rainer Römer, Håkon Stene, Jennifer Torrence (Percussion) & Matthew Shlomowitz (Komposition / Composition) → Präsentation / Presentation: 18.08.</p>	<p>07. – 10.08. <i>CONVERT EGO</i> Workshop für computergesteuerte Kontrabassklarinette CLEX, Ensemble und Live-Elektronik Workshop for computer-controlled contrabass clarinet CLEX, ensemble and live electronics</p>			<p>07. – 11.08. <i>INDIVIDUAL AND CULTURAL MEMORY – COMPOSITIONAL STRUCTURES</i> Workshop Isabel Mundry</p>	<p>12. – 19.08. <i>WORKSHOP FOR CREATIVES</i> Mit / With: Stefan Prins</p>
<p><i>SAXOPHONE+</i> Workshop Marcus Weiss & Patrick Stadler (Saxofon / Saxophone) → Präsentation / Presentation: 17.08.</p>	<p>Mit / With: Ernesto Molinari (Clex) Daniel Weissberg & Michael Harenberg (Komposition / Composition) Benoît Piccand (Sound)</p>			<p>6. – 13.08. <i>LOCAL MUSIC</i> <i>NEW ARTIST'S COLONY</i> Workshop Arne Gieshoff & Sarah Saviet → Präsentation / Presentation: 13.08.</p>	
<p><i>SINGING STRINGS</i> Workshop Geneviève Strosser</p>	<p>→ Präsentation / Presentation: 10.08.</p>			<p>11. & 13.08. <i>MIVOS QUARTET: READING SESSIONS</i></p>	

REINHARD-SCHULZ-PREIS

Verleihung | Award Ceremony:

13.08.2023, 12.30, Lichtenbergschule (Mensa)

Jury: Lydia Jeschke (Vorsitz / Chair), Kristin Amme, Elisabeth Schwind, Michelle Ziegler, Hartmut Welscher

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 und 2020 Friedemann Dupelius. In diesem Jahr erhält Hannah Schmidt 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) and Friedemann Dupelius (2020). This year, the music journalist Hannah Schmidt 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:

19.08.2023, 18.00 Akademie für Tonkunst (Wilhelm-Petersen-Saal)

Jury: Karola Obermüller, Melvyn Poore, Leonie Reineke

Der Kranichsteiner Musikpreis wird seit 1952 bei den Darmstädter Ferienkursen verliehen. Bisher wurden insgesamt 183 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 2023 mit insgesamt 6.000 € dotiert, davon entfallen je 3.000 € auf den Preis für Interpretation (Ensemble oder Solist) und auf den Preis für Komposition. Zusätzlich werden weitere Musiker:innen und Komponist:innen mit Stipendien für die Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen 2025 ausgezeichnet.

Since 1952, the Kranichstein Music Prize (Kranichsteiner Musikpreis) has been awarded during the Darmstadt Summer Course. There are 183 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 2023 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 2025.

Die Ausrichtung des Kranichsteiner Musikpreises 2023 wird in diesem Jahr maßgeblich unterstützt durch Spenden an die Freunde und Förderer des IMD, wofür wir sehr herzlich danken.

The realization of the Kranichstein Music Prize 2023 is significantly supported this year by donations to the Friends of IMD, for which we are very grateful.



Harald Kisiedu and George E. Lewis (Hg./eds.)
Composing While Black

Afrodiasporische Neue Musik Heute
Afrodiasporic New Music Today

Composing While Black eröffnet einzigartige neue Perspektiven auf zeitgenössische afrodiasporische Komponist:innen, die zwischen 1960 und heute aktiv waren bzw. sind, ein Zeitraum, der von der Forschung, der Programmgestaltung von Konzerten und journalistischen Darstellungen vor allem in Europa bisher weitgehend ignoriert wurde. Diese interdisziplinäre Aufsatzsammlung befasst sich mit Oper, Orchester-, Kammer-, Instrumental- und elektroakustischer Musik sowie mit Klangkunst, Konzeptkunst und digitalen Intermedien und zeigt die afrodiasporische Neue Musik als einen interkulturellen, generationenübergreifenden Raum der Innovation, der neue Themen, Geschichten und Identitäten bietet.

Composing While Black presents unique new perspectives on Afrodiasporic contemporary composers active between 1960 and the present, a period that academic inquiry, concert programming, and journalistic accounts have largely ignored up to now, particularly in Europe. This interdisciplinary essay collection engages with opera, orchestral, chamber, instrumental, and electroacoustic music, as well as sound art, conceptual art, and digital intermedia, revealing Afrodiasporic new music as an intercultural, multigenerational space of innovation that offers new subjects, histories, and identities.

“Composing While Black is a brilliant collection of essays on the black presence in contemporary Classical music. From the poignant and richly resonant title through the editors’ authoritative historical introduction to the mix of reflection, anecdote, analysis, and study of the compositional process across nine essays, the book illuminates black creativity on terrain previously figured as white. Timely, informative, and challenging, this bilingual text is a must-read for anyone interested not only in the work of Afrodiasporic composers but in the reach of the very notion of the contemporary itself.” KOFI AGAWU The Graduate Center, City University of New York

“What an essential book this is: an invigorating corrective packed with bright sounds, big musical personalities and astute social context. The introduction alone is a terrific primer; the chapters are vivid case studies written with fresh and authoritative clarity. Above all, the music of this book demands to be heard. Its pages will send you down countless avenues of discovery and fill whole notebooks with names, ideas and intersections to pursue – the greatest thrill.” KATE MOLLESON, author of Sound Within Sound: Opening Our Ears to the 20th Century.

Bilingual Edition German English
328 S./pp., paperback, € 29.00, 978-3-95593-262-6

www.wolke-verlag.de

ultima oslo contemporary
music festival

14–23 September 2023

ultima.no

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK



Ausgabe 2/2023 SPIEL
mit Spielbeilage
THE COMPOSERS

jetzt bestellen unter
www.musikderzeit.de



Jahresabo PRINT 4 Hefte inklusive digitalem App-Zugang: 48 Euro*

Jahresabo PRINT + CD 4 Hefte inklusive digitalem App-Zugang
+ 4 Wergo-CDs: 96 Euro*

Jahresabo DIGITAL 4 App-Ausgaben: 36 Euro – für Studierende kostenlos!

Buch-Neuerscheinungen



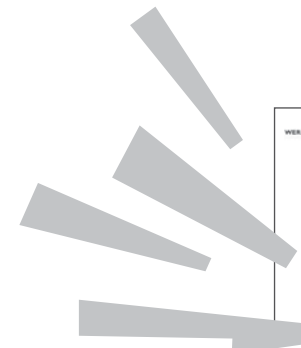
* Preis Inland (inkl. Versandkosten), Ausland: jeweils +9 Euro. Abonnent:innen der Printausgabe erhalten Bücher aus der Reihe edition neue zeitschrift für musik zum Sonderpreis. Alle Angaben ohne Gewähr.

Bestellen Sie bei:

Leserservice Schott-Zeitschriften, Telefon +49/61 23/92 38 287
abo-schott@vuservice.de oder über www.musikderzeit.de

SCHOTT

**Podium
Gegenwart**
DEUTSCHER MUSIKRAT



**JONAH HAVEN
gasser (2023)**

Wolfstone, Trio Catch,
Ensemble Proton Bern, Gregor
Mayrhofer, Ensemble Recherche u.a.



**MARKO NIKODIJEVIC
(2023)**

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin,
Jonathan Stockhammer,
hr-Sinfonieorchester Frankfurt u.a.



**GENOËL VON LILIENSTERN
couture (2023)**

Ensemble Garage, Mariano
Chiacchiarini, Scott Voyles,
Ensemble Interface u.a.

EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK
www.musikrat.de/edition

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 Drehrillen sowie die Hämmermale für ein spektakuläres Aussehen, das Rauheit und Eleganz miteinander verschmelzt.

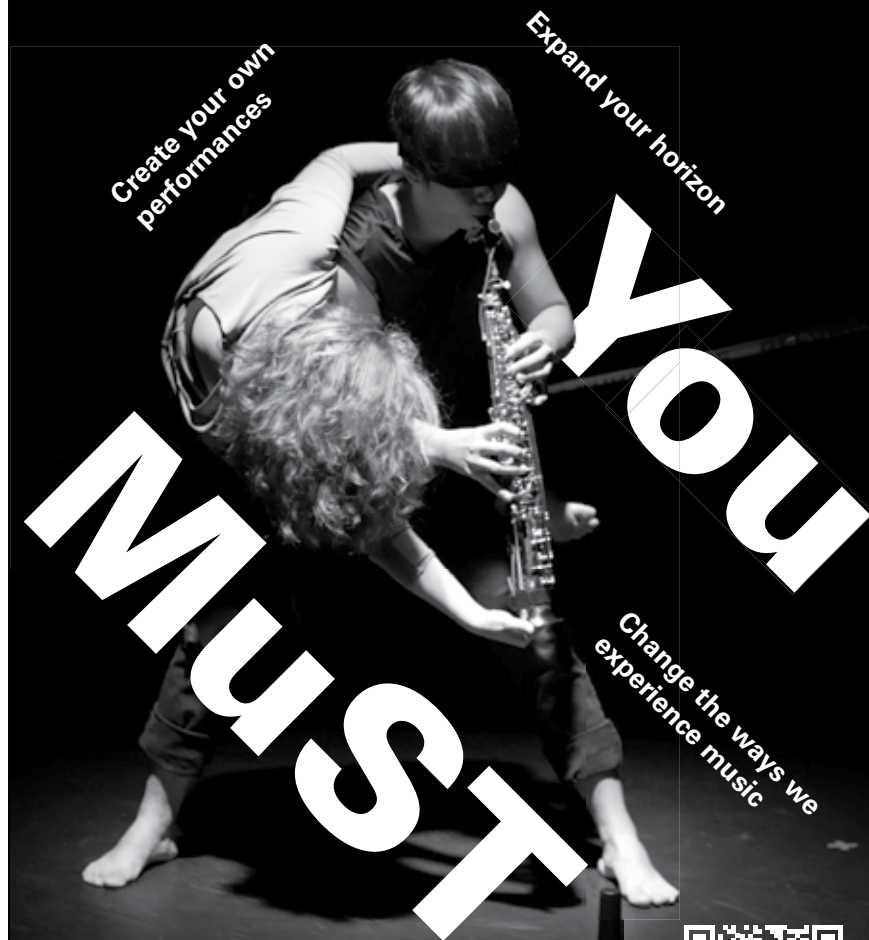
Der massvolle Preis der **900 Series** in Kombination mit der fortgeschrittenen Musikalität der Cymbals setzt den neuen Standard für anspruchsvollen Klang zu vernünftigem Preis.

PAiSte

n|w Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Musik Basel



Musik Akademie Basel



Create your own
performances

Expand your horizon

Change the ways we
experience music



Discover our new Master's program

Music and Scene in Transformation (MuST)* / Specialisations:
Historical Perspectives, Contemporary Approaches, Freestyle

fnhw.ch/must

*subject to approval by the FH Council

77.
Frühjahrstagung
des INMM
in Darmstadt

Institut für
Neue Musik und
Musikerziehung

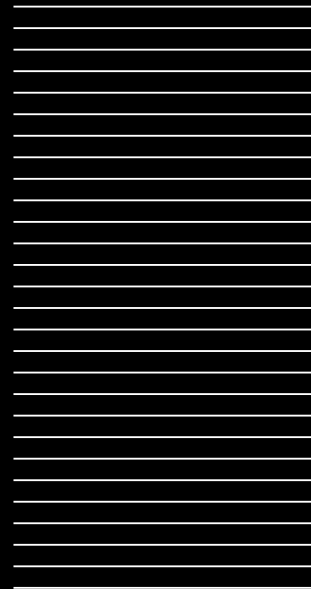
Olbrichweg 15
64287 Darmstadt
T 06151/46667
inmm@neue-musik.org

3. –
6.4.
2024

Aktuelle Informationen: www.neue-musik.org

künstlerisch
intelligent

mit
Orm Finnendahl
Annesley Black
u.v.a.



Vorträge
Konzerte
Diskussionen
Forum für Studierende
Workshops

INMM
INSTITUT FÜR
NEUE MUSIK UND
MUSIKERZIEHUNG

Kurse für
Kinder und Jugendliche

19.–22.10.2023

DONAU
ESCHINGEN
MUSIKTAGE
COLLABORATION

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

SWR KULTUR

GESELLSCHAFT DER
MUSIKFREUNDE
DONAUESCHINGEN

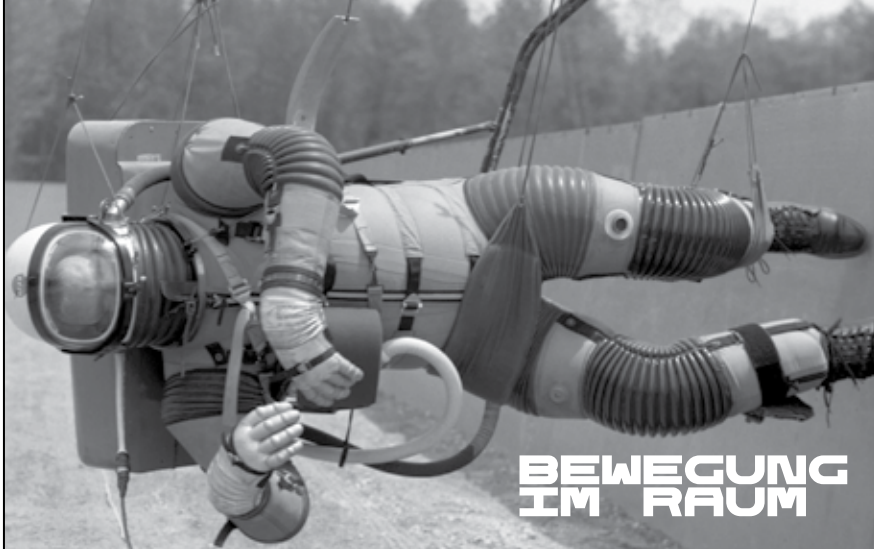
 Donaueschingen

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES


Baden-Württemberg

 ernst von siemens
musikstiftung

GO



**BEWEGUNG
IM RAUM**

**WIEN
MODERN
36**

**31. OKT
BIS 02. DEZ
2023**

www.wienmodern.at

SUBVENTIONSGEBER
Stadt Wien Kultur
Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

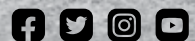
FESTIVALSPONSOR
kapsch >>>
challenging limits

SPONSOR
ERSTE

MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON
erst von siemens
musikstiftung

BEA akm

LSG



Coviello
contemporary

NEW RELEASES



Vestige
Works by Behzadi,
Catranis, Groves,
Lutyens, Pinnock,
Poppe, Wilson
COV92316



Hugues Dufourt
Complete works
for piano solo by
Hugues Dufourt
COV92312



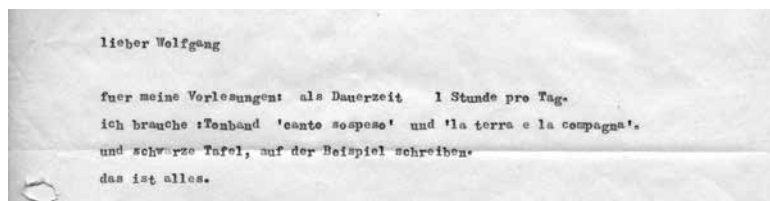
SPUN
Works by Lim, Streich,
Johnson, Gieshoff, Dunn
COV92315

CD · Download · Stream
www.covielloclassics.de

WWW.IMD-ARCHIV.DE

ÜBER 70 JAHRE MUSIKDISKURS UND MUSIKALISCHE AUFFÜHRUNGSPRAXIS

89.000 Einträge: ca. 7.400 Audio-Titel, ca. 27.500 Fotos, ca. 38.000 Briefe, Telegramme und Postkarten



oben: Luigi Nono, unten: Karlheinz Stockhausen



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 13. August 2023 zum sechsten Mal verliehen. Ausgezeichnet wird Hannah Schmidt.

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 13 August 2023, the prize will be awarded for the sixth time. This year's laureate is Hannah Schmidt.

Please support our projects with your donation or become a member!

KONTAKT / CONTACT

*Freunde und Förderer des Internationalen
Musikinstituts Darmstadt e.V.*

Anke Kies

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

<p>VERANSTALTER / PRESENTER</p>  <p>INTERNATIONALES MUSIKINSTITUT DARMSTADT</p>	<p>WEITERE FÖRDERER / FURTHER SUPPORTERS Auswärtiges Amt / Federal Foreign Office, Darmstädter Förderkreis Kultur e. V., Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), Martin Brackelsberg Stiftung, Merck'sche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft, Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia</p>		<p>TEAM DARMSTÄDTER FERIENKURSE 2023 <i>Künstlerische Leitung, Programm</i> <i>Artistic Direction, Program</i> Thomas Schäfer</p>	<p><i>Redaktion & Kommunikation</i> <i>Editing & Communication</i> Sylvia Freydank (IMD), Sophie Emilie Beha, Friedemann Dupelius, Gerardo Scheige</p>
<p>DAS IMD IST EIN KULTURINSTITUT DER</p> <p>Wissenschaftsstadt Darmstadt</p> 	<p>Wir danken besonders für die Übernahme von Stipendien / We are particularly grateful for the funding of stipends: Feith-Stiftung, Freunde und Förderer des IMD, Hepner Foundation</p>		<p><i>Künstlerische Planung & Koordination</i> <i>Artistic Planning & Coordination</i> Sylvia Freydank, Jürgen Krebber, Thomas Schäfer (IMD)</p>	<p><i>Ticketing</i> Regine Zettl</p> <p><i>Presse / Press</i> Katja Heldt & Nina Jozefowicz</p>
<p>DIE DARMSTÄDTER FERIENKURSE 2023 WERDEN MASSGEBLICH GEFÖRDERT DURCH / THE DARMSTADT SUMMER COURSE 2023 IS SUBSTANTIALLY SUPPORTED BY:</p>  <p>KULTURFONDS Frankfurt RheinMain</p>	<p>SPONSOREN / SPONSORS Unser Fahrradprojekt wird dankenswerter- weise unterstützt durch / Our bicycle project is kindly sponsored by: Fraport AG, HEAG Holding AG, Maritim Hotel Darmstadt, Wissenschaftsstadt Darmstadt</p>		<p><i>Produktionsleitung / Production Management</i> Lukas Becker, Angelika Maul, Eva Maria Müller, Martin Schmitz (littlebit GbR – Produktionsbüro für zeitgenössische Kunst)</p>	<p><i>Fotodokumentation / Photo Documentation</i> Kristof Lemp</p> <p><i>Klavierstimmer / Piano Tuning</i> Piano Berg</p>
<p>HESSEN Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst</p>  <p>ernst von siemens musikstiftung</p>  <p>Jubiläumsstiftung der Sparkasse Darmstadt</p>  <p>Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien</p>  <p>FUNDACJA WSPÓŁPRACY POLSKO-NIEMIECKIEJ STIFTUNG FÜR DEUTSCH-POLNISCHE ZUSAMMENARBEIT</p>  <p>MERCK'SCHE GESELLSCHAFT FÜR KUNST & WISSENS- SCHAFT E.V.</p> 	<p>PARTNER / PARTNERS Wir danken herzlich unseren Partnern / Special thanks to our partners:</p> <p>Akademie für Tonkunst, Bessunger Knaben- schule, Centralstation, DAAD, Edith-Stein- Schule, Goethe-Institut, Hochschule für Musik Basel, Hochschule Luzern, IZM an der HfMDK Frankfurt, Kultur einer Digitalstadt e.V., Kunsthalle Darmstadt, La Muse en Circuit, littlebit, MBM Musikproduktion, Paiste, Piano Berg, Prague Music Performance, Pustjens Percussion, Staatstheater Darmstadt, Tri-Centric Foundation, 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</p>		<p><i>Produktionsteam / Production Team</i> Martha Lucia Barrios-Kraft, Maurits van der Burg, Anita Cappuccinelli, Eirik Falk, Marc Ferrum, Giorgi Gedevanidze, Peter Härringer, Santiago Jaramillo, Kata Kern, Martin Kipp, Jana Kluge, Paul-Louis Lelièvre, Andreas Möllers, Delphine Oellers, Noah Thomalla, Tammo de Vries, Lara Weiß, Dani Williamson</p> <p><i>Aufnahmeleitung / Recording Production</i> Moritz Bergfeld, Olaf Mielke, Lennard Schubert (MBM Musikproduktion)</p> <p><i>Aufnahme-Team / Recording Team</i> José Cardenas, Caspar Ernst, Henrik Eskens, Sascha Etezazi, Marta Hinderer, René Hofmann, Aaron Holloway-Nahum, Linus Kahl, Juliusz Konieczny, Arthur Mielke, Jonas Mielke, Lukas Prinz, Cosima Riemer, Niklas Werani</p> <p><i>Veranstaltungstechnik / Event Technics</i> Ruben Hoch, Sebastian Korn, Thiemo Petry, David Peltzer, Gabriel Ruff (Audiluma)</p>	<p><i>Campus Shop</i> Mariëtte Groot (underbelly.nu)</p> <p><i>Visuelles Erscheinungsbild / Visual Concept & Design</i> Basics09, Berlin</p>
<p>MEDIENPARTNER / MEDIA PARTNER</p> 		<p>182 183</p>		

REDAKTION | EDITORS

Sylvia Freydank (Leitung / Direction),
Thomas Schäfer

Sophie Emilie Beha, Friedemann Dupelius,
Gerardo Scheige

GRAFISCHE GESTALTUNG

GRAPHIC DESIGN

Basics09 (Arne Fehmel, Korbinian Kainz,
Margarete Keltsch), Berlin

TEXTNACHWEISE | TEXT CREDITS

Die Texte und Interviews von Sophie Emilie
Beha, Friedemann Dupelius und Gerardo
Scheige sind Originalbeiträge. / The texts and
interviews by Sophie Emilie Beha, Friede-
mann Dupelius und Gerardo Scheige are
original contributions.

9, 123

Georges Aperghis: Danse

Erstveröffentlicht / First published: Georges
Aperghis: Zig-Bang, Paris: P.O.L éditeur 2004

8–15

Anthony Braxton:

Introduction to Catalog of Works

Copyright: Anthony Braxton/

Tri-Centric Foundation

102–108

Leonie Reineke: Architekten im Gedächtnis-
palast / Architects in the Palace of Memory

Erstveröffentlicht / First published:

Ensemble Modern Magazin, Nr. 58 2023/2

68–73

Jennifer Walshe:

The Text Score Dataset 1.0 (2021)

Online-Publikation / Online Publication:

<https://milker.org/s/The-Text-Score-Dataset-10-Jennifer-Walshe.pdf>

45

Ben Patterson: Ring Small Bell

Aus / From: Methods and Processes (1962)

Mit freundlicher Genehmigung von

Barbro Patterson

With the kind permission of Barbro Patterson



klimateutral gedruckt

DE-293-814625

www.natureOffice.com

BILDNACHWEISE | PHOTO CREDITS

Georges Aperghis: 126

Anthony Braxton: 18/19, 82–85, 92–95

Cratervalley (Adobe Stock 237416985): 55

Anne Teresa De Keersmaeker: 86–91

Dimitri Djuric: 36, 39, 139

Peter Gannushkin: 135

Angela Grabowska: 112

Andrej Grlic: 59

Music Biennale Zagreb / Matej Grgić: 115

Maque Pereyra: 46

Agatha Urbaniak: 74

Alexander Tillegreen: 20, 29–35

Marshall Trammell: 78–81

Anne Van Aerschot: 96–103

Mateusz Wojnar: 56

Yiran Zhao: 104, 111

Alle anderen Bilder:

Archiv IMD/Kristof Lemp

All other images:

IMD Archive/Kristof Lemp

SCHRIFT | FONT

Agipo, Radim Pesko

SangBleu Republic

PAPIER | PAPER

Umschlag / Cover: 250g Grenita

Inhalt / Inside: 80g Circleoffset

Premium White

DRUCK UND HERSTELLUNG

PRINT AND PRODUCTION

Ph. Reinheimer Darmstadt

Redaktionsschluss / Editorial deadline:

21.06.2023

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

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 neun Konzerte in der Sporthalle der Lichtenbergschule
- 06.08.2023, 21.30: Growing Sideways
- 09.08.2023, 21.30: Minor Characters
- 15.08.2023, 21.30: Piano Speakers
- 18.08.2023, 21.30: Ghost Trance Music

Der Festivalpass kann zum Preis von 180 € an der Abendkasse erworben werden. 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 zweimal 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 nine concerts in the sports hall of Lichtenbergschule
- 06.08.2023, 21.30: Growing Sideways
- 09.08.2023, 21.30: Minor Characters
- 15.08.2023, 21.30: Piano Speakers
- 18.08.2023, 21.30: Ghost Trance Music

The festival pass can be purchased at the box office for the price of 180 €.

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 twice. 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

EDITH-STEIN-SCHULE
Seekatzstraße 18 – 22

KUNSTHALLE DARMSTADT
Steubenplatz 1

LEW 1
Ludwig-Engel-Weg 1

LICHTENBERGSCHULE
Ludwigshöhstraße 105

ORANGERIE
Bessunger Straße 44

STADTKIRCHE
Kirchstraße 11

