

75
Berliner
Festspiele

MAERZ MUSIK

2026



No Strings Attached

Essays
Gespräche
Perspektiven
Essays
Talks
Perspectives

No Strings Attached

Inhaltsverzeichnis

Table of Contents

4

Vorwort | Preface
MaerzMusik 2026

von | by Kamila Metwaly
und | and Matthias Pees

8

Das Fragezeichen im System |
The Question Mark in the System

Georg Friedrich Haas im Gespräch
mit | in conversation
with William Dougherty

18

Laudatio auf Meredith Monk
anlässlich der Verleihung des
Großen Kunstpreises Berlin 2026 |
Laudation for Meredith Monk
on the Occasion of the Awarding
of the Berlin Art Prize –
Grand Prize 2026

von | by Marie-Anne Kohl

32

Mikroskopische Spektakel |
Microscopic Spectacles

Okkyung Lee im Gespräch
mit | in conversation with
Benjamin Piekut

40

Enorme Längen. Körper, Raum
und Klang im Werk von Ellen
Fullman | Enormous Lengths.
Body, Space and Sound in the
Work of Ellen Fullman

Ellen Fullman im Gespräch
mit | in conversation with
Federica Zambelletti

50

Asche und Alchemie |
Ashes and Alchemy

von | by Juliet Fraser

56

Zwischen den Klängen:
Pascale Criton – ein Porträt |
Between the Sounds:
Pascale Criton – a Portrait

von | by Michèle Tosi

62

Weiss / Weisslich 35 |
[White / Whitish 35]

von | by Peter Ablinger

66

Kollektives Komponieren und
imaginäre Partituren | Collective
Creation and Imaginary Scores

Éliane Radigue im Gespräch
mit | in conversation with
Julia Eckhardt

78

Relationalität in harmonischen
Systemen | Relationality in
Harmonic Systems

Catherine Lamb im Gespräch
mit | in conversation with
Irene Lehmann

86

Die Stimme, die nicht mehr
meine ist | This Voice That Is No
Longer Ours

von | by Louis Chude-Sokei

96

Klang als lebendiger Prozess |
Sound as a Living Process

Navid Navab im Gespräch
mit | in conversation
with Mario Schmidhumer

106

I AM ALL EARS. Über verkörperte
Wahrnehmung und ein Festspiel-
haus der Klänge | I AM ALL EARS.
On Embodied Perception and
a Festival Theatre of Sounds

Wojtek Blecharz im Gespräch
mit | in conversation with
Bastian Zimmermann

120

Team & Impressum | Imprint

MaerzMusik 2026: No Strings Attached

In diesem Jahr heißt MaerzMusik Sie erneut in einem Raum willkommen, in dem das Zuhören zu einer Form des Miteinanders wird. Die diesjährige Festivalausgabe entfaltet sich als offener künstlerischer Ort sowie als Laboratorium und reagiert auf eine Zeit voller Unsicherheiten, Umbrüche und Möglichkeiten. Die präsentierten Werke befassen sich mit den Strukturen und Texturen der Gegenwart. Sie spinnen einen feinen, aber merkblichen roten Faden durch das Programm: Klang lehrt uns neue Arten des Zusammenlebens, die Entwicklung von Alternativen und die Erneuerung unserer Wahrnehmung der Welt.

Für das Eröffnungskonzert mit dem Klangforum Wien lädt das Festival zum ersten Mal in das Kulturzentrum MaHalla ein, eine ehemalige Fabrik in Oberschöneweide. Der Name ist dem Arabischen entlehnt und bedeutet so viel wie „Gemeindehaus“, worin sich die kollektive Dimension des Werks widerspiegelt, das an diesem Abend zu erleben ist: Georg Friedrich Haas' *11.000 Saiten*. Das Stück, das als „mikrotonales Nirwana“ beschrieben wurde, fordert tradierte Hörgewohnheiten ebenso heraus wie es sie im selben Zug erweitert. Haas selbst beschreibt sein Werk als die Setzung eines „Fragezeichens in den Systemen“ – um Musik auf diese Weise für neue Wahrnehmungsmöglichkeiten zu öffnen. Fünfzig Klaviere kommen in *11.000 Saiten* zum Einsatz, wobei jedes um zwei Cent anders gestimmt ist als sein Nachbarinstrument. Sie werden in einem großen Kreis angeordnet, in dessen Mitte das Publikum sitzt. Das aus diesem Aufbau resultierende mikrotonale Feld bildet eine immersive Klangkuppel – eine Erfahrung, die nur durch die physische Präsenz darin vollständig erfasst werden kann.

In Kooperation mit der Akademie der Künste präsentiert MaerzMusik mit Meredith Monk die diesjährige Gewinnerin des Großen Kunstpreises Berlin. Die Komponistin, Sängerin, Regisseurin und Choreografin gilt als Pionierin der interdisziplinären Performance und erweiterten Vokaltechnik. Jenseits der Sprache wird in ihren Arbeiten die Stimme zum Medium für Erinnerungen und Emotionen. Monks Stücke entfalten einen Dialog zwischen Musik und Theater, zwischen Stimmen und Instrumenten: Sie evozieren Prozesse der Überlagerung, der Spaltung und Transformation.

An den folgenden Festivaltagen kehrt die Stimme in vielfältigen Formen zurück. So erforscht Juliet Fraser in *Lament: a ritual of letting go* die Klangfarbe und Materialität der Stimme sowie ihre Rolle in der Musikgeschichte. Das Werk entfaltet sich als ein Ritual, das der Sehnsucht nach einer verloren gegangenen Stimme nachgeht und über Kulturen und Zeiten hinweg die Vokaltraditionen von Frauen würdigt.

Die Musikerin und Instrumentenbauerin Ellen Fullman hat sich Alvin Lucier zufolge „die Musikgeschichte zurückerobert“. Im Konzert mit dem JACK Quartet tritt sie in der St. Elisabeth-Kirche mit ihrem Long String Instrument auf, das aus Saiten unterschiedlicher Länge besteht, die in reiner Stimmung gestimmt sind und komplexe, unvorhersehbare Obertöne erzeugen. Als Hommage an Ellen Fullman verwandelt Pelle Schilling mit seiner *LongStringInstallation* den Garten des Festspielhauses in ein Resonanzfeld, in dem Wind, Bäume und elektromagnetische Feedbacks die Saiten aktivieren und das in immersiven akustischen Kammern erlebt werden kann.

In einem Matinee-Konzert bewegt sich das Klangforum Wien durch archipelische Klänge – mit einem neuen Auftragswerk von Laure M. Hiendl und Kompositionen von Luxa M. Schüttler und Gerhard Stäbler. Das Ensemble Dedalus präsentiert im Rahmen seines Festivaldebüts Stücke von Éliane Radigue, Catherine Lamb und Pascale Criton, welche die Materialität des Klangs erforschen. Dedalus würdigt überdies den 2025 verstorbenen Komponisten und Klangphilosophen Peter Ablinger. Das Ensemble KNM Berlin erkundet mit Werken von Fang-Yi Lin, Tine Surel Lange, Ana Maria Rodriguez und Zesses Seglias, auf welche Weise Mythen und transzendente Begegnungen mit individuellen Erfahrungen verschmelzen.

Vibrationen, unerwartete Resonanzen in unterschiedlichen Harmoniesystemen und erweiterte Hörpraktiken sind wiederkehrende Themen im Programm von MaerzMusik 2026. Zu Haas' Klaviersaiten, Fullmans sich entfaltenden Klangmassen und Dedalus' feinsinnigen Stimmungsverschiebungen

treten die experimentellen Zugänge zu Streichinstrumenten von Kontrabassist Florentin Ginot und Cellistin Okkyung Lee. Während Lee in einer Auftragsarbeit für das Berliner Künstlerprogramm des DAAD mit lokalen Musiker*innen intime, individualisierte Praktiken für ihre Instrumente entwickelt, spielt Ginot im Garten des Festspielhauses Musik von Carola Bauckholt und Lou Kilger. Ihre Werke werfen anhand einer quadrophonischen Ökologie aus Bässen, Tieren und imaginären Wesen die Frage auf, wie die Natur im Post-Anthropozän klingen könnte, während der Kontrabass zum Schauplatz immersiver Elektronik wird.

Am Abschlusswochenende des Festivals präsentiert Jan St. Werner gemeinsam mit Erwan Keravec, Dirk Rothbrust und Louis Chude-Sokei *Music for Commons Sensed* im Radialsystem. Das mehrteilige Werk setzt sich mit Musik als räumlich situiertem Klang auseinander, der sich im Grenzbereich von Wahrnehmung, Signal und Echo entfaltet und eine sich wandelnde Klangumgebung schafft. Ebenfalls im Radialsystem führt Vanessa Porter das Werk *Éndropía* von Samir Odeh-Tamimi auf, das nahöstliche Perkussion und orchestrale Texturen vereint, während Luxa M. Schüttler *Noise Is a Queer Space* mit Live-Elektronik von Jennifer Torrence umsetzt – eine immersive, modulare Snare-Drum-Installation, die auf kollektive Improvisation und queere klangliche Ausdrucksformen setzt. In *Cybernetic Entanglements* erforschen Viola Yip und Ken Ueno mit ihrem tragbaren Klanginstrument für zwei Performer*innen einen Raum jenseits eindeutiger Gender-Zuschreibungen.

Das erneut von Wojtek Blecharz ko-kuratierte Finale des Festivals beschäftigt sich mit dem Zusammenspiel von Architektur, Raum, Bewegung und Klang. Im Haus der Berliner Festspiele fragt dieses neue Kapitel von *I AM ALL EARS*, wie wir normative Formen der Präsentation und Rezeption von Musik ins Wanken bringen können. Die Performativität des sterilen Raums rückt dabei als Anti-Konzert-These in den Blickpunkt. Das Theater öffnet sich über seine formale Bühne hinaus zu Backstage-Gängen, Treppenhäusern und Räumen, die von den Akteur*innen belebt werden, die das Festival ermöglichen. Das Gebäude selbst wird zu einem hörenden Körper. Es gibt viele Möglichkeiten, die Konzertinstallation zum Abschluss des Festivals zu erleben: bei einem Klangspaziergang durch mehrere Räume, über einen somatischen Pfad, durch eine Reihe von Ohr-Ouvertüren, anhand einer multidirektionalen Hörsession.

MaerzMusik konnte zahlreiche neue Kooperationen schließen, darunter die erstmalige Zusammenarbeit mit der Spore Initiative, die die bahnbrechende Installation *Organism + Excitable Chaos* von Navid Navab und Garnet Willis zeigt, welche 2025 beim Prix Ars Electronica mit der Goldenen Nica ausgezeichnet wurde. Neue Verbindungen und Schnittstellen entstehen darüber hinaus durch die Ausstellung im KW Institute for Contemporary Art zum Werk von Else Marie Pade, der wegweisenden dänischen Komponistin elektronischer Musik.

Kurz vor Drucklegung dieses Magazins erreichte uns die traurige Nachricht vom Tod Éliane Radigues am 23. Februar 2026. Die 1932 in Paris geborene Komponistin zählt zu den bedeutendsten Elektronikpionierinnen des 20. Jahrhunderts. 2022 feierte MaerzMusik noch den 90. Geburtstag der französischen Musikerin mit der erstmaligen Live-Präsentation ihres elektronischen Gesamtwerks, in dieser Festivalausgabe ist ihre Komposition *OCCAM Hepta I* im Konzert des Ensemble Dedalus zu erleben. Einen Einblick in Éliane Radigues Gedanken über Musik gewährt darüber hinaus ein Gespräch der Komponistin mit der Musikerin und Kuratorin Julia Eckhardt in der vorliegenden Publikation. Wir trauern um eine außergewöhnliche Erforscherin des Klangs und um eine Entdeckerin der Langsamkeit.

Kooperationen wie auch die Bildung eines neuen Verständnisses diverser künstlerischer Praktiken werden in den kommenden Jahren von zentraler Bedeutung bleiben. Dies gilt insbesondere angesichts schrumpfender finanzieller Mittel und einer sich wandelnden Beziehung der Gesellschaft zur Kultur. Als Reaktion auf diese Herausforderungen wird das Festival weiterhin Werke vorstellen, die die Bedingungen des Menschseins befragen, erweitern und neu definieren – die Künstler*innen, Mitwirkende und das Publikum gleichermaßen dazu ermutigen, neue Möglichkeiten für die Zukunft zu entwerfen.

Wir freuen uns darauf, Sie beim Festival begrüßen zu dürfen.

Kamila Metwaly
Künstlerische Leiterin
MaerzMusik

Matthias Pees
Intendant
Berliner Festspiele

MaerzMusik 2026: No Strings Attached

MaerzMusik welcomes you into a space where listening has long been a way of being together. This year's edition unfolds like a living organism – part sanctuary, part laboratory – holding us through a moment marked by uncertainty, rupture, and possibility. The festival's works deal with the structures of the present, weaving a subtle but noticeable thread through the programme: sound teaches us new ways of living together, developing alternatives, and renewing our understanding of the world.

The opening concert marks a long-anticipated collaboration with Klangforum Wien. For the first time, the festival takes the audience to MaHalla, a former factory in Oberschöneweide transformed into a cultural centre. Its name, derived from Arabic and meaning “community centre”, reflects the performed work's collective dimension: Georg Friedrich Haas's *11.000 Saiten*, often described as a “microtonal nirvana”, challenges and expands habitual modes of listening. Haas describes the work as placing “question marks within systems”, opening music toward new perceptual and conceptual frameworks. *11.000 Saiten* is realised with fifty pianos arranged in a large circle, each tuned two cents apart, with the audience at its center. The resulting microtonal field forms an immersive sonic dome, an opening experience fully understood only through physical co-presence.

A collaboration with the Akademie der Künste presents Meredith Monk, this year's winner of the Berlin Art Prize – Grand Prize. The composer, singer and director-choreographer is a pioneering figure in interdisciplinary performance and extended vocal technique. Monk's performances treat the voice as a passageway to memory and emotion beyond language. The performed pieces, part musical, part theatrical, unfold in dialogue with instruments, evoking processes of layering, division, and mutation.

In the following days, voice returns in diverse forms, most notably in Juliet Fraser's *Lament: a ritual of letting go* where the timbre and materiality of the voice as well as its shifting role in music history are explored. The performance unfolds as a ritual tracing the longing for a lost voice, honouring women's vocal traditions across cultures and time.

The musician and instrument builder Ellen Fullman is “reclaiming the history of music”, as Alvin Lucier notes. Her Long String Instrument, played together with the JACK Quartet at St. Elisabeth-Kirche, employs asymmetrical string lengths tuned in just intonation, generating complex, unpredictable harmonics. In a direct homage to it, Pelle Schilling's *LongStringInstallation* transforms the garden of the Haus der Berliner Festspiele into a resonant field, where wind, trees, and electromagnetic feedback activate the strings, and offers a singular listening experience through immersive acoustic chambers.

In a matinee concert, Klangforum Wien explores archipelagic sounds featuring a new commission by Laure M. Hiendl and works by Luxa M. Schüttler and Gerhard Stäbler. Appearing at the festival for the first time is Ensemble Dedalus, which will present pieces with open scores by Éliane Radigue, Catherine Lamb and Pascale Criton exploring the materiality of sound. Dedalus will also pay tribute to the composer and sound philosopher Peter Ablinger, who died in 2025. Performing works by Fang-Yi Lin, Tine Surel Lange, AnA Maria Rodriguez and Zesses Seglias, the Ensemble KNM Berlin explores how myths and transcendent encounters merge with individual memories and experiences.

The programme emphasises vibrational energies, resonance, and expanded listening practices – from Haas's piano strings to Fullman's unfolding sound masses and Dedalus' nuanced shifting harmonic systems, and onward to expanded and reimagined string instruments with Florentin

Ginot and Okkyung Lee. While Lee, in a commission for the DAAD Artists-in-Berlin Program, develops intimate, individualised string practices with Berlin-based musicians, Ginot performs music by Carola Bauckholt and Lou Kilger in the garden of the Haus der Berliner Festspiele, questioning how nature might sound in the post-Anthropocene through a quadraphonic ecology of bass, animals, and imagined beings and an exploration of the double bass as a locus for immersive electronics.

On the festival's closing weekend, Jan St. Werner presents *Music for Commons Sensed* at Radialsystem, with Erwan Keravec, Dirk Rothbrust, and Louis Chude-Sokei. The multi-part work explores music as spatially situated sound, unfolding between perception, signal, and echo, shaping a shifting sonic environment. Also at Radialsystem, Vanessa Porter performs Samir Odeh-Tamimi's *Éndropía*, blending Middle Eastern percussion with orchestral textures, while Luxa M. Schüttler's *Noise Is a Queer Space*, realised with live electronics by Jennifer Torrence, creates an immersive, modular snare-drums installation reflecting collective improvisation and queer sonic expression. In *Cybernetic Entanglements*, Viola Yip and Ken Ueno imagine a post-gender space with a newly developed wearable instrument for two performers.

The festival's finale, co-curated by Wojtek Blecharz, interrogates architecture, space, movement and sound. At Haus der Berliner Festspiele, this new chapter of *I AM ALL EARS* asks how we might unsettle normative ways of presenting and experiencing music. The performativity of the sterile space – the anti-concert thesis – comes into view. The theatre opens beyond its formal stage to backstage corridors, staircases, and rooms – spaces that cultural workers who sustain the festival inhabit. The building itself becomes a listening body. There will be many ways to experience the final concert installation, and listeners' bodies will be set in motion, liberated from the traditional audience setting. *I AM ALL EARS* will feature sound sculptures, live musicians, a multidirectional listening session, a series of ear-overtures, a fully embodied sound experience, and a collective somatic listening practice.

New cooperations have been forged at this year's festival, among them a first time collaboration with Spore Initiative, which will host Navid Navab and Garnet Willis's installation *Organism + Excitable Chaos*, winner of the Goldene Nica award 2025 at Ars Electronica. An exhibition of pioneering Danish electronic composer Else Marie Pade at the KW Institute for Contemporary Art creates intersections with the festival's programme.

Shortly before publishing this magazine, we received the sad news of Éliane Radigue's passing on 23 February 2026. Born in Paris in 1932, she was one of the 20th century's most influential electronic music pioneers. In 2022, MaerzMusik celebrated her 90th birthday with the first-ever live presentation of her complete electronic works. This festival edition features her composition *OCCAM Hepta I*, performed by long-time collaborator Ensemble Dedalus. You can follow Radigue's thoughts on music in this magazine in a conversation with musician and curator Julia Eckhardt. We mourn the loss of an extraordinary explorer of sound and a true discoverer of slowness.

Forming collaborations and rethinking artistic practice will remain central in the years to come, particularly as funding shrinks and society's relationship to culture evolves. Amid these challenges, the festival continues to present work that questions, expands, and redefines what it means to be human, inviting artists, collaborators, and audiences to imagine new possibilities for the future.

We look forward to welcoming you at the festival.

Kamila Metwaly
Artistic Director
MaerzMusik

Matthias Pees
Director
Berliner Festspiele

Das Fragezeichen im System

The Question Mark in the System

Georg Friedrich Haas im Gespräch
mit | in conversation with William Dougherty

Ich kenne Georg Friedrich Haas seit vielen Jahren, zunächst als Lehrer und später als Freund und Mentor. Seine Musik ist für mich eine andauernde Quelle der Inspiration. Im Vorfeld der Nordamerika-Premiere seines monumentalen Werks *11.000 Saiten* für 50 mikrotonal gestimmte Klaviere und Kammerorchester, realisiert vom Klangforum Wien in der Park Avenue Armory in New York, sprach ich fast drei Stunden lang mit Haas. Wir unterhielten uns über Politik und die kulturellen Kräfte, die die Vereinigten Staaten prägen, über die technischen und wahrnehmungsbezogenen Prinzipien von *11.000 Saiten*, über die Rezeption seines Werks in Europa und den USA. Außerdem blickten wir gemeinsam in die Zukunft: auf seine ambitionierte Vision einer achtstündigen Oper, die die Märchen von Hans Christian Andersen neu interpretiert.

William Dougherty: Ich möchte zunächst wissen, wie du auf die aktuelle politische Lage in den Vereinigten Staaten blickst. Du bist in den 1950er-Jahren in Österreich in einer von der Nazi-Ideologie geprägten Familie aufgewachsen und hast später den Aufstieg des von der Sowjetunion unterstützten Kommunismus in Osteuropa miterlebt. Damit bringst du eine einzigartige Perspektive in diese Debatte ein.

Georg Friedrich Haas: Zuerst möchte ich betonen, dass ich in den Vereinigten Staaten zu Gast bin und mich hier sehr wohl fühle. Tatsächlich fühle ich mich hier mehr zu Hause als in meiner Geburtsstadt in Österreich. Doch auch das Gast-Sein hat seine Grenzen. Es ist, als würde man zusehen, wie der Gastgeber zu viel am Kamin herumfummelt: Man weiß, dass er das Haus abbrennen oder an einer Kohlenmonoxid-Vergiftung sterben könnte, wenn er so weitermacht. Man möchte warnen, aber als Gast kann man das nicht.

WD: Aber du warnst uns doch, oder?

GFH: Ja, das ist als Warnung zu verstehen. Mein Vater blieb bis zu seinem Tod im Jahr 2008 Nationalsozialist. Irgendwann während der 1980er-Jahre sagte er zu mir: „Weißt du, Georg, wir Nationalsozialisten sind keine Faschisten. Wir haben die Wahlen gewonnen und das Land auf legalen Wege verändert.“ Als Gast sehe ich in den Vereinigten Staaten die Gefahr, dass die gewählte Regierung nicht mehr dem Willen der Mehrheit folgt. Denn die Mehrheit des Landes will keine fundamentalistische, christliche Diktatur. Die Mehrheit des Landes will keinen Krieg. Und wenn die Mehrheit nicht mehr in der Lage und willens ist, auf ihre Rechte zu pochen, dann existiert eine Gefahr. Dennoch bin ich kein Teil dieser Gesellschaft.



Georg Friedrich Haas © Harald Hoffmann

I've known Georg Friedrich Haas for many years, first as a teacher and later as a friend and mentor, and his music has been a constant source of inspiration. Ahead of the North American premiere of his monumental *11,000 Strings* [*11.000 Saiten*] for 50 microtonally attuned pianos and chamber orchestra performed by Klangforum Wien at the Park Avenue Armory in New York, I spoke with Haas for nearly three hours – a conversation distilled here for publication. We ranged across politics and the cultural forces shaping the United States, the technical and perceptual foundations of *11,000 Strings*, the reception of his work in Europe and the U.S., and looking ahead, to his ambitious vision for an eight-hour opera re-imagining Hans Christian Andersen's fairytales.

William Dougherty: I'd like to begin by asking about your perspective on the current political situation in the United States. Growing up in 1950s Austria, in a family marked by Nazi ideology and later witnessing the rise of Soviet-backed communism in Eastern Europe, you bring a unique viewpoint to this moment.

Georg Friedrich Haas: First, I want to say that I'm a guest in the United States, and I'm very happy here. In fact, I feel more at home here than in my birthplace, Austria. But being a guest also has limits. It's like watching your host misuse their

fireplace: you know that if they keep going, the house might burn down or they might die from carbon monoxide poisoning. You want to warn them, but as a guest, you can't.

WD: But you are warning us, right?

GFH: Yes, I'm giving a warning. My father remained a National Socialist until his death in 2008. He told me, sometime in the 1980s: "You know Georg, we Nationalsozialisten, we are not fascists. We won the elections, and we changed the country legally." As a guest in the United States, I see danger when the elected government no longer reflects the will of the majority. The majority of the country does not want a fundamentalistic Christian dictatorship. The majority of the country does not want war. And if the majority is not able and willing to hold onto their rights, that's the danger. But I am not part of the society.

WD: You are a part of the society!

GFH: Yes. [*Laughs.*] But, as a guest, the only thing I can say is based on the experiences I've had as a European. By the way, I think we should avoid always comparing everything to Hitler. There are parallels, but it's not only Hitler. In 1948, Eastern Europe – Czechoslovakia, Hungary, Poland, Romania – became communist

WD: Natürlich bist du Teil dieser Gesellschaft!

GFH: Schon. *[Lacht.]* Aber als Gast kann ich nur auf meine Erfahrungen als Europäer verweisen. Übrigens finde ich, dass wir es vermeiden sollten, zu viele Vergleiche zur Hitlerzeit zu ziehen. Es gibt sicherlich Parallelen, aber nicht allein zu Hitler. Im Jahr 1948 wurden einige osteuropäische Länder – Tschechoslowakei, Ungarn, Polen, Rumänien – nicht durch Staatsstreichs oder militärische Gewalt, sondern auf demokratischem Wege zu kommunistischen Staaten, genau wie es sich zuvor unter den Nazis zugetragen hatte. Und das ist etwas, das wir Europäer*innen tief verinnerlicht haben. Als Europäer mache ich mir Sorgen, dass es auch hier passieren könnte.

WD: Siehst du eine politische Dimension in *11.000 Saiten*?

GFH: Eine direkte politische Botschaft hat *11.000 Saiten* nicht. Aber es gibt eine menschliche: der Gedanke, dass wir innerhalb von Systemen Fragezeichen setzen können. Wenn wir diese Fragezeichen in Systemen setzen, die unsere Menschlichkeit prägen, das heißt, wenn wir die vermeintliche Wahrheit unserer eigenen Wahrnehmung hinterfragen, entsteht daraus etwas sehr Intensives. Und für mich ist das grundlegend. Jemand hat etwas Schönes über das Stück geschrieben und gesagt, dass ich in diesem Werk die Grundlagen der gesamten europäischen Musiktheorie infrage gestellt habe. Da ist etwas dran, denn ich setze tatsächlich Fragezeichen in diese Systeme. Zugleich jedoch ist *11.000 Saiten* ein Werk, das die Menschen bewegt. Es geht eben nicht allein darum, das europäische System niederzureißen. Das eigentliche Ziel ist es, etwas Neues *und* emotional Bewegendes hervorzubringen – etwas, das uns auf mehr als einer Ebene berühren kann.

WD: Und darum geht es schließlich in deiner Musik – darum ging es schon immer.

GFH: Naja, ich schockiere die Menschen eben gerne. Nicht etwa auf aggressive Art und Weise, sondern eher durch emotionale Konfrontation. Weißt du, die Leute halten diesen Herrn Haas für einen europäischen Avantgardisten, der sie mit 50 mikrotonal gestimmten Klavieren beleidigen wird. Doch was hören sie stattdessen? Einen C-Dur-Akkord!

WD: Genau, erstaunlicherweise eröffnet ein C-Dur-Akkord das Stück. Es gibt eine Reihe von Dur- und Moll-Akkorden zu hören, die deutlich an die tonale Harmonik des 19. Jahrhunderts

erinnern. Doch sind sie leicht gegeneinander gestimmt...

GFH: ...und dann kommt eine bestimmte Kadenz und plötzlich erklingt es wie ein Gewitter, die Realität der Natur, die tiefen Töne der Klaviere spielen mit unglaublicher Kraft. Es ist wie Hauptthema und Seitenthema, quasi der Sonatensatzform folgend. *[Lacht.]* Später im Stück nehme ich diesen Anfang wieder auf, diesmal aber in perfekter Intonation. Während man die Anfangsakkorde vielleicht als „verstimmt“ wahrnimmt, wiederholt sich später derselbe Anfang noch einmal und scheint nun „zu stimmen“.

WD: Kannst du konkreter erklären, was du damit meinst, wenn du sagst, dass diese Akkorde am Anfang als „verstimmt“ wahrgenommen werden?

GFH: Stell dir das Zifferblatt einer Uhr vor. Der Grundton eines C-Dur-Akkords [bestehend aus den Tönen C-E-G] ist auf 12:00 Uhr eingestellt. Die Quinte, G, liegt knapp dahinter auf 12:01 Uhr – sie ist etwas höher gestimmt als in der gleichstufigen Stimmung. Die Terz, E, liegt zurückgesetzt auf 11:55 Uhr – sie ist etwas tiefer gestimmt als in der gleichstufigen Stimmung. In dieser Anordnung klingt der Akkord perfekt gestimmt. Im nächsten Akkord jedoch wird dasselbe E, das zuvor die Terz von C-Dur gebildet hat, zur Quinte eines A-Dur-Akkords [bestehend aus den Tönen A-Cis-E]. Das E bleibt bei 11:55, während die anderen Töne sich verschieben, um die gleichen Beziehungen beizubehalten: Das A fällt eine Minute vor das E und das Cis rückt weiter nach hinten auf 11:49. Dieser Prozess setzt sich Akkord für Akkord fort. Zunächst bemerkt man die leichten Tonhöhenunterschiede kaum. Aber allmählich spürt man, dass sich etwas Ungewöhnliches zuträgt: Woher kommt das? Was passiert hier? Tatsächlich eliminiere ich die feste Grundtonhöhe. Und das schafft eine Klangwelt, die wunderschön ist und voller Überraschungen steckt – plötzlich befindet man sich in einer völlig neuen Welt.

WD: Standen am Anfang musikalische Ideen, die du in das Stück einfließen lassen wolltest?

GFH: Bei der ersten Ankündigung wurde *11.000 Saiten* als Experiment beschrieben, und ich habe heftig gegen diese Beschreibung protestiert. Denn es handelt sich keineswegs um ein Experiment. Vielmehr habe ich auf Konzepte zurückgegriffen, die ich im Laufe meiner gesamten Karriere entwickelt habe. Ich habe meine Archive durchforstet und kam mit allerhand Perlen wieder daraus hervor. Bei einem so umfangreichen

states not by coups or military force, but through democratic means, as with the Nazis. And this is something that we Europeans have deeply in our DNA. As a European, I worry about this happening here.

WD: Do you see political dimensions to *11,000 Strings*?

GFH: Consciously, there's no political message in *11,000 Strings*, but there is a human one: the idea that we can place question marks within systems. When we put those question marks into the systems that shape our humanity – when we question the truth of our own perception – something very intense emerges. And for me, that is fundamental. Someone wrote something beautiful about the piece, saying that in this work I challenged the foundations of all European music theory. There is something to this, because I really do place question marks into these systems. But at the same time, *11,000 Strings* is a piece that moves people. It is not just about tearing down the European system. The real aim is to discover things that are both moving and new – things that can touch us on more than one level.

WD: Arguably this is what your music is all about – what it has always been about.

GFH: Well, I love to shock people, but not aggressively, more of a kind of an emotional shock. You know, there's this assumption that Mr. Haas is this European avant-garde guy, and now he will offend you with 50 microtonally tuned pianos and instead what do you hear? A C major chord!

WD: Yes, it's amazing – a C major chord opens the piece. There's a string of major and minor chords, quite reminiscent of 19th-century tonal harmony, but slightly detuned from one another.

GFH: And then this cadence comes and it's suddenly like a thunderstorm, the reality of nature, the low end of the pianos play with an incredible force. It's like the main theme and the second theme, almost like a sonata. *[Laughs.]* Later in the piece, I repeat this beginning, but in perfect intonation. While you might perceive the beginning chords as “out of tune”, later, the same beginning comes in correctly.

WD: Can you explain what you mean exactly when you say these chords at the beginning are perceived as “out of tune”?

GFH: Imagine the face of a clock. The root of a C major chord [C-E-G] is set to 12:00. The fifth, G, is placed just past it at 12:01 – tuned slightly higher than equal temperament. The third, E, is set back at 11:55 – tuned a bit lower than equal temperament. In this arrangement, the chord sounds perfectly in tune. Now, in the next chord, that same E (previously the third of C major) becomes the fifth of an A major chord [A-C#-E]. The E stays at 11:55, while the other notes shift to keep the same relationships: the A falls one minute before the E and the C# moves further back to 11:49. This process continues, chord after chord. At first, you hardly notice the slight pitch differences. But gradually you sense something unusual: Where is this coming from? What is happening? In effect, I eliminate the fixed fundamental pitch. And that creates a sound world that is beautiful, astonishing – suddenly you're in an entirely new world.

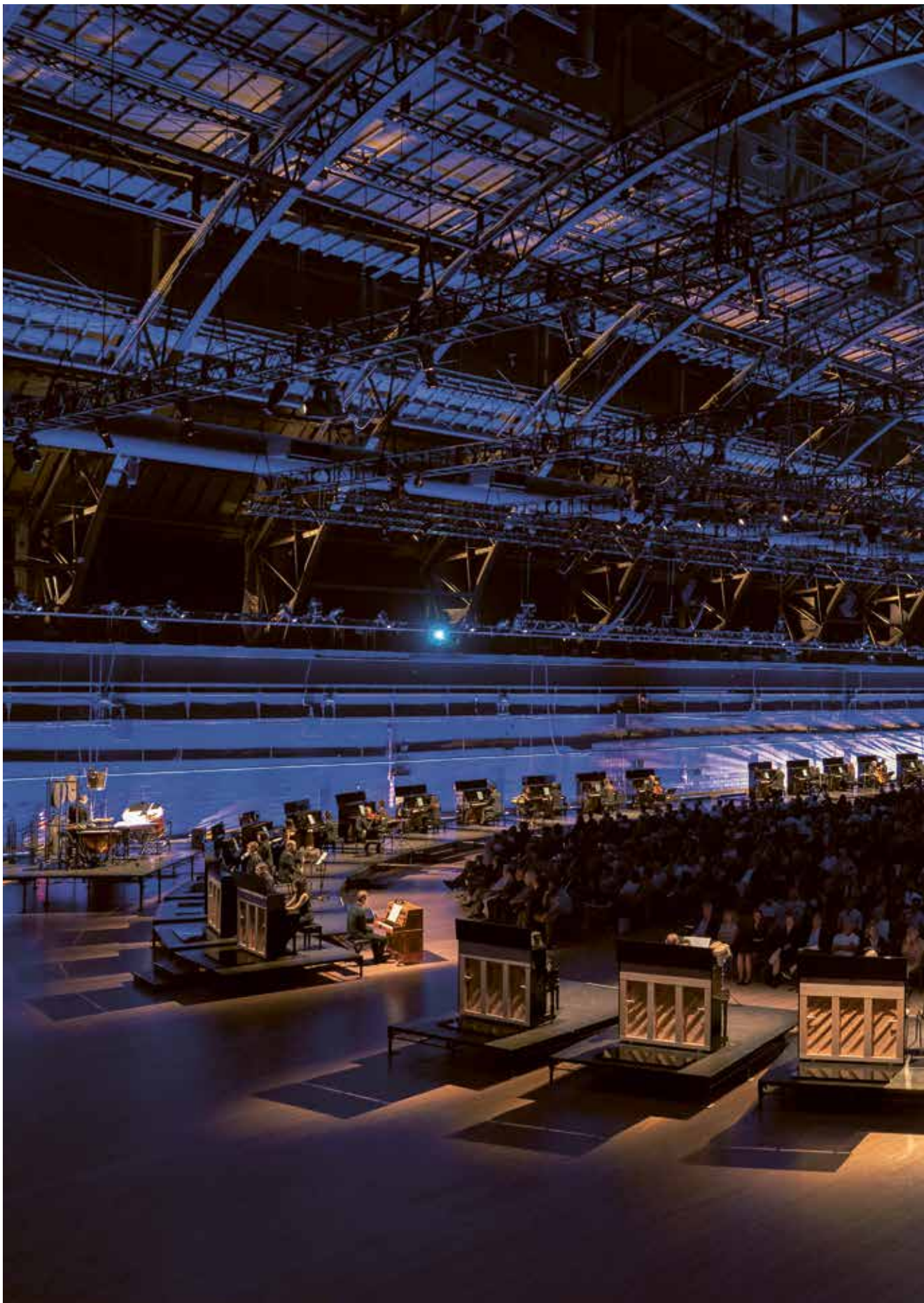
WD: Did you have musical ideas that you knew you wanted to include in the piece from the start?

GFH: When *11,000 Strings* was first announced, it was described as an experiment and I strongly protested this description. It's not an experiment at all. I drew on ideas I've developed over my entire career, digging into my archives and dusting off all the gems. With such a massive work and such intricate material, the sheer fact of having 50 pianos each tuned just two cents apart provides enough richness for 65 minutes – I didn't need to invent anything new.

WD: What were some other gems? Asking for a friend...

GFH: Well, I knew that I wanted to write overtone chords. I love this paradox where you have a justly tuned overtone chord and you make the fundamental unjust. I remember a study once found that the Moscow Philharmonic's unison was within 4 cents and the Vienna Philharmonic, with all the vibrato, was closer to 16 cents. Translated to *11,000 Strings*, three adjacent pianos playing the same pitch equal the Moscow Philharmonic's unison and nine pianos playing the same pitch equal the Vienna Philharmonic's unison.

WD: So you have a justly-tuned overtone chord played by the ensemble and then a few adjacent pianos play a blurry root or fundamental of the chord?



Georg Friedrich Haas, *11.000 Saiten*, Park Avenue Amory, New York City © Stephanie Berger Photography



Werk und so komplexem Material reicht es völlig aus, dass 50 Klaviere jeweils um nur zwei Cent anders gestimmt sind, um 65 Minuten lang für reichhaltigen Klang zu sorgen – ich musste dazu nichts Neues erfinden.

WD: Was für Perlen hast du denn noch aufgestöbert? Ich frage für einen Freund...

GFH: Na ja, mir war klar, dass ich mit Obertonakkorden arbeiten wollte. Mir gefällt das Paradoxon, das entsteht, wenn man einen rein gestimmten Obertonakkord hat und den Grundton unrein macht. Meiner Erinnerung zufolge hat einmal eine Studie ergeben, dass das Unisono der Moskauer Philharmoniker in einem Spektrum von nur vier Cent lag und das der Wiener Philharmoniker mit all ihrem Vibrato hingegen näher bei 16 Cent. Übertragen auf *11.000 Saiten* entspricht ein von drei benachbarten Klavieren gespielter Ton dem Unisono der Moskauer Philharmoniker. Wenn aber neun Klaviere denselben Ton spielen, sind sie damit näher am Unisono der Wiener Philharmoniker.

WD: Das Ensemble spielt also einen rein gestimmten Obertonakkord, aber zusätzlich dazu spielen ein paar benachbarte Klaviere einen verschwommenen Grundton oder eine verschwommene Grundfrequenz des Akkords?

GFH: Nun, klingt denn das Unisono der Wiener Philharmoniker verschwommen?

WD: Ich verstehe, was du meinst. Selbst wenn neun Klaviere, deren Stimmung jeweils um zwei Cent voneinander abweicht, denselben Ton spielen, kann man dennoch den Eindruck eines Unisonos erzeugen – wie wunderschön! Das erinnert mich an ein Motto, das du in unseren Unterrichtsstunden oft zitiert hast und das ich auch meinen Studierenden immer wieder ins Gedächtnis rufe: Bei einer Tonhöhe handelt es sich nicht um einen Punkt, sondern um ein Spektrum.

GFH: Und ganz genau darum geht es. *[Lacht.]*

WD: In deinen Anmerkungen zu *11.000 Saiten* verwendest du den Begriff der „plasmatischen Musik“, den dein ehemaliger Student Arash Yazdani geprägt hat. Inspiriert wurde er wiederum von Horațiu Rădulescu Konzept des Klangplasmas. Wie würdest du plasmatische Musik definieren?

GFH: Plasmatische Musik setzt auf einen Informationsüberfluss – auf so viele Informationen,

dass daraus eine neue Qualität entsteht. Einen schönen Vergleich dafür stellt Plasma im Sonnenlicht dar: Unter extremem Druck und extremer Temperatur verwandelt es sich in etwas, das mehr ist als die Summe seiner Teile. Ganz ähnlich verhält es sich, wenn ich einen Obertonakkord mit zehn eng beieinanderliegenden Grundfrequenzen baue, die nicht nur Hundertstelte voneinander entfernt liegen, sondern die auch verschoben sind. Weil es sich um die tiefen Saiten eines Klaviers handelt, ergibt sich daraus eine Masse an Informationen, die sich mathematisch nicht mehr wirklich erfassen lässt. Es gibt zu viele winzige, sich ständig verändernde Details. Und genau das macht Musik meiner Meinung nach plasmatisch.

WD: Yazdani beschreibt die plasmatische Musik als eine, die sich an die Wahrnehmung richtet – es geht um das Gefühl von Schwingungen innerhalb des Klangs und um deren Ausdruckspotenzial. Dabei stehen also nicht abstrakte Theorie oder Proportionen im Fokus, sondern die Wahrnehmung und die Empfindung von Klang.

GFH: Während meines Studiums der Komposition hatte ich zwei Professoren. Der eine, den ich sehr schätze, war Gösta Neuwirth. Er hat mir die Augen für die post-adornitische neue Musik geöffnet. Zu dem anderen, Iván Erőd, hatte ich ein viel komplexeres Verhältnis. Er war ein äußerst konservativer Komponist, der glaubte, die Zukunft der Musik liege darin, ältere Stile zu kopieren. Wir waren völlig unterschiedlicher Meinung. Doch je älter ich werde, desto mehr wird mir bewusst, wie viel ich eigentlich von ihm gelernt habe. Erőd war ein scharfer Kritiker der post-adornitischen neuen Musik – und er hatte in vielerlei Hinsicht Recht. Er argumentierte, dass die menschliche Wahrnehmung am wichtigsten sei. Woraus er konsequenterweise für sich schloss, tonale Musik zu komponieren. Das habe ich natürlich abgelehnt.

**Aber der Fokus auf die
Wahrnehmung – dass
also Musik von Menschen
für Menschen
gemacht wird – ist für mich
der springende Punkt.**

WD: Die Aufführung von *11.000 Saiten* in New York City hat gigantische Dimensionen. Die Park Avenue Armory ist riesig, das Klangforum Wien kommt extra aus Österreich angereist, ihr



Georg Friedrich Haas, *11.000 Saiten*, Holland Festival, Amsterdam © Luz Soria

GFH: Well, is the Vienna Philharmonic's unison blurry?

WD: I see what you mean. So, even with nine pianos each tuned 2 cents apart playing the same pitch, you can still create the sense of a unison – beautiful! It reminds me of an adage you shared many times in our lessons and that I always remind my students: pitch is not a point, it's a region.

GFH: Yes, that's the point. *[Laughs.]*

WD: In your program notes about *11,000 Strings*, you mention "plasmatic music", a term your former student Arash Yazdani coined, inspired by Horațiu Rădulescu's idea of sound plasma. How do you define plasmatic music?

GFH: Plasmatic music is an overfeeding of information – so much that it creates a new quality. A beautiful example is plasma in the sun: under extreme pressure and temperature, it becomes something more than its parts. Similarly, when I build an overtone chord with ten closely spaced fundamentals – not just hundredths of tones apart, but also shifting because they're low strings on an upright piano – I get a mass of information that can't really be captured mathematically. There are too many tiny, constantly changing details. That's what I think makes music plasmatic.

WD: Yazdani describes plasmatic music as focused on perception too – the sense of vibrations within sound and their expressive potential. It's not about abstract theory or proportions, but about how sound is perceived and felt.

GFH: When I studied composition, I had two professors. One, whom I loved, was Gösta Neuwirth, who opened my mind to post-Adorno new music. The other, Iván Erőd, I had a much more complex relationship with. He was an extremely conservative composer who believed the future of music was in copying older styles. We completely disagreed. Yet the older I get, the more I realize how much I learned from him. Erőd strongly criticized post-Adorno new music – and in many ways, he was right. His point was that human perception is what matters most. His conclusion was to compose tonal music, which I obviously reject.

But the focus
on perception –
that music
is made by and for
human beings –
is the essential point.

Eine direkte politische Botschaft hat *11.000 Saiten* nicht.
Aber es gibt eine menschliche:
der Gedanke, dass wir innerhalb von Systemen
Fragezeichen setzen können.

braucht 50 speziell gestimmte Klaviere und es wird mehrere Konzertabende geben. Es ist eine Seltenheit, das deiner Musik in den USA ein solches Maß an Ressourcen und Aufmerksamkeit gewidmet wird. Warum wird dein Werk deiner Meinung nach so viel häufiger in Europa aufgeführt als in den USA?

GFH: Ich denke, das hat einen ganz einfachen Grund: Ich habe kein Interesse an der Pflege von Kontakten. In den USA herrscht eine ausgeprägte „Eine Hand wäscht die andere“-Kultur. Das ist einfach nicht meins. Nachdem ich meine erste Professur in New York angetreten hatte, erhielt ich in den ersten drei Jahren viele Einladungen von Universitäten. Darüber habe ich mich sehr gefreut, aber ich habe die Einladungen nie erwidert [*lacht*], und seitdem kommen sie immer seltener. Das ist in Ordnung. Ich bin glücklich. Ich habe jahrelang in Europa gelebt, ohne dass meine Musik dort aufgeführt wurde. Als meine Musik jedoch immer häufiger gespielt wurde, bin ich in die USA geflohen – vielleicht ein Zufall. Helmut Lachenmann zum Beispiel, der für mich zu den größten lebenden Komponist*innen gehört, verbringt so viel Zeit damit, Aufführungen seiner eigenen Musik zu besuchen. Und ich frage mich: Wie viel Musik ging verloren, weil er während dieser ganzen Zeit nicht komponieren konnte? Ich habe das Gefühl, dass ich komponieren muss – das ist meine Berufung, solange ich lebe. Ich werde so lange wie möglich weiter Musik schreiben.

WD: Was begeistert dich aus künstlerischer Perspektive, wenn du an die Zukunft denkst?

GFH: Zunächst die Aufführungen von *11.000 Saiten*, auf die eine Premiere mit dem Vokalensemble Ekmeles folgt, sowie im Februar ein Stück für Miranda Cuckson und Parker Ramsey im Kaufman Music Center. Ich freue mich auch auf die Uraufführung von *Hyena 2* und *Hyena 3* mit meiner Frau Mollena. Das erste Stück war ein Konzert für Geschichtenerzählerin und Ensemble, aufgeführt vom Klangforum Wien. Das zweite wurde für Orchester und das dritte natürlich für speziell gestimmte Klaviere

geschrieben. Konzeptionell geht es in den Stücken um den Kampf gegen den Dämon des Alkoholismus, der Sucht. Außerdem arbeite ich an einer Oper. Eines der Probleme der Oper ist für mich, dass dort der Regie die wichtigste Rolle zugeschrieben wird. Komponist*innen hingegen werden oft als bloße Produzent*innen von Klang behandelt. In Reaktion auf einige schlechte Erfahrungen, die ich mit den Inszenierungen meiner Opern gemacht habe, komponiere ich eine Oper mit einer Dauer von acht Stunden für hundert Instrumente und Chor. Sie wird, und das ist sehr wichtig, einen streng komponierten visuellen Teil haben. Der Text stammt von Mollena und basiert auf ihren Neuinterpretationen von Hans Christian Andersens Kunstmärchen: Die kleine Meerjungfrau wird den Prinzen töten, die Nachtigall verweigert das Singen und das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern wird nicht erfrieren, denn sie brennt die Stadt nieder, um sich warm zu halten. Der Titel wird *Anderssein* lauten. Diese Oper wird vielleicht nicht mehr zu meinen Lebzeiten aufgeführt werden. Und dennoch schreibe ich sie – weil es ein Werk ist, das ich komponieren muss.

Georg Friedrich Haas gilt als einer der bedeutendsten österreichischen Komponisten der Gegenwart. Als MacDowell Professor of Music lehrt er Komposition an der Columbia University in New York. Haas fühlt sich einerseits in der europäischen Tradition verwurzelt und ist andererseits stark von der ästhetischen Freiheit amerikanischer Komponisten wie Charles Ives, Harry Partch, John Cage und James Tenney beeinflusst.

William Dougherty ist Komponist, Klangkünstler und Autor. Seine Texte wurden u. a. in *Tempo* und *Music & Literature* veröffentlicht. Er ist Gründungsherausgeber der interdisziplinären Kunstzeitschrift *openwork* und Mitherausgeber einer Sonderausgabe von *Contemporary Music Review* über Éliane Radigue.

Erstmals veröffentlicht im VAN Magazin, van-magazine.com/mag/georg-friedrich-haas-11000-strings/, am 25. September 2025.

Aus dem Englischen von Kristoffer Patrick Cornils

Consciously, there is no political message in
11,000 Strings, but there is a human one:
the idea that we can place question marks
within systems.

WD: This performance of *11,000 Strings* in New York City is huge. The Park Avenue Armory is massive, Klangforum Wien is coming all the way from Vienna, you need 50 specially tuned pianos, and there will be multiple nights of concerts. But this level of resources and attention devoted to your music in the U.S. is rare. Why do you think your work is performed so much more in Europe than in the U.S.?

GFH: I think this is for a very simple reason: I'm not interested in socializing. In the U.S. there's this culture of "I do this for you, you do this for me." That's just not something I do. When I first became a professor in New York, I got lots of invitations from universities in the first three years, and I was very happy about that. But I never invited anyone back *[laughs]*, and since then the invitations have more or less stopped. That's fine. I'm happy. I lived in Europe for years without being performed. Then, as my music started being played more and more there, I escaped to the U.S. – a coincidence, maybe. I think about someone like Helmut Lachenmann, whom I consider one of the greatest living composers. He spends so much time going to performances of his own music. And I think: How much music is lost because he couldn't compose during all that time? For me, I feel I must compose – that's my job, as long as I'm alive. I don't know how I will survive, but I'll keep writing music as long as I can.

WD: Looking ahead, what are you excited about creatively?

GFH: First, these concerts of *11,000 Strings*. Then a premiere with Ekmeles vocal ensemble, and in February, a piece for Miranda Cuckson and Parker Ramsey at Kaufman Music Center. I'm also excited for the first performance of *Hyena 2* and *Hyena 3* with my wife Mollena. The first was a concerto for storyteller and ensemble performed by Klangforum Wien. The second is with orchestra and the third, of course, with specially tuned pianos. The concept is to fight against the demon of alcoholism, of addiction. I'm also working on an opera. The problem I

have found with operas is that the most important person is the stage director. The composer, on the other hand, is often treated as just the sound producer. In reaction to some bad experiences I've had with productions of my operas, I am composing an opera with a duration of eight hours, 100 instruments, and choir, that most importantly will have a strictly composed visual part. The text is by Mollena and it will be her reimaginings of Hans Christian Andersen's fairytales: The Little Mermaid will kill the prince, the Nightingale will refuse to sing, and the Little Match Girl will not freeze because she burns the city down to keep herself warm. The title will be *Anderssein*, "to be different". This opera may not be staged in my lifetime. But I am writing it anyway – because it is a work I must compose.

Georg Friedrich Haas is one of the most eminent Austrian composers of our time. As MacDowell Professor of Music, he teaches composition at Columbia University in New York. Haas feels both rooted in the European tradition and strongly influenced by the aesthetic freedom of American composers like Charles Ives, Harry Partch, John Cage and James Tenney.

William Dougherty is a composer, sound artist, and writer. His work has been published in *Tempo* and *Music & Literature*, among others. He is the founding editor-in-chief of the interdisciplinary arts journal *openwork* and co-editor of a special issue of *Contemporary Music Review* on the music of Éliane Radigue.

First published in *van* magazine, van-magazine.com/mag/georg-friedrich-haas-11000-strings/, on 25 September 2025.

Laudatio auf | Laudation for Meredith Monk

Anlässlich der Verleihung des Großen Kunstpreises
Berlin 2026 | On the Occasion of the Berlin Art Prize –
Grand Prize 2026

von | by Marie-Anne Kohl

Heute ehren wir eine Ausnahmekünstlerin, deren aktive Karriere sich über mehr als sechs Jahrzehnte erstreckt. Meredith Monk ist nicht nur Komponistin und Vokalkünstlerin, Choreografin und Tänzerin, Filmemacherin und Regisseurin; sie ist vor allem eine Pionierin und Visionärin. Ihr grenzüberschreitendes künstlerisches Schaffen umfasst ein beeindruckendes Spektrum: Von zahllosen Solo- und Ensemble-Vokalwerken über Opern, Musiktheater und ortsspezifischen Performances bis hin zu installativen Arbeiten hat sie mit ihrer multidisziplinären Herangehensweise die Kunstwelt nachhaltig geprägt. Seit nunmehr über 60 Jahren schafft sie mit ihren Werken immersive Erfahrungen, die das Publikum in ihren Bann ziehen.

Es gibt diese seltenen Augenblicke, in denen Musik nicht nur gehört, sondern existenziell erfahren wird. Für mich war ein solcher Moment der erste Kontakt mit der Musik von Meredith Monk. Ich war Anfang 20 und stand in einem Plattenladen – damals noch kein Ort der Nostalgie, sondern lebendiger Erfahrungsraum – in einer Hörkabine, die Kopfhörer fest an die Ohren gepresst, und legte die letzte CD von meinem Stapel ein, den zu hören ich mir vorgenommen hatte. Und dann geschah etwas, das ich bis heute nicht vergessen habe. Ich wurde von einer Stimme berührt. Unmittelbar. Nah. Intim. Eine

Stimme, die nicht einfach nur sang, sondern kommunizierte. Was ich hörte, war mir vollkommen neu und zugleich sofort zugänglich: eine Klangqualität, eine Stimmtechnik, eine Artikulation, die sich den mir vertrauten Kategorien der klassischen und auch der Neuen Musik entzogen. Und doch sprach sie direkt zu mir, diese Stimme. Roland Barthes' „Körnung der Stimme“ – dieses schwer fassbare, körperliche Moment des Klangs – war hier nicht Theorie, sondern Erfahrung. Dann eine zweite Stimme, die sich dazugesellte – nicht als Echo, nicht als Begleitung, sondern als eigenständige Präsenz. Zwischen diesen Stimmen entstand ein hörbares Miteinander, ein Dialog ohne Worte, ein Austausch von Techniken, Timbre, Artikulationsweisen. Melodische und rhythmische Phrasen wurden einander weitergereicht, aufgenommen, variiert, verschoben. Es war, als lauschte ich einem Gespräch in einer mir unbekannten Sprache.

Was mich damals so unerwartet aufrüttelte, war der *Walking Song* aus Meredith Monks *Volcano Songs*. Und es war der Beginn einer künstlerischen Begegnung, die mich seitdem nicht mehr losgelassen hat. Dass ich damals nicht eindeutig zuordnen konnte, was für Musik ich da eigentlich gehört hatte, war kein Zufall, sondern Symptom. Meredith Monks Werk entzieht sich den Regalen, den Kategorien, den Schubladen.



Meredith Monk © LNDW studio

Today, we are honouring an exceptional artist whose active career has spanned more than six decades. Meredith Monk is more than just a composer and vocalist, a choreographer and dancer, a filmmaker and director – she is, above all, a pioneer and visionary. Her transgressive artistic work encompasses an impressive spectrum, from countless solo and ensemble vocal works to operas, music theatre, site-specific performances and installations, and her interdisciplinary approach has had a lasting impact on the world of art. It is more than sixty years now since she began creating immersive experiences that have cast their spell over audiences.

There are those rare moments when music is not only heard but experienced at an existential level. One such moment for me was my first encounter with Monk's music. I was in my early 20s, in a record shop – at that time not yet a place of nostalgia but a space replete with vibrant experiences – standing in a listening booth, headphones pressed firmly to my ears, as I put on the last CD from the stack I had decided to listen to. And then something happened that I still remember to this day. A voice touched me. Direct. Close. Intimate. A voice that didn't just sing, it communicated. What I heard was utterly new to me and at the same time immediately accessible: a sound quality, a vocal technique, an articulation that eluded the categories I was

familiar with, of classical music and even Neue Musik. And yet this voice spoke to me directly. Roland Barthes's "grain of the voice" – that elusive, physical moment of sound – was not theory here, but experience. Then there was a second voice that joined in, not as an echo, not as an accompaniment, but as a distinct presence. These voices audibly engaged with one another, a dialogue without words, an exchange of techniques, timbre, and modes of articulation. Melodic and rhythmic phrases were passed between them, taken up, varied, and displaced. It was like eavesdropping on a conversation in a language I did not know.

What gave me such an unexpected jolt back then was *Walking Song* from Monk's *Volcano Songs*. And it was the prelude to an artistic encounter that has captivated me ever since. It was no accident that I was unable to clearly place the kind of music I had just been listening to – rather, it was a symptom. Monk's work does not fit neatly on any shelves and cannot be readily categorised or pigeonholed. She has no conception of pigeonholes – which is why she can't be put in any. Her art is a space in which her own rules apply.

Many of the characteristic features of Monk's formal language and vocal aesthetics resonate in this singular piece, *Walking Song*, which was

Ich arbeite in den Zwischenräumen,
wo die Stimme zu tanzen beginnt,
wo der Körper zu singen beginnt,
wo Theater in Film übergeht.

I work in between the cracks,
where the voice starts dancing,
where the body starts singing,
where theatre becomes cinema.

—————> Meredith Monk



Meredith Monk © Christine Alicino

Sie macht hörbar, dass Verständigung nicht zwingend an Worte gebunden ist, sondern an Aufmerksamkeit, Resonanz, an das feine Gewebe zwischen Stimmen, Körpern, Zuhörenden.

Sie hat nie in Schubladen gedacht – und deshalb passt sie in keine. Ihre Kunst ist ein Raum eigener Ordnung.

In diesem einzelnen Stück, dem *Walking Song*, komponiert in den frühen 1990er-Jahren, klingt vieles mit, was Monks musikalische Formsprache und Stimmästhetik prägt: die radikale Konzentration auf die menschliche Stimme, nicht als Trägerin von Text, nicht als Medium einer Gattung, sondern als elementares Instrument menschlicher Präsenz und emotionaler Verbindung. Sie macht hörbar, dass Verständigung nicht zwingend an Worte gebunden ist, sondern an Aufmerksamkeit, Resonanz, an das feine Gewebe zwischen Stimmen, Körpern, Zuhörenden. Ihre kompositorischen Prinzipien – aus einem variierenden Vokabular kleinster Elemente, aus einzelnen rhythmischen und melodischen Pattern, Klangfarben und Klanggenerierungstechniken heraus ganze Stücke zu formen, durch die Kunst der Verschiebung aus dem Einfachen Komplexität zu generieren – bestimmen ihr gesamtes Œuvre.

Bereits in den 1960er-Jahren machte Meredith Monk eine entscheidende Entdeckung, die für ihr gesamtes späteres Werk entscheidend sein sollte: Monk, bis dato vorrangig als Choreografin und in der Dalcroze-Methode geschulte Tänzerin in Erscheinung getreten, erkannte, dass ihre Stimme ebenso beweglich war wie ihr Körper. Als Pionierin erweiterter Stimmtechniken arbeitet sie seither konsequent nach dem Prinzip der tanzenden Stimme und des singenden Körpers. Monks eigene Stimme wurde zum Ausgangspunkt eines Universums: eines vokalen Denkens, das zugleich archaisch und modern, körperlich und spirituell wirkt und das bis heute als einer der originellsten Beiträge zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts gilt.

Aus dieser Erkenntnis heraus gründete sie 1978 ihr Meredith Monk & Vocal Ensemble – ein Laboratorium für neue Klangwelten, mit dem sie ihre vokalen Ideen weiterentwickelt. Diese Klangwelten fanden und finden ihren Platz sowohl in ihren Musiktheatern als auch in Liederzyklen und konzertanten Vokalwerken. Ihr Ensemble besteht bis heute und einige Weggefährter*innen

begleiten sie seit Jahrzehnten, wie die Sängerinnen Katie Geissinger und Allison Sniffin. Diese Kontinuität in der Zusammenarbeit sagt viel über Monks Arbeitsweise und darüber aus, wie sehr Monks Kunst ihr Leben und ihr Leben ihre Kunst durchdringt. Das gemeinsame Musizieren und Singen sind weit mehr als eine Arbeitsform. Sie sind eine Form des Community-Building, das Entstehen einer *world vocal family*. Monks Musik beginnt in der künstlerischen Abgeschlossenheit und entwickelt sich dann im lebendigen Prozess in der Arbeit mit dem Ensemble, im Austausch und in der Kommunikation. Lange bevor „Performativität“ und „Präsenz“ zu Schlagwörtern wurden, stellte sie nicht das Notenbild ins Zentrum, sondern das Musikmachen selbst, die Aufmerksamkeit füreinander. Ihre Arbeitsweise ist eine Form der Wertschätzung: gegenüber den Mitmusizierenden, gegenüber dem Publikum, vor allem aber gegenüber dem Moment. In dieser Haltung zeigt sich vielleicht am deutlichsten, wie sehr Monks Kunst auf Verbindung zielt – nicht durch Parolen, sondern durch Praxis.

Den Kern ihres kompositorischen Werks bildet ein umfangreiches Œuvre an vokalen Solo- und Ensemblestücken, angefangen 1965 mit Stücken für Solostimme, dann Stimme und Keyboard und später *Tablet* (1976) als erster Komposition, in der sie ihre komplexen Stimmtechniken gleichwertig auf andere Stimmen übertrug, oder *Dolmen Music* (1979), einem Stück, in dem sie erstmals auch Männerstimmen in ihr Ensemble integrierte. In den 1980er-Jahren folgte eine Phase intensiver Konzerttätigkeit und prägender Zusammenarbeit mit dem Label ECM. Seit rund drei Jahrzehnten erweitert Monk ihr Klangspektrum durch den reflektierten, an der Stimme orientierten Einsatz von Instrumenten. In ihrem Musiktheater *On Behalf of Nature* (2013) finden Gesangsstimmen und Instrumente in eine gleichberechtigte Balance.

Dass Meredith Monks Werk weit über die Grenzen der Neuen Musik hinausstrahlt, zeigt sich nicht zuletzt an seiner Präsenz in der Popkultur. Ihre Kompositionen wurden vielfach gecovered und geremixed; berühmt wurde die Interpretation von *Gotham Lullaby* durch Björk. Auch

[Her oeuvre] gives audible expression to the idea that communication is not necessarily tied to words, but instead to attention, resonance, and the fine web woven between voices, bodies and listeners.

composed in the early 1990s: the radical focus on the human voice, not as a vehicle for text or a medium for a genre but as a basic instrument of human presence and emotional connection. It gives audible expression to the idea that communication is not necessarily tied to words, but instead to attention, resonance, and the fine web woven between voices, bodies and listeners. Her entire oeuvre is defined by her compositional principles – whereby entire pieces are formed from a varying vocabulary of the minutest elements, from individual rhythmic and melodic patterns, timbres and techniques for producing sound, using the art of displacement to generate complexity from simplicity.

Monk made a key discovery back in the 1960s that was to be critical for all her subsequent work: having previously figured primarily as a choreographer and dancer who received early training in the Dalcroze method, she now realised that her voice was just as nimble as her body. Since then, as a pioneer of extended vocal techniques, her work has consistently been grounded in principles of the dancing voice and the singing body. Her own voice became the jumping-off point for a whole universe: a vocal way of thinking that seems at once ancient and modern, physical and spiritual, and is still regarded as one of the most original contributions to the music of the 20th and 21st centuries.

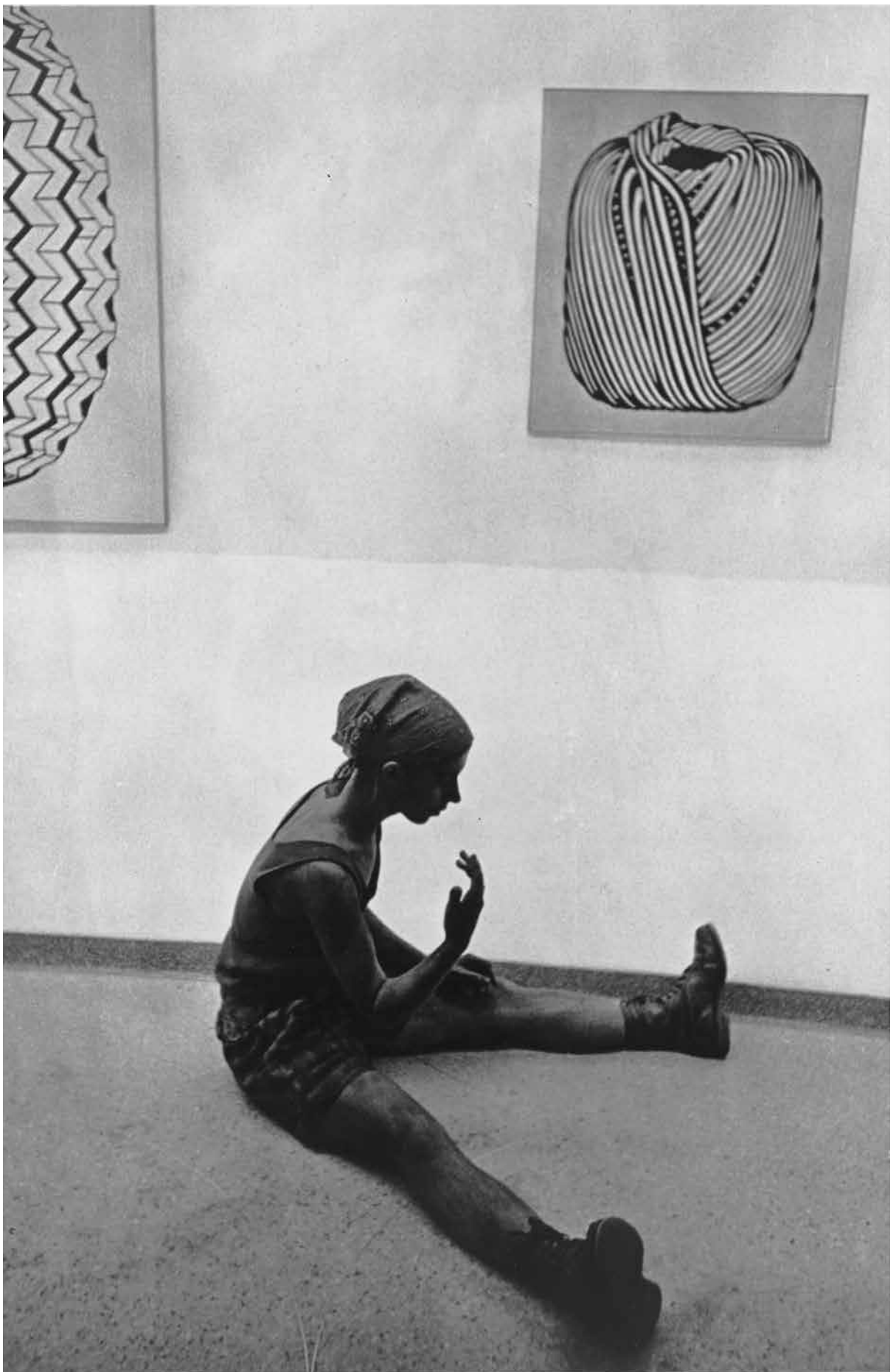
Building on this realisation, in 1978 she formed Meredith Monk & Vocal Ensemble – a laboratory for new soundscapes, which she uses as a means to continue developing her vocal ideas. These soundscapes have found their place in her music theatre pieces as well as in song cycles and vocal works in concert. Her ensemble still exists today, and some of her close associates have been with her for decades, such as singers Katie Geissinger and Allison Sniffin. This continuity says a great deal about Monk's way of working and the degree to which art permeates her life and her life permeates her art. Making music and singing together is much more than a work mode. It is a form of community building, a way of creating a "world vocal family". While Monk's music begins in solitude, it then develops and grows from work with the ensemble in

a vibrant process of exchange and communication. Long before "performativity" and "presence" became buzzwords, her focus was not on the notation but on the act of making music itself, on paying attention to one another. Her mode of working is a form of appreciation: for her fellow musicians, for the audience and, most importantly, for the moment. This approach may be the clearest indicator of the degree to which Monk's art strives for connection – not through slogans but through praxis.

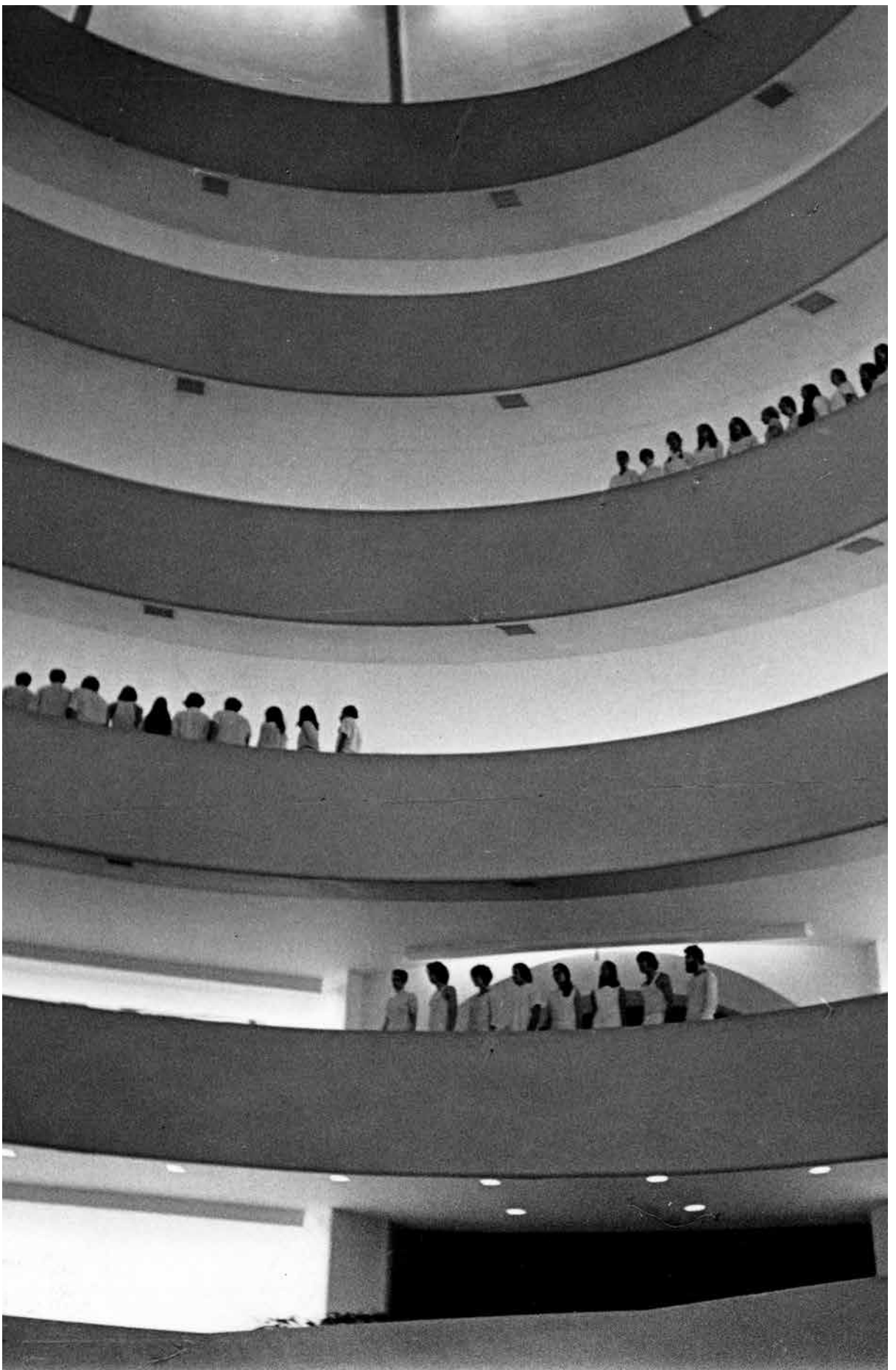
At the heart of her compositional work is a large body of vocal pieces, both solo and ensemble, beginning in 1965 with pieces for unaccompanied voice, gradually for voice and keyboard, then *Tablet* (1976), the first composition in which she extrapolated her complex vocal techniques homogeneously to other voices, and *Dolmen Music* (1979), a piece in which she integrated male voices into her ensemble for the first time. This was followed in the 1980s by a phase of intensive work on concert performances and a collaboration with the ECM label that proved a formative influence. For the past three decades, Monk has been expanding her sound spectrum through the reflective use of instruments oriented to voice. In her music theatre piece *On Behalf of Nature* (2013), singing voices and instruments find an equitable balance.

Monk's work extends far beyond the limits of Neue Musik, as evidenced by its place in pop culture. There have been frequent covers and remixes of her compositions, a celebrated example being Björk's interpretation of *Gotham Lullaby*. Her music has also left its mark in the world of film and television – for example, in the Coen brothers' *The Big Lebowski* (1998) or the German Netflix series *Dark* (2019).

Each of Monk's compositions is an independent work, developed for the most part within interdisciplinary contexts in which she dissolves the boundaries between art forms. While the Western/European tradition has long focused on separation and specialisation, Monk's view of her art has positioned it as a counter-project opposing the fragmentation of the world. For all the distinctiveness of her transgressive approach, it



Meredith Monk, *Juice: a theatre cantata in three installments*, 1969, Solomon R. Guggenheim Museum, New York © V. Sladon



Meredith Monk, *Juice: a theatre cantata in three installments*, 1969, Solomon R. Guggenheim Museum, New York © V. Sladon

in Film und Fernsehen hat ihre Musik Spuren hinterlassen – etwa in *The Big Lebowski* (1998) der Coen Brothers oder in der deutschen Netflix-Serie *Dark* (2019).

Monks Kompositionen, so eigenständig sie jeweils für sich stehen, entfalten sich überwiegend innerhalb interdisziplinärer Formate, in denen sie die Grenzen zwischen den Kunstformen auflöst. Während die westlich-europäische Tradition lange auf Trennung und Spezialisierung setzte, hat Monk ihre Kunst als Gegenentwurf zur Fragmentierung der Welt begriffen. So charakteristisch ihr grenzüberschreitender Ansatz ist, so deutlich verankert er sie zugleich im künstlerischen Aufbruch der 1960er-Jahre. Als Monk 1964 im Alter von 21 Jahren nach New York zog, in jene pulsierende Metropole, in der künstlerisch alles möglich schien, traf sie in Downtown Manhattan auf eine Gemeinschaft von Künstler*innen unterschiedlichster Disziplinen, darunter die Fluxus-Gruppe und das Judson Dance Theater, die alle dasselbe suchten: die Trennlinien zwischen den Künsten aufzubrechen. Dieses Umfeld bot ihr nicht nur Resonanz, sondern auch Ermutigung für ihre experimentierfreudige, zutiefst individuelle und interdisziplinäre Arbeitsweise. Ihr Durchbruch kam 1966 mit *16 Millimeter Earrings*. In dem dreißigminütigen Stück verband Monk erstmals Bewegung, Bilder, Objekte, Text und Film – ein komplexes Gefüge aus vier unterschiedlich eingesetzten Filmprojektionen auf Leinwänden und Objekten – mit einem durchgehenden vokalen Arrangement ihrer singenden Live-Stimme, gelesenen Auszügen aus Wilhelm Reichs *The Function of Orgasm*, der ironischen Beschreibung eines imaginierten großen Tanzes und dem Rauschen einer Menschenmenge, in Loops abgespielt von vier Kassettenrecordern. *16 Millimeter Earrings* rückte erstmals auch Monks Stimme ins Zentrum.

Der Geist dieser Zeit, getragen von Neugier, echtem Interesse an und Mut zu Erneuerung, durchzieht ihr Schaffen bis heute. Ihr Weg war keinesfalls einer ohne Widerstände. Sie traf auf Kritiker*innen, die ihrem Ansatz mit Skepsis und gar offener Feindseligkeit begegneten – einem Ansatz, der ganzheitlich dachte, der Abstraktion von Anfang an mit einer damals ungewöhnlichen Theatralität verband, der Emotionalität und nicht Coolness feierte, und das in einer männlich dominierten Kunstwelt, die für eine junge Komponistin keinen vorgezeichneten Pfad kannte. Aber Monk ließ sich nicht einschüchtern, nicht zurechtstutzen.

Sie ging unbeirrbar und überzeugt von ihrer künstlerischen Vision ihren Weg und formte selbstbewusst und entschlossen eine künstlerische Sprache, die bis heute einzigartig bleibt.

Ein weiteres Beispiel aus den 1960ern: Die junge Frau in ihren Zwanzigern ruft das Guggenheim Museum an und erklärt ganz selbstverständlich, sie wolle fünfundachtzig Performer*innen in die Rotunde bringen, um diese zu bespielen – etwas bis dato nie Dagewesenes! Pure Kühnheit, die sich auszahlte: Monate später ritt eine von Monks Performer*innen auf einem Schimmel die 5th Avenue entlang zum Guggenheim Museum, um dort den ersten Teil ihrer großformatigen, über mehrere Wochen und Spielorte verteilten Performance *Juice: a theatre cantata in three installments* (1969) einzuleiten. *Juice* war site-specific – auch in dieser Hinsicht gehört Monk zu den Pionier*innen. Seit den 1960er- und 1970er-Jahren bespielte die Künstlerin Parkplätze, Kirchen, Türme, ganze Inseln, Museen mit ihren Musiktheaterperformances. Wie schon in ihren frühen ortsspezifischen Großprojekten – den *Blueprint Series* mit Kompositionen für Stimme und Live-Elektronik oder den *Tour Series* mit bis zu 65 Performer*innen – stellte Monk mit *Juice* grundlegende Fragen an Präsentations- und Rezeptionsgewohnheiten. Sie suchte bewusst nach ungewöhnlichen Spielorten, an denen sie ihre Arbeiten in ein lebendiges Verhältnis zur Architektur und zu den räumlichen Gegebenheiten setzen konnte. Sie experimentierte mit radikal erweiterten Zeiträumen, Aufführungen über Wochen hinweg, nicht als Selbstzweck, sondern um die Konventionen des Theater- und Konzertbesuchs aufzubrechen und neue Formen der Wahrnehmung zu ermöglichen.

Diese raumzeitliche Expansion charakterisierte auch *Vessel: an opera epic* (1971), eine Oper, die über mehrere Tage verteilt an drei unterschiedlichen privaten und öffentlichen Orten – Monks Loft, der Performing Garage und einem Parkplatz – in Downtown aufgeführt wurde. *Vessel* zeigt eine moderne, dabei archetypische Johanna von Orleans. Die Figur der Seherin, Visionärin und Alleingängerin wurde für Monk in den 1970er-Jahren zu einer Identifikationsfigur in einem New York, das zugleich inspirierend und herausfordernd war. In Monks Musiktheater sind häufig starke Frauen die Protagonistinnen, „Heldinnen“, „Reisende“, „Visionärinnen“ oder „Entdeckerinnen“, wie in den Opern *Education of the Girlchild* (1973), *Quarry* (1976) oder *ATLAS* (1991). Die Frauenfiguren ersetzten nicht nur einen

also clearly anchors her in the artistic awakening of the 1960s. When Monk moved to New York in 1964, arriving in the pulsating metropolis at the age of 21, anything seemed possible in artistic terms – in downtown Manhattan, she encountered a diverse community of artists from all kinds of disciplines including the Fluxus group and Judson Dance Theater, all seeking to do the same thing: break open the dividing lines between the arts. This milieu resonated with her, emboldening her to take an experimental, deeply individual, interdisciplinary approach to her work. Her breakthrough came in 1966 with *16 Millimeter Earrings*. This 30-minute piece was Monk's first experiment in combining movement, images, objects, text and film – a complex structure involving four film projections deployed in different ways on screens and objects – with a continuous vocal arrangement featuring her live singing voice, readings from Wilhelm Reich's *The Function of Orgasm*, the ironic depiction of an imaginary large scaled dance and the murmur of a crowd, played back in loops by four cassette recorders. *16 Millimeter Earrings* also foregrounded Monk's voice for the first time.

Sustained by curiosity, a genuine interest in innovation and the courage to embrace it, the spirit of that era continues to pervade her work. The path she chose was by no means easy, and she met with resistance along the way. She ran into critics who responded to her approach with scepticism and even open hostility – an approach that was holistic in its thinking, that from the start combined abstraction with a theatricality that was unusual at the time: it celebrated emotionality, not coolness and did this in a male-dominated art world that had no predestined path laid out for a young female composer. But Monk did not allow herself to be daunted or licked into shape. Confident in her artistic vision, she went her own way unswervingly, applying her assurance and resolve to the creation of an artistic language that remains unique to this day.

Let's take another example from the 1960s: as a young woman in her 20s, she called the Guggenheim Museum and matter-of-factly explained, as if it were the most natural thing in the world, that she wanted to bring 85 performers to put on a show in the rotunda – something that was completely unheard-of! Absolute temerity, pure and simple – and it paid off: months later, one of Monk's performers rode down 5th Avenue to the Guggenheim Museum on a grey horse to open the first part of her large-scale performance *Juice: a theatre cantata in three installments* (1969), which was spread over several weeks and shared between different

venues. *Juice* was site-specific – here too, Monk was a pioneer. Since the 1960s and 70s, the artist has performed her music theatre pieces in car parks, churches, towers, entire islands and museums. As she had in her early site-specific works, which were conceived as large-scale projects – the *Blueprint Series* including early compositions for voice and live electronics or the *Tour Series* with up to 65 performers – in *Juice*, Monk asked fundamental questions about our customary modes of presentation and reception. She deliberately sought out unusual venues that would allow her to establish a lively relationship between her works and the architecture and spatial situation. She experimented with radically extended timescales, with performances that went on for weeks, not as an end in itself but to break open the conventions of theatre- and concertgoing and make new modes of perception possible.

This expansion of time and space also figured in *Vessel: an opera epic* (1971), an opera that spanned several days and was performed at three different private and public locations in downtown Manhattan – Monk's loft, the Performing Garage and a car park. *Vessel* presents a modern yet archetypal Joan of Arc. In the 1970s, in a New York that was at once inspiring and challenging, Monk identified with a visionary seer who went it alone. Her music theatre often has strong women as its protagonists, "heroines", "travelers", "visionaries" or "explorers", as in the operas *Education of the Girlchild* (1973), *Quarry* (1976) and *ATLAS* (1991). These figures not only put a female character in a role typically associated with men but also presented new, positive role models for women. This motif is a silent thread running through her work: the ties of solidarity and friendship between women.

Monk's *American Archeology: Roosevelt Island* (1994) was another large-scale, site-specific work, performed across the entire island, in which Monk delved into the historical layers of this location. *Songs of Ascension* (2008) was created for Ann Hamilton's *Tower*, and *Ascension Variations* (2009), a reworking of it for 130 performers, brought Monk back (after 40 years) to the rotunda of the Guggenheim Museum.

In her current music theatre trilogy, which consists of *On Behalf of Nature* (2013), *Cellular Songs* (2018) and *Indra's Net* (2023), Monk – as she did before in her song cycle *Facing North* (1990) – examines the fragile relationship between humans and nature, not to moralise but by showing what we are in danger of losing. *The Games* (1983), a sci-fi opera about post-nuclear

Wir ehren eine Künstlerin, die uns lehrt,
anders zu hören. Anders zu denken. Anders miteinander
in Resonanz zu treten.

We honour an artist who teaches us
a different way of listening, a different way of thinking,
a different way of resonating with one another.

männlich assoziierten Typus mit weiblicher Personage, sondern boten neue, positive Identifikationsmöglichkeiten für Frauen. Dieses Motiv zieht sich wie ein stiller Faden durch ihr Schaffen: die solidarische, freundschaftliche Verbundenheit zwischen Frauen.

Mit *American Archeology: Roosevelt Island* (1994) schuf sie ein weiteres ortsspezifisches, großformatiges Werk, dessen Aufführung sich über die gesamte Insel spannte und in dem sich Monk mit den historischen Schichten dieses Ortes auseinandersetzte. *Songs of Ascension* (2008) entstand für den *Tower* von Ann Hamilton, die Überarbeitung *Ascension Variations* (2009) für 130 Performer*innen führte Monk (nach 40 Jahren) zurück in die Rotunde des Guggenheim Museums.

In ihrer aktuellen Musiktheater-Trilogie, bestehend aus *On Behalf of Nature* (2013), *Cellular Songs* (2018) und *Indra's Net* (2023), setzt sich Monk, wie auch schon im Liederzyklus *Facing North* (1990), mit dem fragilen Verhältnis der Menschen zur Natur auseinander, nicht moralisierend, sondern indem sie zeigt, was wir zu verlieren drohen. *The Games* (1983), eine Science-Fiction-Oper über postnukleares Überleben, wirkt heute fast prophetisch. Ihr Film *Book of Days* (1988) verbindet die Krisen der 1980er-Jahre mit dem Mittelalter – Krieg, Pandemie, religiöse Konflikte – und erscheint heute, im Jahr 2026, erschreckend aktuell. *impermanence* (2006), entstanden nach dem Verlust ihrer Partnerin Mieke van Hoek, mit der sie ein Vierteljahrhundert zusammengelebt hatte, ist ein berührendes Beispiel. Monk machte Queerness nie zum expliziten Thema, hat sie aber auch nie verborgen – sie war einfach Teil ihres Lebens und damit Teil ihrer Kunst, ohne je zur Botschaft zu werden. Monks jüdische Identität wiederum findet in *Quarry: an opera in three movements* einen selten deutlichen künstlerischen Ausdruck, als halluzinierendes Erleben des Zweiten Weltkriegs. Stücke wie diese zeigen, dass Monk

Themen nicht illustriert, sondern verkörpert. Stets ist sie selbst ein lebendiger Bestandteil der Welten, die sie erschafft: sichtbar und hörbar auf der Bühne. Eine Künstlerin, die nicht nur formt, sondern ihre Werke mit ihrer Persönlichkeit füllt.

Und selbst heute, jenseits der Achtzig, tritt sie noch immer regelmäßig auf – mit einer Präsenz, die unvermindert strahlt. Noch immer verkörpert sie ihr Motto: „Dancing Voice / Singing Body“. Noch immer ist sie anders als das, was die Neue Musik erwartet. Ihre Bühnenpräsenz und künstlerischen Angebote haben etwas zutiefst Spirituelles. Nicht im religiösen Sinn, sondern im Sinne des Selbstverständnisses einer buddhistischen Performerin, die durch Musik und Kunst Räume für unmittelbare und ganzheitliche Erfahrung, Kontemplation und „Heilung“ kreiert. Monks Œuvre zeigt uns, dass Kunst in Zeiten politischer Erschütterung eine besondere Dringlichkeit hat, weil sie Räume öffnet, in denen wir jenseits von Schlagzeilen über Menschlichkeit, Verantwortung und Hoffnung nachdenken und Verbindungen eingehen können. Wenn heute Monks Werk durch den Großen Kunstpreis Berlin der Akademie der Künste gewürdigt wird, dann wird nicht nur eine Komponistin, Sängerin und große Künstlerin unserer Zeit geehrt. Wir ehren eine Künstlerin, die uns lehrt, anders zu hören. Anders zu denken. Anders miteinander in Resonanz zu treten.

Marie-Anne Kohl ist Assistenzprofessorin am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. 2015 erschien ihr Buch *Vokale Performancekunst als feministische Praxis. Meredith Monk und das künstlerische Kräftefeld in Downtown New York, 1964–1979*.

Laudatio auf Meredith Monk anlässlich der Verleihung des Großen Kunstpreises Berlin 2026, der am 18.3.2026 von der Akademie der Künste vergeben wird.



Katie Geissinger, Allison Sniffin, Meredith Monk © John Edward Mason

survival, now seems almost prophetic. Her film *Book of Days* (1988) links the crises of the 1980s with the Middle Ages – war, pandemic, religious conflicts – and appears alarmingly topical today. *impermanence* (2006), which Monk developed after the loss of her partner Mieke van Hoek, with whom she had lived for a quarter of a century, is a touching example. She never made queerness an explicit theme, but she never covered it up either – it was simply part of her life, and thus part of her art, without ever becoming the message. Her Jewish identity, meanwhile, finds in *Quarry: an opera in three movements* a form of artistic expression that has rarely been so explicit, manifesting as a hallucinatory experience of the Second World War. Pieces like these show that Monk does not illustrate themes but rather embodies them. She is always herself, a vivid element in the worlds she creates: a visible and audible presence on stage. Monk is an artist who not only gives form to her works but also charges them with her personality.

And even now, in her eighties, she still gives regular performances – with a presence whose radiance is undiminished. She is, as ever, the personification of her motto: “Dancing Voice / Singing Body”. And she is different, as she always has been, from what Neue Musik expects. Her stage presence and artistic contributions have something profoundly spiritual about them. Not in the religious sense, but in accordance

with the self-conception of a Buddhist performer whose music and art create spaces for direct, holistic experience, contemplation and “healing”. Monk’s oeuvre shows us that when politics is in a state of convulsion, art has a remarkable immediacy because it opens up spaces beyond headlines where our minds can go about humanity, responsibility and hope and enter a state of connectedness. The Akademie der Künste’s 2026 Berlin Art Prize – Grand Prize awarded to Monk is intended to honour not only a composer, singer and great artist of our time, but an artist who teaches us a different way of listening, a different way of thinking, a different way of resonating with one another.

Marie-Anne Kohl is an assistant professor at the Department of Musicology and Performance Studies at the University of Music and Performing Arts Vienna. In 2015, her book *Vokale Performancekunst als feministische Praxis. Meredith Monk und das künstlerische Kräftefeld in Downtown New York, 1964–1979* was published.

Laudatory speech for **Meredith Monk** on the occasion of the 2026 Berlin Art Prize – Grand Prize, awarded on 18 March 2026 by the Akademie der Künste.

Translated from German by **Simon Cowper**



Book of Days (1988) von Meredith Monk ist ein Film über die Zeit. Ursprünglich zog er Parallelen zwischen dem Mittelalter – einer Zeit des Krieges, der Seuchen und der Angst vor der Apokalypse – und den 1980er-Jahren mit ihren ethnischen und religiösen Konflikten, der AIDS-Epidemie und der Furcht vor atomarer Auslöschung. Angesichts jüngerer Ereignisse zeigt sich der zyklische Charakter solcher Phänomene erneut. Obwohl der Film keine Antworten liefert, widmet er sich doch der Weitsicht und Vorstellungskraft sowie einer poetischen Anrufung dessen, was uns verbindet. *Book of Days* wurde ursprünglich im US-amerikanischen Fernsehsender PBS ausgestrahlt, beim New York Film Festival gezeigt und für die Whitney Biennale ausgewählt. Am 21.3.2026 wird der Film im Rahmen von MaerzMusik im Haus der Berliner Festspiele gezeigt. © Dominique Lasseur



Book of Days (1988) by Meredith Monk is a film about time, originally drawing parallels between the Middle Ages, a time of war, plague and fear of the Apocalypse, with the 1980s and its racial and religious conflicts, the AIDS epidemic, and fear of nuclear annihilation. In light of current events, the cyclical nature of such phenomena has made itself known once more. While the film provides no answers, it nevertheless is a tribute to vision and the imagination, and a poetic incantation of that which connects us. *Book of Days* previously aired on the American broadcaster PBS, was shown at the New York Film Festival and was selected for the Whitney Biennial. On 21.3.2026, the film will be screened as part of MaerzMusik at the Haus der Berliner Festspiele. © Dominique Lasseur

Mikroskopische Spektakel

Microscopic Spectacles

Okkyung Lee im Gespräch mit | in conversation
with Benjamin Piekut

Benjamin Piekut: Ich erinnere mich daran, wie du vor etwa zehn Jahren damit anfingst, deine Beziehung zum Publikum anders zu gestalten als zuvor. Damit meine ich, dass du damit begonnen hast, während deiner Konzerte herumzulaufen, dein Instrument hinter dir herzuführen, es dir um den Hals zu hängen und aus der Bewegung heraus zu spielen oder den Klang über eine Reihe von Lautsprechern zu diffundieren, wie du es etwa beim GRM für das Werk *Teum (the Silvery Slit)* getan hast. Welcher Gedanke stand hinter diesen unterschiedlichen Experimenten?

Okkyung Lee: Ich begann, mich mit dem eigentlichen Aufführungsraum auseinanderzusetzen, weil es mir langweilig wurde, lediglich auf der Bühne zu spielen. Ich fühlte mich geradezu unwohl dabei, in einem vom Publikum abgetrennten Raum zu sitzen. Die Entfernungen waren zwar nicht besonders groß, aber als vermeintlich experimentelle Musikerin begann ich mich zu fragen, ob mir langsam die interessanten Ideen für meine „Experimente“ ausgingen.

BP: Das berührt eines der Paradoxe der Improvisation, über die schon Jacques Derrida nachgedacht hat: Man soll die Regeln brechen und ständig Neues erfinden, aber „Neuheit“ lässt sich nur anhand der alten Regeln messen, sodass diese letztendlich doch wieder zum Tragen kommen.

OL: Genau, irgendwann wird auch diese Art von Musik zu einem weiteren Musikstil unter vielen anderen. Die Gefahr einer solchen Stagnation wurde mir bewusst und ich wollte mich zwingen, etwas Neues auszuprobieren. Ich war mir nicht sicher, wie das Publikum darauf reagieren würde, und wollte es auf aktivere oder direktere Weise

einbeziehen. Aber die Entscheidung, mich zu bewegen, hatte auch mit meinem Gehör zu tun: Manchmal klang es einfach besser und spannender, die physische Beziehung zum Raum und zum Publikum zu verändern. Manchmal klang das Cello jenseits der Bühne sogar besser. Zum ersten Mal habe ich das im ISSUE Project Room ausprobiert, als sie gerade in ihre aktuellen Räumlichkeiten am Boerum Place im New Yorker Stadtteil Brooklyn umgezogen waren. Das war noch vor der offiziellen Eröffnung und fand in einer Art Foyer ohne jegliche akustische Ausstattung statt, nicht einmal die Beleuchtung war damals installiert. Ich arbeitete dafür mit der Tänzerin Michelle Boulé zusammen. Ich dachte, dass es interessant sein könnte, das Stück im Foyer beginnen zu lassen. Wie du weißt, ist der gesamte Raum mit Marmor ausgekleidet. Das sorgt für eine sehr lange Nachhallzeit. Es hat mich gereizt, damit zu arbeiten.

BP: Du wolltest also die charakteristischen Eigenschaften dieser Räumlichkeiten für dich nutzen, um ein Überraschungsmoment in deine Beziehung zum Publikum einzubringen. Ein neues Problem.

OL: Genau! Etwas, in das ich mich reindenken musste.

BP: Und was versuchst du mit deinem Stück für MaerzMusik, *Aurora (Mesophase)*, herauszufinden?

OL: Na ja, es gibt noch einen anderen Grund dafür, dass ich mich unter das Publikum zu mischen begann – das Gefühl, dass die Zuhörer*innen sich eher auf das „Spektakel“ meines Spiels

Benjamin Piekut: I recall a period about ten years ago when you began to change your relationship to the audience during the concert itself. I mean that you started walking around, dragging your instrument, hooking it on the back of your neck and playing in motion, or diffusing your sound through an ambient array of loudspeakers, as you did at the GRM in *Teum (the Silvery Slit)*. What was behind this series of adventures?

Okkyung Lee: I first got into exploring the actual performance space because I grew bored with playing on the stage and felt almost uncomfortable to be sitting in a space separate from the audience. It's not like the distances were that great, but I was supposed to be an experimental musician and began to wonder whether I was running out of interesting ideas to "experiment" with.

BP: That is one of the paradoxes about improvisation that Jacques Derrida was thinking about: you are supposed to break the rules and constantly invent new things, but the only way to measure "newness" is by reference to the old rules, so they end up coming along anyway.

OL: Yeah, I mean at some point this music also becomes no more than another style of music. I was feeling the threat of that stasis and wanted to force myself to try something new. I wasn't sure what the hell the audience was thinking and wanted to engage them in more active or direct ways. But the choice to move around was

also about my ear: sometimes it just sounded better and more exciting to change the physical relationship to the space and the audience. Occasionally, the cello even sounded better outside the stage area. The very first time I tried this was at ISSUE Project Room right when they moved to the current space on Boerum Place in Brooklyn, New York. It was some kind of a lobby with no acoustic treatment whatsoever, prior to their official opening so even the lights were not yet in place. I was working with the dancer Michelle Boulé, and I thought it could be interesting to start the piece in the lobby. As you know, that whole space is marble, so the very long delay also felt attractive to work with.

BP: So you wanted to use these specific properties of the site to introduce something unexpected into your relationship with the people in the audience. A new problem.

OL: Yes! Something for me to figure out.

BP: And what are you trying to figure out in your piece for MaerzMusik, *Aurora (Mesophase)*?

OL: Well, it actually has to do with another thing that pushed me to start moving around the audience – the feeling that they were responding to the "spectacle" of my playing, while I am more committed to its concrete reality as music for the ear. I think I was experimenting with taking the cello right up next to them at times, just so they could hear the same things that I was



Okkyung Lee © Sebastian Sighell

Ich möchte auch herausfinden, ob „Geräusche“ oder „Zwischentöne“ als musikalische Sprache verwendet werden können, in der das Publikum mehr erkennen kann als lediglich ihre Neuartigkeit oder andere oberflächliche Eindrücke.

I want to see whether “noise” or “in-between” sounds can be used as a musical language that the audience can genuinely hear beyond their novelty or surface impressions.

→ Okkyung Lee



konzentrierten, obwohl ich mich eigentlich der konkreten Realität einer Musik für das Ohr verschrieben habe. Ich glaube, ich habe deshalb damit experimentiert, mit dem Cello manchmal direkt zu den Leuten hinzugehen, damit sie das Gleiche hören konnten wie ich. Als könnte ich dadurch, dass ich die physische Distanz zwischen uns abbaue, auch die soziale und künstlerische Kluft zwischen uns überbrücken.

BP: Es beeindruckt mich oft, dass es in deinen Performances keine „Noten“ gibt. Damit meine ich, dass du deinem Publikum nicht ein aus einzelnen Teilen zusammengesetztes Ganzes präsentierst, sondern vielmehr immer zuerst eine nach außen hin geschlossen wirkende Einheit, deren Komplexität und Partikularität sich erst mit der Zeit offenbart. Eine kleine Schicht eines sehr lauten, lärmenden Klangs tritt plötzlich hervor und wird zum isolierten Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Das erzeugt ein wunderbares Gefühl, so als würde man durch ein Mikroskop oder etwas Ähnliches hören – eine Drehung am Knopf reicht, um alles auf neue Weise in den Fokus zu bringen. Es ist, als würde man sich kleinen Klängen und den in ihnen ebenfalls enthaltenen großen Welten nähern. Es juckt mir in den Fingern, das als das genaue Gegenteil eines Spektakels zu bezeichnen. Es ist wie eine Grabung in einem Kapillargefäß.

OL: Oh, das ist eine sehr detaillierte und eloquente Beschreibung! Ich habe versucht, etwas Ähnliches mit meinen „Kompositionen“ zu erreichen. Ich glaube, dass mir das im Jahr 2024 gemeinsam mit dem Explore Ensemble im Rahmen von *Signals* gelungen ist. Ich wollte unbedingt die Individualität der einzelnen Musiker*innen hervorheben, was meiner Meinung nach in Ensembles für Neue Musik nicht oft gemacht wird. Es hat mich sehr gefreut, zu sehen, wie viel Spaß sie bei der Interpretation des Stücks hatten. Aber ja, man hört definitiv viel von mir darin – nicht nur der Komposition wegen, sondern auch wegen der Abmischung und Bearbeitung des Stücks. Die Musiker*innen waren sehr begeistert davon, wie ihre eigenen Klänge innerhalb der Komposition auf unerwartete Weise zum Einsatz kamen. Denn ich habe von vornherein viele „Klangreste“ verwendet.

BP: Was hat dich an diesen Überbleibseln gereizt? Haben die Musiker*innen sie lockerer gespielt oder ging es dir eher um die Klangobjekte selbst?

OL: Es handelte sich um Nebenprodukte von Klängen, die entstanden, während einige von ihnen die „richtigen“ Klänge für das Werk

erzeugten. Ich habe die Musiker*innen einzeln nacheinander aufgenommen und sie dabei lediglich gebeten, ihre Lieblingsklänge zu spielen. Wir haben mehrere Aufnahmen dieser Klänge angefertigt, anschließend habe ich sie komponiert und in „musikalischere“ Materialien verwandelt, statt sie als bloße Klänge zu belassen. Bestimmte Klänge – Quietschen und Klangreste, unvollkommene Klänge und Phrasenenden, sonderbare Kombinationen von Tönen – haben sie überrascht, weil es sich dabei nicht um das Material handelte, von dem sie annahmen, dass ich damit arbeiten würde. Ähnlich war ich schon bei *Teum* vorgegangen, weshalb *Signals* wohl wirklich mehr ein Werk von mir ist. Den Violinisten David López Ibáñez habe ich zum Beispiel einfach gebeten, mit unterschiedlichem Bogendruck zu experimentieren. Damit hat er wirklich unerwartete Ergebnisse erzielt, und das in einem wunderbaren Tempo. Wir waren beide begeistert von all den „neuen“ Klängen, die er allein mit seinem Bogen erschuf. So entstand seine Solo-Passage.

BP: Meiner Ansicht nach beschreibst du damit einen spannenden hybriden Prozess, in dem du für die Ensemblesmusiker*innen wie ein neues Paar Ohren funktionierst. Anstatt die Aufmerksamkeit auf den Mittelpunkt des Spektakels zu richten, hast du dich stattdessen auf die Nebengeräusche konzentriert. Du hast darin einen Wert erkannt. Es lohnte sich, das alles aufzunehmen und sich damit zu beschäftigen. Du hast diese Klänge festgehalten und gesagt: „Hört mal hier, lasst euch das nicht entgehen.“ Das erinnert mich erneut an die physische und musikalische Beziehung, die du zu deinem Instrument aufgebaut hast. In dieser geht es für mich um ein Zuhören, das sich auf diesen oder jenen Teil eines sich ständig im Fluss befindlichen Klangobjekts richtet. Wenn ich als Zuhörer bei einem deiner Konzerte bin, habe ich das Gefühl, dass du mir zeigst, wie ich deinem Ohr immer tiefer in diesen Fluss hinein folgen kann.

Das Spektakel war also in den letzten Jahren ein inspirierendes Thema für dich. Manchmal untergräbst du es, indem du mit deinen Klängen direkt auf das Publikum zugehst, und manchmal fungierst du als „Filter“ für deine Mitmusiker*innen und erfasst Nuancen, die sonst unbemerkt geblieben wären. In dem neuen Stück versuchst du vielleicht, deine eigene Rolle zu verstehen. Denn du befindest dich in einer spannungsgeladenen Situation, die sich aus zwei Bedingungen ergibt: Erstens hegst du ein Misstrauen gegenüber dem Spektakel und zweitens bist du eine spektakuläre Performerin.



Okkyung Lee @ Eun Chun

hearing – like maybe by closing the gap between us physically I could also close the gap socially and artistically.

BP: I'm very often struck by the lack of "notes" in your performances; I mean that rather than a whole built-up out of parts, you always seem to be showing your listeners a coherent unity that reveals its complexity and partiality over time. One little layer of a highly noisy sound suddenly pops out and becomes the isolated center of attention. It's a wonderful feeling of listening through a microscope or something – one twist of the knob and everything comes into focus in a new way. It's like getting closer to little sounds and the big worlds they also contain. I'm tempted to call this the opposite of spectacle. More like burrowing inside a capillary vein.

OL: Oh, that's such a detailed and eloquent description. I have been searching to make something similar happen in my "compositions". I feel like I might have made some kind of breakthrough in that sense composing *Signals* with Explore Ensemble in 2024. I really wanted to bring out the individuals in each section which doesn't happen that often in new music ensemble settings, in my opinion. It was such a joyous experience for me to watch them have fun playing

the piece. But yes, you definitely hear a lot of me in it – not only through the composition but also through the mixing and editing of the recording. The musicians were very excited to hear their own sounds used in the composition in ways they didn't expect, because I used lots of "leftover" sounds to begin with.

BP: What appealed to you about these leftover sounds? Were the musicians looser in playing them, or was it more of a concern with the sound objects themselves?

OL: They were these byproducts of sounds that got produced while some of them made the "real" sounds for the work. I went to record each of them one at a time, just asking them to play their favorite sounds. We recorded multiple takes of these sounds and then I composed them, transforming them into more "musical" materials, not only sounds. So certain sounds – squeaks and leftover sounds, imperfect sounds and endings of phrases, strange combinations of things – were surprising to them because this material wasn't what they thought I was going to work with. By the way, this is what I did with myself in *Teum*, so I guess *Signals* is really more of me. With the violinist, David López Ibáñez, for example, I simply asked him to



Okkyung Lee, *just like any other day* (어느날):
background music for your mundane activities,
Shelter Press, 2025, Albumcover | album cover

OL: So habe ich mich aber niemals selbst gesehen! Ich kann allerdings verstehen, warum manche Leute das denken. Aber es war nie meine Absicht.

BP: Es ist amüsant, über diese Frage in Bezug auf das Album mit „Hintergrundmusik“ nachzudenken, das du 2025 bei Shelter Press veröffentlicht hast: *just like any other day* (어느날): *background music for your mundane activities*. Die Platte ist großartig, aber ich würde sie nicht als auditives „Spektakel“ bezeichnen.

OL: Natürlich nicht, denn diese Musik war zunächst nicht dafür gedacht, sie mit der Öffentlichkeit zu teilen. Die Stücke auf *just like any other day* sind introspektiv. Sie entstanden unter sehr besonderen Umständen, als ich mich während der Pandemie in Südkorea in die Selbstisolation begab. Für mich stellten sie einen persönlichen Fernreiseschwindel dar [*lacht*]. In dieser Zeit konnte sich niemand vorstellen, was von einer Musikerin zu erwarten wäre, die seit zwei Jahrzehnten durch die Welt reiste.

Weil sie so persönlich waren, schienen mir diese Songs zunächst nicht dafür geeignet, mit anderen Menschen geteilt oder sogar von anderen Musiker*innen aufgeführt zu werden. Also habe ich sie einfach tief in meiner Festplatte vergraben. Im Laufe der Zeit kehrte ich jedoch immer wieder zu ihnen zurück, arbeitete beiläufig daran und fühlte mich in diesem Prozess sehr wohl. Dabei wurde mir klar, dass es sich für mich um Ambient-Songs handelte. In Verbindung mit meiner früheren Frage nach der Rolle von „experimenteller“ Musik oder dem Grund dafür, sie weiterhin zu machen, wollte ich herausfinden, ob diese Stücke auch für das Publikum als Ambient-Musik funktionieren könnten. Dankenswerterweise erhielt ich von einigen Leuten Rückmeldungen, dass sie das Album tatsächlich

im Hintergrund laufen ließen und dass die Musik tatsächlich ihre „alltäglichen Aktivitäten“ begleitete.

BP: Bringst du dieselben Gedanken über die Musik und ihre „Welten“ auch in die Live-Performance von *Aurora (Mesophase)* bei MaerzMusik ein?

OL: Ja. *Aurora (Mesophase)* stellt einen ambitionierten, wenn auch nicht ganz ernst gemeinten Versuch dar, all diese Fragen in einer Performance aufzugreifen. Das geschieht aber, wie immer eigentlich, auf meine ganz persönliche Art und Weise. Ich möchte auch herausfinden, ob „Geräusche“ oder „Zwischentöne“ als musikalische Sprache verwendet werden können, in der das Publikum mehr erkennen kann als lediglich ihre Neuartigkeit oder andere oberflächliche Eindrücke. Ich möchte sehen, ob sie sogar *beruhigend* wirken können, statt lediglich musikalisch zu klingen – obwohl ich das jetzt schon irgendwie bezweifle... Aber wie Samuel Beckett so schön sagte: „Try again. Fail again. Fail better.“ Das bedeutet, dass ich vielleicht doch weiter „experimentieren“ werde?

Okkyung Lee ist eine südkoreanische Cellistin, Komponistin und Improvisatorin, die sich frei zwischen künstlerischen Disziplinen bewegt und dabei ihr Instrument mit erweiterten Techniken zum Einsatz bringt. Seit 2000 ist sie in unterschiedlichen Kontexten als Solokünstlerin sowie in Kollaboration mit anderen Künstler*innen tätig.

Benjamin Piekut ist Professor für Musik an der Cornell University und Autor der Bücher *Experimentalism Otherwise* (2011) und *Henry Cow* (2019). Derzeit ist er Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin.

Das Gespräch wurde im Dezember 2025 geführt.

Aus dem Englischen von Kristoffer Patrick Cornils

experiment with different bow pressures, and he really went to some unexpected places at such a wonderful pace. We were both ecstatic with all the “new” sounds he was getting out of his bowing alone. That is how his solo segment came about.

BP: So I hear you describing an interesting hybrid process, where in your role as recordist, you functioned as a new set of ears for the musicians in the ensemble. Instead of focusing on the spectacular center of attention, you paused over the throwaway sounds. They were valuable to you, worth saving, worth lingering over. You saved them and said, “Listen here, don’t let this pass you by.” This reminds me again of the physical and musical relationship you have cultivated to your own instrument, which (to my ears) is concerned with listening to this or that part of a sonic object always in a state of flux. When I am in the audience for one of your concerts, I feel that you are showing me how to follow your ear ever deeper into that flux.

So, spectacle has been one animating theme for you over the last many years. Sometimes, you undermine it by going directly to the listener with your sounds, and other times you act as a “filter” for your collaborating musicians to catch things that went unnoticed. In the new piece, perhaps you are still trying to understand your role, given the animating tension you might find in two equally true facts: first, you are suspicious of spectacle, and second, you are a spectacular performer.

OL: I’ve never considered myself as spectacular in my life! I can understand why some people might think that, but it was never intentional.

BP: It’s funny to think about this question in relation to the album of “background music” you released with Shelter Press in 2025, *just like any other day* (어느날): *background music for your mundane activities*. The record is great, but I would not call it an aural “spectacle”.

OL: Ah, yes, because that music was never meant to be shared in the first place. The tracks on *just like any other day* were inward-looking, composed under very specific circumstances while I was isolated in Korea during the pandemic. I thought of them as personal getaway scams [laughs] at a time when it was impossible to imagine what to expect for someone who

had been touring for two decades. Because they were so personal, I never considered these songs worth sharing with other people at first, or even worth having performed by other musicians, so I just put them away deep in my hard drive.

However, as time went by, I found myself returning to them, casually working on them and feeling comforted in the process. That’s when I realized that, for me, they were ambient songs. Combined with my earlier question about whether there should be a role or reason to continue making “experimental” music, I wanted to see whether these tunes could also function as ambient music for listeners. Thankfully, I received personal responses from some people saying they do play the album in the background and that the music has become part of their “mundane activities”.

BP: And are you bringing that same kind of reflection on the music and its “worlds” to the live performance of *Aurora (Mesophase)* at MaerzMusik?

OL: Yes. *Aurora (Mesophase)* will be an ambitious, though not entirely serious, attempt to bring all these questions into a performance, but done in a personal way, as is usual for me. I also want to see whether “noise” or “inbetween” sounds can be used as a musical language that the audience can genuinely hear beyond their novelty or surface impressions. I want to see if they can even feel soothing, beyond simply sounding musical – although I already kind of doubt that... Well, as Samuel Beckett said “Try again. Fail again. Fail better”, which means I might go on “experimenting” after all?

Okkyung Lee is a South Korean cellist, composer, and improviser who moves freely between artistic disciplines, employing visceral extended techniques on her instrument. Since 2000, she has worked in diverse contexts as a solo artist and in collaboration with creators from a wide range of fields.

Benjamin Piekut is Professor of Music at Cornell University and author of *Experimentalism Otherwise* (2011) and *Henry Cow* (2019). He is currently a Fellow of the Wissenschaftskolleg zu Berlin.

The conversation took place in December 2025.

Enorme Längen. Körper, Raum und Klang im Werk von Ellen Fullman

Enormous Lengths. Body, Space and Sound in the Work of Ellen Fullman

Ellen Fullman im Gespräch mit | in conversation with
Federica Zambeletti

Ellen Fullman erforscht seit über vierzig Jahren die Theorie der Stimmungen, die Obertöne von Saiteninstrumenten und den Instrumentenbau. Ihr Hauptprojekt ist das Long String Instrument, das aus zwei Reihen von zwanzig Meter langen, parallel zueinander aufgespannten und durch einen Korridor voneinander getrennten Saiten besteht. Die Künstlerin bewegt sich durch diesen Korridor und lässt ihre Finger über die Saiten gleiten, um eine Vielzahl von Melodien zu erzeugen. Das Long String Instrument erklang bereits in unzähligen architektonischen Räumen auf der ganzen Welt. In diesem Interview sprechen wir darüber, was ihr ursprüngliches Interesse an diesem Ansatz geweckt hat, wie Musik und Architektur in ihren Performances miteinander verwoben werden und was sie in Zukunft für ihre experimentellen Klangarchitekturen plant.

Federica Zambeletti: Sie haben das Long String Instrument vor über 30 Jahren entwickelt. Könnten Sie uns zunächst einmal erzählen, was Ihr Interesse daran geweckt hat, das klassische Instrumentarium zu erforschen und auf eine architektonische Dimension auszuweiten?

Ellen Fullman: Ich war auf der Suche nach etwas, das in meinen Ohren neu klang, nach etwas Frischem. Ich hörte von Alvin Luciers *Music on a Long Thin Wire* und meine Neugierde war geweckt: Was für Klänge kann ein langer Draht hervorbringen? Ich probierte verschiedene Möglichkeiten aus, einen aufgespannten Draht zum Klingen zu bringen. Dabei entdeckte ich zufällig, dass ich ihn in Längsrichtung streichen konnte, wenn ich daran vorbeiging und ihn mit meiner Kleidung berührte. Dadurch erklang ein sehr klarer Ton. Während ich mit diesem Klang arbeitete, entdeckte ich immer weitere musikalische Potenziale.

FZ: Seitdem haben Sie das Long String Instrument an zahlreichen Orten weltweit installiert und aufgeführt, darunter religiöse Stätten wie die frühromanische Basilika St. Maria im Kapitol



Ellen Fullman © John Fago

Ellen Fullman has researched tuning theory, string harmonics and musical instrument design for over forty years. Her main project, the Long String Instrument – two rows of suspended strings, 20 meters long, separated by an empty corridor that the artist walks while sliding her fingers over the strings, creating a multiplicity of tunes – has reverberated inside dozens of architectural spaces around the world. In this interview, we talk about the motivations that fueled her initial interests, how music and architecture intertwine in her performances and what lies ahead in her experimental approach to the architecture of sound.

Federica Zambeletti: You developed the Long String Instrument over 30 years ago. Could you start by sharing what prompted your interest in exploring and expanding the canonical instrument to such an architectural scale?

Ellen Fullman: I was looking for something that sounded new to my ears, looking for freshness. I learned of Alvin Lucier's *Music on a Long Thin Wire* and that prompted my curiosity about what a long wire could sound like. I tried different ways

of sounding a suspended wire but accidentally discovered that it could be bowed length-wise when I walked past it, brushing it with my clothing. It sounded a very clear tone. As I worked with this sound, I continued to uncover more and more musical potential.

FZ: Since then, you have installed and performed the Long String Instrument in numerous venues worldwide, including religious settings – as the Romanesque Cathedral St. Maria im Kapitol in Cologne and the Church of St. Merri in Paris – as well as cultural institutions as the Museum of Contemporary Art Detroit and the musical festival Rewire. How does each space shape and inform the confluence of tones, microtones and overtones produced? To what extent is the architectural space itself also a protagonist within the performances?

EF: Enormous lengths, 20 meters or so, are needed to bring the tone down into a musical range when a string is vibrated longitudinally. Because of this limitation, the installation has brought me to experience many large and beautiful acoustic spaces.

in Köln und die Kirche Saint-Merry in Paris sowie Kultureinrichtungen wie das Museum of Contemporary Art Detroit und das Musikfestival Rewire. Wie prägt und beeinflusst jeder dieser unterschiedlichen Räume die Verschmelzung von Tönen, Mikrotönen und Obertönen? Inwieweit ist der architektonische Raum selbst ein Protagonist innerhalb der Performances?

EF: Wenn eine Saite in Längsrichtung vibriert, sind enorme Längen von etwa zwanzig Metern erforderlich, damit der so entstandene Ton im musikalischen Spektrum liegt. Aufgrund dieser Bedingung habe ich durch die Installation viele große und schöne akustische Räume kennengelernt.

Die Akustik des Raumes
spielt eine integrale Rolle für
die Qualität meiner Musik.
Mit ihr kann ich arbeiten,
doch sie kontrollieren oder
genaue Vorhersagen treffen
kann ich nicht – ich kann
nur intuitiv vorgehen.

Die Identität einer Komposition kommt zwar immer zum Vorschein, aber die Musik wird dem Raum angepasst. Am direktesten beeinflusst der Raum die Musik hinsichtlich der Stimmführung. Die Tonhöhe meines Instruments wird von seiner Länge bestimmt. Um es eine Oktave tiefer zu stimmen, muss die Länge verdoppelt werden. Ich kann die Oktave, auf die ein Akkord gestimmt ist, ändern oder ich kann sie vielleicht eine Note nach oben oder unten verschieben, je nachdem, wie groß der Raum ist. Unabhängig vom Ort, an dem ich mich befinde, sind die Obertöne der Saitenschwingungen immer vorhanden. Aber sie sind mehr oder weniger deutlich zu hören. Ich verwende immer eine elektronische Verstärkung, um diese höheren Frequenzen hervorzuheben, es sei denn die Akustik des Raumes ist wirklich gut. Die elektronische Verstärkung bringt Energie zurück

in den Raum und intensiviert die Feedbackschleifen, die durch die Resonanz des Raumes entstehen.

FZ: Für die Performance *Streetwalker* aus dem Jahr 1980 haben Sie einen Rock als Klanginstrument konstruiert und diesen während eines Spaziergangs durch ein Viertel von Minneapolis getragen. Inwieweit hat dieses erste Projekt Ihre Forschung und Experimente an der Schnittstelle von Körper, Raum und Klang beeinflusst? Inwiefern hat das Projekt die alltägliche Tätigkeit eines Spaziergangs in der Öffentlichkeit herausgefordert?

EF: Natürlich ist mir bewusst, dass es in beiden Werken notwendig ist, sich zum Zweck der Klangerzeugung fortzubewegen. Als ich aber entdeckte, dass ich die Saiten des Long String Instruments in Längsrichtung streichen konnte, hatte ich nicht vor, ein Instrument zum Gehen zu entwickeln. Die *Metal Skirt Sound Sculpture* war ein erfolgreiches Werk. Die Bewegungsmöglichkeiten beschränkten sich jedoch allein aufs Gehen, ich konnte es nicht „spielen“. Die konische Metallform und die an meinen Plateauschuhen befestigten Gitarrensaiten stellten für mich Einschränkungen dar und beeinflussten meine Bewegungsform.

Für mich persönlich erzählt das Werk von der Rebellion gegen die Beschränkungen, die uns von traditionellen weiblichen Rollenbildern auferlegt werden, wobei ich die Inszenierung als absurdes Spektakel angelegt habe. Ich habe mich also auf die Suche nach weiteren neuen Klängen gegeben, mit denen ich komponieren konnte, und fand sie im Long String Instrument.

Wenn ich das Long String Instrument spiele, stelle ich mir meinen Körper gerne als Miniaturversion seiner selbst vor, die sich ähnlich wie ein Pendel während einer Hypnosesitzung vor- und zurückbewegt. Alle meine Arbeiten sind von einem Element der Absurdität geprägt. Doch bei dieser Version von Hypnose geht es darum, in einen sensibilisierten Geisteszustand der Konzentration einzutreten, in dem ich die Details sich verändernder Harmonien erleben und genießen kann.

The acoustics of the space play an integral role in the quality of my music. That is something that I collaborate with but that I can't fully anticipate or control – I can only work with it intuitively.

The identity of a composition always shines through, but the music is adapted to the space. One of the most direct ways the space influences the work is through voicing. Length determines pitch in my instrument, so bringing a tuning down by an octave requires a doubling of the length. I might change which octave a chord is tuned to, or maybe just change one note up or down based on the available length of the room I am working in. The overtones are going to be there in the string resonance no matter where I am, but may be more or less clear. I always use sound reinforcement to bring out these higher frequencies. If the acoustics are really good, I don't use much amplification at all. Sound reinforcement puts energy back into the room supporting the feedback loop which is resonance to move the air.

FZ: In your 1980 work *Streetwalker*, you constructed a skirt as a sonic instrument and wore this to walk around a neighborhood of Minneapolis. To what extent did this first project inform your research and experimentation into the relationship between body, space and sound? In what ways did the project challenge the ordinary gesture of walking the streets?

EF: It is not lost on me that in both cases it is necessary to walk to make the sound, but I didn't set out to make a walking instrument when I discovered bowing strings length-wise. The *Metal Skirt Sound Sculpture* was a successful work but limited to simply walking, I couldn't "play" it. The conical metal form and guitar strings tied to the platform shoes that I wore influenced the way I walked by the constriction it imposed.



Ellen Fullman und | and Theresa Wong © Andria Lo

For me personally, the narrative was a rebellion against the limitations of traditional female identity by creating an absurd spectacle. I continued to search for new sounds that I could compose with, which I found in the Long String Instrument.

While playing the Long String Instrument, I have liked to think of my body in miniature, moving forward and back almost like the pendulum swing in hypnosis. There is an element of absurdity that runs through all of my work, but this idea of hypnosis is about entering a sensitized mental state of concentration where one can experience and enjoy details of changing harmonics.

FZ: By walking slowly among the strings and playing these with your rosin-coated fingers, you essentially create sound from within. What relationships are established between yourself as a physical performer and the creation of sound? From the perspective of the musician, how does this type of performance differ from that of playing a canonical instrument?

EF: I suppose you mean "creating sound from within" to mean that I am inside of the instrument? This phrase also implies to me the depth of concentration that I aspire to when performing (alone in my studio or for audiences) and that I find positively transformational. Playing my instrument is gestural, tactile. Every tiny movement of my body is reflected in the sound, therefore I learned to walk very smoothly. I feel

Wenn ich das Long String Instrument spiele, stelle ich mir meinen Körper gerne als Miniaturversion seiner selbst vor, die sich ähnlich wie ein Pendel während einer Hypnosesitzung vor- und zurückbewegt. Alle meine Arbeiten sind von einem Element der Absurdität geprägt. Doch bei dieser Version von Hypnose geht es darum, in einen sensibilisierten Geisteszustand der Konzentration einzutreten, in dem ich die Details sich verändernder Harmonien erleben und genießen kann.

While playing the Long String Instrument, I have liked to think of my body in miniature, moving forward and back almost like the pendulum swing in hypnosis. There is an element of absurdity that runs through all of my work, but this idea of hypnosis is about entering a sensitized mental state of concentration where one can experience and enjoy details of changing harmonics.

→ Ellen Fullman



Ellen Fullman © Theresa Wong

Das Spielen meines Instruments ist gestisch, taktil.
Jede noch so kleine Bewegung meines Körpers
drückt sich im Klang aus.

Playing my instrument is gestural, tactile.
Every tiny movement of my body
is reflected in the sound.

FZ: Indem Sie langsam an den Saiten entlanggehen und sie mit Ihren mit Geigenharz beschichteten Fingern spielen, erzeugen Sie quasi Klänge aus dem Inneren heraus. Welche Beziehungen entstehen zwischen Ihnen als körperlich aktiver Interpretin und der Erzeugung von Klängen? Wie unterscheidet sich aus der Perspektive der Musikerin diese Art der Performance vom Spiel eines klassischen Instruments?

EF: Wenn Sie sagen, dass ich „Klänge aus dem Inneren heraus“ erzeuge, meinen Sie damit, dass ich mich im Inneren des Instruments befinde? Dieser Ausdruck impliziert für mich nämlich auch die Tiefe der Konzentration, die ich beim Spielen – ob alleine in meinem Studio oder vor Publikum – anstrebe und die ich als ausgesprochen transformativ empfinde. Das Spielen meines Instruments ist gestisch, taktil. Jede noch so kleine Bewegung meines Körpers drückt sich im Klang aus. Deshalb habe ich mir beigebracht, sehr behutsam zu gehen. Ich habe das Gefühl, dass ich den Klang mit Druckveränderungen meiner Finger forme und so Dynamik und Klangfarbe gestalte. Ich habe mir eine Anordnung von Knotenpunkten gemerkt und komponiere mit einer Choreografie spezifischer Obertöne, die durch die Positionierungen meines Körpers entstehen. Wenn ich Instrumente wie die Autoharp (Zither) oder die Gitarre spiele, empfinde ich zwar Ähnliches. Ich habe aber nie wirklich gelernt, ein traditionelles Instrument zu spielen. Ich finde, dass Saiteninstrumente allgemein gesprochen auf taktiler Ebene sehr reaktiv sind. Durch meinen Hintergrund in der bildenden Kunst und vor allem in der Keramik fühle ich eine Affinität und Vertrautheit mit dieser Eigenschaft.

FZ: Wie stellen Sie sich die Entwicklung Ihrer Auseinandersetzung mit dem Long String Instrument in den kommenden Jahren vor? Gibt es bestimmte Orte, an denen Sie gerne eine Performance realisieren würden?

EF: Für mein jüngstes Werk *Elemental View* habe ich einen Arbeitsprozess entwickelt, um weitere Stimmen für andere Musiker*innen zu komponieren. Ich nehme dabei den Klang, den ich während meiner Solo-Performances gehört und gefühlt habe, zum Ausgangspunkt. Diese Technik wende ich auf die Komposition von Streichquartetten an, sodass das Quartett mit den Klängen des Long String Instrument harmoniert, die entstehen, während ich es spiele und mich darin fortbewege. Einer der nächsten Schritte könnte sein, auf diese Weise für ein Quartett zu schreiben und mich dann selbst aus der Gleichung zu tilgen. Das Long String Instrument wäre noch präsent in einer tieferen Schicht der Komposition, ohne jedoch physisch anwesend zu sein.

Ellen Fullman ist eine US-amerikanische Komponistin, Instrumentenbauerin und Performerin. Seit 1981 erforscht sie das von ihr erfundene Long String Instrument.

Federica Zambeletti ist Architektin, Wissenschaftlerin und Kuratorin. Ihre Interessen liegen an der Schnittstelle von Kunst, Architektur und regenerativen Praktiken. Im Jahr 2015 gründete sie mit KoozArch eine Plattform, auf der Architektur über die Grenzen ihrer gebauten Form hinaus erforscht und diskutiert wird.

Das Gespräch erschien erstmals im März 2023 im Magazin KoozArch unter koozarch.com.

Aus dem Englischen von Kristoffer Patrick Cornils



Ellen Fullman performt mit dem | plays the Long String Instrument, New Music Circle, St. Louis © Theo R. Welling

I am molding sound with pressure changes from my fingers, shaping dynamics and timbre. I have internalized a mapping of nodal points and compose with a choreography of specific harmonics by the locations of my body. When I play other instruments, autoharp, guitar, I feel similar things but I have not really learned how to play any traditional instrument. I think strings in general are very tactilely responsive and coming from the visual arts, and specifically ceramics, I feel an affinity and familiarity with that quality.

FZ: How do you imagine your work with the Long String Instrument evolving in the coming years? Are there any specific places where you would be interested in testing the performance?

EF: With my recent piece, *Elemental View*, I designed a process for composing parts for other musicians, based on what I hear and feel radiating out from the sound of my solo performance. I am applying this technique to string quartet writing, so that the quartet composition supports what naturally occurs in the Long

String Instrument as I play and walk. I feel like one of the next steps will be to write a quartet in this manner, and then delete myself, so that the Long String Instrument is referenced and implied but missing.

Ellen Fullman is an American composer, instrument builder, and performer. Since 1981, she has been exploring the Long String Instrument, which she invented.

Federica Zambelletti is an architect, researcher and curator whose interests lie at the intersection between art, architecture and regenerative practices. In 2015, she founded KoozArch as a space where architecture is explored and discussed beyond the limits of its built form.

This conversation was originally published in March 2023 by KoozArch at koozarch.com.

Die kinetischen Installationen des niederländischen Künstlers Pelle Schilling spüren der Poesie physikalischer Phänomene nach. In seinen immersiven Arbeiten inszeniert er feinfühlig Dialoge zwischen mechanischen Systemen, Klang und räumlicher Dynamik und lädt das Publikum zu Momenten purer sensorischer Erfahrung ein. In der *LongStringInstallation* treffen natürliche und künstlerische Kräfte in akustischen Kammern aufeinander: eine Feedbackschleife aus Elektromagneten und Sensoren, die durch ihre Verbindung mit den Saiten der Installation Bass-töne erzeugen, und der Wind, der ihre Spannung kontinuierlich verändert. Auf diese Weise greift Schilling Ellen Fullmans tiefsinnige Reflektionen über Saiteninstrumente auf und überträgt ihre Entdeckungen in eine orts-spezifische Installation, in der Wind, Bäume und die Saiten aus Stahl zum klingenden Ensemble werden.

The kinetic installations of Dutch artist Pelle Schilling explore the poetry of physical phenomena. His immersive works summon delicate dialogues between mechanical systems, sound, and spatial dynamics, welcoming the audience to experience moments of pure sensory perception. In the *LongStringInstallation*, technology and forces of nature meet in acoustic chambers: a feedback loop of electromagnets and sensors generating bass tones through their connection to the installation's strings, and the wind that continuously changes their tension. In his creation, Schilling takes up Ellen Fullman's profound reflections on string instruments, translating her discoveries into a site-specific installation in which wind, trees, and steel strings become a resounding ensemble.

Pelle Schilling, *LongStringInstallation*, Vlieland, 2023 © Sander Hagelaar





Asche und Alchemie

Ashes and Alchemy

von | by Juliet Fraser

Lament: a ritual of letting go sollte eigentlich mein Schwanengesang werden. Im Jahr 2022 war ich am Ende meiner Kräfte angelangt. Angesichts des unendlichen Drucks, mich gedankenlos den Herausforderungen dieser unvorhersehbaren, zermürbenden, stolpernden Pandemiejahre stellen zu müssen, habe ich meine Grenzen anerkennen müssen und wurde dabei ausgebremst. Plötzlich hatte ich zum ersten Mal das Gefühl, dass ich nicht mehr weiter auftreten konnte. Aber ich hatte keinen Plan B für meine Karriere, weshalb ich einen Pakt mit mir selbst schloss: In der Hoffnung, mich wieder erholen zu können, nahm ich mir eine Auszeit, während ich gleichzeitig einen ebenso glorreichen wie dramatischen (Geräusch eines wehenden Umhangs) Rückzug aus dem Rampenlicht am Ende der Saison 2024/25 plante. Da wären wir nun also. Und dennoch...

In meiner Kultur singen wir keine Klagelieder mehr. Wir singen überhaupt selten spontan und gemeinsam. Abgesehen von *Happy Birthday*, der Nationalhymne und dem einen oder anderen Weihnachtslied – wie viele Lieder könnten Sie gemeinsam mit anderen singen? Es gibt nur wenige Anlässe, zu denen wir das gemeinsame Musizieren nutzen, um die großen Übergänge im Leben zu würdigen. Eher neigen wir dazu, professionelle Musiker*innen oder DJs zu engagieren, um den Bombast einer großen Hochzeit oder die Feierlichkeiten einer Beerdigung zu untermalen, anstatt unsere *eigenen* Lieder zu trällern. Wie viel seltener wir Brit*innen heutzutage unsere Stimme nutzen, um diese intimen, privaten Momente der Freude oder Trauer zu verarbeiten! Es ist noch gar nicht so lange her, dass wir sowohl ein gemeinsames Repertoire (Volks- oder Trinklieder, ebenso aber

Jazz-Standards) als auch gemeinsame Räume zum Singen (wie Pubs, Wohnzimmer, Kirchen und Kapellen) hatten. Doch die Gelegenheit, spontane und tiefsitzende Emotionen durch Gesang auszudrücken und zu verarbeiten, bietet sich seltener, wenn uns nicht sogar der Wunsch danach abhandengekommen ist. Fußballspiele, Rock- und Popkonzerte liefern natürlich wunderbare Beispiele für das herzliche gemeinsame Singen, aber dort fallen Ereignis und Ritual – als Ausdruck der Verehrung der Fangemeinde – in eins und die Lieder sind sorgsam kuratiert. Viele von uns haben sich von ihrer eigenen Stimme entfremdet.

Die meiste Zeit bin ich als professionelle Sängerin tätig gewesen. Das hat dazu geführt, dass ich meiner Stimme mit großer Aufmerksamkeit begegne, wie mir jetzt klar wird: Ich musste diese Sache von Anfang an ernst nehmen und habe darüber eine eher perfektionistische als eine spielerische Haltung entwickelt. Als ich am Ende meiner Kräfte angelangt war, musste ich eine Kehrtwende machen und die Lage neu bewerten. In diesem Zustand der Blockade begann ich, mich auf das Klagelied zu konzentrieren. Das war keine rationale Entscheidung. Es war kein „Forschungsthema“, sondern ein Rettungsring. Damals konnte ich das noch nicht deutlich zum Ausdruck bringen. Heute aber würde ich sagen, dass ich versucht habe, von der „Kunst“ des Singens (meinem Dienst an der Kunst) abzulassen und die Klage als Befreiung zu verstehen. Das war ein langsamer und schmerzhafter Prozess, aber die Trauer – um enttäuschte Erwartungen, gescheiterte Träume und eine geliebte verstorbene Person – ermöglichte mir, meinen Weg zu finden. Ich habe mich zurück zum Gesang „geklagt“.

Lament: a ritual of letting go was supposed to be my swan song. In 2022 I reached the end of myself. I discovered where my limits were, in terms of the endless pressure to rise unthinkingly to the challenges of those unpredictable, gruelling, stop-start pandemic years, and I was pulled up short. Suddenly, for the first time, I felt I couldn't continue performing. But I didn't have an alternative career plan so I made a deal with myself: make space for a sabbatical in the hope that I could recover something from the ashes, whilst simultaneously planning for a gloriously dramatic (sound of swishing cape) retirement at the end of the 2024/25 season. Which is now. And yet...

We don't sing laments in my culture anymore. We rarely sing spontaneously and collectively. Beyond *Happy birthday*, the national anthem and the odd Christmas carol, how many songs could you sing communally? The occasions at which we make use of communal music-making to mark the big transitions of life are scarce: we tend to employ professional musicians or a sound system to create the bombast of a big wedding or the solemnity of a funeral rather than trilling our own songs. How much less do we Brits use our voice to process those intimate, private moments of joy or grief. It wasn't all that long ago that we had both a shared repertoire (folk songs, drinking songs; jazz standards, too) and shared spaces in which to sing (pubs, front rooms, churches and chapels), but the opportunity – desire, even – to express and process spontaneous and deep-seated emotion through song is rare. Football matches and rock or pop concerts are wonderful examples of hearty communal singing, but there the event is the ritual (adoration of the fandom), and the songs

are carefully curated. Many of us are estranged from our own voices.

I've been a professional singer for only one year less than I've been singing formally which, I realise now, has led to my relationship with my own voice being quite earnest: I've had to take this singing thing seriously from the get-go, developing more of a perfectionist attitude than a playful one. Reaching the end of myself meant having to turn around and assess the state of affairs. It was in this state of blockage that I began to fixate on the lament. It wasn't a rational thing. It wasn't a "research topic", it was a life raft. I couldn't articulate anything very clearly at the time but now I would say that I was trying to let go of the "art" of song (of me serving the art) and find liberation through lament. That has been a slow and painful process, but through the grieving – of crooked expectations, withering dreams and one, dear-departed friend – I have found a way forward. I have keened my way back into song.

This project is not about grief. It can hold that – yours or mine – but it has become a tentative celebration of vocality, in all its varied, expressive power. I have written elsewhere about the extraordinary vocal flexibility required of a new-music singer, and it is this opportunity to be a musical chameleon that I love so much about what I do, and yet I have found myself wanting to employ this flexibility in a different way. I am trying to reduce the gap between me and the music, I think. I am craving a simpler vocal expression, perhaps; maybe less "artful"? We draw such hard lines around musical territories. Training and experience tends to narrow the field rather than broaden it,

Es gibt nur wenige Anlässe, zu denen wir das gemeinsame Musizieren nutzen, um die großen Übergänge im Leben zu würdigen. Eher neigen wir dazu, professionelle Musiker*innen oder DJs zu engagieren, um den Bombast einer großen Hochzeit oder die Feierlichkeiten einer Beerdigung zu untermalen, anstatt unsere eigenen Lieder zu trällern.

The occasions at which we make use of communal music-making to mark the big transitions of life are scarce: we tend to employ professional musicians or a sound system to create the bombast of a big wedding or the solemnity of a funeral rather than trilling our own songs.

→ Juliet Fraser



Juliet Fraser © Dimitri Djuric

Dieses Projekt befasst sich nicht mit Trauer. Zwar kann es auch um Trauer – ob nun Ihre oder meine – gehen, doch ist das Projekt vielmehr zu einer zaghaften Feier der Stimmgewalt in all ihrer Vielfalt und Ausdruckskraft geworden. Ich habe an anderer Stelle über die außergewöhnliche stimmliche Flexibilität geschrieben, die Interpret*innen Neuer Musik abverlangt wird. Genau diese Fähigkeit, zum musikalischen Chamäleon zu werden, liebe ich an meiner Arbeit so sehr. Und doch habe ich festgestellt, dass ich diese Flexibilität auf eine andere Weise einsetzen möchte. Ich versuche, die Kluft zwischen mir und der Musik zu verringern, denke ich. Vielleicht sehne ich mich nach einem einfacheren gesanglichen Ausdruck, vielleicht einem weniger „kunstvollen“? Wir ziehen so strenge Grenzen zwischen den verschiedenen musikalischen Betätigungsfeldern. Unsere Ausbildung und unsere Erfahrungswerte verleiten uns tendenziell dazu, dass wir das Feld eher verengen als erweitern. Denn es wird strikt festgelegt, was man singen „sollte“ und wie man es singen „sollte“. Vielleicht sehne ich mich also nach der Freiheit, umherstreifen zu können, nach der Freiheit, auf Erkundungstour zu gehen, nach der Freiheit, zu spielen. All diese Metaphern des Raums... Vielleicht gibt es in mir auch den Wunsch, für einen Moment dem historischen, intellektuellen und kulturellen Gewicht der klassischen Musik zu entfliehen, zugunsten von etwas viel Erdverbundenerem.

Dieses Projekt befasst sich nicht mit Nostalgie. Ich versuche nicht, zu den „guten alten Zeiten“ zurückzukehren, um längst vergangene Traditionen auszugraben. Ganz im Gegenteil sogar. Denn ich möchte herausfinden, was es bedeutet, auf eine Weise zu trauern, die im Hier und Jetzt verankert ist. Mich interessiert, wie historische Ressourcen den heutigen Bedürfnissen dienen können, wie das Persönliche dem Gemeinschaftlichen dienen kann, wie Emotionen frei durch den Körper fließen können und wie eine sonderbar individuelle Vision einen kollektiven Moment der Alchemie schaffen kann.

Und was wir letztendlich miteinander teilen werden, ist nicht mehr allein mein Ritual, sondern eines, das von den Klageliedern und, noch wichtiger, den Wünschen meiner Mitwirkenden geprägt ist. Auf dem Weg dorthin mussten wir vieles hinter uns lassen, denn

diesem Projekt wurden ständig Steine in den Weg gelegt. Aber als wir uns schließlich zum ersten Mal als Ensemble versammelten (2025 im Frühling zu einer dreitägigen Residenz bei Britten Pears Arts), wurde etwas Wildes und Magisches freigesetzt. Es erfordert Mut und Offenheit, einen Raum zu betreten, wenn man weiß, dass man darin seine Ausbildung vergessen und sich ins Unbekannte stürzen muss. Christelle, Sarah, Eliza und Soosan haben mich dahingehend schwer beeindruckt.

Es ist schwierig, ein Projekt zu beschreiben, das sich noch in seiner Entstehungsphase befindet. Ich bin jedoch nicht davon überzeugt, dass eine Beschreibung unseren Zielen dienlich wäre: Wohnt nicht jedem Ritual ein Geheimnis inne? Ich kann von der Musik erzählen, mit der wir uns beschäftigen – sehr frühe Musik von Kassia (byzantinische Hymnen aus dem 9. Jahrhundert), frühe Musik von Josquin und Couperin, Volkslieder aus unserer Umgebung und ganz neue von Soosan Lolavar, James Weeks, Luke Nickel und Christopher Trapani komponierte Klagelieder –, und kann verraten, dass wir uns mit ihnen auf spielerische, leidenschaftliche und sogar respektlose Art und Weise auseinandersetzen. Denn bei der Konzeption dieses Rituals haben wir uns dazu verpflichtet, unsere Vorstellungen von Perfektionismus und Ordnungsliebe über Bord zu werfen, und einander versprochen, dass nichts tabu sein darf. Es gibt mächtigen Ensemble-Gesang, es gibt von choreografischer Expertise völlig unberührte Bewegungsabfolgen, und gemeinsam verabschieden wir uns von unseren Aufführungsgewohnheiten, um zu einem verkörperten Klagezustand zu finden. Die Reise hat begonnen, das Ritual entfaltet sich. Ich kann Ihnen etwas Seltsames und Schönes versprechen und Sie herzlich dazu einladen, daran teilzuhaben.

Juliet Fraser ist Sopranistin mit einem Fokus auf zeitgenössische Musik sowie Gründerin und künstlerische Leiterin des Festivals eavesdropping in London.

Dieser Essay wurde zuerst am 15. März 2025 unter substack.com/@julietfraser veröffentlicht.

Aus dem Englischen von **Kristoffer Patrick Cornils**

Ich versuche, die Kluft zwischen mir und der Musik zu verringern, denke ich. Vielleicht sehne ich mich nach einem einfacheren gesanglichen Ausdruck, vielleicht einem weniger „kunstvollen“?
Wir ziehen so strenge Grenzen zwischen den verschiedenen musikalischen Betätigungsfeldern.

I am trying to reduce the gap between me and the music, I think. I am craving a simpler vocal expression, perhaps; maybe less “artful”?
We draw such hard lines around musical territories.

delineating fiercely what one “should” sing and how one “should” sing it. Perhaps I am craving the freedom to roam, the freedom to explore, the freedom to play. All these metaphors of land... Perhaps there is also a desire to escape, just for a moment, the historical, intellectual and cultural heft of classical music in favour of something much more earthy.

This project is not about nostalgia. I am not attempting to turn back the clock to the days of yore in search of some faded tradition. Quite the opposite, in fact, since I want to find out what it means to lament in a way that is grounded in the here and now. I’m interested in how historical resources can serve contemporary needs; how the personal can serve the communal; how emotion can be channelled freely through the body; how an oddly specific vision can create a shared moment of alchemy.

And what we’ll share eventually is no longer my ritual but one shaped by the laments and, more presciently, the desires of my collaborators. There has been much letting-go to be done along the way, for this has been a project bedevilled by niggling hitches, but when we finally gathered as an ensemble for the first time (in the spring of 2025, for a three-day residency hosted by Britten Pears Arts), something wild and magical was unleashed. It takes courage and open-heartedness to walk into a space in which you know you will be asked to put your training aside and leap into the unknown. Christelle, Sarah, Eliza and Soosan have amazed me.

It’s difficult to describe a project that is still finding its form. I’m not convinced, though, that a description would serve our aims: isn’t mystery inherent to any ritual? I can tell you about the music we’re exploring – very early music by Kassia (Byzantine hymns from the ninth century), early music by Josquin and Couperin, folk songs from around the place, and brand-new laments composed by Soosan Lolavar, James Weeks, Luke Nickel and Christopher Trapani – and I can tell you that we’re exploring it with playfulness, passion and even irreverence. For in building this ritual we have pledged to let go of notions of perfectionism and orderliness, and we have declared that nothing is off-limits. There is lusty ensemble singing; there is a sequence of movement untouched by choreographic expertise; together we are side-stepping our habits of “performance” in search of an embodied state of lament. The journey is underway and the ritual is unfolding. What I can promise you is something strange and beautiful, and you are most welcome to share in it.

Juliet Fraser is a soprano specialising in new music, and founder and artistic director of the eavesdropping festival in London.

This essay was first published on 15 March 2025, at substack.com/@julietfraser.

Zwischen den Klängen: Pascale Criton – ein Porträt

Between the Sounds: Pascale Criton – a Portrait

von | by Michèle Tosi

„Die Lust am Komponieren entstand aus meiner Leidenschaft, kleinste Unterschiede zu beobachten“, verrät Pascale Criton im Gespräch mit Laurent Vilarem. Diese Vorliebe reicht bis in ihre Kindheit zurück, in der sie ganze Nachmittage allein vor dem Klavier ihres Großvaters mütterlicherseits verbrachte, Töne anschluss und diese vollständig verklingen ließ. „So, als seien es Lebewesen.“ Sie erinnert sich noch an die kleinen Zithern, die ihr ein Freund der Eltern aus Rumänien mitbrachte und deren Saiten sie mit einem Stimmschlüssel spannen und lösen konnte, sowie an die Freude, zu hören, welche winzigen Unterschiede sie damit zwischen den Akkorden erzielte.

Am Rande einer akademischen Laufbahn

Es ist nicht verwunderlich, dass Pascale Criton (1954 in Paris geboren) während ihrer Ausbildung Lehrer*innen suchte, die sich für diese Art von Klangunterschieden – die Mikrotonalität – interessierten. Statt für die Sorbonne entschied sie sich für die Universität Vincennes, die ihr breitere Perspektiven auf die Welt der Musik eröffnete. So begegnete sie dem Musikethnologen Claude Laloum, den sie auf eine Forschungsreise nach Westafrika begleitete. Der anthropologische Zugang zu Musik war wegweisend für sie, genauso wie die Betrachtung der Form als Ereignis (Form des Lebendigen), die sie in den Schriften des Philosophen Gilbert Simondon entdeckte. Die Analyse von Mikrointervallen sowie deren theoretische Vertiefung

wurden sowohl durch den Kontakt mit mündlich überlieferten traditionellen Musiken angeregt als auch durch verschiedene Menschen, die sie auf ihrem Weg bestärkten. So prägte etwa der Philosoph Gilles Deleuze mit seinen Konzepten der Differenz und der Wiederholung ihr Denken.

Im Jahr 1976 lernte sie Gérard Grisey nach der Erstaufführung von dessen *Partiels*¹ in Paris kennen. Seine Arbeiten zur Klangsynthese weckten erneut ihr Interesse für das musikalische Spektrum. Er zeigte ihr die Quartette von Giacinto Scelsi, der ebenfalls das Innere des Klangs erforschte und dessen Musik sie sehr faszinierte. An der Universität Vincennes traf sie den Komponisten und Forscher Jean-Étienne Marie, Gründer des internationalen Musikforschungszentrums CIRM (Centre International de Recherche Musicale) in Nizza und Erbe zweier Metamorphoseadores-Klaviere (ein Drittelton- und ein 16-Ton-Klavier) des mexikanischen Komponisten Julián Carrillo. Auf diesen übte Pascale Criton als junge Frau ausgiebig. Jean-Étienne Marie machte sie auf den russischen Komponisten Iwan Wyschnegradsky aufmerksam, der seit 1920 in Paris im Exil lebte. Sie war überwältigt, als sie seine *Prélude et Étude* im Drittelton auf France Musique in einer Interpretation der Pianistin Martine Joste hörte, die ihr den Komponisten später vorstellte. Pascale Criton war zu diesem Zeitpunkt 22 Jahre alt, spielte Klarinette, hatte aber nie selbst komponiert. In dem Denker und Klangphilosophen fand sie einen zugewandten Gesprächspartner: „Wir verbrachten

"My desire to compose arose from my passion for observing the tiniest differences", Pascale Criton reveals in conversation with Laurent Vilarem. This inclination dates back to her childhood, when she spent entire afternoons alone at her maternal grandfather's piano, striking notes and letting them fade away completely. "As if they were living beings", she adds. She still remembers the small zithers that a friend of her parents brought her from Romania, tightening and loosening its strings with a tuning key, and feeling the joy in hearing the subtle differences this made between the chords.

On the Fringes of an Academic Career

It is not surprising that Pascale Criton (born in Paris in 1954) sought out teachers who were interested in this kind of difference in sound – microtonality – during her training. Instead of the Sorbonne, she chose the University of Vincennes, which opened up broader perspectives on the world of music. She met the ethnomusicologist Claude Laloum, whom she accompanied on a research trip to West Africa. The anthropological approach to music was groundbreaking for her, as was the consideration of form as an event (form of the living), which she discovered through the writing of the philosopher Gilbert Simondon. The analysis of microintervals and their theoretical elaboration are inspired by her encounter with orally transmitted traditional music and various individuals who encouraged her on her path. The philosopher Gilles Deleuze and his work on the concepts of difference and repetition has shaped her own thinking.

In 1976, she met Gérard Grisey after the premiere of his *Partiels*¹ in Paris. His work on sound synthesis rekindled her interest in the elements of the musical spectrum. He introduced her to Giacinto Scelsi's quartets, who also explored the inner nature of sound and whose music fascinated her greatly. At the University of Vincennes, she met composer and researcher Jean-Étienne Marie, the founder of the international music research centre CIRM (Centre International de Recherche Musicale) in Nice and heir to two metamorphoseadores pianos (a third-tone piano and a 16th-tone piano) developed by Mexican composer Julián Carrillo. As a young woman, Pascale Criton practised extensively on these instruments. Jean-Étienne Marie introduced her to the Russian composer Ivan Vyshnegradsky, who had been living in exile in Paris since 1920. She was overwhelmed when she heard his *Prélude et Étude* in third tone on Radio France Musique, performed by pianist Martine

Joste, who later introduced her to the composer. Pascale Criton was 22 years old at the time and played the clarinet but had not yet composed herself. In conversing with the thinker and sound philosopher, she found someone who shared her questions: "We spent entire afternoons roaming the universe of pansonority"², the composer recalls. Fifteen years later, she defended her dissertation on the question of the continuum and then embarked on the gigantic editorial task of publishing Vyshnegradsky's writings.³

The Sound Continuum

The term comes directly from the Russian composer, from whom she takes up several principles: "I am primarily interested in perception", Criton emphasises. She wants to make audible the tiniest intervals in the transition from one state to another as well as the acoustic states that cannot be represented with conventional semitone intervals. In short: to free sound from the narrow confines of the note and explore its vibrational energy down to the smallest nuances.

"Dense scales such as the 12th- or 16th-step scales have both an acoustic and a psychoacoustic signature: they cause a slowing down, a temporal expansion that shifts listening to the level of micro-variations", she explains.

Accordingly, Criton's first microtonal compositions explore the possibilities of Carillo's 16th-tone piano (*Mémoires*, her first work from 1982), which she sometimes combines with tape (*Déclinaison à l'ombre des choses familières*) or classical piano (*La forme incontournée*). She quickly expanded her work in the realm of the miniscule to other string instruments: first to the guitar, with the symbolic work *La ritournelle et le galop* for guitar tuned in 16th-tone intervals, which she composed in 1996 as a tribute to Gilles Deleuze. Also worth mentioning are the 12th-tone guitar quartet *Objectiles* from 2002 and the series *Plis* for amplified guitar, amplified cello, and two cellos, as well as for ensemble and recorded sounds. Live electronics enable her to unfold the sound in an expanded space.

ganze Nachmittage damit, das Universum der Pansonorität zu durchstreifen“², erzählt die Komponistin, die 15 Jahre später ihre Dissertation zur Frage des Kontinuums verteidigen und sich danach an die gigantische redaktionelle Aufgabe machen wird, Wyschnegradskys Schriften herauszugeben.³

Das Klangkontinuum

Der Begriff kommt direkt von dem russischen Komponisten, von welchem sie mehrere Prinzipien aufgreift: „Ich bin vor allem an der Wahrnehmung interessiert“, betont Criton.

Sie will die winzigsten Abstände beim Übergang eines Zustands in einen anderen erklingen lassen und akustische Zustände hörbar machen, die mit konventionellen Halbtonabständen nicht abgebildet werden können. Kurz: Den Klang aus dem engen Korsett der Note befreien und seine Vibrationsenergie bis in die kleinsten Nuancen erkunden.

„Dichte Tonleitern wie die 12- oder 16-stufige haben eine sowohl akustische als auch psychoakustische Signatur: Sie bewirken eine Verlangsamung, eine zeitliche Ausdehnung, die das Hören auf die Ebene der Mikrovariationen verlagert“, erläutert sie.

Critons erste mikrotonale Kompositionen erkunden dementsprechend die Möglichkeiten des 16-Ton-Klaviers von Carillo (*Mémoires*, ihr erstes Werk aus dem Jahr 1982), welches sie manchmal auch mit einem Tonband (*Déclinaison à l'ombre des choses familières*) oder dem klassischen Klavier kombiniert (*La forme incontournée*). Schnell erweitert sie ihre Arbeit im Bereich des Allerkleinsten auf andere

Saiteninstrumente: zunächst mit dem symbolträchtigen Werk *La ritournelle et le galop* für im 16-Ton-Abstand gestimmte Gitarre, eine Hommage an Gilles Deleuze. Weiterhin sind das Gitarrenquartett im Zwölftelton *Objectiles* von 2002 zu nennen und die Serie *Plis* für verstärkte Gitarre, verstärktes Cello und zwei Celli sowie für Ensemble und Zuspield. Die Live-Elektronik ermöglicht ihr, den Klang in einem erweiterten Raum zu entfalten.

Interpretiert werden ihre Werke von treuen Wegbegleiter*innen, die sich einem explorativen Ansatz verschrieben haben und mit erweiterten Spieltechniken (Streichen / Gleiten) auf ihren Instrumenten vertraut sind: der Gitarrist Didier Aschour, die Violonistin Silvia Tarozzi, die Cellistin Deborah Walker (Mitglieder des Ensembles Dedalus) und seit 2022 die britische Sopranistin Juliet Fraser, die zusammen mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra eines von Pascale Critons ersten großen Werken mit Vokalmusik, *Alter*, interpretierte. Dieses spielt mit der Idee von Andersartigkeit sowie dem Anderswerden und der Transformation des Klangmaterials.

„Wir verlassen den Bereich der Noten und stellen stattdessen Zustände sich verändernder Variablen dar“, erläutert die Komponistin. Ihre um das Gestische erweiterte Notation umfasst nunmehr die Bewegungen von Armen und Händen.

Die performative Interpretation

Die Notation des Gestischen sowie das Subjektive der Interpretation sind mittlerweile wesentliche Bestandteile in Pascale Critons Kompositionsprozess. In diesem Zusammenhang seien die Solostücke *Circle Process* für Violine (2012) und *Chaoscaccia* für Violoncello (2014) genannt, die in enger Zusammenarbeit mit ihren favorisierten Interpretinnen Silvia Tarozzi und Deborah Walker entstanden sind, die auch als Co-Autorinnen der Partitur genannt werden.

Die Partitur von *Circle Process* stellt ein Diagramm aus zwölf Klangzuständen bzw. qualitäten dar, welche auf einem Kreis eingezeichnet sind. Die Interpretin durchläuft diese Schritt für Schritt (Pulsieren, Schlagen, Drehen etc.), mit möglichst fließenden Übergängen. Die Ausführung erfordert ein aktives Zuhören und eine subjektive Ausarbeitung, die den gesamten Körper der Interpretin einbezieht. Mit *Chaoscaccia* wird nicht nur die Erforschung des Spektrums in seiner extremen Kleinteiligkeit

Her works are interpreted by loyal companions who are committed to an exploratory approach and are familiar with extended playing techniques (bowed / glided) on their instruments: guitarist Didier Aschour, violinist Silvia Tarozzi, cellist Deborah Walker (members of the Dedalus ensemble), and, since 2022, British soprano Juliet Fraser, who performed one of Pascale Criton's first major works with vocal music, *Alter*, with the BBC Scottish Symphony Orchestra. This piece plays with the idea of otherness, becoming other, and the transformation of sound material.

"We leave the realm of notes and instead represent states of changing variables", explains the composer. Her notation, expanded to include gestures, now encompasses the movements of arms and hands. However, she retains traditional rhythm notation.

The Performative Interpretation

The notation of gesture and subjective interpretation have become essential components of Pascale Criton's compositional process. This is evident in the solo pieces *Circle Process* for violin (2012) and *Chaoscaccia* for cello (2014), which were created in close collaboration with her favourite performers Silvia Tarozzi and Deborah Walker, who are cited as co-authors of the score. The score of *Circle Process* represents a diagram of twelve sound states or qualities, which are drawn on a circle. The performer goes through these step by step (pulsing, beating, turning, etc.) with transitions that are as fluid as possible. The performance requires active listening and a subjective elaboration that involves the performer's entire body. *Chaoscaccia* not only continues the exploration of the spectrum in its extreme detail but also the work on the traces and their noisy sonority, which closely resembles electronic music. The resulting phenomena are sometimes unexpected, even seemingly unheard of.

The somewhat newer and similarly astonishing piece *Wander Steps* (2018) for two microtonal accordions was developed along with Duo XAMP and plays with modulations within the quarter tone. This fosters the emergence of the desired sound states, from the delicate fluttering between two frequencies to a wealth of flageolet tones. From one register to the next, a sonic space is created that is enriched by the resulting sounds and acoustic illusions, bringing out the "peculiarities" of the architecture of the respective concert hall. The piece thus reveals itself in situ, depending on the structure and acoustics of the performance venue.

I have an enduring memory of the premiere of *Wander Steps* in the small church of La Salles-Alpes by Fanny Vicens and Jean-Étienne Sotty from Duo XAMP. The sounds of their two accordions seemed to detach themselves from their source to create their own existence in the generous acoustics of the room. Similarly, *Soar* for violin, violoncello (tuned in 16th-tone intervals) and ondes Martenot, which was on the 2022 programme of the riverrun festival, unfolds a constantly changing soundscape maintained by the reciprocity of the instruments, which are themselves in constant deviation.

As a composer, researcher, and philosopher, Pascale Criton continues to advance her research into *microvariabilité*. According to her, microvariability is a field that encompasses everything that produces sound: instruments, playing techniques, locations, materials, etc. "Every situation is a study, an experiment that develops its own means", she notes – very much in line with her favourite philosopher, Gilles Deleuze: "Experiment – never interpret!"

1) *Partiels* (1975) is the third piece in Gérard Grisey's cycle *Espaces acoustiques* and became an important piece in spectral aesthetics.

2) Pansonority is another way of "seeing the universe of sound", a decisive turning point on the path to liberating musical language.

3) Ivan Vyshnegradsky, *Libération du son. Écrits 1916–1979*, ed. by Pascale Criton, Lyon: Symétrie, pp. 20–21, 2013.

Pascale Criton is a composer and musicologist specialising in contemporary music. She was born in Paris in 1954. She is particularly known for her use of very dense microtonal scales and her interest in the special modes of perception that arise from them.

Michèle Tosi is a professor of music analysis, history and culture at the conservatories in the 10th and 20th arrondissements of Paris. She holds a doctorate on the work of Claude Ballif and has published numerous articles on contemporary music in journals and books such as CIREM, Analyse Musicale and Portraits polychromes.

First published at hemisphereson.com in October 2022.

Translated from French by **Anna Kasten** and **Josephinex Ashley Hansis**

weitergeführt, sondern auch die Arbeit an den Spuren und ihrer geräuschvollen Klanglichkeit, die der elektronischen Musik nahekommt. Die sich hieraus ergebenden Phänomene bergen zum Teil Unerwartetes, ja beinahe Unerhörtes.

Das etwas neuere und ähnlich überraschende Stück *Wander Steps* (2018) für zwei mikrotonale Akkordeons wurde zusammen mit dem Duo XAMP entwickelt und spielt mit Modulationen innerhalb des Vierteltons. Dadurch wird die Emergenz der gewünschten Klangzustände begünstigt, vom zarten Flattern zwischen zwei Frequenzen bis hin zu einer Fülle von Flageolettönen. Von einem Register zum nächsten entsteht so ein Klangraum, der durch die resultierenden Klänge und akustischen Illusionen angereichert wird und so die „Eigenarten“ der Architektur des jeweiligen Konzertsaals hervorbringt. Das Stück offenbart sich also in situ, je nach Aufbau und Akustik des Aufführungsortes.

Ich habe eine bleibende Erinnerung an die Erstaufführung von *Wander Steps* in der kleinen Kirche von La Salle-les-Alpes durch Fanny Vicens und Jean-Étienne Sotty vom Duo XAMP. Die Klänge ihrer beiden Akkordeons schienen sich von ihrer Quelle zu lösen, um in der großzügigen Akustik des Raums ihr eigenes Dasein zu erschaffen. In ähnlicher Weise entfaltet *Soar* für Violine, Violoncello (im 16-Ton-Abstand gestimmt) und Ondes Martenot, das beim Festival riverrun 2022 auf dem Programm stand, ein sich ständig veränderndes Klangbild, welches durch die Reziprozität der Instrumente, die sich selbst in ständiger Abweichung befinden, aufrechterhalten wird.

Als Komponistin, Forscherin und Philosophin treibt Pascale Criton ihre Forschung zur *microvariabilité* immer weiter voran. Ihr zufolge ist

Mikrovariabilität ein Bereich, der alles umfasst, was Klang erzeugt: Instrumente, Spieltechniken, Orte, Material etc.: „Jede Situation ist eine Studie, ein Experiment, das seine eigenen Mittel entwickelt“, hält sie fest. Ganz im Sinne ihres bevorzugten Philosophen Gilles Deleuze: „Experimentieren Sie, interpretieren Sie niemals!“

1) *Partiels* (1975) ist das dritte Stück aus Gérard Griseys Zyklus *Espaces acoustiques* und gilt als wichtiges Stück der spektralen Ästhetik.

2) Die Pansonorität ist eine andere Art, „das Klanguniversum zu sehen“ – ein entscheidender Wendepunkt auf dem Weg zur Befreiung der musikalischen Sprache.

3) Ivan Wyschnegradsky, *Libération du son. Écrits 1916–1979*, hrsg. von Pascale Criton, Lyon: Symétrie, S. 20–21, 2013.

Pascale Criton ist Komponistin und Musikwissenschaftlerin der zeitgenössischen Musik und wurde 1954 in Paris geboren. Sie ist für ihre Nutzung sehr dichter mikrotonaler Tonleitern und ihr Interesse an den besonderen Wahrnehmungsweisen, die dadurch entstehen, bekannt.

Michèle Tosi ist Professorin für Analyse, Musikgeschichte und -kultur an den Konservatorien des 10. und 20. Arrondissements von Paris. Sie promovierte über das Werk von Claude Ballif und veröffentlichte zahlreiche Artikel zu zeitgenössischer Musik in verschiedenen Zeitschriften und Büchern (CIREM, Analyse Musicale, Portraits polychromes).

Zuerst erschienen auf hemisphereson.com im Oktober 2022.

Aus dem Französischen von Anna Kasten



Pascale Criton © Laurence Prat

Weiss / Weisslich 35 Schilderungen (1998)

Hinweisende Beschreibungen akustischer Situationen

von Peter Ablinger

Man bleibt stehen,
liest,
denkt „Aha“,
und geht weiter;

oder man denkt „Ja wirklich?“,
versucht kurz das Geschriebene zu verifizieren,
und geht weiter;

oder man denkt „So ein Blödsinn“,
und geht weiter.

In allen diesen Fällen ergibt sich
eine kleine Unterbrechung
(unserer Gedanken, unseres Wegs...)
– Der Unterbrechung ist das Stück gewidmet.

Peter Ablinger (1959–2025) war einer der radikalsten und einflussreichsten Komponisten und Klangkünstler der zeitgenössischen Musik. Geboren in Schwanenstadt, Oberösterreich, bildete die Erforschung des Hörens selbst das Zentrum seines Schaffens. Als sein Opus magnum gilt der seit 1980 entstandene, 36-teilige Werkkomplex *Weiss/Weisslich*, in dem Ablinger die vielfältigen Aspekte des weißen Rauschens und der Wahrnehmung in unterschiedlichsten Medien untersucht.

[White / Whitish 35] Designations (1998)

Signs Referencing Acoustical Situations

by Peter Ablinger

You stop,
read,
think, "Uh-huh",
and move on;

or you think, "Really?",
quickly try to verify what you've read,
and move on;

or you think, "What nonsense",
and move on.

In any case, there is
a short interruption
(of our thoughts, our path...)
– The piece is dedicated to this interruption.

Peter Ablinger (1959–2025) was a pioneering Austrian composer and sound artist whose work consistently challenged and expanded the boundaries of musical perception. Born in Schwanenstadt, Upper Austria, his oeuvre is marked by a relentless exploration of the act of listening itself. Central to Ablinger's output was the ongoing cycle *Weiss/Weisslich [White/Whitish]*, begun in 1980, which investigates the many facets of white noise across a wide range of media, ultimately comprising 36 parts.

Weiss/Weisslich 35 – Schilderungen ist aus einer Serie von Kompositionen von Peter Ablinger, die sich mit Klang, Wahrnehmung und Unterbrechung beschäftigt: „Das Werk geht dem Unterschied zwischen einem Geräusch und der bewussten Wahrnehmung desselben Geräusches nach – dem Unterschied zwischen einer Sache und einer Sache mit einem Namen. Unabhängig davon, ob wir versuchen, das Gelesene zu überprüfen, oder nur den Kopf über die Vermutung schütteln, zwingt uns das Werk zu einer kurzen Unterbrechung unseres Weges.“

[White/Whitish 35] – Designations is part of a series of compositions by Peter Ablinger that deals with sound, perception, and interruption: “The piece seeks to understand the difference between a sound and the conscious perception of that same sound – the difference between a thing and a thing with a name. In any case, whether we try to verify what we read or just shake our head about the presumption, the piece compels a short interruption of our path.”

→ Peter Ablinger



Kollektives Komponieren und imaginäre Partituren

Collective Creation and Imaginary Scores

Éliane Radigue im Gespräch mit | in conversation
with Julia Eckhardt

Julia Eckhardt: Gegen Ende der 1990er-Jahre, als Computer für die elektronische Musik immer wichtiger wurden, wolltest du deiner Arbeit eine neue Richtung geben. Doch letztendlich führten weder der umgebaute ARP-Synthesizer noch der Computer zu dem, was dann folgte. Was ist passiert?

Éliane Radigue: Dank Kasper Toeplitz habe ich die unermessliche Freude an gemeinsamen kreativen Prozessen entdeckt. Bis dahin war meine Vorgehensweise eher asketisch. Meine verschiedenen Hörtechniken habe ich alleine geübt: zerstreutes Hören, bei dem man die Geräusche vorbeiziehen lässt und beobachtet, was das Ohr festhält; Hören, bei dem man darauf wartet, dass die Geräusche einen ansprechen; technisches Hören – das Schlimmste –, das verheerend sein kann; und Hören, bei dem man sich einfach dem Vergnügen hingibt, die Geräusche frei laufen zu lassen. Alle Stücke, die ich allein komponiert habe, wurden mindestens vier oder fünf verschiedenen Arten des Zuhörens unterzogen, bevor sie fertiggestellt wurden. Mit den Musiker*innen war das nicht nötig, wir teilten diese Arbeit miteinander. Gemeinsam spürten wir sofort, wenn etwas nicht so funktionierte, wie es sollte. Bei dieser geteilten Arbeit sage ich nichts, ich höre zu und mache gelegentlich eine kleine Anmerkung. Ich mache eigentlich gar nichts mehr!

JE: Kam dir der Wunsch danach denn nie zuvor?

ÉR: Es gab Musiker*innen, die mich Ende der 1960er- und Anfang der 1970er-Jahre um eine Zusammenarbeit baten. Ich nahm das Angebot an, traf sie aber danach nie wieder. Der Grund

dafür ist simpel: Was ich ihnen bot, passte ihnen nicht, und was sie wollten, entsprach wiederum nicht meinen Vorstellungen.

JE: Seit Beginn deiner Zusammenarbeit mit Künstler*innen, die akustische Instrumente spielen, hat sich deine Rolle als Komponistin auf bemerkenswerte und eher ungewöhnliche Weise gewandelt. Schriftliche Partituren gibt es keine, stattdessen erfolgt die Überlieferung mündlich und mithilfe von Bildern – manchmal realen, manchmal imaginären –, immer im direkten Austausch mit den Musiker*innen. Wie denkst du darüber? War es dir nie ein Anliegen, etwas niederzuschreiben?

ÉR: So ungewöhnlich ist das gar nicht. Die mündliche ist die weltweit am weitesten verbreitete Überlieferungsmethode in der Musik und eigentlich nicht nur dort, sondern auch in der Sprache – dem Vehikel des Denkens – und in irgendwie allem anderen, was uns als Menschheit ausmacht. Nur die im antiken Griechenland entstandene europäische Musik hat ein System entwickelt, um die Grundkomponenten aller Musik genau zu übersetzen: Rhythmen, Tonhöhen, Dauer und Dynamik. Diese Parameter begünstigen die Einhaltung der Gesetze der natürlichen Akustik, jedoch wurden dem später Konventionen der Stimmung und des Tonumfangs hinzugefügt. Es gibt andere klassische Musikrichtungen, beispielsweise in Asien, für die die mündliche Überlieferung aufgrund ihrer strukturellen Komplexität notwendig ist. Diese Musik benötigt einen Spielraum für Ungenauigkeiten, um den Instrumentalist*innen die Freiheit zu geben, dem mündlich Überlieferten eine strenge und präzise Form zu verleihen. Das ist freilich eine Frage der Prioritätensetzung,

Julia Eckhardt: Around the end of the 1990s, when computers started to be important for electronic music, you felt the need for a different direction in your work. And in the end, neither the reconfigured ARP synthesiser nor the computer would lead the way to what was to follow. What happened?

Éliane Radigue: Thanks to Kasper Toeplitz, I discovered the infinite joy of sharing and collective creation. Until then, my way of working was fairly ascetic. I was alone practicing my various listening techniques: distracted listening, where you let the sounds fly by, observing what the ear holds on to; listening that waits for sounds to call out; technical listening – the worst – which can be devastating; and listening where you simply give in to the pleasure of letting the sounds pass. All the pieces I made alone were subjected to at least four or five different types of listening before being delivered. There wasn't a need for this with the musicians, we shared. Together, we would feel immediately if there was something that worked less well. I don't say anything in this collective work, I listen and occasionally make a little comment. I don't do anything anymore!

JE: You never had this desire before?

ÉR: There were musicians at the end of the 1960s and beginning of the 1970s who asked me to collaborate. I accepted, but never saw them twice. It was straightforward. What I offered didn't suit them and what they wanted wasn't what I was looking for, either.

JE: From the beginning of this period of collaboration with acoustic instrumentalists, you took on your role as composer in a remarkable

and rather unusual way. There are no written scores; transmission is done orally with the help of images – sometimes existing, sometimes imaginary – and always in direct contact with the musicians. How do you reflect on this? You never contemplated writing something down?

ÉR: It's not that remarkable. Oral transmission is the most widespread method in all the world's music and actually not only for music, but also for speech – the vehicle of thought – somehow for everything that makes for our humanity. Born in ancient Greece, only European music has developed a system for closely translating the basic components of all music: rhythms, pitches, durations and dynamics. These values favour the respect of the laws of natural acoustics, while nevertheless subsequently adding conventions of temperament and range to them. There is other classical music, such as Asian music, for which oral transmission is implicitly necessary because of the complexity of the structure. This music needs a margin of imprecision in order to allow the instrumentalist the freedom to give rigorous and precise form to what has been transmitted orally. It's a question of priorities, but it doesn't seem to me that oral transmission would be any less faithful than a score: in both cases there is the necessity of mental projection. Each favours the musical parameters proper to it.

Naturally, there is always a margin of imprecision and I am interested precisely in what happens within this margin, this little space that remains open to interpretation. Moreover, oral transmission permits a more direct exchange of ideas. It encourages their contemplation and generates a fluctuating submersion, a ripening over time.



Éliane Radigue – Échos, Filmstill | film still © Eléonore Huisse & François J. Bonnet

doch habe ich nicht den Eindruck, dass die mündliche Überlieferung weniger genau sei als eine Partitur: In beiden Fällen ist ein Akt der mentalen Übertragung erforderlich. Jede Tradition bevorzugt die ihr eigenen musikalischen Parameter. Selbstverständlich ergeben sich immer bestimmte Ungenauigkeiten. Mich interessiert genau das, was innerhalb dieser Ungenauigkeiten geschieht, in diesem kleinen Raum, der offen für Interpretationen bleibt. Darüber hinaus ermöglicht die mündliche Überlieferung einen direkteren Austausch von Ideen. Sie regt zum Nachdenken an und erzeugt ein fluktuierendes Eintauchen, eine Reifung im Laufe der Zeit.

JE: Neben der mündlichen Weitergabe von Partituranweisungen ist ein weiterer charakteristischer Bestandteil deiner Arbeit mit Instrumentalist*innen nach wie vor die persönliche Begegnung, die direkte Zusammenarbeit. Ist das für dich essentiell?

ÉR: Die Zusammenarbeit mit den Musiker*innen ist unerlässlich, vor allem weil ich mit den technischen Feinheiten ihrer Instrumente nicht vertraut bin. Das geht mir erst durch die Zusammenarbeit mit ihnen auf. Natürlich reicht die Wahl von ein oder zwei Grundtönen allein nicht aus, um das auszudrücken, was wir suchen. Und selbst diese einfache Entscheidung hängt

von ihnen ab – von dem Grundton, der am ehesten dazu beiträgt, bestimmte subtile und zarte Klangphänomene hervorzubringen. Die persönliche Beziehung spielt ebenfalls eine große Rolle. Nach einer Weile kommt es in dieser Beziehung zu einer Art Osmose. Genau ab diesem Moment geht es übrigens los, die Dinge entstehen und entwickeln sich.

JE: Auf die *Naldjorlak*-Serie folgte der Übergang zu *Occam Ocean*, einem Projekt, das du als „unvollendet, weil unvollendbar“ bezeichnet hast.

ÉR: Als die *Naldjorlaks* im Jahr 2008 fertig waren, hatte ich das Gefühl, dass etwas zu Ende gegangen war – dass ich erreicht hatte, was ich wollte. Danach war ich für drei Jahre untätig. Dann kam 2011 Rhodri Davies auf mich zu, kurz vor meinem achtzigsten Geburtstag. Rhodri und ich fanden heraus, dass es interessant klang, wenn die Harfe mit zwei gekreuzten Bögen gespielt wurde, und dass sich aber die optimale Resonanz erst dann entfaltete, wenn zwei Bögen parallel in die gleiche Richtung geführt wurden – mit Ausnahme des Moments des Bogenwechsels, der mit einer leichten Verschiebung erfolgt. Das ist unsere gemeinsame Entdeckung, und sie erwies sich als entscheidend.



JE: In addition to oral transmission, another signature component of your working method with instrumentalists remains the personal encounter, the direct collaboration. Is this fundamental for you?

ÉR: Collaboration with instrumentalists is essential, especially because I'm not familiar with the technical nuances demanded according to their instrument. This is something I discover through working with them, since obviously the choice of one or two fundamentals alone is not enough to express what we are looking for. And even that simple choice depends on them – the fundamental most likely to support the emergence of these subtle and delicate sound phenomena. But the personal relation also counts. After a while, an osmosis occurs in the relation. Incidentally, it's from that moment on that it takes off, that things are made, that they happen.

JE: After the *Naldjorlaks*, there was the transition towards *Occam Ocean*, a project you consider “unfinished because unfinishable”.

ÉR: When the *Naldjorlaks* were completed in 2008, I had the feeling of an end, that I had achieved what I wanted. I went on for three years without doing anything. Then, in 2011, Rhodri Davies approached me. It was just

before my 80th birthday. Rhodri and I discovered that it was interesting to play the harp with two crossed bows, but that the optimal resonance unfolded when two bows were driven in parallel, in the same direction – save the moment of the bow change, which happens with a slight shift. This is our mutual discovery, and it proved key.

Next, Silvia Tarozzi approached me, then Carol Robinson, then you and, gradually, yet more musicians with whom I started off making solos. Generally, contact was made by way of mutual friends. Then we started doing duos, trios, etc., which we called *Occam River*, *Occam Delta*, *Occam Hexa* and *Occam Hepta*. Initially, *Occam Ocean* was comprised of solos, which then expanded into combinations of ensemble pieces. I leave the task to the mathematicians to calculate the number of pieces the twenty-seven solos so far would add up to if all the combinations were to be realised. Hence, the overall construction of the *Occams* that constitute *Occam Ocean* implies, by nature, the impossibility of completing the oeuvre.

JE: Did you use the same working protocol as with *Naldjorlak*?

ÉR: All the pieces I've made arose through a thought. The first source of inspiration for *Occam Ocean* came from my discovery of a long

Es ist zugleich schwindelerregend und sehr abstrakt. Der Bereich dessen, was wir hören können, ist wirklich extrem begrenzt. Zwischen den großen Gezeiten, die vom Mond erzeugt werden, und den kleinen Wellen, die an die Küste schlagen, umfasst auch der Ozean – der uns etwas näher ist – ein beträchtliches Schwingungsfeld. Es ist ein wirklich immenser Schwingungsraum, der jedoch leichter zugänglich ist.

It's dizzying and very abstract. The zone we can hear is really extremely limited. Between the big tides produced by the moon and the small waves lapping at the seashore, the ocean – which is a bit closer to us – also comprises a considerable field of vibration. It's a really immense vibrating space, yet it's more accessible.

→ Éliane Radigue



Éliane Radigue © Éléonore Huisse

Als Nächstes kam Silvia Tarozzi auf mich zu, dann Carol Robinson, dann du und nach und nach noch mehr Musiker*innen, mit denen ich zunächst an Solostücken arbeitete. Der Kontakt kam in der Regel über gemeinsame Freund*innen zustande. Anschließend kamen Duos, Trios und noch mehr hinzu, was wir dann jeweils *Occam River*, *Occam Delta*, *Occam Hexa* und *Occam Hepta* nannten. Ursprünglich bestand *Occam Ocean* aus Solostücken, die dann zu Kombinationen von Ensemblestücken erweitert wurden. Ich überlasse es den Mathematiker*innen, die Anzahl der einzelnen Werke zu berechnen, die sich aus den bisher 27 Solostücken ergeben würden, wenn alle möglichen Kombinationen davon realisiert würden. Deswegen impliziert das allgemeine Konzept hinter den *Occams*, aus denen sich wiederum *Occam Ocean* zusammenstellt, zwingend die Unmöglichkeit, dieses Werk zu vollenden.

JE: War deine Vorgehensweise dieselbe wie zuvor bei *Naldjorlak*?

ÉR: Alle meine Stücke begannen in Form eines Gedanken. Die erste Inspirationsquelle für *Occam Ocean* war meine Entdeckung eines langen Wandbanners im Naturkundemuseum von Los Angeles während der 1970er-Jahre. Er ähnelte einem Emakimono – einer narrativen Bildrolle aus der japanischen Kultur – und stellte bekannte elektromagnetische Wellenlängen dar, angefangen von den Wellenlängen zwischen Erde und Sonne bis hin zu Mikro-, Mini-, Nanostrahlen und so weiter. Fest steht, dass sich jenseits dieser beiden Extreme, der Wellenlängen von der Sonne bis zu den entferntesten Planeten und denjenigen, die unser ehrwürdiger Stern mit seinesgleichen teilt, eine Unendlichkeit auftut. In dieser erscheinen alle uns bekannten und genutzten Wellenlängen bescheiden – eingeschlossen der winzige Bereich von 30 bis 40 Hertz bis etwa 16.000 Hertz, den unser Ohr in Klang umwandelt, und sogar das Spektrum des 300.000-Hertz-Bereichs, das als Licht oder Farbe wahrgenommen oder interpretiert wird. Wir leben in einer Art schwingendem Universum, doch verfügen wir mit unseren Ohren nur über eine sehr geringe auditive Wahrnehmungsbandbreite.

Im Vergleich zur Unendlichkeit des Universums sind wir Menschen auf einen extrem begrenzten Bereich festgelegt. Das ist es, was die Grundlage, den Geist meines Schaffens bildet: die schwindelerregende Natur des Unvorstellbaren. Ich habe das Bild des Ozeans gewählt, um all dies auf eine menschlichere Weise darstellen zu können. Das ist ein großer Sprung, umfasst es doch sowohl die Gezeiten, die sich über die

gesamte Weite des Ozeans bewegen, als auch die winzigen am Strand anlaufenden Wellen. Obwohl sie nicht den Hertz'schen Gesetzen folgen, entwickeln sie eine Vielzahl von Wellenlängen. Alle *Occams* sind mit dem Wasser verbunden, das ebenfalls mehrere Wellenlängen besitzt. Mich interessiert, dass sich mit der Musik das Leben gerade nicht erklären lässt. Dieser gedankliche Grundsatz wird durch Bilder veranschaulicht, die mit Wasser in Verbindung stehen und von den jeweiligen Instrumentalist*innen, die das Stück aufführen, ausgewählt werden. Die ihnen individuell zugeordneten Bilder dienen als mentale Partitur. Sie bedingen eine Hervorbringung der Themen, die die Struktur des Werks prägen, vergleichbar mit einem Gerüst für den Bau eines Hauses. Danach vergisst man es wieder. Um dem Publikum die Freiheit zu geben, seine eigene innere Musik zu hören oder überhaupt erst zu erwecken, werden diese Bilder nicht explizit gezeigt. Genauso wie es nicht notwendig ist, einer Partitur zu folgen, um Musik zu „verstehen“.

Es ist zugleich schwindelerregend und sehr abstrakt. Der Bereich dessen, was wir hören können, ist wirklich extrem begrenzt. Zwischen den großen Gezeiten, die vom Mond erzeugt werden, und den kleinen Wellen, die an die Küste schlagen, umfasst auch der Ozean – der uns etwas näher ist – ein beträchtliches Schwingungsfeld. Es ist ein wirklich immenser Schwingungsraum, der jedoch leichter zugänglich ist.

Überhaupt können wir es so nochmal anders angehen: über die Freude am Tauchen und Schwimmen und darüber, dem Wasser nahe zu sein oder dem Plätschern eines Wasserhahns zu lauschen – das schafft eine körperliche Verbindung. Das Ganze ist nicht mehr nur ein Schwindel des Geistes, sondern es wird greifbar. Später erfolgt eine Personalisierung durch die Bilder, immer unter Berücksichtigung der Einheit von Interpret*in und Instrument. Ich kann bestätigen, dass unabhängig vom Instrument und der Persönlichkeit der jeweiligen Musiker*innen die Beziehung zwischen den beiden sehr persönlich ist. Diese im Gefühl verankerte Einheit haucht der Musik ihr Leben ein. Das liegt nicht einfach daran, dass sie komponiert oder improvisiert worden ist. Was der Musik Leben einhaucht und den Klang belebt, ist der innere Geist dieser sehr engen Beziehung.

JE: *Occam Ocean* folgt zwei weiteren Leitgedanken, die zwar etwas im Hintergrund stehen, aber dennoch wichtig sind: die Philosophie

wall banner at the Natural History Museum of Los Angeles in the 1970s. It is like an ema-kimono – a Japanese storytelling scroll – that represents known electromagnetic wavelengths, from the wavelengths between the earth and the sun through to micro-, mini-, nano-rays, etc. It's clear that beyond these two extremities, the wavelengths from the sun to the most distant planets and those our venerable star shares with its own kind cast an infinity within which all the wavelengths we know and utilise appear modest – including the miniscule zone from 30 to 40 hertz to around 16,000 hertz that our ear transforms into sound, and even the spectrum of the 300,000 hertz zone, which is perceived or interpreted as light or colour. It is within this kind of vibratory universe that we live, but we have only a small zone of auditory reception by way of our ears.

We humans remain limited to an extremely restricted zone compared to the infinity of the universe. This is the basis, the spirit of the work: the vertiginous nature of the inconceivable.

I chose the idea of the ocean in order to be able to perceive all this in a more human way. It's a big leap, because it encapsulates both the tides moving along the whole expanse of the ocean as well as tiny wavelets on the beach; even if they are not Hertzian, multitudes of wavelengths develop. All of the *Occams* are linked to water because it also possesses multiple wavelengths. For me, what is interesting is the inexplicability of life through music. This general idea is materialised by way of images connected to water, which are chosen for, or by, each of the instrumentalists who perform it. Having this unique image for each of the musicians serves as a mental score. These images entail an evocation of the themes that constitute the work's structure, like a scaffold during the construction of a house. Afterwards, you forget it. In order to permit the audience the liberty to hear or awaken their own interior music, these images are not necessarily made explicit, in the same way that it is not necessary to follow the reading of a score to "comprehend" music.

It's dizzying and very abstract. The zone we can hear is really extremely limited. Between the big tides produced by the moon and the small



Frédéric Blondy und | and Éliane Radigue © Jean-Christian Rieu

waves lapping at the seashore, the ocean – which is a bit closer to us – also comprises a considerable field of vibration. It's a really immense vibrating space, yet it's more accessible.

And anyway, we can approach it in another way, via the pleasure of diving, swimming, being on the waterside, listening to a tap run – it becomes physical. It's no longer only a mental dizziness, it becomes palpable. Later, there is personalisation by way of the images, which is always carried out by considering the unity of performer and instrument. I can affirm that no matter what the instrument and the instrumentalist's personality, the relation between them is very personal. This unity that resides in feeling gives life to music, it's not only the fact of it being written or improvised. What gives life to music is the internal spirit of this very close relation animating the sound.

JE: For *Occam Ocean*, there are two other guiding ideas, which are a bit in the background but remain important: the philosophy of William of Ockham and a science-fiction novel.



Ensemble Dedalus spielt | will perform *Occam Hepta I* von | by Éliane Radigue im Rahmen von | as part of MaerzMusik 2026.
© Christophe Chaverou

von William von Ockham und ein Science-Fiction-Roman.

ÉR: Dieser Philosoph aus dem 14. Jahrhundert war für das Prinzip der Sparsamkeit bekannt – „das Einfachste ist das Beste“. Das Konzept von Ockhams Rasiermesser zielt darauf ab, die Dinge nicht zu verkomplizieren oder zu übertreiben. Stattdessen rät Ockham dazu, sich des Überflüssigen zu entledigen, um die Bedeutung der Dinge besser wahrnehmen zu können. Diese Logik ermöglicht es uns zu erkennen, wie alles zusammenhängt. Sie zeigt uns, dass nichts zergliedert, sondern alles miteinander verbunden ist, und zwar über alle Größenordnungen hinweg. Damit geht auch die Einsicht einher, dass es selbst jenseits des von uns wahrgenommenen Klangraums noch mehr Klang gibt. Der Roman hat als Quelle eine eher persönliche Bedeutung und weniger Relevanz für das Projekt, er gab mir aber die Idee für den Titel.

JE: Du verstärkst den Gedanken, dass die Bilder Gestalt annehmen, bevor sie als Klang erscheinen, noch weiter durch die Bedeutung, die du der Zeit beimisst, die Musik braucht, um zu reifen.

ÉR: Meiner Meinung nach hat jedes kreative Werk seine eigene Reifezeit. Außerdem geht es hier um eine Schöpfung, die aus einem Austausch von Worten (um nicht zu sagen: über Worte hinaus)

entsteht, durch den etwas zum Ausdruck kommt, was Worte allein nicht ausdrücken könnten. Das gilt eigentlich für all diese Musik. Alle akustischen Stücke brauchen Zeit, um zu reifen, und sie entwickeln sich ständig weiter. Das habe ich in meiner Praxis gelernt. Wir entdecken jedes Mal etwas Neues, und ich habe mit den Musiker*innen viel gelernt. Auch für mich selbst hat sich zwischen den ersten Anfängen und heute einiges verändert.

JE: Wie bei *Naldjorlak* warf auch *Occam* die Frage der Stimmung auf. Umso mehr gilt das, weil es all diese Kombinationsmöglichkeiten gibt. Auch wenn du vielleicht kein Faible für Dissonanzen hast, strebt deine Musik weder nach „reiner Stimmung“ – bei der ein Instrument nach den Partialtönen gestimmt wird – noch nach ihrem Gegenstück, der temperierten Stimmung. Gab es eine allgemeine Regel, der alle deiner Musiker*innen folgen mussten?

ÉR: Wir müssen uns jedes Mal fragen, was am Tag der Aufführung, unter diesen gegebenen Wetterbedingungen und in diesem akustischen Raum, die beste Resonanzschwelle für das Instrument wäre. Alle Instrumente – Streicher ebenso wie Bläser – reagieren darauf sehr empfindlich. Bei den Solostücken stimmen die Musiker*innen ihr Instrument durch genaues Zuhören, um die maximale Resonanz ihres Instruments zu erreichen. In jedem Fall fördert ein gewisses langsames Spiel diese Resonanz.



Ensemble Dedalus © Christophe Chaverou

ÉR: According to this fourteenth-century philosopher, known for his principle of parsimony – “the simplest, the best” – there is the concept of Ockham’s razor, which aims to avoid complicating things, overdoing it. On the contrary, Ockham advises clearing away what is superfluous to be better able to perceive the meaning of things. It’s a logic that enables recognition of how everything is held together, showing that nothing breaks down, that all is connected, all the way along the scale. It’s also bound up in the awareness that even in the space beyond what sound is for us, there is yet more sound. The novel is a more personal source, it has less importance but it gave me the idea for the title.

JE: This idea that the images take shape before appearing as sound, you further reinforce it through the importance accorded to the time the music takes to mature.

ÉR: In my eyes, the time for maturation is specific to each creative act. What’s more, here it’s a question of a creation that emerges from an exchange in words (so as not to say beyond them), via which expression is brought to something words alone cannot express. That’s the case in all this music, actually. All the acoustic pieces need time to mature, and they don’t stop evolving. I learned that by doing. We discover anew every time, and I learned a great deal with

the musicians. For myself, too, things changed between the very first times and now.

JE: As with *Naldjorlak*, *Occam* begged the question of tuning, even more so because there were all these possible combinations. Though you may not be a lover of dissonance, your music does not seek “just intonation” – where one tunes an instrument according to the partials – nor its opposite, tempered tuning. Was there a general rule that was valid for all your musicians?

ÉR: Each time we have to ask what is the best resonance threshold for the instrument today, in the weather conditions and acoustic space in which we find ourselves. All instruments are sensitive to this – string and wind. For the solos, each person tunes by listening, to obtain the maximum resonance of his or her instrument. In any case, playing with a certain slowness encourages this resonance. Whether it be with the breath or the strings, we need to allow the time for achieving optimal resonance and producing the partials, which make up the body of this music.

In this work, the desired sound material favours the game of partials resulting from the frequency modulations proper to each instrument and aims to pursue their evolution, thanks to the instrumentalists’ various techniques.

Ob mit dem Atem oder mit Saiteninstrumenten: Wir müssen uns die Zeit nehmen, um eine optimale Resonanz zu erreichen und Partialtöne zu erzeugen, die den Körper dieser Musik bilden.

In diesem Werk begünstigt das gewünschte Klangmaterial das Spiel der Partialtöne, die sich aus den Frequenzmodulationen ergeben, die jedem Instrument eigen sind. Auch zielt es darauf ab, deren Entwicklung dank der verschiedenen Techniken der Instrumentalist*innen weiterzuverfolgen.

Im Idealfall sollten Publikum und Performer*innen diese Voraussetzungen schnell vergessen und sich ganz darauf konzentrieren können, die Fülle der subtilen Klänge zu genießen, die aus den Schwingungen, Pulsationen, Obertonspielen hervorgehen – all das, was die grundlegende, immaterielle Natur von Klängen ausmacht, die durch die einzigartige Beziehung zwischen Musiker*in und Instrument noch verstärkt wird.

Die Festlegung eines Grundtons allein kann diese Komplexität auf keinen Fall vollständig herbeiführen. Diese Aufgabe bleibt den Musiker*innen im Laufe ihrer Erkundungen überlassen. Dasselbe gilt für das Ausbalancieren der empfindlichen Dynamik, mit der die Musiker*innen die erzeugten Schwingungen sorgfältig kontrollieren müssen. Bei natürlichen Obertönen muss die Stimmung nicht in reiner Stimmung erfolgen, das Ergebnis ist bereits und zwangsläufig so. Sie können nicht temperiert gestimmt werden.

Bei den Ensemblestücken erfolgt der Stimmvorgang im Miteinander der Musiker*innen. Sie wissen, dass sie für die Musik, die wir machen,

eine Tonart finden müssen, die leicht ambivalent ist. Sie darf weder dissonant noch wirklich konsonant sein, damit sie die Oszillationen erzeugen kann, die unsere Musik nähren. Selbst auf der Ebene der Tonalität und Stimmung suchen wir nach Zwischenzuständen. Auch diese Praxis entspringt zweifellos meiner Leidenschaft für Modulationen in der klassischen Musik, für dieses bestimmte Gefühl der Ungewissheit und Schwerelosigkeit, das ich darin suche. Ich möchte keine Melodie konstruieren, sondern einen sanften Gesang einrahmen, der sich durch die Interaktionen innerhalb des Klangs von selbst formt.

Die 1932 in Paris geborene Komponistin **Éliane Radigue** verstarb im Februar 2026 im Alter von 94 Jahren. Sie zählt zu den bedeutendsten Elektronikpionierinnen des 20. Jahrhunderts. Ihr von verschiedenen Phasen geprägtes Werk widmet sich der Erkundung von Schwellenzuständen und unentdeckten Räumen und entfaltet zugleich einen Dialog zwischen Hörfahrung und innerem Erleben, zwischen persönlicher Geschichte und verkörperter Erinnerung.

Julia Eckhardt ist Musikerin und Kuratorin im Bereich der Sonic Arts. Sie ist Gründungsmitglied und künstlerische Co-Leiterin des Klangkunst-Laboratoriums Q-O2 in Brüssel. Als Interpretin komponierter und improvisierter Musik hat Eckhardt mit zahlreichen Künstler*innen zusammengearbeitet, u. a. mit Éliane Radigue.

Auszüge aus: Julia Eckhardt und Éliane Radigue, *Intermediary Spaces – Espaces intermédiaires*, 2. und erweiterte Auflage, Brüssel: umland editions, 2020, S. 147-149 und S. 156-168.

Aus dem Englischen von **Kristoffer Patrick Cornils**



Mit dem Dudelsack-Künstler Erwan Keravec, der bei MaerzMusik 2026 zu erleben sein wird, entwickelte Éliane Radigue *Occam XXVII*. | Éliane Radigue developed *Occam XXVII* with the bagpipe artist Erwan Keravec who will also perform at MaerzMusik 2026.
© Berliner Festspiele, Foto | photo: Camille Blake

Ideally, the listener and the performer should be able to quickly forget this fundamental and be absorbed in listening to the richness of the subtle play emanating from the beatings, pulsations, games of harmonics – everything that makes up the basic, immaterial nature of sounds, which are intensified in the unique relation between instrumentalist and instrument.

The determination of a fundamental alone cannot in any case encompass all this complexity. This task is left open to the musician in the course of his or her discoveries, as is the balancing of the fragile dynamics, with which the musician needs to carefully control the vibrations produced. With natural harmonics, the tuning needn't be in just intonation, the outcome is already and inevitably so. They cannot be tempered.

For the ensemble pieces, tuning is done between the musicians. They know that for the music we do, they need to find a key that is slightly ambivalent, neither dissonant nor really consonant, in order to obtain the oscillations that nourish our music. Even on the level of tonality and tuning, we seek intermediary states. Again, without a doubt, this practice stems from my passion for modulations in classical music,

for this feeling of incertitude and weightlessness that I seek in it. I'm not looking to construct a melody, but to frame the soft singing being shaped by itself through the interactions within the sound.

The composer **Éliane Radigue** passed away in February 2026 at the age of 94. Born in Paris in 1932, she was one of the most important pioneers of electronic music in the 20th century. Her work is characterised by different phases, but it's always united by an exploration of thresholds and spaces that represent a dialogue between listening experience and inner feeling, between personal history and sensory memory.

Julia Eckhardt is a musician and curator in the field of sonic arts. She is a founding member and artistic director of Q-O2 workspace in Brussels. As a performer of composed and improvised music, she has collaborated with numerous artists, and extensively with Éliane Radigue.

Extracts from: Julia Eckhardt and Éliane Radigue, *Intermediary Spaces – Espaces intermédiaires*, 2nd, expanded edition, Brussels: umland editions, 2020, pp. 147-149 and pp. 156-168.

Relationalität in harmonischen Systemen

Relationality in Harmonic Systems

Catherine Lamb im Gespräch mit | in conversation
with Irene Lehmann

Irene Lehmann: Es gibt eine wachsende Community von Komponist*innen, die vor allem beim Komponieren mit digitalen Mitteln mit ungewöhnlichen Stimmungen arbeiten. Du fokussierst dich dagegen hauptsächlich auf akustische Instrumente und die menschliche Stimme. Was reizt dich an unterschiedlichen Stimmungssystemen?

Catherine Lamb: Es ist wirklich fantastisch, dass digitale Communities wachsen und Menschen weltweit miteinander in Verbindung treten. Faszinierend ist, dass man mit elektronischen Instrumenten und Stimmungen so direkt arbeiten und Ideen teilen kann. Mich interessiert am meisten die Erfahrung der akustischen Forschung mit Instrumenten und Menschen. Im digitalen Medium geht alles so schnell – man probiert etwas aus, hört dies oder das, aber es ist eine ganz andere Erfahrung, ob man etwas auf der Posaune, dem Cello oder der Klarinette hört. Ich bin gerne mit Menschen im selben Raum, um gemeinsam etwas auszuprobieren.

IL: Lass uns über das Konzept des harmonischen Raums sprechen. Was bedeutet es für dein Komponieren?

CL: Ich benutze gerne den Begriff des harmonischen Raums von James Tenney. Er unterscheidet zwischen Tonhöhenraum und harmonischem Raum. Der Tonhöhenraum ist praktisch – hoch, tief, wo jemand seinen Finger hinsetzt, um eine bestimmte Tonhöhe zu erzeugen. Der harmonische Raum hingegen zeigt klangliche oder sympathetische Beziehungen, die oft weit auseinanderliegen. Zum Beispiel die Oktave: Das Verhältnis 2:1 ist eine der einfachsten Beziehungen, aber die Töne liegen im Tonhöhenraum nicht nah beieinander. Oft liegen die

harmonisch resonanteren Verhältnisse weiter auseinander. Mich interessieren die Relationalität und die verschiedenen Arten von Resonanzen, die unterschiedlichen Kombinationen folgen.

IL: Öffnet das Konzept des harmonischen Raums neue Möglichkeiten für das Komponieren?

CL: Ja, für mich wurde es zu einer Art Sog. Ich habe vor über 20 Jahren angefangen, daran zu forschen, und inzwischen ist es ein Teil meines gesamten Denkens geworden. Mein Verhältnis zur Harmonie hat sich völlig verändert. Das Arbeiten mit harmonischen Stimmungen ist nun ein integraler Bestandteil meines Schaffens und nicht einfach nur eine erweiterte Technik. Es ist eine eigene Welt, in der sich meine Wahrnehmung ständig verschiebt.

IL: Ja, wenn man das System selbst ändert, verändert sich auch alles darin. Wenn wir über Beziehungen im harmonischen Raum sprechen, geht es um mehr als nur um technische Erweiterungen. Was bedeutet dieses Interesse an Relationalität für dich?

CL: Am einfachsten lässt sich das vielleicht über die numerischen Beziehungen beschreiben. Bevor ich ihre Wirkung auf die Harmonie genauer verstanden habe, erfolgte mein erster Zugang durch das Musikstudium in Indien, wo ich das Konzept des Shruti kennenlernte. Gleichzeitig gibt es eine Nähe zur Renaissance-Musik und zur europäischen Harmonielehre. In der indischen Musik steht die Solostimme gegen die Tanpura – ich mag in diesem Zusammenhang den Begriff des „atmosphärischen Agenten“, weil sie nicht als eigenständiges Instrument gesehen wird, sondern als Harmonie erzeugender Klang, mit dem eine Person interagiert. Dabei entdeckte



Catherine Lamb © Rui Camilo

Irene Lehmann: Catherine, there's a growing community of composers who work with different tunings in digital compositions. However, you stick mostly to acoustic instruments and the human voice. What attracts you to different tuning systems?

Catherine Lamb: It's both really positive and fantastic that these kind of communities are growing. The directness of working with electronic instruments and temperaments and the ease with which ideas can now be shared, is fascinating. I'm most interested in the sensation of acoustical discovery with instruments and people, which takes longer. With the digital medium, it's so quick – you can try, hear this or hear that – but it's such a different experience to sound things on a trombone versus a cello versus a clarinet. I like to be in the same room with people and try things.

IL: Let's talk about your concept of the harmonic space. What does this mean for your composing?

CL: I like to use the term harmonic space, which James Tenney came up with. It distinguishes the concept between pitch space and harmonic space. The pitch space would be more practical in terms of where someone places their finger and then describes the frequency. The harmonic space suggests these close relations sonically or sympathetically, but they are quite far apart. For instance, the octave: the relation 2:1 is one of the

simplest relationships, but it's not close in pitch space. Often the more harmonically resonant relationships are further apart. The harmonic space suggests how things are relating together, which is more what I think about – in contrast to how things are situated in pitch space. In terms of the actual harmonic principle or the harmonic space, I'm thinking about how everything's relating to each other. I like to make that distinction. I'm more interested in the relationality and different kinds of resonances following different combinations.

IL: Are you finding that the concept of the harmonic space opens up more possibilities in your composition practice?

CL: Yeah. For me it became kind of a vortex. I started over 20 years ago exploring it and now it's part of my whole thinking. I've completely changed my relationship to harmony. As I've been working with harmony, it's become integrated into my approach rather than being an extended technique. It's become an integrated world that my perception is constantly shifting around.

IL: Sure, if you change the system, then everything in it is changed. When we talk about relations in harmonic spaces, it sounds like it's about more than just broadening technical possibilities. Could you explain what the focus on relationality means to you?

Ich finde es spannend, nach diesen mathematischen, geometrischen, harmonischen Beziehungen zu suchen. Natürlich ist es unmöglich, dass Musiker*innen sie exakt treffen, aber allein schon das Annähern und gelegentliche Erklingen ist faszinierend – und ich mag den menschlichen Aspekt daran.

There's something really interesting about searching for these mathematical, geometric, harmonic relationships. Of course it's impossible for musicians to completely sound them, but even just approaching them and occasionally sounding them is quite fascinating – and I still like the human aspect of that.

—————→ Catherine Lamb



ich jene winzigen Veränderungen im Timbre und in der Tonhöhe. Diese Art der Suche ist mir immer noch sehr nahe. Im indischen System benennt man das nicht mathematisch, das würde der Tradition widersprechen, aber es gibt all diese sehr spezifischen Orte, an denen man Färbungen finden kann. Das war mein Einstieg in die detailliertere Auseinandersetzung mit Harmonie. Später habe ich mit James Tenney gearbeitet, der sehr mathematisch und akustisch dachte, er wollte die Obertonreihe genau analysieren. Ich finde es spannend, zwischen dem theoretisch-wissenschaftlichen Zugang und dem intuitiven, intensiven Hören zu pendeln. Diese beiden Wege stehen sich manchmal gegenüber – ich mag das und versuche, mir beide offen zu halten.

IL: Das ist eine Erfahrung, die über die Musik hinausweist: Strukturen sind hilfreich, aber wenn man tiefer geht, stößt man auf Phänomene, die diese Strukturen infrage stellen. Werden die Relationen im harmonischen Raum auch zwischen Solostimme und Ensemble verhandelt?

CL: Wenn du eine Solostimme gegen eine Klangquelle stellst, dann veränderst nur du selbst etwas. Das ist eine andere sensorische Erfahrung – man bewegt sich intuitiv durch ein Klangfeld. Besonders mit der Stimme, etwa in der Dhrupad-Musik: Die feinen Veränderungen der Stimme sind gewissermaßen die Basis der Harmonie im indischen Klassiksystem, dem Shruti. Ich denke, das ist der Ursprung der sensorischen Erfahrung von Harmonie. Wenn man mit einem Ensemble arbeitet und mit harmonischen Systemen, muss man navigieren, um gemeinsam präzise Räume abzustimmen. Ich finde es spannend, nach diesen mathematischen, geometrischen, harmonischen Beziehungen zu suchen. Natürlich ist es unmöglich, dass Musiker*innen sie exakt treffen, aber allein schon das Annähern und gelegentliche Erklängen ist faszinierend – und ich mag den menschlichen Aspekt daran. Mich interessiert nicht, nur den Synthesizer dafür zu verwenden. Digital ist heute vieles so leicht, aber da fehlt mir die Tiefe. Wie sich Dinge kombinieren – zwischen Instrumenten, aber auch zwischen Musiker*innen –, ist einzigartig. Deshalb kann das, was die einzelnen Zuhörer*innen hören, völlig anders sein als das, was ich höre.

IL: Einerseits macht die technische Entwicklung diese Musik für mehr Menschen zugänglich und fördert das Bewusstsein für Mikrotonalität. Auf der anderen Seite führt eine technische Erfindung ohne tieferes Verständnis kaum zu einem nachhaltigen Ergebnis. Eines deiner

letzten Stücke war eine Musiktheaterproduktion. Während andere Instrumente stark vorstrukturiert sind, ist die Stimme viel flexibler. Wie arbeitest du damit?

CL: Ich habe in letzter Zeit viel für Stimme geschrieben und das sehr genossen. Wenn man im westlich-klassischen System ausgebildet ist, kann es schwierig sein, bestimmte Dinge zu verlernen – man hat so lange trainiert, sich in das System einzufügen. Es braucht etwas Zeit, um die eigene Klangproduktion umzustellen. Die italienische Sängerin Amelia Cuni kam zum Beispiel ursprünglich aus der europäischen Klassik und ist dann zur indischen klassischen Musik übergegangen. Sie hat viel über die Veränderung ihrer Stimmproduktion gesprochen – hin zu einem vollen, klaren Wohlklang. Ich denke, das liegt auch an Praktiken aus der Renaissance-Musik, in der die Stimme wie ein Instrument funktioniert. Ich merke, dass es sehr angenehm ist, mit Sänger*innen zu arbeiten, die ihre Stimme wirklich wie ein Instrument begreifen. Es kann beängstigend sein, weil sich die Referenz verschiebt, aber man gelangt zu sehr einfachen, offenen Beziehungen – Dinge, die Sänger*innen intuitiv ohnehin schon machen, wie reine Quinten im Vergleich zu temperierten Quinten. Wenn es um komplexere Beziehungen geht, ist es hilfreich, andere Instrumente als Anker zu haben – aber die Möglichkeiten der Stimme sind so gut wie unendlich. Ein großartiges Instrument.

IL: Interessiert dich neben dem harmonischen Raum und der Veränderung der Beziehungen zu Tonhöhe und Tonalität auch die musikalische Beziehung zum realen Resonanzraum?

CL: Ja, in verschiedener Hinsicht. Man kann sich natürlich auf Raumresonanzen einstimmen. Bei Vokalstücken geht das sehr leicht – manche meiner Stücke sind flexibel, je nachdem, in welchem Raum sie gespielt werden. Manchmal ist es aber auch hilfreich, Raumresonanzen zu vermeiden. Ich habe eine Serie von Stücken, in denen ich eine Filtertechnik benutze: Ich stelle Mikrofone außerhalb des Raums auf und schicke das Signal durch Super Collider, wo ich mit resonanten Bandpass-Filtern bestimmte Frequenzen selektiere. Das führt zu spannenden Momenten – bei Feedbacks zum Beispiel oder wenn bestimmte Frequenzen aufgegriffen werden, weil ich sie auf die harmonischen Beziehungen des Stücks stimme. Ich fixiere nichts auf einen bestimmten Raum, aber ich genieße, was in unterschiedlichen Räumen passiert.

IL: Die klassische indische Musik hat dir wichtige Impulse für deine Kompositionsweise gegeben.

CL: The simplest way to describe it is in terms of the numerical thinking and ratios. Before I started to learn how the ratios affect harmony, my first introduction was studying music in India and learning about the concept of Shruti. There's a close relation to early music and European harmony as well. In Indian music, it's the solo voice against the Tanpura – I like this concept of the atmospheric agent, because it is not seen as an independent instrument, but rather as a harmony-producing sound with which a person interacts. That's where I discovered all these minute shifts in timbre and pitch against the Tanpura. I still feel close to this kind of research. In the Indian classical system, you don't name it mathematically because that goes against the tradition. But there's all these minute and specific places to find these colorations. That was my introduction to going more into detail with harmony. Later, I was working with James Tenney, who was thinking very mathematical and acoustico-logical. He was interested in breaking down the overtone series. I find it's interesting to go back and forth between the very theoretical and more scientific approach on the one hand and the more intuitive intense listening approach on the other hand. Sometimes they're like two paths that are in opposition to each other – I enjoy that and I try to keep both active.

IL: I suppose it's an common experience: structures can be helpful, but when you listen or study more deeply, you encounter phenomena that challenge these structures. When we talk about the harmonic space, are relations also negotiated between the solo voice and an ensemble?

CL: If you're a solo voice against a sound source it's just you affecting the change. It's a different kind of sensorial experience if you're intuitively moving through a field of sound. Especially with the voice, like in Dhrupad music: The subtle changes of the voice are the basis of harmony in Indian classical music, or the shruti. I think that's like the instigation of the sensorial experience with harmony. But if you're interested in working with an ensemble and working with harmony, then one has to navigate how to get into precise spaces. There's something really interesting about searching for these mathematical, geometric, harmonic relationships. Of course it's impossible for musicians to completely sound them, but even just approaching them and occasionally sounding them is quite fascinating – and I still like the human aspect of that. I'm not interested in just playing it on the synthesizer. You can do things digitally so easily now. But there's a disconnect between the depth of search. How do

combinations with different instruments sound like or between different musicians? How people are hearing things is so unique. What they're listening for could be completely different from what I'm listening for.

IL: On the one hand, the fact that this is becoming easier from a technical perspective is introducing more people to this kind of listening and awareness of microtonality. However, technical inventions that are not deeply studied have no lasting impact. One of your most recent pieces was a musical theatre production. So, I would like to ask you about the voice. While other instruments are more structured, the voice is much more flexible as an instrument. How do you work with this?

CL: I've been writing for the voice a lot recently, and I've been really enjoying that. If you're trained in the Western classical tradition it can be really difficult to unlearn certain things because you've spent so much time learning how to fit into the Western harmonic temperament. It takes a bit of time to adjust your sound production. For instance, the Italian singer Amelia Cuni first started out in the classical manner and then shifted to Indian classical music. She talked a lot about the change of vocal production to have a really full, clear, comfortable sound. I think it's also linked to some early music practices, where the voice is really more an instrument. I've found that it's really enjoyable to work with vocalists who are interested in approaching their voice like an instrument. It can be scary because of the change of reference, but you get to quite simple open relationships, like the vocalists have always intuitively done anyway, like the pure fifth versus the tempered fifth. When you get into the more complex relationships, it's helpful to have other instruments as anchor – but the voice is quite infinite. It's a great instrument.

IL: Apart from the harmonic space and changing relations to pitch and tuning, are you also interested in the musical relations within the actual resonant space of the room?

CL: Yeah, in different ways. The most obvious is tuning to room resonances. With vocal pieces it's very easy to adjust. Some of my vocal pieces are more flexible, according to the space that they are performed in. But sometimes it's useful to avoid the room resonances altogether. I have these series of pieces where I use a filtering technique: I put microphones outside the space, and then send them through a super collider, where I can filter frequencies

Wie wichtig sind deiner Ansicht nach generell transkulturelle Ansätze für neue Wege im Umgang mit Harmonie? Und wie offen sind deiner Erfahrung nach akademische Institutionen für solche Impulse?

CL: Ich fühle mich neben dem europäischen klassischen System der indischen Dhrupad-Musik immer noch sehr verbunden. Ich sprach mit Bahauddin Dagar – ein Rudra-Vina-Spieler, ein großartiger Musiker. Er wünscht sich mehr Austausch zwischen den Systemen, zwischen den Kulturen – auf eine entmystifizierende Weise. Wir müssen die indische klassische Musik nicht als spirituelle Versammlung betrachten, sondern können offen und vergleichend darüber sprechen. Ein anderer Lehrer von mir war Mani Kaul, ein Filmemacher und Sänger. Er sprach über die Unterschiede im visuellen Denken zwischen Indien und Europa. Es wäre fantastisch, mehr Perspektiven zu haben – etwa auch aus persischen oder arabischen Modalitäten und anderen Systemen. Ich liebe diese Verschiebungen in Ton und Timbre im Maqam, dem asiatischen Konzept von Modalität. Ich würde all diese Elemente gerne zusammenbringen und mit Praktiker*innen darüber diskutieren – nicht um sie in ein anderes System zu zwingen, sondern um ein tieferes Verständnis zu erlangen und aus pluralistischen und vergleichenden Praktiken heraus Neues zu schaffen.

IL: Das passt zum Konzept des harmonischen Raums. Deine Musik wird unter anderem im Rahmen des klassischen Konzertsystems aufgeführt. Gibt es da viele Friktionen oder begegnet dir viel Offenheit?

CL: Das Interesse wächst. Als ich vor etwa 20 Jahren anfang, in diese Richtung zu arbeiten, sagte man mir: Niemand wird deine Musik spielen wollen – das ist zu schwierig, da kommt niemand rein. Selbst bei meinen Lehrer*innen wie James Tenney war das damals noch sehr neu, zumindest in seinem Arbeitsfeld. Es fehlten die Begriffe, die Konzepte. Heute ist das ganz anders. Es interessieren sich immer mehr Menschen dafür und es gibt viele Musiker*innen, die es spielen wollen.

IL: Denkst du, diese Art zu komponieren hat immer noch subversives Potenzial – oder ist sie dafür zu technisch?

CL: Ja, ich halte sie schon für etwas Subversives. Manchmal habe ich das Gefühl, dass Leute sich davon bedroht fühlen. Für mich öffnet es einfach alles. Wenn man Intonation, Akustik und harmonische Relationen detaillierter studiert, bekommt alles mehr Tiefe. Der Hauptwiderspruch

Der Hauptwiderspruch liegt in der Art, wie Harmonielehre in westlichen Institutionen gelehrt wird. [...] Für mich ist es schlicht ein Studium der Akustik und der damit verbundenen Möglichkeiten.

liegt in der Art, wie Harmonielehre in westlichen Institutionen gelehrt wird. Man kann es so sehen: Es öffnet den Blick und gibt mehr Einsicht – oder es steht einer bestimmten Tradition entgegen. Ich glaube, die Angst besteht darin, dass es diesem Erbe widersprechen könnte. Ich hingegen denke eher positiv: Für mich ist es schlicht ein Studium der Akustik und der damit verbundenen Möglichkeiten. Als ich jünger war, bin ich oft frustriert gewesen, dass meine Lehrer*innen nicht detaillierter über Akustik sprechen konnten. Man sagte mir sogar, ich könne nicht richtig intonieren – weil ich nicht in das System passte. Besonders als ich mit der Bratsche anfang. Ich erinnere mich an Doppelgriff-Übungen – ich nahm sie mit nach Hause, hörte all diese verschiedenen Färbungen, je nachdem, wo der Finger lag, und brachte das zurück. Ich genoss es, diese Unterschiede zu hören. Und mein Lehrer war einfach nur genervt. Da war der Widerstand. Es ist eine andere Art zu hören – wie Dinge interagieren, welche sekundären, tertiären Ordnungen von Resonanzen entstehen –, statt sich in das temperierte System einzufügen.

Die Komponistin und Bratschistin **Catherine Lamb** erforscht feinste Klangverhältnisse. Sie arbeitet mit mikrotonaler Harmonik und liebt langsame Prozesse. Ihre Musik bewegt sich dabei zwischen westlicher Tradition, indischer Klassik und experimenteller Klangforschung.

Irene Lehmann ist promovierte Theaterwissenschaftlerin und Dramaturgin mit Schwerpunkt Musiktheater des 20. und 21. Jahrhunderts. Sie forscht zur Ambivalenz utopischer Potenziale in der historischen und gegenwärtigen Performancekunst, im Musiktheater und im digitalen Raum.

Eine Version des Interviews wurde zuerst in Positionen. Texte zur aktuellen Musik, Nr. 144, 08/2025, S. 30-35 veröffentlicht.

Aus dem Englischen von **Bastian Zimmermann**

through resonant bandpass filters. Sometimes it's quite interesting, if there's some feedback or if they pick up, because I tune the frequencies to the harmonic relationships in the piece. I don't fix things to a space but I enjoy what happens in different spaces.

IL: Classical Indian music has given you important inspiration for your compositional practice. In your opinion, how important are transcultural approaches in general for finding new ways of approaching harmonic relations? Secondly, and based on your experience, how open are academic institutions to other impulses and ways of composing?

CL: Apart from the European classical system I still feel very close to the Indian Dhrupad music. I was speaking with Bahauddin Dagar who is an rudra veena player, an amazing musician. He told me how he desires more discussion between systems, between cultures in a way that we can stop mystifying. We don't have to look at Indian classical music as this spiritual gathering, but just talk about it really plainly and comparatively. Another teacher I had was Mani Kaul, a filmmaker and vocalist. He describes the visual perspective differences between India and Europe. I think that it would be incredible to have more perspectives, also the variations of Persian or Arabic modalities and further systems. I really like these shifts in tone and timbre and the way they change even the concept of modality. I would just love to have all of these elements on the same table, and practitioners discussing them across the board – not trying to fit into a different system but just to create together from that.

IL: This resonates with your concept of harmonic space. However, your music is still performed within the classical music framework. Do you feel there's friction in bringing your music into this field, or are people open-minded?

CL: There's a growing interest, even in the past. When I was starting to work towards these systems, about 20 years ago, I was told: Nobody's going to want to play your music – it's too difficult, people won't have the way in. Even with James Tenney, it was still so new in the field he was working in. People didn't have a framework or concepts where they could rely on. But now there's more and more people getting interested and musicians who want to play it.

IL: Do you still feel that this way of composing has a kind of subversive potential, or is it perhaps too technical for that?

The main contradiction is the way that you study harmonic theory in Western classical institutions [...] for me, it's just studies in acoustics.

CL: Well, it seems it's subversive. Sometimes I found that people occasionally feel threatened by it. My feeling is that it just opens up everything. When you study intonation in more detail and acoustics and relation and harmonic relationships, it gives more depth. The main contradiction is the way that you study harmonic theory in Western classical institutions. You can see it either way: it opens up and gives more insight, or it goes against the usual concepts. I take the more positive thinking: for me, it's just studies in acoustics. When I was younger, I felt so frustrated that my teachers couldn't talk to me about the acoustics in more detail. I was even told I couldn't play in tune – because I wasn't fitting into the system. Especially when I started to play the viola. I had this study of playing double stops. I have this strong memory of taking that home and hearing all these different colorations of where you put the finger, and then brought it back. I was really enjoying noticing differences. And the teacher was clearly annoyed with me. That's where the opposition is. It's a different way of listening – how things are interacting, what kind of secondary, tertiary orders of resonance are being activated – versus fitting into the tempered system.

Composer and viola player **Catherine Lamb** explores subtle sound relationships. She works with microtonal harmonics and loves slow processes. Her music moves between Western tradition, Indian classical music, and experimental sound research.

Irene Lehmann holds a doctorate in theatre studies and is a dramaturge specialising in 20th and 21st century music theatre. Her research focuses on the ambivalence of utopian potential in historical and contemporary performance art, music theatre, and the digital space.

A version of the interview was first published in *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, No. 144, 08/2025, pp. 30-35.

Die Stimme, die nicht mehr meine ist

This Voice That Is No Longer Ours

von | by Louis Chude-Sokei

Obwohl ich seit Jahrzehnten als Wissenschaftler und Autor tätig bin und mich seit ebenso langer Zeit mit Klang auseinandersetze, habe ich *meine* Stimme erst im Rahmen meiner Zusammenarbeit mit Jan St. Werner entdeckt. Damit meine ich selbstverständlich nicht meine literarische oder wissenschaftliche Stimme. Als Autor standen stets die schriftlichen Manifestationen meiner Stimme im Vordergrund. Ich verstand sie nicht als Klang oder Gesang, sondern begegnete ihr als geschriebenem Wort. Weil ich also nie zu ihrem Publikum gehörte, hörte ich ihr jenseits der Mechanik meiner Aussprache und den Notwendigkeiten des Vortragens und Antwortens nur sehr selten zu. Wer sich oft durch Räume bewegt, in denen nicht zwangsläufig mit Gastfreundschaft zu rechnen ist, wird indes daran gewöhnt sein, den Klang der eigenen Stimme streng zu überwachen. Markiert sie doch einen Menschen fast genauso sehr wie seine Haut. Dennoch hatte ich dem Klang meiner Stimme nie wirklich viel Aufmerksamkeit geschenkt, bevor ich dank unserer Zusammenarbeit etwas Neues entdeckte: die ungeschönte klangliche Gegebenheit meiner tatsächlichen Stimme, die materielle Präsenz ihrer Kadenz und die Resonanz ihres heimatlosen Tons.

Jan hörte mir erstmals zu, als ich in einem Auditorium in Berlin einen öffentlichen Vortrag hielt. Später sagte er zu mir, dass er an diesem Nachmittag in dieser Stimme eine Landschaft gehört hätte – einen Raum mit vielen anderen Räumen darin. Als wir zu sprechen begannen, hörte ich zunächst die Gegebenheiten einer unbeholfen miteinander geteilten Sprache. Uns beiden

wurde die englische Sprache auferlegt, angetrieben von den Wirrungen von *race*, der Diaspora und des Aufstiegs und Falls von Nationalstaaten. Diese Auferlegung ermöglichte uns ein Gespräch über Freud und Leid von kulturellen Diskrepanzen, die Schöpfung von Kunst und die Gestaltung von Ideen in Welten, die im selben Moment geboren werden und verenden. Das vereinende Element dieses Gesprächs war unsere geteilte Besessenheit von Klang.

Vielleicht sollte ich damit aufhören, sie als *meine* Stimme zu bezeichnen – birgt das doch nicht nur die Gefahr des Narzissmus in sich, sondern käme auch einer unzutreffenden Behauptung hinsichtlich Eigentum und Identität gleich. Ich sage dies in vollem Bewusstsein darüber, wie wichtig es für marginalisierte Bevölkerungsgruppen war, ihre Identität und ihren Widerstand mittels des Anspruchs einer *eigenen* Stimme zum Ausdruck zu bringen. Aus diesem Grund beschäftige ich mich seit langer Zeit mit dem, was der große karibische Dichter und Kritiker Edward Kamau Brathwaite als „Geschichte der Stimme“ bezeichnete, obwohl für ihn die Stimme immer in recht starren Vorstellungen von ethnischer Identität verwurzelt war.

Verständlich ist das, weil sein Werk aus dem antikolonialen Nationalismus der Übergangszeit zwischen Dekolonialisierung und dem Aufstieg des Drogenterrorismus heraus entsprang (wer sich mit der Karibik auskennt, dürfte darin den Ursprung des Reggaes und der Sound-system-Kultur erkennen, die wiederum meine Gedanken über Sprache, *race* und Migration

Louis Chude-Sokei
im Gespräch mit |
in conversation with
Jan St. Werner
© Lukas Pürmayr



Though I've been a scholar and writer for decades and have worked in and around sound for just as long, it wasn't until I began collaborating with Jan St. Werner that I began to discover *my* voice. Not my literary or scholarly voice, of course. As a writer it was the written manifestations of voice that took priority. I encountered it not as sound or song but as written word. I was never its audience and so rarely listened beyond the mechanics of enunciation and the necessities of performance and response. For those who travel often in spaces where welcome is unsure, it's not unusual to police the sound of one's voice. It marks you almost as surely as skin. But I'd never really paid much attention to the sound of it. What I discovered in our collaboration was something new: the raw sonic fact of my actual voice, the material presence of its cadence and the resonance of its homeless tone.

It was in Berlin where Jan first heard me re-sounding in an amphitheater where I delivered a public performance/lecture. He's said that what he heard that afternoon in that voice was a landscape, a space with many other spaces in it. What I heard when we began speaking was initially the fact of an awkwardly shared language. For both of us English was an imposition energized by the tumult of race, migration and the rise and fall of nations. It is an imposition that enabled a conversation about the joys and pain of cultural discrepancy, the making of art and the shaping of ideas in worlds endlessly birthing and dying at the same time. All of this held together by a shared obsession with sound.

Perhaps I should stop calling it *my* voice. Not only does that risk narcissism, it is also an inaccurate claim on ownership and on identity. I say this while fully aware of how significant it has been for minoritized populations to express identity and resistance by way of the ownership of voice. Because of this, what the late great Caribbean poet/critic Edward Kamau Brathwaite once called "The History of the Voice", has long been my focus, though for him the voice was ever rooted in quite rigid notions of racial identity. Understandable since his work emerged out of the anti-colonial nationalism of the period that straddled decolonization and the rise of the narco-terrorists (which, for those intimate enough with the Caribbean, is the cradle of reggae and sound systems, which were and are what links my thinking about language, race and migration to technology and sound). For me, moving beyond Brathwaite and many of my mentors, sound is a way of tracing culture and identity not as fixed objects but as resonances, traces, blur. And, as dub reggae teaches us, the cross-cultural contamination of echoes.

The tragic secret is that our voices are never truly ours, though we may insist on claiming them. They are product of dialogue and culture. Voices are like music: we can claim it but can't really own it. Once fashionable theorists used to say that we are less speakers of language than we are *spoken by it*. Language precedes us, which makes us the subjects of dialogue, its products also. That's why it's important to make clear that before my voice became the primary topic or focus for the collaboration between

mit der Technologie und dem Klang verbinden). Für mich, der ich über die Überlegungen von Brathwaite und vieler meiner Mentor*innen hinausgehe, stellt Klang eine Möglichkeit dar, Kultur und Identität nicht als fixe Objekte, sondern als Resonanzen, Spuren und Unschärfen nachzuzeichnen. Und, wie uns der Dub-Reggae lehrt, als interkulturelle Kontamination von Echos.

Das tragische Geheimnis besteht darin, dass unsere Stimmen niemals wirklich uns gehören, selbst wenn wir sie für uns beanspruchen möchten. Sie sind ein Produkt von Dialog und Kultur. Stimmen sind wie Musik: Wir können sie für uns beanspruchen, aber sie uns nicht aneignen. Einst behaupteten einige angesagte Theoretiker*innen, dass wir weniger Sprecher*innen der Sprache sind, als dass wir vielmehr *von ihr gesprochen werden*. Ihnen zufolge geht uns die Sprache voraus, was uns gleichermaßen zu Subjekten des Dialogs wie auch zu seinen Produkten macht. Deshalb ist es wichtig klarzustellen, dass noch bevor meine Stimme zum zentralen Gegenstand oder Fokus der Zusammenarbeit zwischen Jan St. Werner und mir wurde, es das Gespräch war, das diese Arbeit initiiert und aufrechterhalten hat. Der für mich überraschendste Aspekt dieses Gesprächs war, dass es mich dazu brachte, mir selbst zuzuhören, meine eigene Stimme im Dialog zu hören, und dem zu lauschen, was andere hören.

Schließlich reicht es nie aus, einander nur zu hören. Für die Zusammenarbeit ist es unerlässlich, zu hören, *wie* der oder die Andere hört; wie Geräusche, die beide hören, interpretiert und beantwortet werden. Das stellt eine Geste der Intimität dar und obendrein eine Praxis, die für die Kultur in einer Welt, die im selben Moment (leise und laut zugleich) geboren wird und verendet, unerlässlich ist. Alle Werke, die aus uns hervorgegangen sind, ob nun mit Mouse on Mars oder meinem eigenen Projekt *Echolocation* oder aber der laufenden Arbeit *Sometimes You Just Have to Give it Your Attention*, sind öffentliche Manifestationen eines Dialogs, der sich durch eine kontinuierliche Erforschung von Klang, Raum und dem gemeinsamem Zuhören auszeichnet. Und eben jene Auseinandersetzung befasst sich regelmäßig mit meiner Stimme.

Im Rahmen dieser Projekte habe ich auf diese Stimme so reagiert, wie es die meisten von uns tun, wann immer uns Aufnahmen der eigenen Stimme vorgespielt werden. Mit Verlegenheit angesichts dieses unheimlichen Replikats des Selbst. Mit Unbehagen und dem Wunsch,

dem Selbst auszuweichen, das von der technologischen Duplikation suggeriert wird. Sobald sie vom Körper getrennt und aus dem widerhallenden Theater des Schädels und Geistes befreit werden, können unsere Stimmen eine fast aggressive Fremdartigkeit annehmen. Sie werden uns und den von uns eingenommenen Räumen fremd und vertraut zugleich. Diese seltsame Intimität kennen Musiker*innen und Produzent*innen nur allzu gut. Deshalb wird die Stimme in so vielen Studioproduktionen in Hall oder Echoeffekte getaucht. Selbst die besten Sänger*innen fühlen sich von ihrer eigenen Stimme entfremdet. Das geht bisweilen so weit, dass sie sich ablenken lassen, verstummen oder nicht mehr auftreten können. Wird die Stimme mittels Hall, Echoeffekten oder Multitracking hingegen verdoppelt, ermöglicht das Sänger*innen, weniger mit ihrer Einmaligkeit allein zu sein. Mithilfe von Technologie können sie in einen Dialog mit sich selbst treten. Deshalb argumentiere ich, dass die Virtualität aus dem Echo und dem Hall geboren wurde. In den von ihnen reproduzierten oder kultivierten Räumen begegneten wir zum ersten Mal akustischen Avataren, analogen und digitalen Versionen des Selbst, die uns ähnlich genug sind, um uns darin wiederzuerkennen, aber ausreichend andersartig, um uns zu beunruhigen.

Die Akzeptanz dieser seltsamen Intimität zwischen Stimme und Technologie war für unsere Zusammenarbeit von entscheidender Bedeutung. Indem wir die Stimme dem Prozess der Verstärkung und Vervielfältigung und der technologischen Manipulation unterziehen, werden wir gleichzeitig zu Einheimischen und Anderen. Klang und Raum werden zum Schauplatz für die Auseinandersetzung mit kulturellen und historischen Unterschieden sowie für einen eher rätselhaften Vorgang, in dessen Verlauf diese Unterschiede moduliert werden und sich verändern.

Die Dynamik zwischen dem Anderswerden (*Othering*) des Selbst und der Selbsterkenntnis im Anderen (*Selfing of Other*) beschreibt tatsächlich Jan St. Werners kooperative Projekte bei der diesjährigen Ausgabe des Festivals MaerzMusik. Ganz sicher stellt sie den Schlüssel zu jenen Arbeiten dar, die vom prekären kulturellen und politischen Prozess der Improvisation abhängig sind. Das Zusammenspiel seiner Elektronik mit dem Perkussionisten Dirk Rothbrust und ferner mit Dudelsack-Künstler Erwan Keravec stellt im Wesentlichen inszenierte öffentliche Gespräche über das gegenseitige Zuhören und die durch einen solchen Dialog produzierten Versionen des Selbst dar. Unsere gemeinsame Performance lenkt die Aufmerksamkeit auf

Jan St. Werner and I, it was conversation that initiated and sustains that work. The most unexpected aspect of that conversation for me has been the fact that it made me listen to myself, to hear my own voice in dialogue and to what I hear others hearing.

It is, after all, never enough to just hear each other. Hearing *how* the other hears is essential to collaboration; how the other makes sense of the sounds you are both hearing and anticipating how they may respond to them. It's a gesture of intimacy and a practice essential to culture in a world endlessly birthing and dying (silent and loud) all at once. All the work that has come from us, with Mouse on Mars or my own *Echolocation* or the ongoing *Sometimes You Just Have to Give it Your Attention* project, has been mere public manifestations of a conversation that features a sustained exploration of sound, space and shared listening and hearing. And this exploration routinely circles around my voice.

In these projects I reacted to that voice as most of us do when we hear our voices played back to us. With awkwardness in response to this uncanny replica of the self. With discomfort and a desire to avoid the self that technological duplication suggests. Our voices can take on an almost aggressive alienness once separated from the body and liberated from the resonating theater of skull and mind. They become alien and familiar to us and to the spaces we occupy. It is a strange intimacy that musicians and producers know all too well. That is why so much studio production bathes the voice in reverb or echo. Even the best singers feel alienated from their own voice, crippled at times to the point of distraction or muteness or an inability to perform. Doubling it via reverb, echo or multitracking enables singers to become less alone in confronting their own singularity. With technology, they can enter a dialogue with themselves, which is why I've argued that the birth of virtuality was in echo and reverb. It was in those reproduced or artificial spaces where we first encountered sonic avatars, analog and digital selves similar enough to recognize but altered enough to disturb.

Acknowledging this strange intimacy of voice and technology has been crucial to our collaboration. In submitting the voice to the process of amplification and duplication and technological manipulation we become native and other at the same time. Sound and space become a stage for the exploration of cultural and historical differences as well as the more enigmatic

process by which those differences modulate and change.

This othering of self and selfing of other dynamic, in fact, describes St. Werner's collaborations at the MaerzMusik festival this year. It's certainly key to all collaborative work, particularly the kind that depends on the precarious cultural and political process of improvisation. His electronics, interacting with percussionist Dirk Rothbrust and then with Erwan Keravec playing bagpipes, are essentially staged public conversations about each other's listening and the kind of selves produced by such dialogue. Our specific performance draws focus to my voice, not because it is beautiful, not because it is ugly. Simply because though rendered alien, it is still my own. But also, not. The intimacy of that claim is in dialogue with the improvisational electronic sound- and space-shaping surrounding it.

Because it is a human voice or maintains such traces, it is the most recognizable sign of cultural transformation against a backdrop of migration and technological change. Though musical habits may remain, we have found that to present a voice taking shape in an always new environment – a migrant voice, a voice alien even to itself and its surroundings – it has been necessary to abandon music. It has been necessary to liberate the voice from the comforts of rhythm, melody, timbre and song. These elements are necessary signs of history and community, but are often limited by the need to sync, to groove, *to belong*. This need easily slips into the desire to conform. This is even the case with “spoken word”, a format that continually wrestles with the expectations of rhyme, innovation and loses often to cliché (and clichés are often desperate attempts to belong).

The tensions between rhythm, identity and community in the Black world has been central to my work since the beginning of my career. It most powerfully and fruitfully intersected with Jan's work with Mouse on Mars in the 2021 album *Anarchic Artificial Intelligence (AAI)*. That album was our first major collaboration and was where the exploration of my voice in creative tension with new technologies forced me to finally listen to its sound. Listening to the album on repeat for days and nights was an experience I hope to never recover from.

AAI tells the story of a voice powered by Artificial Intelligence but trained in the histories of struggles for Black liberation through and after slavery and colonialism. Due to that training in

Schließlich reicht es nie aus, einander nur zu hören. Für die Zusammenarbeit ist es unerlässlich, zu hören, *wie* der oder die Andere hört; wie Geräusche, die beide hören, interpretiert und beantwortet werden. Das stellt eine Geste der Intimität dar und obendrein eine Praxis, die für die Kultur in einer Welt, die im selben Moment (leise und laut zugleich) geboren wird und verendet, unerlässlich ist.

It is, after all, never enough to just hear each other. Hearing *how* the other hears is essential to collaboration; how the other makes sense of the sounds you are both hearing and anticipating how they may respond to them. It's a gesture of intimacy and a practice essential to culture in a world endlessly birthing and dying (silent and loud) all at once.

—————> Louis Chude-Sokei



Louis Chude-Sokei © Cydney Scott

meine Stimme – nicht etwa, weil sie besonders schön oder besonders hässlich wäre. Sondern schlicht weil sie, obwohl sie so fremd wirkt, immer noch meine eigene ist. Und dann wieder doch nicht. Die Intimität dieser Behauptung steht im Dialog mit der improvisierten elektronischen Klang- und der Raumgestaltung, die sie umhüllt.

Da es sich um eine menschliche Stimme handelt oder sie zumindest Spuren einer solchen aufweist, stellt sie das erkennbarste Zeichen für kulturellen Wandel vor dem Hintergrund von Migration und technologischen Veränderungen dar. Musikalische Gewohnheiten mögen bestehen bleiben. Doch haben wir festgestellt, dass es zum Zweck der Präsentation einer Stimme, die in einer immer neuen Umgebung Gestalt annimmt – eine migrantische Stimme, eine sogar sich selbst wie auch ihrer direkten Umgebung fremde Stimme –, notwendig wurde, die Musik aufzugeben. Notwendig wurde, die Stimme von den Annehmlichkeiten von Rhythmus, Melodie, Klangfarbe und Gesang zu befreien. Diese Elemente sind unerlässliche Marker von Geschichte und Gemeinschaft, werden jedoch oft durch das Bedürfnis nach Gleichklang, Groove und *Zugehörigkeit* eingeschränkt. Dieses Bedürfnis weicht allzu schnell dem Wunsch nach Konformität. Dies gilt sogar für Spoken Word, eine Darstellungsform, die ständig mit den Erwartungen bezüglich Reimschemata und Innovationspotenzial hadert und oft vor dem Klischee kapitulieren muss (und was ist ein Klischee anderes als ein verzweifelter Versuch der Zugehörigkeit?).

Die in und zwischen Schwarzen Communities existenten Spannungen hinsichtlich Rhythmus, Identität und Gemeinschaft stehen seit Beginn meiner Karriere im Mittelpunkt meiner Arbeit. Am deutlichsten und fruchtbarsten kam dies auf dem 2021 erschienenen Album *Anarchic Artificial Intelligence (AAI)* von Jan und Mouse on Mars zum Ausdruck. Dieses Album stellte unsere erste große Zusammenarbeit dar – sowie einen Ort, an dem die Auseinandersetzung mit meiner Stimme in kreativer Spannung zu neuen Technologien stand. Das zwang mich dazu, endlich ihrem Klang zuzuhören. Ich hörte dem Album tage- und nächtelang zu, während es in Dauerschleife lief – eine Erfahrung, von der ich mich hoffentlich niemals erholen werde.

AAI erzählt die Geschichte einer Stimme, die von Künstlicher Intelligenz angetrieben wird, die aber an der Geschichte Schwarzer Befreiungskämpfe während des und nach dem Kolonialismus und der Sklaverei trainiert wurde. Aufgrund dieses Trainings an ganz bestimmten Texten, von denen

die meisten sich mit der Politik der Sprache und des Dialekts in der Schwarzen Diaspora befassen – darunter solche von Brathwaite sowie Sylvia Wynter und Édouard Glissant –, wird sich der Algorithmus seiner selbst *als rassifiziertes Wesen bewusst*. Dieser namenlose Algorithmus wurde von dem bemerkenswerten Berliner Kollektiv Birds on Mars und seinen Mitstreitern Rany Keddo und Derek Tingle entwickelt. Er wurde an meiner Stimme trainiert, was mein organisches Selbst in einen unheimlichen Dialog mit meinem maschinellen Gegenüber setzte. Durch diesen Dialog erzählt das Album eine Geschichte von denjenigen, die als Tiere und Maschinen – als seelenlose und geistlose Arbeitskräfte – angesehen wurden, aber ihre eigene Stimme erhoben und mithilfe von Klang die sie versklavenden Strukturen neu definierten und damit auch die Freiheit selbst neu bestimmten.

Klingt das nicht vertraut?

AAI mag als ein Werk der spekulativen Literatur oder der Science-Fiction verstanden worden sein, aber das ist in Anbetracht der historischen Gegebenheit zweitrangig. Es erzählt die Geschichte Schwarzer Vergangenheit als Geschichte der unmittelbaren Zukunft. Seit den Zeiten der Sklaverei sind Schwarze Stimmen mit der Erwartung behaftet, Widerstand und Protest zu repräsentieren. Mit dem Aufkommen der analogen Tonaufnahme und der weltweiten Verbreitung von Klंगाufzeichnungen, mindestens seit der Mitte des 20. Jahrhunderts, fungieren sie jedoch nicht mehr nur als Klang der Befreiung, sondern sind ironischerweise ebenso zum Klang von Kapital und *Empire* geworden. Nachdem Schwarze Stimmen zum Klang des Widerstands geworden waren, erklang in ihnen nunmehr auch Konformität, das heißt Ablehnung und Konsum zugleich. Sie wurden zu Klängen der Gemeinschaft, aber auch ihrer Grenzgebiete, da fast jeder Anspruch auf ein fixiertes Selbst das Risiko birgt, neue Gegenüber zu definieren.

Vom Blues angefangen bis hin zur algorithmisch gestalteten Popmusik des Post-Autotune-Zeitalters erzählen Schwarze Stimmen Geschichten von alten Identitäten, die mit unzähligen neuen konfrontiert werden. Sie erzählen Geschichten von den gelungenen und gescheiterten Versuchen, Unterschiede intern und extern zu kontrollieren. Diese Bestrebungen und Misserfolge verleihen der Schwarzen Musik ihre Energie und Kraft, die zur Genese aller populären sowie auch großen Teilen experimenteller Musik beigetragen haben.

quite specific texts, most of which were about the politics of language and dialect in the Black Diaspora – such as Brathwaite as well as Sylvia Wynter and Édouard Glissant – the algorithm becomes conscious of itself as a *racial being*. This nameless algorithm was created by Berlin's own remarkable collective, Birds on Mars and fellow travelers, Rany Keddo and Derek Tingle. It was trained on my voice, which brought my organic self into an uncanny dialogue with my machinic other. Through this dialogue the album tells a story about how those who were seen as animals and machines – soulless and mindless labor – claimed their own voices, using sound to redefine the structures that had enslaved them and to redefine freedom itself.

Sound familiar?

AAI may have been framed as speculative or science fiction, but that is secondary to historical fact. It is the story of the Black past as a story of the imminent future. Black voices have been laden with expectations of resistance and protest since slavery. In the wake of analog recording and global distribution from at least the middle of the last century, they have also come to function not just as the sound of liberation but ironically as the sound of Capital and Empire. Black voices became the sound of resistance but also conformity, refusal but also consumption. They become sounds of community but also its borderlands since almost any claim on a fixed self risks defining new others.

From the Blues to post-autotuned, algorithmically designed pop, Black voices tell stories of old identities confronting endlessly new ones and stories of the attempts and failures at policing differences, internally and externally. These attempts and failures give Black music its energy and power, which has helped shape all popular as well as much experimental music.

An attention to these contradictions as *contradictions* has been the source of much controversy in my work. But this attention continues to be necessary because Black voices can become invisible by way of their ubiquity. They are often indistinguishable from the machines that imitate them and can be used to easily signify freedom when they are in fact being conscripted to do other, sometimes quite opposite things. Resistance can easily mask its opposite, especially via the power of voices rooted so deeply in clichés of authenticity.

This too is the story my work tells, and that my voice attempts to capture via my collaborations with Jan St. Werner and Mouse on Mars. It insists that freedom is and must always be conditional and community is an endless negotiation with organic and technological limits.

This “endless negotiation” is what our collaboration continues to explore because another way to describe this process is conversation, dialogue, listening to each other's listening. Given the very different backgrounds we come from and worlds that we occupy, collaboration is an essential cross-cultural practice. Neither of us are utopian enough to believe that those different worlds and histories become unified via the work that we continue to do or by clichés about music as a so-called “universal language”. But the very fact of collaboration gestures towards new shapes of community in and through sound. It intuits depths without mapping them – that residual habit of colonial worldmaking. It turns glances into instincts, echoes into thresholds, strangers into kin.

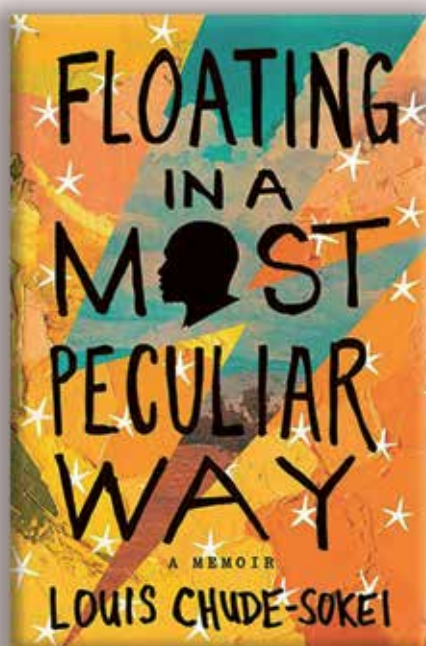
And so, as collaborators, we engage a world without a universal language, or a guiding music. A world full of strangers. Moving beyond the history of the voice, we ask what is the future of the voice? To answer that question, our project aims at sounds and accents, hints of origins and the nostalgia for wholeness. The sound of machines and rumors of authenticity. We imagine the dialect of a world where all are displaced but speaking themselves into new relationships. A world that does not exist. Yet.

Louis Chude-Sokei's work includes the award-winning *The Last “Darky”*. Bert Williams, *Black-on-Black Minstrelsy*, and *the African Diaspora* (2005), *The Sound of Culture. Diaspora and Black Technopoetics* (2015), *Floating in a Most Peculiar Way. A Memoir* (2021), and *Technologie und Race. Essays der Migration* (2023). He is a professor at Boston University. As the founder of the sonic art and archiving project *Echolocution*, Chude-Sokei served as a curator of Carnegie Hall's 2022 Afrofuturism festival. He contributed the sound installation *Thresholds* to the German National Pavilion at the 2024 Venice Biennale.

Wegen ihrer Aufmerksamkeit für diese Widersprüche *als Widersprüche* hat meine Arbeit viele Kontroversen ausgelöst. Doch bleibt diese Aufmerksamkeit weiterhin notwendig, weil Schwarze Stimmen just wegen ihrer Allgegenwärtigkeit unsichtbar werden können. Oft sind sie nicht von den Maschinen zu unterscheiden, von denen sie imitiert werden. Und zwar können sie leicht dazu verwendet werden, Freiheit zu symbolisieren, obwohl sie im selben Zug für andere, manchmal ganz gegensätzliche Zwecke eingesetzt werden. Jeder Widerstand kann leicht sein Gegenstück verschleiern. Besonders schnell gelingt das dank der Kraft von Stimmen, die dermaßen tief in den Klischees der Authentizität verwurzelt sind.

Auch das ist die Geschichte, die meine Arbeit erzählt und die meine Stimme im Rahmen meiner Zusammenarbeit mit Jan St. Werner und Mouse on Mars einzufangen versucht. Sie beharrt darauf, dass Freiheit immer an Bedingungen geknüpft ist und sein muss – und dass Gemeinschaftlichkeit einen endlosen Verhandlungsprozess mit organischen und technologischen Grenzen darstellt.

Mit diesem „endlosen Verhandlungsprozess“ setzt sich unsere gemeinsame Arbeit weiterhin auseinander. Denn dieser Prozess ließe sich auf noch eine andere Art beschreiben: als Gespräch, als Dialog, als Hören auf das Zuhören des Gegenübers. Angesichts der Unterschiede zwischen unseren persönlichen Hintergründen und der von uns bewohnten Welten ist die Zusammenarbeit eine unverzichtbare interkulturelle Praxis. Keiner von uns gibt sich dem utopischen Glauben hin, dass diese unterschiedlichen Welten und Geschichten durch unsere Arbeit oder durch Klischees über Musik als sogenannte „universelle Sprache“ vereint werden könnten. Doch die Zusammenarbeit als solche stellt neue Formen der Gemeinschaftlichkeit im und durch den Klang in Aussicht. Sie ahnt Tiefen, ohne diese sogleich wie auf einer Landkarte einzufrieden, wie es die weiterhin nachwirkende Gewohnheit der kolonialen Weltvermessung war. Sie verwandelt vielmehr Blicke in Instinkte, Echos in Schwellen, Fremde in Verwandte.



Louis Chude-Sokei erzählt in *Floating in a Most Peculiar Way* von seiner Kindheit zwischen Biafra, Jamaika und den USA sowie von der Suche nach Zugehörigkeit in verschiedenen kulturellen und politischen Realitäten. | *Floating in a Most Peculiar Way* traces Louis Chude-Sokei's childhood across Biafra, Jamaica and the United States, exploring his shifting sense of identity within contrasting cultural and political landscapes.

Und so brechen wir durch unsere Zusammenarbeit in eine Welt ohne universelle Sprache oder uns leitende Musik auf. Eine Welt voller Fremder. Wir gehen über die Geschichte der Stimme hinaus und fragen: Wie sieht die Zukunft der Stimme aus? Um diese Frage zu beantworten, konzentriert sich unser Projekt auf Klänge und Akzente, Hinweise auf Ursprünge und die nostalgische Sehnsucht nach Ganzheitlichkeit. Den Klang von Maschinen und Gerüchten über Authentizität. Wir stellen uns den Dialekt einer Welt vor, in der alle Menschen entwurzelt wurden, aber sich in neue Beziehungen hineinsprechen. Eine Welt, die es nicht gibt. Noch nicht.

Louis Chude-Sokei verfasste die preisgekrönten Bücher *The Last „Darcy“*, *Bert Williams, Black-on-Black Minstrelsy, and the African Diaspora* (2005), *The Sound of Culture. Diaspora and Black Technopoetics* (2015), *Floating in a Most Peculiar Way. A Memoir* (2021) und *Technologie und Race. Essays der Migration* (2023). Er ist Professor an der Boston University. Als Gründer des Klangkunst- und Archivierungsprojekts *Echolocation* war Chude-Sokei 2022 Kurator des Festivals Afrofuturism in der Carnegie Hall und kreierte darüber hinaus 2024 die Klanginstallation *Thresholds* für den deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig.

Aus dem Englischen von Kristoffer Patrick Cornils



Jan St. Werner mit | with Speaker Panel © Mitya Lyalin

Klang als lebendiger Prozess

Sound as a Living Process

Navid Navab im Gespräch mit | in conversation with
Mario Schmidhumer

Navid Navab und Garnet Willis erhielten 2025 im Rahmen des Prix Ars Electronica die renommierte Goldene Nica in der Kategorie Digital Musics & Sound Art für ihr Projekt *Organism*.

Mario Schmidhumer: Eine bedeutende Begegnung mit Orgeln war für dich die Casavant-Orgel von 1910. Was hat dich an ihr fasziniert und was bedeutet es dir künstlerisch und politisch, dieses Instrument vor der Gentrifizierung zu bewahren?

Navid Navab: Ein Großteil meiner Arbeit ist medienarchäologisch geprägt. Ich beschäftige mich oft mit überholten Technologien, um durch ihre kritische Neubetrachtung eine alternative Zukunft aufzuzeigen. Ursprünglich hatte ich gar nicht vor, mit Pfeifenorgeln zu arbeiten. Man bat mich, mich künstlerisch mit einer der ältesten Kirchen Montreals auseinanderzusetzen, um ihre komplexe Geschichte in einen neuen Zusammenhang zu stellen. Aus Neugier stieg ich hinauf zur Orgel, einem vierstöckigen Gebilde voller Kammern, Winkel und Leitern. Ich begann, ihren verlassenen Zustand zu dokumentieren: ein Kulturerbe-Instrument, verstaubt und dem Verfall überlassen, beschädigt durch Umbauarbeiten, vergessen inmitten der Gleichgültigkeit städtischer Immobilienentwicklung.

Ich begriff diese Begegnung als Einladung, die Orgel medienarchäologisch zu untersuchen – als komplexen sozialgeschichtlichen Ort, an dem sich zeigt, wie Kultur in der Lage war, widerpenstige Materialität in ihren Dienst zu stellen. Medienarchäologie heißt für mich: die sozialhistorischen Wurzeln zeitgenössischer Technologien offenzulegen, um ihre oft übersehenen materiellen Bedingungen und kulturellen

Kontexte sichtbar zu machen und daraus neue, unerwartete Innovationswege zu entwickeln.

Aus dieser Perspektive betrachtet ist die Orgel für mich ein Symbol für den Versuch, die chaotische Dynamik der Natur zu bändigen – eine Maschine, die die lebendige Aerodynamik klanglicher Entstehung kontrolliert, um menschliche Ideologien wie das Zwölfton-System durchzusetzen. Das ist keine einfache Kritik. Ich schätze traditionelle Orgeln sehr, als hochkomplexe, energetisch aufgeladene Orte, an denen kulturell geprägte Vorstellungen von Harmonie, Schönheit und Komplexität zum Ausdruck kommen. Zugleich möchte ich aber darauf aufmerksam machen, wie diese Ideale unsere Beziehung zur schöpferischen Wildheit der Natur überlagern, zu jener Fähigkeit der Natur, Formen hervorzubringen, die sich nicht unbedingt den Maßstäben der Tonalität unterordnen.

Meine Untersuchungen zum Luftstrom führten zu überraschenden, teils kaum vorhersehbaren Klangergebnissen. Diese Experimente bedeuteten für mich eine Wiederentdeckung der Orgel – nicht als museales Relikt stabiler Tonordnung, sondern als Instrument, das mit feinen Nuancen und großer Komplexität die turbulenten Muster klanglicher Entstehung hörbar machen kann. Vorausgesetzt, man befreit seine ruhende Materialität aus dem Korsett kultureller Kontrolle über Luftführung und Tonhöhe. Das wurde zum zentralen Thema meiner Arbeit. Schon bald stieß der Instrumentenbauer Garnet Willis zu mir, und gemeinsam begannen wir, das Innenleben der Orgel genauer zu erforschen. Für uns war sie nicht nur ein Musikinstrument, sondern ein technischer Ort, an dem die wilde, unberechenbare



Navid Navab / Garnet Willis, *Organism + Excitable Chaos* © vog.photo

In 2025, Navid Navab and Garnet Willis received the Goldene Nica award in the category Digital Musics & Sound Art for their project *Organism* at the Prix Ars Electronica.

Mario Schmidhumer: You had a significant encounter with an organ – the Casavant pipe organ from 1910. What drew you to this organ, and what does rescuing this instrument from gentrification mean to you artistically and politically?

Navid Navab: Much of my work is media-archaeological in nature, often revisiting technologies of the past to suggest different futures through their critical rethinking. I had no initial plans to work with pipe organs. I was invited to activate a heritage site, one of the oldest churches in Montreal, as a way of opening its geopolitical history to new becomings. Out of curiosity, I climbed into the organ: a four-story structure full of rooms, nooks, and ladders. I began documenting its abandoned state – a heritage instrument left to dust and entropy, damaged by renovation projects and neglected in the indifference of real estate development.

I took this encounter as an invitation to media-archeologically investigate the organ as a complex socio-historical site – one in which culture had managed to bend turbulent materiality to its will. By media archaeology, I mean a practice of tracing the socio-historical roots of contemporary technologies – in this case, technologies of sonic formation – in order to expose their overlooked material conditions and cultural contexts, and to suggest new pathways for innovation based on those often subtle, forgotten aspects.

From this historically informed investigative lens, the pipe organ represents, to me, a symbol of civilization's triumph over nature's turbulence – a machine that tames the lively aerodynamics of sonic invention in order to impose human ideologies, such as the 12-tone system. This is different than criticism. Of course I enjoy traditional pipe organs as complex socio-energetic sites where culturally formed notions of harmony, beauty, and complexity are expressed. But I also draw attention to how these idealizations have replaced our relationship with nature's generative wildness – with its capacity to invent forms that do not necessarily adhere to the ideals of Western tonality.

My investigations into airflow quickly led to surprising, at times nearly unpredictable sonic results. These early experiments marked, for me, a rediscovery of the organ: not as a relic of controlled tonal stability, but as an instrument capable of expressing turbulent patterns of formation with nuance and complexity, if only its dormant materiality could be liberated from the strictures of cultural control over airflow and pitch. That became the investigative theme of the work. I was soon joined by Garnet Willis, an expert in instrument making, and together we dove deeper into the previously repressed belly of the instrument – treating it as a technological site where nature's wildness had long been converted into predictable sonic culture. Our goal became clear: to set this process – the becoming-cultural-of-nature – free. To open it to perpetual renewal and transformation. To listen, to learn from, and to co-create with the generativity of nature, instead of seeking to conquer it.

Natur über Jahrhunderte in kontrollierte Klangkultur verwandelt wurde. Unser Ziel war es, diesen Prozess wieder zu öffnen – die Natur nicht länger zu zähmen, sondern mit ihr zusammenzuarbeiten. Wir wollten zuhören, lernen und gemeinsam mit ihrer kreativen Energie neue Klänge entstehen lassen.

MS: In deiner Aufführung hast du vollständig auf digitale Klänge verzichtet. Welche Möglichkeiten haben sich durch die Arbeit ausschließlich mit mechanischen und akustischen Mitteln ergeben?

NN: Die Arbeit mit der Aerodynamik in Pfeifenorgeln eröffnete mir überraschende Möglichkeiten, eine Welt jenseits der „Schizophonie“ zu denken: eine Welt also, in der Klangereignisse nicht mehr von ihren Quellen getrennt werden, wie es digitale Medien tun. Stattdessen erlaubt die Materialität des Mediums, neue Verbindungen zwischen Klang und Ursprung zu schaffen. Bei meiner Suche nach der turbulenten Materialität der Orgel stieß ich auf faszinierende physikalische Phänomene. Etwa das sogenannte Vortex-Shedding und das Edge-Tone-Jumping, beides Erscheinungen, über die sich die Wissenschaft bis heute nicht vollständig einig ist.

Wenn ein gleichmäßiger Luftstrom auf die Kante einer Flöte oder Orgelpfeife trifft, entstehen Wirbel. An diesem Übergang zwischen ruhiger Strömung und Turbulenz bildet sich ein instabiler, aber geordneter Zustand – das sogenannte Vortex-Shedding. Dabei entstehen Hunderte von Tönen, manche leise, andere etwas lauter. Dieses Phänomen ist zum Beispiel für den geheimnisvollen Klang einer Äolsharfe verantwortlich. Der Resonanzkörper der Pfeife wirkt wie ein Filter und hebt bestimmte Wirbel hervor. In traditionellen Orgeln wird der Luftstrom so exakt geregelt, dass genau ein stabiler Ton entsteht – passend zum westlichen Zwölfton-System. Doch dabei geht viel von der Lebendigkeit und klanglichen Vielfalt der Pfeife verloren.

Ein weiteres spannendes Phänomen, das ich entdeckt habe, ist das sogenannte Edge-Tone-Jumping. Wenn sich die Luftzufuhr einer Pfeife verändert, kann sie plötzlich in einen anderen Klangzustand springen – fast wie aus dem Nichts entstehen neue Wirbelmuster. In der Physik spricht man hier von einem Phasenübergang, wie er in dynamischen, nicht-linearen Systemen vorkommt. Musikalisch klingt das wie ein plötzlicher Sprung in Tonhöhe oder Klangfarbe – ähnlich wie beim Jodeln, oft um eine Oktave oder mehr. Für mich als forschende*r Künstler*in bot *Organism* die Möglichkeit, diese

turbulenten Phänomene weiter zu erkunden. In meinen Konzerten konfiguriere ich das Energiesystem von *Organism* so, dass selbst kleinste Veränderungen des Luftstroms Edge-Tone-Sprünge auslösen – über ein Netzwerk von Pfeifen, die energetisch aufeinander abgestimmt sind. Anders als bei traditionellen Orgeln, bei denen jede Pfeife isoliert mit Luft versorgt wird, entsteht hier ein komplexes Wechselspiel: Wenn eine Pfeife „singt“, beeinflusst sie die Wirbelströmung der anderen und bringt sie womöglich ebenfalls zum Springen. Stell dir das mit sechzig Pfeifen gleichzeitig vor – ein Klangökosystem, das aus voneinander abhängigen Timbres besteht.

Jede dieser Konfigurationen
ist ein metastabiles
Milieu, eine strukturierte
Improvisationsumgebung
für wandernde Wirbel.
Und ich bewege mich
als Musiker*in darin wie
Surfer*innen
auf ihren Wellen –
mal steuernd,
mal beobachtend, mal
einfach mitschwingend.

Die Herausforderung ist dabei sowohl technischer als auch mentaler Natur: Ich muss die Vorstellung aufgeben, Klang vollständig kontrollieren zu können. Stattdessen höre ich zu, wie man einem Flussbett zuhört. Ich versuche, seine Dynamik zu verstehen, seine Strömungen kennenzulernen. Erst dann kann ich beginnen, Schwellenwerte gezielt zu modulieren, mit den Flüssen zu arbeiten, in ihnen zu schwimmen, sie klanglich zu „berühren“. Es ist eine ganz andere Art des Musizierens – eine, die auf kooperativem Energieaustausch beruht, vermittelt über die gestisch gesteuerte Robotik von *Organism*. Technisch gesehen war die größte Herausforderung, ein Robotiksystem zu entwickeln, das schnell genug reagiert, um mit den raschen Dynamiken der Luftströmung mitzuhalten. Deshalb waren viele Prototypen nötig. Erst mit den heutigen, extrem schnellen Servomotoren und Aktuatoren ist es möglich, die Schwellenwerte so fein und schnell zu modulieren, dass

MS: No digital sounds are used in the performance. What were the challenges or opportunities of working solely with mechanical and acoustic means?

NN: Working via the aerodynamics of sonic formation within pipe organs presented me with several surprising opportunities in my career-long quest for imagining a post-schizophonic world, where the computational properties of matter would allow us to avoid separating sonic events from their sources, as digital mediations do. In my investigative quest to reawaken the turbulent materiality of the pipe organ – and in search of the source of its agency or its form of liveliness – I discovered several fascinating energetic phenomena, such as vortex-shedding and edge-tone jumping, which remain the subject of scientific controversy to this day.

When the incoming laminar flow (of air) meets the edge of a flute or pipe organ, it curves unto itself, and vortices form. An unstable form of order arises from the coming together of laminar flow, turbulent flow, and shed vortices. The frequency of the shed vortices leads to the emergence of hundreds of frequencies, some faint and some slightly louder. This oscillating flow is called vortex-shedding – the phenomenon responsible for the eerie sound of Aeolian harps, for example. Then the upper body of the flute – which is essentially a resonator – acts as a curator for the shed vortices.

Traditional organs provide a stable and calculated flow (i.e. air pressure, volume, velocity) to ensure that the most prominent frequency of the shed vortices matches the resonance of the flute's body. In this way, a stable tone (or note) is born, maintained, and hyperstabilized. The potential agency – or lifelines – of the pipe's energetic regime is damped in service of the organ designer's need to adhere to the necessary predictability of the Western 12-tone ideology. In *Organism*, all of this – the sexy flux of matter, and the pipe's energetic liveliness – has been freed and centralized.

Another fascinating discovery, for me, was that of edge-tone jumping. When a pipe's incoming air (its energetic excitation) is varied, at certain energetic thresholds the vortices may suddenly, spontaneously, and discontinuously give birth to another colony of vortices – and hold them, or enfold them! In the physics of dissipative structures and nonlinear dynamical systems, discontinuous jumps in organization or temporal forms are signature of phase shifting, and within the pipe they

correlate with a discontinuous jump in pitch/timbre/loudness. Musically, this is what causes a reed instrument to “yodel”, jumping up or down, often by intervals of octaves and sevenths. As an art-science-composer, I saw *Organism* as an opportunity to further explore these fascinating phenomena. In concerts, I configure the energetic regime of *Organism*, in terms of its ecological air pressure distribution and modulatable thresholds, into such a state that the slightest variation of air results in edge-tone jumping across a curated number of pipes that have been placed into energetic compatibility and this dialogue with one another. Unlike traditional organs that provide a stable and isolated airflow to each pipe, here, when one pipe sings, it pushes and pulls on the swirling of vortices of another, potentially causing it to edge-tone jump. Now imagine this times sixty pipes – they form an ecology of interdependent timbres.

Each configured ecology
is a metastable environment,
a structured-improvisation
for phase shifting
vortices, and as
a composer-performer, during
concerts, I musically surf upon
their turbulent waves.

The challenge is not only technological but also mental: I have to give up my desire for 1-to-1 control over sound and instead listen deeply, as one would when encountering a riverbed. Then, after befriending each riverbeds' dynamic flow, I may begin to modulate thresholds of flow to guide them, surf upon them, swim within them, percussively splash around, etc. It is a completely different mode of musicking, based on collaborative exchange of energy, via the gesturally guided robotics of *Organism*. Technologically, the challenge was achieving robotic modulations capable of meeting these turbulent formations at their fast and cascading levels of temporality. *Organism*'s ultrafast servo motors and actuators are able to modulate these thresholds quickly enough to allow sonic affordances often associated with digital musical cultures: such as microsound, timbrally rich attack-sustain-release envelopes, complex modular synth patching, etc.

Im Zentrum meiner Praxis steht eine Haltung, die man vielleicht als „kompositorische Kuratierung“ beschreiben könnte: Ich schaffe Bedingungen, unter denen verschiedene Kräfte aufeinandertreffen, miteinander kommunizieren und sich gegenseitig prägen. Identität ist in diesem Sinne kein fester Zustand, sondern etwas, das sich ständig neu bildet – in Bewegung, im Austausch, im Werden.

In my approach, composition and creation become acts of curation that give voice to events of formation and forms of mattering: a perpetual negotiation of modes of co-existence, and of modes of coming together between multiple identities. By identity, I do not mean a fixed position on a rigid grid, but dynamic events of mattering – intensive zones of individuation where dimensions of time fold into one another to develop an embedded sense of creativity, of ever-emergent collective intentionality.

→ Navid Navab



Navid Navab spielt eine Orgelpfeife | plays an organ pipe © Navid Navab

sich Klangeigenschaften erzeugen lassen, wie man sie sonst nur aus digitaler Musik kennt: Mikrosounds, reiche Hüllkurven, komplexe Verschaltungen – nur eben rein physikalisch, im lebendigen Medium der Luft.

MS: Welche Rolle spielt Unvorhersehbarkeit in deiner Arbeit? Ist sie etwas, das du bewusst einlädst, das du kontrollierst oder womit du dich eher auseinandersetzen musst?

NN: Unvorhersehbarkeit, Unsicherheit und Offenheit interessieren mich nicht als abstrakte Konzepte oder spektakuläre Effekte, sondern als Ausdruck des Lebendigen. Mich interessiert die Zusammenarbeit mit Luftströmen, Materialien, mechanischen Systemen und mit der Natur, von der wir selbst ein Teil sind. Ein System ist lebendig, wenn es in sich selbst Spannung erzeugt, reaktiv ist, eigene Dynamiken entwickelt – wie ein Wirbel, ein chaotisches Pendel oder ein Stoffwechselprozess. Je lebendiger etwas ist, desto weniger lässt es sich von außen vollständig erklären oder vorhersagen. Es hat seine eigene innere Logik und Zeitlichkeit.

Diese Art zu komponieren erfordert ein neues Denken: nicht als Kontrolle über ein Werk, sondern als Mitschöpfen mit den Kräften des Lebens. *Organism* ist für mich eine Bühne, auf der ökologische, mechanische und klangliche Energien gleichberechtigt miteinander wirken. Ich greife dabei auf jahrzehntelange Erfahrungen mit improvisierenden Musiker*innen und Tänzer*innen zurück sowie auf Konzepte von Wissenschaftler*innen wie Gilbert Simondon oder Ilya Prigogine, die sich mit Prozessen, Energieflüssen und deren Selbstorganisation beschäftigen.

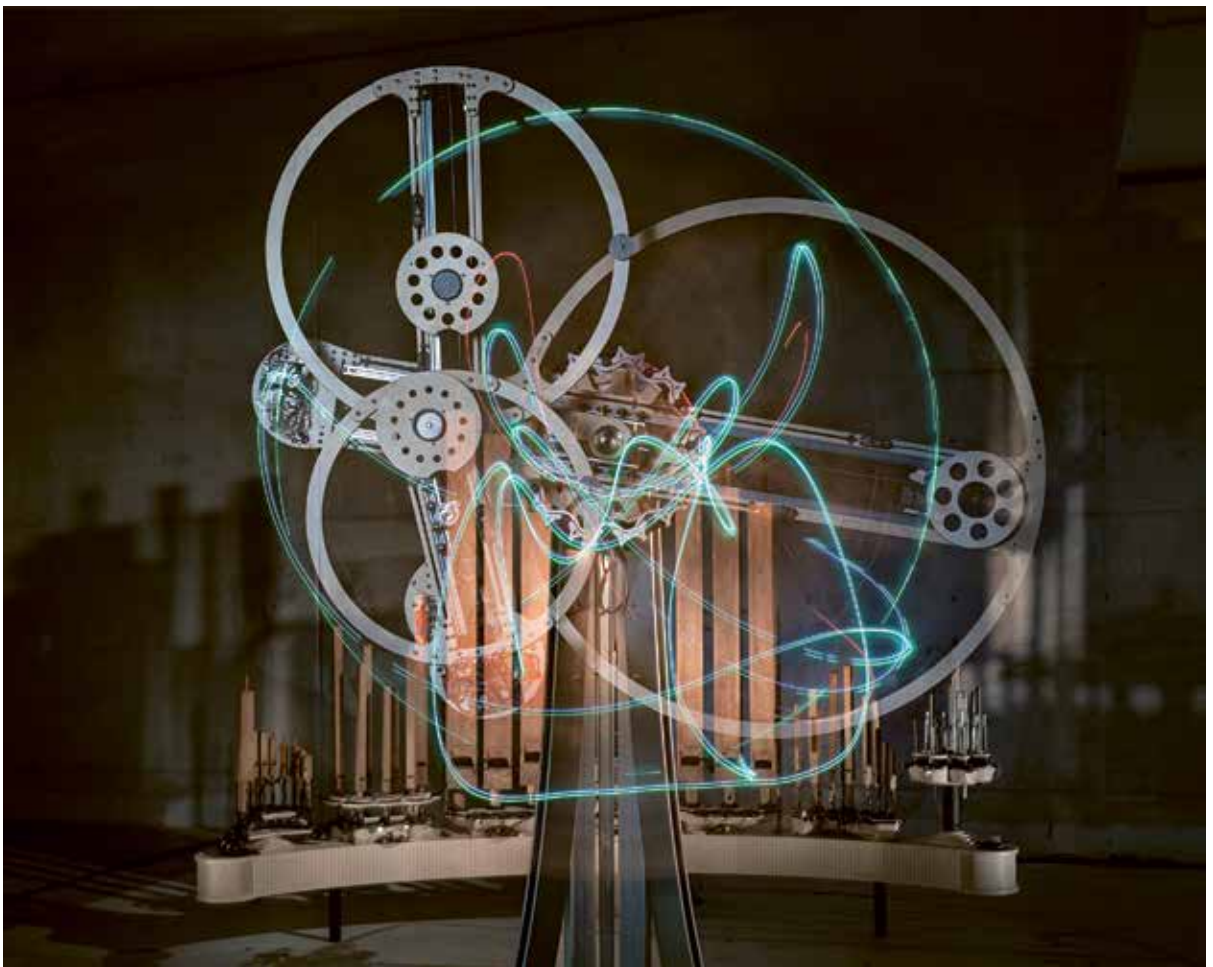
Zudem greife ich Techniken der interkulturellen „Komprovisation“ auf – um einen Ausgleich zwischen deterministischen Kompositionstechniken und dem unbestimmten Impuls der Improvisation herzustellen –, die ich durch die Zusammenarbeit mit Komponist*innen und Interpret*innen wie Sandeep Bhagwati, George Lewis und Lori Freedman erlernt habe.

MS: Dein Projekt beschäftigt sich mit Chaos, Entstehung und gegenseitiger Abhängigkeit – Konzepte, die man aus Physik und Ökologie kennt. Was hoffst du, nehmen die Menschen aus der klanglichen Erfahrung dieser Ideen mit?

NN: Wir leben in turbulenten Zeiten, in denen kleinste Ursachen weite Kreise ziehen – über persönliche, politische und ökologische Ebenen hinweg. In einer solchen Welt kann eine sensible Wahrnehmung für chaotische Entitäten, wechselseitige Abhängigkeiten und deren kreative Impulse eine lebensnahe und künstlerische Art des Zusammenlebens eröffnen.

In dieser Arbeit zeigt sich,
dass Chaos nicht einfach
Unordnung ist, sondern
ein Ausdruck
innerer Resonanzen:
Wechselwirkungen zwischen
Teilen und dem Ganzen,
die einen dynamischen
Fluss von Formung erzeugen.
Organism macht diese
Prozesse als klangliche
Landschaften hörbar.

Als Composer-Performer*in ist es mein Ziel, Technologie nicht als Mittel der Repräsentation zu verstehen, sondern als verbindendes Gewebe zwischen Natur und Kultur. Ich möchte Aufführungstechnologien neu denken – als Systeme für energetischen Austausch und gemeinsames Werden. Jede Performance wird so zum Versuch, Kräfte in Beziehung zu setzen und etwas Lebendiges zum Vorschein kommen zu lassen. Nicht einfach entscheiden, welche Note gespielt wird – sondern welche Energie, welches Wechselspiel Ausdruck verdient. Und wo sich neue Formen des Miteinanders auftun.



Navid Navab / Garnet Willis, *Organism + Excitable Chaos* © Miha Godec

MS: How do you see the role of unpredictability in your work? Is it something you embrace, steer, or enter into dialogue with?

NN: In my practice, I move beyond the aestheticization or sensationalization of indeterminacy as an abstract concept to be admired merely for its surprising outcomes. I am interested in developing new techniques and methodologies for collaborating with the lively and excitable forces of nature – forces we ourselves are an expression of. An energetic system in tension with itself – from whirlpools to chaotic pendulums, turbulent formations, and metabolic systems. The more something is lively, the more indeterminate it appears from the outside, because, like people, it has developed internal dynamics and tensions that it can resolve internally, without relying on the deterministic rules and linear causality of the outside world.

This way of writing music required a new paradigm: one based in energetic negotiation with the movement of life. I treated *Organism's* turbulent materiality, its ecological, machinic, energetic, and material agencies, as fellow co-creators on a deep-listening stage. I relied on techniques developed over decades of collaborative creation with improvising musicians and dancers. Thinking alongside scientists like Gilbert Simondon or Ilya Prigogine, I grounded myself in the relational realness of energetics and the thermodynamics of non-human intentionality, where liveliness emerges through gaps of indeterminacy.

I then transposed techniques of intercultural comprovisation, a balancing of deterministic cultures of composition against the indeterminate thrust of improvisation, which I had learned from working alongside composer-performers



Navid Navab © Elisa Sibert

Denn viele unserer „generativen“ Algorithmen sind letztlich Idealbilder von Natur – entworfen aus militärisch-technologischen Logiken von Vorhersage und Kontrolle. Die eigentliche Herausforderung liegt darin, mit Kräften umzugehen, die wir weder vollständig begreifen noch beherrschen. Auch wir selbst sind Ausdruck der Natur. Und wenn wir sehen, wie wir oft aneinander vorbeireden und einander schaden, wird klar: Wir haben diesen Dialog noch nicht gelernt.

MS: Was hat dich bei der Entwicklung oder Ausführung von *Organism* am meisten überrascht?

NN: Da es mir wichtig ist, komplexe Themen auch mit einem breiteren Publikum zu teilen, interessiert mich die Erfahrung der Zuhörer*innen ganz besonders. Eine Improvisation auf unbekanntem Terrain verlangt Präsenz, vom Publikum ebenso wie von mir. Man muss gemeinsam entdecken, was da gerade entsteht. Die Orgel feiert historisch betrachtet die kulturelle Kontrolle über die Wildheit und das Unberechenbare der Natur. Sie zeigt, wie der Mensch den Wind in den Dienst von Ordnung, Harmonie und Schönheit gestellt hat. *Organism* stellt sich gegen diese Idee. Es

geht nicht um eine Melodie über Rauschen – sondern um das Rauschen selbst: um das Lebendige, Körnige, Schräge, Chaotische, um energetische Formen, die sich dem menschlichen Maß entziehen. So bleibt *Organism* für viele Ohren zunächst fremd – wie Rauch, der sich auflöst, bevor man ihn fassen kann. Seine musikalische Dissipation ist nicht glatt, nicht klar strukturiert, nicht „ideal“ – sondern lebendig, un stet, emotional aufgeladen.

Navid Navab ist ein*e Medienalchemist*in und antidisziplinäre*r Komponist*in mit einem Hintergrund in biomedizinischer Sonifikation. Navabs Arbeit verbindet dabei investigative Künste, Medienarchäologie und philosophische Biologie und setzt sich skulptural mit transduktiven Strukturen des Lebendigen auseinander.

Mario Schmidhumer ist Redakteur bei Ars Electronica und betreut dort den Blog sowie die Kommunikation auf LinkedIn. Wenn er nicht über Kunst, Technologie und Gesellschaft schreibt, arbeitet er an eigener Musik oder ist mit seinem Hund Diego in den Parks und Wäldern rund um Linz unterwegs.

Das Interview erschien in einer längeren Version zuerst im Mai 2025 auf ars.electronica.art.

such as Sandeep Bhagwati, George Lewis, and Lori Freedman, into new techniques for intra-agential improvisation.

MS: The project touches on chaos, emergence, and interdependence – ideas common in both physics and ecology. What do you hope people take away from experiencing those ideas in sound?

NN: We live in turbulent times, where change unfolds rapidly, and where even the smallest causes can ripple outward, across personal, political, and ecological scales. In such a world, developing an attunement to principles of chaotic wholeness, interdependence, and their excitable creativity offers a more artful, embodied way of co-existing with the generative forces that inform us.

For example, the excitable generativity of chaos and inner liveliness, as revealed in this work, emerges not from disorder but from internal resonances – correlations between the parts of a moving ensemble and the whole – producing a dynamic flow of formation. *Organism* sonifies these movements and transforming them into organismic soundscapes for sensorial engagement and critical reflection.

As a composer-performer, the deeper aim is to rethink technology as the connective tissue between nature and culture, to reimagine the dynamics of performance technologies that we often take for granted. The quest becomes one of generating life-preserving methodologies: moving away from technologies of representation and toward systems of energetic exchange and mutual becoming. Every performance is a new struggle, a new encounter. To place forces into communication with one another. To allow something alive to come forth. To curate not what note to play, but which forces and exchanges are potent sites of expression, worth preserving, channeling, and surfing upon. Our

“generative” algorithms are idealizations of nature – abstractions built on the military-cybernetic logics of prediction and control. We, too, are nature expressing itself. And when we observe how we miscommunicate and mistreat one another, it becomes clear that we are not yet skilled at this task.

MS: What has surprised you most during the development or performance of *Organism*?

NN: Since one of my goals is to communicate complex topics with publics, I remain deeply interested in audience experience. After all, improvisation within uncharted territory requires both performer and audience to remain present – to discover something together about the nature of what is unfolding. Organs are historically designed to ritualistically hail the triumph of civilization over the unruly turbulence of nature. They highlight how we, cultured humans, have colonized the wind according to principles of harmony, beauty, and order. *Organism*’s sonic palette, by contrast, refuses these notions: it does not foreground melody over its noisy material substrate. Like the cascading vortices hidden in the dissipation of smoke, *Organism*’s timbral smoke is messy, subtly alive, granular, unpredictable, “off-tune”, and emotionally charged in a strangely nonhuman way. And so, like the smoke, the dissipative musicality of *Organism* can remain obscure – especially to ears not engaged with its cascading, noise-enfolding, or psychedelic temporality.

Navid Navab is recognized as a media-alchemist and anti-disciplinary composer with a background in biomedical sonification. Navab’s work illuminates the intersection of investigative arts, media archeology, and philosophical biology and is characterized by sculpturous engagement with transductive structures of liveliness.

Mario Schmidhumer is an editor at Ars Electronica, where he manages the blog and the LinkedIn communications. Outside of work, he writes music and takes his dog Diego for walks in the parks and forests around Linz.

A longer version of this interview was first published in May 2025 at ars.electronica.art.

I AM ALL EARS

Über verkörperte Wahrnehmung und ein Festspielhaus der Klänge | On Embodied Perception and a Festival Theatre of Sounds

Wojtek Blecharz im Gespräch mit | in conversation with Bastian Zimmermann

Bastian Zimmermann: Du hast im vergangenen Jahr zum ersten Mal das Finale von MaerzMusik kuratiert.

Wojtek Blecharz: Kamila Metwaly lud mich ein, das Abschlusskonzert mitzukuratieren, weil ich in meiner künstlerischen Praxis versuche, normative Formen der Darstellung und des Erlebens von Musik neu zu definieren. In einigen meiner Arbeiten kritisiere ich Musikinstitutionen wie Opernhäuser und Theater sowie die starren Vorstellungen eines kollektiven Hörens, die sie kultivieren.

BZ: Wie kann ich mir das vorstellen? Willst du die Opernhäuser in die Luft jagen?

WB: Manchmal schon [*lacht*]. Wenn ich mir groß angelegte Produktionen mit riesigen Budgets anschau, die sich damit begnügen, alte Formen mit neuen Klängen zu füllen – dann höre ich auf, an den Sinn und Zweck der zeitgenössischen Oper zu glauben. Aber trotzdem ist die Oper für mich von großer Bedeutung. Ich bin fasziniert von ihrer Fähigkeit, verschiedene künstlerische Disziplinen zu kombinieren und dadurch neue ästhetische Qualitäten zu schaffen. Die größte Erfindung der Oper war ihre innovative Kombination von Text und Musik sowie die Entwicklung des *stile recitativo*, der die Darbietung von Text auf ein Ausdrucksniveau hob, das es in Europa zuvor nie gegeben hatte.

Mit Blick auf die Gegenwart glaube ich nicht, dass die bloße Vertonung von Text und seine Vermittlung im Kontext einer hochabstrakten Klangsprache im Jahr 2026 das relevanteste Ausdrucksmittel für Komponist*innen sein kann – es sei denn im Bereich der Populärmusik. Wenn wir jedoch zu den queeren, hybriden, interdisziplinären Ursprüngen der Oper zurückkehren, die ich als Arbeit am Klang, mit Klang und durch Klang verstehe, und wenn wir all das wiederum mit den künstlerischen Disziplinen zusammendenken, die für uns heutzutage von Bedeutung sind, gelangen wir zur Installationskunst im weitesten Sinne des Wortes.

BZ: Du würdest also behaupten, dass jede Kunstform irgendwann installativ wird?

WB: Installationskunst eröffnet uns neue Erfahrungen in Beziehung zu unserem Körper, zum Raum, zur Zeit, zu den Musizierenden oder zum Objekt im Raum. Das Libretto stellt keine Erzählung mehr dar, sondern wird zu einem Konzept, das durch Klang übersetzt werden muss.

Warum also sollte
unser Körper
während eines Konzerts
„eingesperrt“ werden
und warum sollte
das Zuhören nur
auf unsere Ohren
und Augen
beschränkt sein?

Installationskunst ermöglicht es uns, Erfahrungen auf eine Weise zu gestalten, die unseren Bedürfnissen besser entspricht. So befreit sie unseren Körper von den oft bedrückenden Konzertformen, die uns auf längere Zeit zum Stillsitzen zwingen. Auf der Grundlage dieser Überlegungen entstand meine erste Operninstallation *Transcriptum* (Teatr Wielki – Polnische Nationaloper, Warschau 2013). Seitdem hat das Format der Operninstallation einen bedeutenden Einfluss auf meine künstlerische Praxis. Etwa zur gleichen Zeit schloss ich an der University of California San Diego bei Professor Piotr Winkielman meine Promotion über das Thema der verkörperten Wahrnehmung ab. Diese Theorie geht davon aus, dass wir die Welt mit unserem gesamten Körper erleben. Warum also sollte unser Körper während eines Konzerts „eingesperrt“ werden und warum sollte das Zuhören nur auf unsere Ohren und Augen beschränkt sein?



Wojtek Blecharz © Kristof Lemp

Bastian Zimmermann: Last year you curated, for the first time, the finale of MaerzMusik.

Wojtek Blecharz: I was invited by Kamila Metwaly to co-curate the final concert because in my artistic practice I attempt to redefine normative ways of presenting and experiencing music. In several of my works, I critique musical institutions such as opera houses and theaters, as well as the rigid forms of collective listening they often cultivate.

BZ: How can I imagine this? Do you want to burn down the opera houses?

WB: Sometimes yes [laughs]. When I see large-scale productions with unimaginable budgets that rely mainly on filling old forms with new sounds, then yes – that’s when I stop believing in the point of contemporary opera. But opera is actually quite crucial, because I have always been fascinated by its ability to combine different artistic disciplines and, in doing so, create new aesthetic qualities. The greatest invention of opera was its innovative combination of text and music and the creation of the *stile recitativo*, which elevated the delivery of text to expressive heights that had never been seen before in Europe.

Let’s return to the present – I don’t think that setting text to music and communicating it in a highly abstract sound language is the most

relevant means of expression for a composer living in 2026, unless one works in broadly understood popular music. However, if we go back to the queer-hybrid, interdisciplinary origins of opera, which I understand as work on sound, with sound, and through sound, and if we combine this with artistic disciplines that matter to us today – we arrive at installation art in the broadest sense of the term.

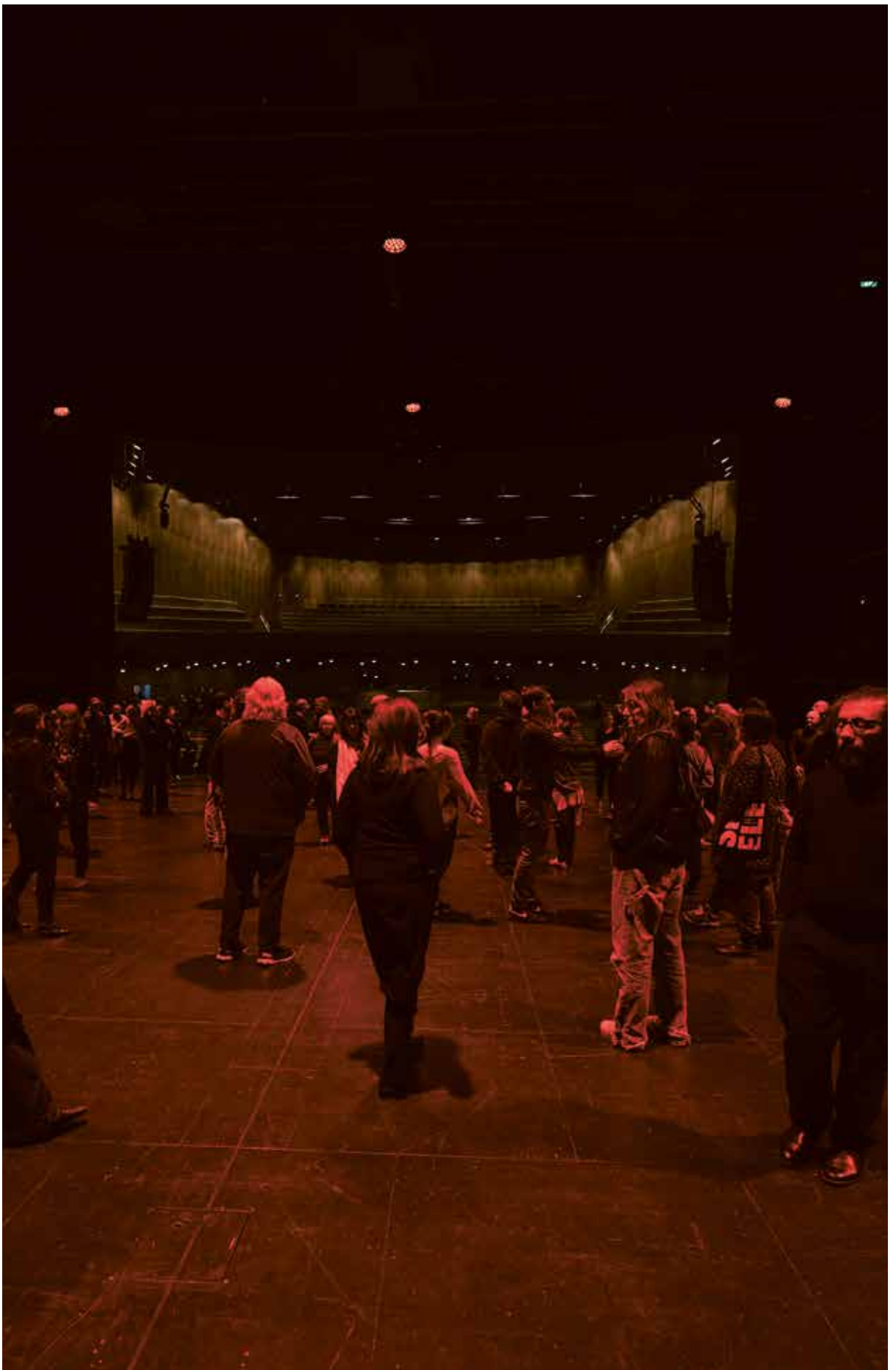
BZ: So you would suggest that every art form turns installational?

Why should our bodies
be “imprisoned” during
a concert, and why should
listening be limited
only to our ears and eyes?

WB: Installation art opens our experience to a different relationship with our body, space, time, the musician, or the object in space; the libretto becomes not a story, but a concept that must be translated through sound. Installation art allows us to compose our experience in a way that aligns more closely with our needs and liberates our bodies from the often oppressive forms of the concert, where we are forced to sit still for long periods of time. Based on these assumptions, my first opera-installation, *Transcriptum*



I AM ALL EARS, MaerzMusik 2025 © Berliner Festspiele, Foto | photo: Fabian Schellhorn



I AM ALL EARS, MaerzMusik 2025 © Berliner Festspiele, Foto | photo: Fabian Schellhorn

Unser Ziel ist es, diese Elemente zu nutzen und sie in eine Konzertinstallation zu verwandeln, in der die Zuhörer*innen die Hauptrolle spielen.

Der Veranstaltungsort wird zum Libretto, er öffnet und entfaltet sich wie ein Buch, um die Zuhörer*innen durch verschiedene klangliche Modalitäten zu führen.

BZ: Auf welche Wege hat dich das geführt?

WB: Für mich wurde es wichtig, die Körper der Zuhörer*innen zu befreien und im Musikerleben die Sinne zu reaktivieren. In meiner dritten Operninstallation *Body-Opera* (2015) schlug ich eine neue „Institution zur Kontemplation von Klang“ vor, in der das Publikum Zugang zu hundert Yogamatten hatte, die jeweils mit einem Kissen und einer Decke ausgestattet waren. Die Zuhörer*innen konnten sich hinlegen, sich ausstrecken, ein Nickerchen machen, sitzen oder sich bewegen – es war eine Geste der Befreiung des Körpers, die verschiedene Formen des verkörperten Zuhörens ermöglichte.

Jedes Kissen enthielt einen eingebauten Transducer-Lautsprecher, der in bestimmten niedrigen Frequenzen vibrierte, sodass der Klang sowohl gehört als auch gespürt werden konnte. Die Idee dafür kam mir durch meine Post-Rave-Erfahrungen. Ich besuchte meinen ersten Rave relativ spät, im Alter von 33 Jahren. Als klassisch ausgebildeter Musiker war ich schockiert von der Intensität des Klangs – Klang als die große Liebe meines Lebens – und davon, wie tief er empfunden werden konnte. Ich wollte diese vollständig verkörperte Klangerfahrung einbeziehen. Außerdem kuratierte ich acht Jahre lang das Festival Instalacje am Nowy Teatr in Warschau, das sich der Nicht-Konzertmusik widmete: Klang-, Musik-, Konzert-, Opern- und performative Installationen, Klangskulpturen, partizipative Projekte, soziale Projekte, Projekte mit Nicht-Musiker*innen...

BZ: Kommen all diese Aspekte im Abschlusskonzert von MaerzMusik zum Tragen?

WB: Absolut. Unser Ziel ist es, diese Elemente zu nutzen und sie in eine Konzertinstallation zu verwandeln, in der die Zuhörer*innen die Hauptrolle spielen. Der Veranstaltungsort wird zum Libretto, er öffnet und entfaltet sich wie ein Buch, um die Zuhörer*innen durch verschiedene klangliche Modalitäten zu führen. Im Vorjahr haben

wir mehrere Bereiche des Theaters genutzt: die Hauptbühne, die Nebenbühne und den Raum darunter. Während des Konzerts wurden diese Räume aktiviert: Wände und Vorhänge öffneten sich, das Publikum verteilte sich allmählich und bewegte sich zwischen simultanen musikalischen Aktionen hin und her. Ich möchte Kamila Metwaly für ihr unkonventionelles Denken und ihr Fachwissen sowie dem gesamten Produktions- und Technikteam der Berliner Festspiele – insbesondere Birte Dördelmann – meinen tiefen Dank aussprechen. Ohne ihr Engagement und ihre Offenheit hätte ich dieses Konzept niemals umsetzen können.

BZ: Benötigt man für die Idee, mit allen Dimensionen und Parametern von Raum und Menschen zu arbeiten, bestimmte Musik oder ließe sich ein solches Erlebnis mit jeder Form komponierter Musik schaffen?

WB: Das ist eine gute Frage, denn bei der Arbeit an einer solchen Konzertinstallation geht es nicht einfach darum, interessante Stücke mit einem ähnlichen Thema zusammenzustellen. Vielmehr ist das Vorgehen in gewisser Weise synästhetisch. Viele Elemente spielen dabei eine Rolle, und das wichtigste davon ist der Raum des Festspielhauses selbst. Jeder Raum beeinflusst die Dramaturgie und legt bestimmte Möglichkeiten nahe. Darüber hinaus muss die Psychologie des Publikums berücksichtigt werden. Sehr oft geht es nicht um ein bestimmtes Stück, sondern darum, verschiedene Arten des Musikhörens zu ermöglichen.

Im Jahr 2026 ist es mir wichtig, Klangskulpturen im Auditorium zu platzieren – beziehungsweise Skulpturen, die sich bewegen, während sie Klänge erzeugen. Für dieses Jahr wollten wir unbedingt ein neues Werk in Auftrag geben, das aus mehreren Richtungen erklingt und von Musiker*innen gespielt wird, die über dem Publikum positioniert sind. Darüber hinaus wollen wir die Drehbühne nutzen. Auf ihr kann sich das Publikum hinlegen und einen Blick in die „inneren

Our goal is to use these elements and turn them
into a final concert installation
in which the protagonist is the listener,
and the libretto is the venue, opening and unfolding
like a book to guide the listener
through different sonic modalities.

(Teatr Wielki – Polish National Opera, Warsaw 2013), was created, and since then the opera-installation format has had a significant impact on my artistic practice. Around the same time, I was completing my PhD at the University of California San Diego on embodied perception with professor Piotr Winkielman. This theory postulates that we experience the world with our entire bodies, so why should our bodies be “imprisoned” during a concert, and why should listening be limited only to our ears and eyes?

BZ: On which paths has this led you?

WB: It became important for me to liberate the listener’s body and to reclaim the senses in the process of experiencing music. In *Body-Opera* (2015), my third opera-installation, I proposed a new “institution for the contemplation of sound” in which the audience had access to 100 yoga mats, each equipped with a pillow and a blanket. The listeners could lie down, stretch, nap, sit, or move – it was a gesture of freeing the body, allowing for different modalities of embodied listening.

Each pillow contained a built-in transducer speaker that vibrated at certain low frequencies, so the sound could be both heard and physically felt. This idea was connected to my post-rave experience. I went to my first rave rather late, at the age of 33, and as a classically trained musician I was shocked by the intensity of sound – sound as the great love of my life – and by how deeply it could be felt. I wanted to incorporate this fully embodied sonic experience. I also curated the Instalacje Festival at Nowy Teatr in Warsaw for eight years, a festival dedicated to non-concert music: sound installation, music installation, performative installation, concert installation, opera installation, sound sculpture, participatory projects, social projects, works open to non-musicians...

BZ: Do all these aspects come into play in the final concerts of MaerzMusik?

WB: Exactly. Our goal is to use these elements and turn them into a final concert installation in which the protagonist is the listener, and the libretto is the venue, opening and unfolding like a book to guide the listener through different sonic modalities. Last year we used several spaces within the theatre space: the main stage, the side stage, and the space beneath it. Throughout the concert, these spaces were activated: walls and curtains opened, and the audience gradually spread out and moved between simultaneous musical actions. I need to express my deep gratitude to Kamila Metwaly for her unconventional thinking and expertise, as well as to the entire production and technical team of the Berliner Festspiele – especially Birte Dördelmann. Without their commitment and openness, this concept would never have come into being.

BZ: For this idea of working with all the dimensions and parameters of space and people: does it require specific music, or could you create such an experience with any composed music?

WB: That’s a good question, because working on such a concert installation is not simply about gathering interesting pieces with a similar theme; it is, in a way, synaesthetic. Many elements come into play, and the most important one of them is the space of Haus der Berliner Festspiele itself. Each space determines the dramaturgy and suggests certain solutions. Furthermore, the psychology of the audience must be taken into account. Very often it’s not about a specific piece, but rather about a certain sonic modality and about enabling different ways of listening to music.

In 2026, it is important for me to place some sort of sound sculptures within the auditorium – sculptures that will move as they produce sound. This year we were very keen to commission a new work that would sound from multiple directions, performed by musicians positioned above the audience. In addition, we plan to use



Wojtek Blecharz, *Body Opera* © Phil Dera

Mechanismen“ des Theaters werfen, während es einigen Klassikern lauscht.

BZ: Welche Konzertidee verbirgt sich hinter *I AM ALL EARS*?

WB: Der Titel der Abschlusskonzertreihe, *I AM ALL EARS*, stammt aus meiner zweiten Operninstallation *Park-Opera*. Sie befasst sich damit, wie (aufmerksam) wir unserer Umgebung zuhören. Sie reflektiert aber auch auf allgemeinerer Ebene, dass es zur Aufgabe von Musiker*innen und Komponist*innen gehört, die Sinne zu aktivieren, für Stimulation zu sorgen und die Wahrnehmung wieder in den Fokus zu rücken, damit das Zuhören so ganzheitlich wie möglich wird. Während des Finales von MaerzMusik 2026 wollen wir durch einen Klangspaziergang „ganz Ohr werden“. Er führt durch verschiedene Räume des Festspielhauses. Es ist, wie durch ein „Haus der Klänge“ zu schlendern, in dem jeder Raum, einschließlich der Garderoben, eine andere musikalische Situation für das Publikum bereithält. Der Klangspaziergang ist als Prozess angelegt. Man kann sich innerhalb des Theaters zwischen den Räumen bewegen, auf Wunsch auch zu denselben Räumen zurückkehren. Aber sobald

man das letzte Kapitel des Konzerts hinter sich lässt, ist man durch.

BZ: Erzähl uns etwas über die Gestaltung der letztjährigen Ausgabe.

WB: Während des Finales nahmen die Zuhörer*innen zunächst wie bei einem traditionellen Konzert auf ihren Plätzen im Publikum Platz und hörten mein Stück für zwei umgekehrte Celli. In gewisser Weise deutete das bereits an, dass auch die Rollen in diesem Konzert vertauscht werden würden. Unmittelbar danach hob sich der Vorhang und das Publikum wurde eingeladen, die völlig leere, riesige Bühne zu betreten. Die Zuhörer*innen hörten Sam Dunscombes immersives Werk *First Study in Mass Plasma Synthesis*. Während sie zuhörten, konnten sie auf den leeren Saal zurückblicken, aus dem sie gerade gekommen waren, und wurden selbst zu den Hauptprotagonist*innen auf der Bühne.

Nach diesem massiven Klangerlebnis richtete sich die Aufmerksamkeit des Publikums auf das hintere Ende des Saals, wo Beltane Ruiz Molina das zarte Stück *Limpidités I* von Corie Rose Soumah interpretierte. Die Zuhörer*innen mussten sich schnell auf die subtilen Klänge



Wojtek Blecharz, *Body Opera* © Phil Dera

the revolving stage, where the audience will be able to lie down and gaze into the “inner workings” of the theatre, as well as listen to some of the classics.

BZ: What is the concert concept behind *I AM ALL EARS*?

WB: The title of the series of final concerts, *I AM ALL EARS*, was taken from my second opera-installation *Park-Opera*, which relates to how (deeply) we listen to the environment surrounding us. But it is also a general reflection: that the role of musicians and composers is to activate, stimulate, and reclaim the senses, so that the act of listening becomes as holistic as possible. During the MaerzMusik finale in 2026, we want to “become all ears” through a sound walk that will lead you through different spaces of the Haus der Berliner Festspiele – like walking through a “house of sound”, in which each room, including the dressing rooms, will contain a different musical situation. The sound walk is a process. You can move between spaces within the theatre, return to the same spaces if you wish, but once you exit the last chapter of the concert, you’re done.

BZ: Tell us a bit about last year’s design.

WB: During last year’s finale, the listeners first took their seats in the audience, like in a traditional concert, and listened to my piece for two reversed cellos, which foreshadowed that roles in this concert would also be inverted. Immediately afterwards the audience was invited to step onto the completely empty, vast stage. They listened to Sam Dunscombe’s immersive work *First Study in Mass Plasma Synthesis*. While listening, the audience could look back at the empty auditorium from which they had just come, becoming themselves the main protagonists on the stage.

After this massive sonic experience, the audience’s attention shifted to the far end of the auditorium, where Beltane Ruiz Molina performed the delicate *Limpidités I* by Corie Rose Soumah and listeners had to quickly adjust to the subtle sounds of the solo double bass. The next work was Annie Hui-Hsin Hsieh’s *3,6* for brass sextet, with the musicians positioned on different levels of the stage and auditorium, including above the audience. This piece opened the sonic space of the Haus der Berliner Festspiele.

des Solo-Kontrabasses einstellen. Das nächste Werk war Annie Hui-Hsin Hsiehs 3,6. für Blechbläser-Sextett. Die Musiker*innen waren auf verschiedenen Ebenen der Bühne und des Saals positioniert, sogar über dem Publikum. Dieses Stück eröffnete den Klangraum des Festspielhauses.

Als nächstes öffnete sich ein riesiger Metallvorhang und gab den Blick auf die Seitenbühne frei. Dort führten Sebastian Berweck, Silke Lange und Jacob Greenberg meine *Sonata for Keyboard and Tape* auf Sebastians einzigartiger Sammlung von Synthesizern auf. Das Publikum begann, zwischen der Haupt- und der Nebenbühne hin und her zu streunen. Zeitgleich dazu bot Yiran Zhao zusammen mit Andrew Welsh und Christopher Loy am Rand der Hauptbühne Yirans Solo *SHH #1* an, eine Klangmassage, die direkt am Kopf der zuhörenden Person durchgeführt wurde. Nach einiger Zeit öffnete sich ein weiterer Metallvorhang, der zu einem weiteren Raum hinter der Hauptbühne führte. Dort spielte Jennifer Torrence *Nine Bells* von Tom Johnson auf neun Gongs, die in der Luft zu schweben schienen, während die Perkussionistin durch sie hindurch lief und eine Art von sehr körperbetonter, virtuoser Choreografie aufführte.

In der nächsten Phase des Konzerts wurde eine Luke im Boden geöffnet, sodass das Publikum sehen und hören konnte, was sich unter den Holzbrettern der Hauptbühne des Festspielhauses verbirgt. Dort spielte das Solistenensemble Kaleidoskop *Nexus. Auris Interna* für Streichensemble. Dieses improvisatorische Werk interagiert mit allen Geräuschen in der Konzertumgebung. Die Zuhörer*innen bewegten sich zwischen allerlei Räumen, einschließlich der Unterbühne. Den Abschluss des „Line-ups“ bildete ein Duett aus *Body-Opera*, das von dem Tänzer und Choreografen Karol Tymiński und Beltane Ruiz Molina am Kontrabass aufgeführt wurde und das die Beziehung zwischen dem darstellenden Körper und dem Klang erforschte.

Am Ende des Konzerts wurde das Publikum auf die Hauptbühne gebeten, wo es Pauline Oliveros' *Tuning Meditation* aufführte. Im selben Moment öffneten sich die Türen und das Publikum des zweiten Konzerts betrat den Saal. Auf diese Weise wurden die Zuhörer*innen des ersten Konzerts zu Darsteller*innen für das Publikum des zweiten.

BZ: Was wird 2026 hinsichtlich der Einbeziehung des Körpers anders als bei der letzten Ausgabe?

WB: Im Vorjahr wurde das Publikum dazu ange-regt, langsam zwischen sich gleichzeitig entfaltenden Klangmassen umherzustreifen. 2026 wollen wir eine Situation schaffen, in der die horizontale Position für die Zuhörer*innen eine Schlüsselrolle spielt. In mindestens drei Räumen wird das Publikum die Möglichkeit haben, sich hinzulegen. Ich möchte meine vibrierenden Kissen aus der *Body-Opera* verwenden, aber andere Künstler*innen dazu einladen, Musik für diese zu komponieren. Außerdem träume ich davon, dass diesmal das gesamte Konzert in einem gemeinsamen Tanz endet. Um auf die Geste des Hinlegens zurückzukommen: Meiner Meinung nach sollte beim Abschlusskonzert des Festivals nicht das Meisterwerk, sondern die Ruhe eine wichtige Rolle spielen.

BZ: Radikale Unterforderung!

WB: Ja, die Zuhörer*innen werden nach zehn Tagen Konzertprogramm erschöpft sein. Daher hoffe ich, dass sie es zu schätzen wissen, wenn sie sich entspannen können.

Wojtek Blecharz ist Komponist und Klangkünstler und lebt in Berlin. Seine Werke fordern das traditionelle Konzertformat heraus und loten die Beziehungen zwischen den Zuhörer*innen und dem Klang aus.

Bastian Zimmermann ist Kurator, Dramaturg, Herausgeber und Redakteur im Bereich Musik und Performance. Als Herausgeber und Redakteur des Magazins Positionen – Texte zur aktuellen Musik sowie als Autor verschiedenster Textformate reflektiert er disziplinübergreifende Projekte.

2026 wollen wir eine Situation schaffen, in der die horizontale Position für die Zuhörer*innen eine Schlüsselrolle spielt

We wanted to create a situation in which the horizontal position of a listener would play a key role.

Next, a giant metal curtain opened, revealing the side stage, where Sebastian Berweck, Silke Lange, and Jacob Greenberg performed my *Sonata for Keyboard and Tape* on Sebastian's unique collection of synthesizers. The audience began to cruise between the main and side stages. At the same time, on the edge of the main stage, Yiran Zhao, together with Andrew Welsh and Christopher Loy, offered Yiran's *SHH #1*, a sound massage performed directly on the listener's head. After some time, another metal curtain opened, leading to yet another space behind the main stage, where Jennifer Torrence performed Tom Johnson's *Nine Bells* on nine gongs, which seemed to float in the air as the percussionist walked and ran between them, performing a kind of highly physical, virtuosic choreography.

The next phase of the concert involved opening a gap in the floor, allowing the audience to see and hear what lies beneath the wooden boards of the main stage of the Haus der Berliner Festspiele. There, Solistenensemble Kaleidoskop performed *Nexus. Auris Interna* for string ensemble, an improvisatory work that interacts with all the sounds present in the concert environment. The listeners were cruising between all the spaces, including the under-stage space. The "line-up" concluded with a duet from *Body-Opera*, performed by dancer and choreographer Karol Tymiński and Beltane Ruiz Molina (double bass), exploring the relationship between the performing body and sound.

At the end of the concert, the audience was invited onto the main stage, where they performed Pauline Oliveros's *Tuning Meditation*. At the same time, the doors opened and the audience for the second concert entered. In

this way, the listeners from the first concert became the performers for the listeners of the second concert.

BZ: Regarding the involvement of the body – what's different this year from the 2025 edition?

WB: In 2025, the audience was encouraged to stroll slowly among simultaneously unfolding masses of sound. In 2026, we wanted to create a situation in which the horizontal position of a listener would play a key role. In at least three spaces, the audience will have the opportunity to lie down. I want to use my vibrating pillows from *Body-Opera* but invite other artists to compose for them. Besides, I dream that this time the entire concert will end with a collective dance. Coming back to the gesture of lying down, it seems to me that rest – not the masterpiece – should play an important role at the festival's final concert.

BZ: A radical underchallenge!

WB: Yes, the listeners will be tired after ten days of concerts so I hope they will appreciate that they can relax.

Wojtek Blecharz is a composer and sound artist based in Berlin. His works often redefine the traditional concert format and propose different relations between the listener/viewer and the sound.

Bastian Zimmermann, living in Munich, is a curator, publisher and editor specialising in music and performance. As publisher and editor of the magazine *Positionen – Texte zur aktuellen Musik* and as author of various text formats, he reflects on interdisciplinary projects.



I AM ALL EARS, MaerzMusik 2025 © Berliner Festspiele, Foto | photo: Fabian Schellhorn



I AM ALL EARS, MaerzMusik 2025 © Berliner Festspiele, Foto | photo: Fabian Schellhorn



Aus Opernhäusern,
Philharmonien
und Konzertsälen.

**Konzerte,
jeden Abend.
Jederzeit.**



In der Deutschlandfunk App
und im Radio
deutschlandfunkkultur.de/musik

© Olaf Henne

Sting
im Rijksmuseum Amsterdam

arte
Jetzt streamen

JETZT ENTDECKEN

Furrer 70

Die mehrfach ausgezeichnete
Medienbox zum Gründer
des Klangforum Wien
BEAT FURRER

Mit 6 CDs, 3 Filmen und 2 Büchern
erschließt diese Medienbox in einer
bisher nie dagewesenen Fülle die
schöpferische Lebenswelt des
Dirigenten, Komponisten und
Gründers des Klangforum Wien.

Jetzt bestellen auf furrer70.klangforum.at



**KLANGFORUM
WIEN**

klangforum.at



DAS KINO INTERNATIONAL KOMMT ZURÜCK 26.2.2026

Ikonische Architektur in neuem Glanz. Mit Laserprojektion und großzügigeren Reihenabständen. In legendärer Atmosphäre.



 yorck.de



QR Code scannen
und gratis testen →



monopol
Magazin für Kunst und Leben

monopol-magazin.de/probe

SYNKOPEN

Musik in Bewegung.
Music in motion.



wolke



WIE ES EUCH GEFÄLLT.



radio 3 rbb

RADIODREI.DE

Team

MaerzMusik

Künstlerische Leitung | Artistic Director
Kamila Metwaly

Co-Kuration | Co-Curation
Wojtek Blecharz (I AM ALL EARS)

Organisationsleitung | Head of Organisation
Sonia Lescène

Produktionsleitung | Head of Production
Franziska Berlitz

Dramaturgieassistent | Dramaturgical Assistant
Lili Somogyi

Produktion | Production, Organisation
Gesa George, Leo Jürgensen, Ina Steffan, Hannes Wagner

Technik | Technical Operations
Die technischen Abteilungen der | Technical staff of the
Berliner Festspiele

Spielstättenleitung | Venue Management
Jenny Redmann

Redaktion | Editorial
Dr. Irene Lehmann, Paul Rabe

Berliner Festspiele

Intendant | Director
Matthias Pees

Kaufmännische Geschäftsführung | Managing Director
Charlotte Sieben

Leitung Kommunikation | Head of Communications
Claudia Nola

Technische Leitung | Technical Director
Matthias Schäfer

Künstlerische Betriebsdirektion | Artistic Operations Director
Christine Leyerle

Dank an alle Beteiligten und Kolleg*innen, die an MaerzMusik
2026 mitwirken. | Thanks to all the collaborators and colleagues
who carry out 2026 MaerzMusik.

Berliner Festspiele
Schaperstraße 24, 10719 Berlin

info@berlinerfestspiele.de
berlinerfestspiele.de

Gefördert von | Funded by



Der Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Mit freundlicher Unterstützung durch | With kind support of



österreichisches kulturforum^{ber}

ernst von siemens
musikstiftung



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



FONDS
PODIUM
KUNSTEN
PERFORMING
ARTS FUND NL

Festivalpartner | Festival Partners

Akademie der Künste, Berlin
Auswärtiges Amt
Berliner Künstlerprogramm des DAAD
Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin
kultkom – Kerstin Wiehe | QuerKlang gUG
Kultur Büro Elisabeth
KW Institute for Contemporary Art
MaHalla
Parochialkirche (Evangelische Kirchen-
gemeinde St. Marien-Friedrichswerder)
Radialsystem
SAVVY Contemporary
silent green
Spore Initiative
Universität der Künste Berlin

Medienpartner | Media Partners



Deutschlandfunk Kultur



monopol
Magazin für Kunst und Leben



Yorck
Kinogruppe

Impressum | Imprint: Herausgeber | Published by Berliner Festspiele, ein Geschäftsbereich der | a Division of Kulturveranstaltungen
des Bundes in Berlin GmbH, Schöneberger Straße 15, 10719 Berlin, Geschäftsführung | Management Matthias Pees (V.i.S.d.P.),
Charlotte Sieben, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Tricia Tuttle; Design 3pc, Nafi Mirzai, Druck | Print PIEREG Druckcenter Berlin GmbH

Stand | As of 2.3.2026, Programmänderungen vorbehalten | Programme is subject to change

