

Berliner  
Festspiele

# MAERZ MUSIK

2025

Essays  
Gespräche  
Positionen  
Essays  
Talks  
Perspectives

Towards  
Sonic  
Manifolds



Essays  
Gespräche  
Positionen  
Essays  
Talks  
Perspectives

# Towards Sonic Manifolds

# Inhaltsverzeichnis | Table of Contents

---

Vorwort | Preface  
MaerzMusik 2025

Grenzen überschreiten, Zukünfte  
komponieren | Crossing  
Boundaries, Composing Futures  
von | by Kamila Metwaly und | and  
Matthias Pees 4

---

Ein Werkzeug ist ein Werkzeug ist  
ein Werkzeug. | A tool is a tool is a tool.  
—→ Pamela Z

Vertrautes Material mit  
Eigenleben | Familiar Material  
with a Life of its Own 8  
Brigitta Muntendorf im Gespräch mit |  
in conversation with Julia Decker

Pamela Z. Porträt einer  
Pionierin der Experimental-  
musik | Pamela Z. Portrait  
of an Experimental Pioneer 16  
von | by Rachael L. Lansang

Die Trompete ist mein Fernrohr.  
Über das Projekt Global Breath |  
The Trumpet is My Telescope.  
About the Project Global Breath 24  
Marco Blaauw im Gespräch mit |  
in conversation with Nina Jozefowicz

---

„Aber wenn du meine Stimme nimmst,“  
sagte die kleine Seejungfrau, „was  
bleibt mir dann übrig?“ | “But if you take  
my voice,” said the little mermaid,  
“what will be left to me?”  
—→ **Hans Christian Andersen**

**Die Arbeit mit der Stimme geht  
mit einer Form von Intimität  
einher** | There's an Intimacy That  
Comes with Working with the Voice  
**Ein Gespräch zwischen** | A conversation  
between **Laura Bowler und** | and **Juliet Fraser**

**36**

**Die Stimme ist das erste  
aller Instrumente** | Voice Is  
the Original Instrument  
**Joan La Barbara im Gespräch mit** |  
in conversation with **Ute Wassermann**

**48**

---

**Es ist nicht zu spät für uns, Körper  
zu haben.** | It's not too late for us to  
have bodies.  
—→ **Jennifer Walshe**

**Eine Oper des Atmens** | **60**  
An Opera of Breathing  
**Chaya Czernowin im Gespräch mit** |  
in conversation with **Frank Madlener**

**Die Neue Disziplin** | **66**  
The New Discipline  
von | by **Jennifer Walshe**

**Überlegungen zu „Yue“ – die  
Suche nach Verbindungen als  
Form gemeinsamen Handelns** | **72**  
Reflections on “Yue” – Reaching  
Out as a Collective Act  
von | by **Bussaraporn Thongchai**

# Grenzen überschreiten, Zukünfte komponieren

## Vorwort MaerzMusik 2025

MaerzMusik pflegt das Erbe einer grenzüberschreitenden Kreativität, die zwischen dem Vertrauten und dem Unvertrauten, dem Klassischen und dem Postmodernen, dem etablierten Genre und seinen Verschiebungen gedeiht. In diesem Jahr antwortet das Festival auch auf soziopolitische, kulturelle und ökologische Dringlichkeiten und sucht nach neuen Wegen des Zusammenlebens. Wenn der Fortbestand alter Formen in Frage steht, wie können wir anders, zukunftsfähig komponieren?

Zehn Tage lang erforschen Komponist\*innen Klanglandschaften und Narrative mit Werken, die für einzigartige Konstellationen von Instrumenten, Ensembles und Interpret\*innen geschaffen wurden. Eröffnet wird das Festival mit der deutschen Erstaufführung von „MELENCOLIA“ von Brigitta Muntendorf und Moritz Lobeck in Kooperation mit der Staatsoper Unter den Linden und dem Ensemble Modern. „Streik“ für zehn Drumsets von Enno Poppe und die Aufführung von Chaya Czernowins „POETICA“ mit dem Solo-Schlagzeuger Steven Schick vertiefen sich in die reichhaltigen Potenziale verschiedener Perkussionsinstrumente. Vielfältige Kompositionen für Blechblasinstrumente von Liza Lim, Raven Chacon, Wadada Leo Smith und vielen anderen wurden im Rahmen der von Marco Blaauw initiierten Projekte Global Breath und The Monochrome Project in Auftrag gegeben. Sie erweitern klassische Paradigmen und laden das Publikum in sich wandelnde performative Realitäten ein.

Verschiedene Projekte mit multidisziplinären Ansätzen entfalten sich, indem sie für einen Abbau von Hierarchien in der Musik und darüber hinaus sorgen. Das Ensemble Nikel präsentiert Mark Bardens Komposition „limina“ in Kombination mit der deutschen Erstaufführung des Tanzsolos „Sensation 1“ der Choreografin Ligia Lewis. „Minor Characters“ von Matthew Shlomowitz und Jennifer Walshe ist ein „Liederzyklus für das 21. Jahrhundert“, der untersucht, wie das Internet uns die Realität vermittelt, während die Zusammenarbeit von Nguyễn + Transitory mit thailändischen Tänzer\*innen durch ein interaktives, berührungsempfindliches Instrument Verletzlichkeit verkörpert.

Werke von Ute Wassermann und anderen fordern Wahrnehmungsschwellen heraus, der von Bastian Zimmermann konzeptionierte „Salon of Touch“ entdeckt immersive klangliche und haptische Erfahrungen und die im Rahmen des Berlin-Debüts von Yarn/Wire vorgestellten Werke legen einen Fokus auf das Mikrohören. Eine generationenübergreifende Perspektive auf die Stimme bieten die Performances von Joan La Barbara, Pamela Z, Ty Bouque und Laura Bowler. Jede dieser Begegnungen erkundet die einzigartigen Texturen und das Ausdruckspotenzial der Stimme und lotet die Grenzen ihres künstlerischen Einsatzes aus. Das von Wojtek Blecharz ko-kuratierte Finale des Festivals erforscht das Zuhören als relationale Praxis und befragt tradierte Aufführungsformate von Musik.

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

**Kamila Metwaly**  
Künstlerische Leiterin  
MaerzMusik

**Matthias Pees**  
Intendant  
Berliner Festspiele

# Crossing Boundaries, Composing Futures

## Preface MaerzMusik 2025

MaerzMusik cherishes a legacy of boundary-crossing creativity, thriving between the familiar and the unfamiliar, the classical and the postmodern, fixed genres and genre-bending. This year, the festival also responds to socio-political, cultural and ecological urgencies, demanding new ways of co-existing. In a moment where continuation in old forms is in question, how do we compose otherwise, in a way that is viable for the future?

Over ten days composers will explore soundscapes and narratives in works crafted for unique constellations of instruments, ensembles and performers. The festival opens with the German premiere of “MELENCOLIA” by Brigitta Muntendorf and Moritz Lobeck in cooperation with Staatsoper Unter den Linden and Ensemble Modern. “Streik” for ten drum sets by Enno Poppe and “POETICA” by Chaya Czernowin featuring solo percussionist Steven Schick delve deeper into the riches of the percussion arsenal. Diverse compositions for brass instruments by Liza Lim, Raven Chacon, Wadada Leo Smith and many others were commissioned as part of the projects Global Breath and The Monochrome Project, both initiated by Marco Blaauw. They stretch classical paradigms, inviting audiences into evolving performative realities.

Various projects with multidisciplinary approaches unfold through dismantled hierarchies in music and beyond. Ensemble Nikel presents Mark Barden’s composition “limina” in combination with the German premiere of the dance solo “Sensation 1” by choreographer Ligia Lewis. “Minor Characters” by Matthew Shlomowitz and Jennifer Walshe is a “song cycle for the 21st century” that examines how the internet communicates reality to us, while Nguyễn + Transitory’s collaboration with Thai dancers embodies vulnerability through an interactive, touch-sensitive instrument.

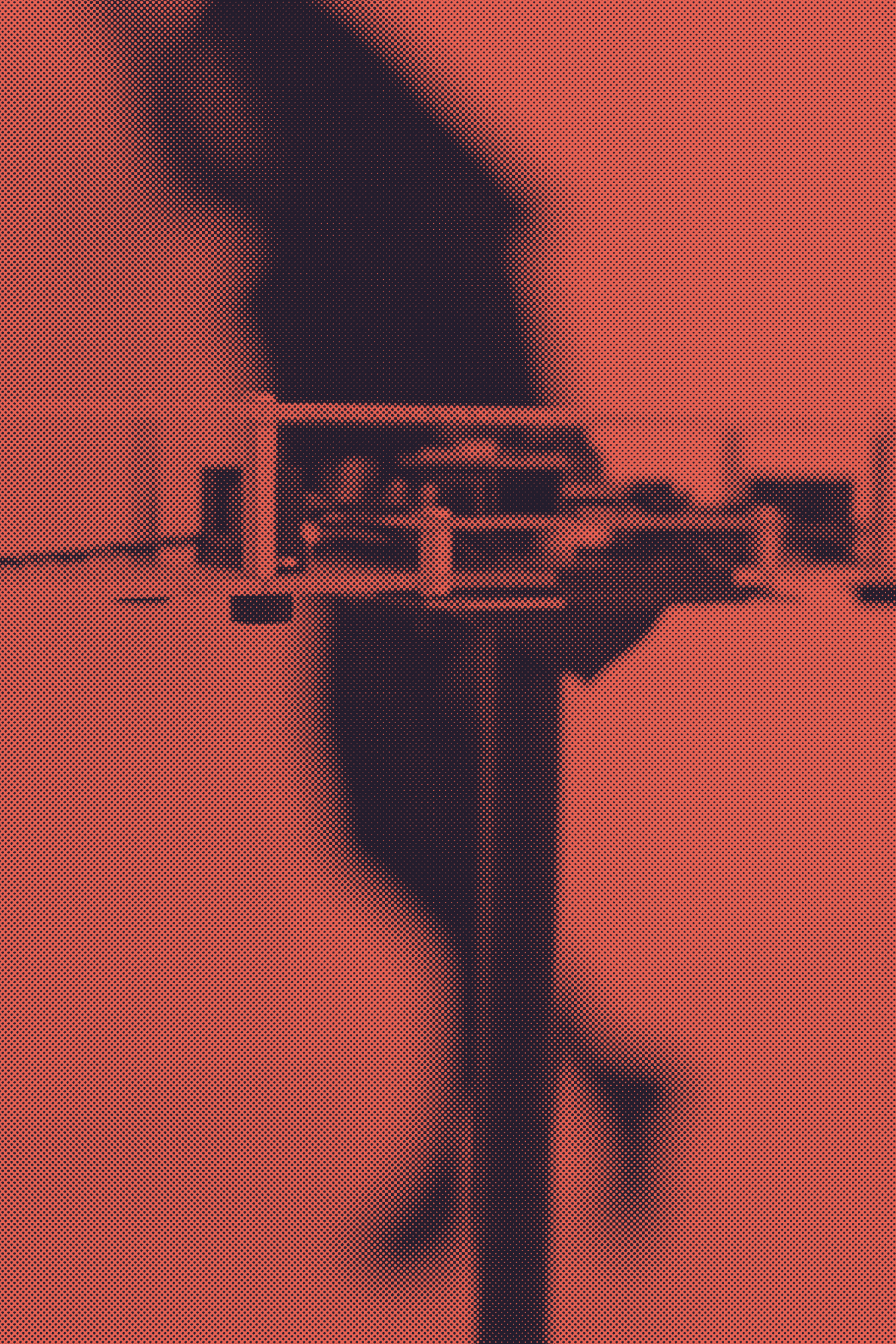
Works by Ute Wassermann and others challenge thresholds of perception, the “Salon of Touch”, conceived by Bastian Zimmermann, discovers immersive sound and tactile experiences, and the works presented by Yarn/Wire on their Berlin debut focus on micro-listening. A cross-generational perspective on the voice is present in performances by Joan La Barbara, Pamela Z, Ty Bouque and Laura Bowler. Each encounter explores the unique textures and expressive potential of the voice, pushing the limits of its artistic use. The festival finale, co-curated by Wojtek Blecharz, explores listening as a relational practice and redefines normative ways of presenting music.

We look forward to welcoming you to the festival!

**Kamila Metwaly**  
Artistic Director  
MaerzMusik

**Matthias Pees**  
Director  
Berliner Festspiele







Ein Werkzeug ist  
ein Werkzeug ist  
ein Werkzeug.

A tool is  
a tool is  
a tool.

# Vertrautes Material mit Eigenleben

Brigitta Muntendorf im Gespräch mit Julia Decker

**Julia Decker (JD):** Ihr Stück „MELENCOLIA“ haben Sie nach dem Gefühl der Melancholie benannt. Wie definieren Sie Melancholie: als Krankheit und Vorstufe zur Depression oder als Schwester der Genialität?

**Brigitta Muntendorf (BM):** Das Schöne an der Melancholie ist, sie entzieht sich eindeutigen Zuschreibungen und jeder Versuch einer Definition führt zur Vereinfachung und somit zur Entzauberung oder Verflachung. Ich würde Melancholie als eine Haltung beschreiben, die uns erlaubt oder uns vielleicht auch zwingt, Widersprüche zu beobachten und auszuhalten. Ein Stillstand, der jedoch keinesfalls – wie bei der Depression – pathologisch ist, sondern uns in eine tiefe Auseinandersetzung mit uns und der Welt führt. Würden wir der Unbestimmtheit, der Vergänglichkeit und Widersprüchlichkeit einen festen Stellenwert in unserem Denken und Fühlen einräumen, könnten wir auf diesem Planeten vielleicht eine andere Form des Zusammenlebens finden.

**JD:** Sie verwenden Texte aus verschiedenen Jahrhunderten zum Thema Melancholie: Was, außer der Überschrift, verbindet einen 500 Jahre alten Text des Schriftstellers Robert Burton mit Fußball-Prosa oder Lovesong-Lyrics?

**BM:** Melancholie ist als Phänomen uralte, aber ihre Erscheinungsformen wie auch der Umgang mit ihr unterliegen einem ständigen Wandel und erzählen etwas über die jeweiligen Gesellschaften. Zu Burtons Zeit kam der Begriff und die Praxis der Anatomie in Kunst, Medizin und Wissenschaft auf; so versucht er in „Anatomie der Melancholie“, die Gründe der unglücklichen Melancholie anhand von Beobachtungen des menschlichen Verhaltens zu erforschen. Der Schriftsteller Jean-Philippe Toussaint findet in Zinedine Zidanes Kopfstoß bei der Fußball-WM 2006 das zutiefst melancholische Moment:

die letzte Flucht vor dem vollendeten Werk. Ein geschriener Lovesong steht für mich für jenes Phänomen unserer Zeit, dass zunehmend auf Lautstärke statt auf Sensibilisierung gesetzt wird. In den plattformkritischen Texten Geert Lovinks, die unsere ganze Konzeption durchtränkt haben, prallen kreatives Potenzial der Melancholie und jene „designte Traurigkeit“, mit der soziale Online-Plattformen ihre Millionen User\*innen in Abhängigkeiten halten, aufeinander. Es sind keine Widersprüche, unsere Wirklichkeit ist komplex und vielfältig und wir müssen mit sämtlichen Parallelwelten umgehen.

**JD:** Albrecht Dürers Bild „Melencolia I“ wird in der Beschreibung zu Ihrem Stück als „Sinnbild für die Widersprüche und das Unlösbare inmitten menschlicher Sehnsucht nach Erlösung“ beschrieben. Warum beschäftigt sich das Musiktheater so gern mit dem Erlösungsgedanken?

**BM:** Unser Stück „MELENCOLIA“ schaut mit einem Lächeln auf den Wunsch nach Erlösung, denn das Stück stiftet mehr Chaos als Ordnung, entwickelt musikalisch eine ganz eigene Logik und wirft mehr Fragen auf als es beantwortet. In der Melancholie gibt es keine Erlösung, es gibt nur Gedankenschleifen, Assoziationen, Verkettungen. Und ebenso erlebt der Abend einen ständigen Wandel und spielt mit fließenden Übergängen zwischen weit voneinander entfernten Bild-, Video- und Musikmaterial.

**JD:** Die künstlerische Leitung haben Sie zusammen mit Moritz Lobeck übernommen. Wie kam es zu dieser Zusammenarbeit?

**BM:** Wir haben schon einige Projekte zusammen gemacht, wie zum Beispiel „Covered Culture“, eine audiovisuelle Installation über das Phänomen der Hymne ausgehend von der Europahymne mit über 100 Chorsänger\*innen und Performer\*innen, die in verschiedenen

# Familiar Material with a Life of its Own

Brigitta Muntendorf in conversation with Julia Decker

**Julia Decker (JD):** You named your piece “MELENCOLIA” after the feeling of melancholy. How do you define melancholy: as a disease and a preliminary stage of depression or as the sister of genius?

**Brigitta Muntendorf (BM):** The beautiful thing about melancholy is that it defies unequivocal descriptions, any attempt at a definition leads to simplification: it flattens it and robs it of its magic. I would describe melancholy as an attitude that allows us or perhaps forces us to observe and tolerate contradictions. A form of stasis that is nevertheless in no way pathological – like depression – but which leads us to a deeper confrontation with ourselves and with the world. If we attached greater importance to uncertainty, transience and contradiction in our thoughts and feelings, then we might be able to find a different form of living together on this planet.

**JD:** You use texts from a range of centuries on the subject of melancholy: what apart from the heading does a 500-year-old text by the writer Robert Burton have in common with prose about football or the lyrics of love songs?

**BM:** Melancholy is an ancient phenomenon, but the forms in which it manifests itself and how people deal with it are constantly changing and tell us something about each respective society. In Burton’s day the term and practice of anatomy emerged in art, medicine and science, so in his “Anatomy of Melancholy” he attempts to explore the reasons for this unfortunate melancholy through observations of human behaviour. The writer Jean-Philippe Toussaint finds the moment of deepest melancholy in Zinedine Zidane’s head butt in the 2006 football World Cup: the last escape from a completed work. For me, a shouted love song represents that typical phenomenon of our time, where volume

is increasingly used instead of sensitivity. In the media criticism written by Geert Lovink, which has saturated our entire concept, the creative potential of melancholy collides with the “designed sadness” with which online platforms keep their millions of users in a state of dependency. These are not contradictions; our reality is complex and multilayered and we have to deal with numerous parallel worlds.

**JD:** In the copy about your piece, Albrecht Dürer’s engraving “Melencolia I” is described as “a symbol for the contradictions and the irreconcilable amid the human desire for salvation.” Why is music theatre so fond of returning to the idea of salvation?

**BM:** Our piece “MELENCOLIA” regards the desire for salvation with a wry smile, because the piece generates more chaos than order: musically it creates an entirely independent way of thinking, and it raises more questions than it answers. There is no salvation from melancholy, there are only loops, associations, chains of thought. And similarly, the evening remains in constant flux, and it plays with flowing transitions between highly disparate material in the form of images, video and music.

**JD:** You have directed the work yourself together with Moritz Lobeck. How did you arrive at this collaboration?

**BM:** We have already done a number of projects together, for example “Covered Culture”, an audiovisual installation about the phenomenon of the anthem, based on the EU anthem with 100 choral singers and performers, which was presented in a range of museums and galleries in China, Japan and Korea – during the pandemic.

Museen und Galerien in China, Japan und Korea präsentiert wurde – und das während der Pandemie. Wir haben von Berlin, Köln oder Dresden aus Proben geleitet, Videos gedreht, Aufbauten koordiniert und an Openings teilgenommen, danach wussten wir, dass wir ein gutes Team sind! Als Kulturwissenschaftler, Operndramaturg und Festivalkurator bringt Moritz Lobeck ein übergreifendes und ganz anders ausgeprägtes Kontextdenken in die Zusammenarbeit, das mich kompositorisch sehr inspiriert.

**JD:** Haben Sie ein Publikum vor Augen, wenn Sie komponieren?

**BM:** Es macht mir großen Spaß, mich immer wieder in den Zustand des Rezipierens zu versetzen. Ich denke an ein Publikum, das Lust hat, Assoziationen zu entwickeln und ihnen zu folgen. Ich denke an ein Publikum, das vielleicht gerade gestresst von der Arbeit kommt und in eine andere Welt eintauchen will. Oder sich schon lange vorgenommen hat, sich einmal zeitgenössischer Musik zu stellen. Wir hatten bei

meiner Musik leichter einen Zugang finden, was vielleicht daran liegt, dass ich viel mit Referenzen arbeite, mit Material, das uns vertraut erscheint, in meiner Musik aber ein Eigenleben, eigene Zusammenhänge entwickelt. Ich betrachte das „Neue“ immer als eine Umdeutung bestehender Bedeutungen.

**JD:** Die klassische Musik wurde über Jahrhunderte von Männern dominiert. Wie geht es Ihnen als Komponistin im Jahr 2025?

**BM:** In den letzten 20 Jahren hat sich vieles verändert: Komponistinnen erfahren zunehmend Unterstützung, und das Bewusstsein für eine ausgewogene Repräsentation sowie die gezielte Förderung von Vielfalt hat spürbar zugenommen. Diese Entwicklung könnte jedoch stagnieren oder sogar Rückschritte erleben, insbesondere vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und politischer Verschiebungen, die Diversität und kulturelle Offenheit infrage stellen – in den Bereichen Musik und Technologie. Es braucht daher noch immer weibliche Vorbilder wie auch Institutionen

## Die Neue Musik ist kein Absolutum, sie ist ein Spektrum.

der Premiere bei den Bregenzer Festspielen und letztes Jahr beim Holland Festival große Erfolge mit sehr unterschiedlichem Publikum. Mich hat vor allem gefreut, dass trotz Technologie und KI auch ältere Generationen einen Zugang gefunden haben. „MELENCOLIA“ braucht letztlich nur eines: Freude daran, sich von schrägen Assoziationen mitnehmen zu lassen, um sich an irgendeinem Punkt inmitten einer Szenerie zu befinden, in der zum Beispiel Schlagzeuger\*innen Computer spielen, während ein Engel zwei Geigen in Barockästhetik dirigiert – begleitet von einem Fußballchor.

**JD:** Merken Sie, dass es immer noch Berührungspunkte mit Neuer Musik gibt?

**BM:** Es existieren vor allem Vorurteile – aber die Neue Musik ist kein Absolutum, sie ist ein Spektrum. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass Menschen, die sich mit Neuer Musik schwertun, bei

und Festivals, die Komponistinnen im Bereich der Kunst und Technologie, aber auch im Bereich der großen Formen programmieren und sichtbar machen.

**JD:** Sie arbeiten auch mit Künstlicher Intelligenz. An welcher Stelle in Ihrem Stück kommt KI zum Einsatz?

**BM:** Ich habe die Stimmen des Flöten- und des Kontrabass-Spielers des Ensemble Modern aufgenommen und sie anschließend mit Hilfe von KI geklont. Voice Clones und digitale Stimmen haben unseren Alltag als digitale Dienstleistungen erobert. In „MELENCOLIA“ führen die Stimmen ihr Eigenleben, schreien uns an, sind melancholisch, poetisch, verzweifelt oder auch gelangweilt. Mittlerweile arbeite ich sehr viel mit Voice Cloning, unter anderem auch im Live-Einsatz. Mich interessiert, wie nicht nur Stimmen reproduziert, sondern wie auch verschiedenste

We led rehearsals from Berlin, Cologne and Dresden, shot videos, co-ordinated get-ins and took part in openings: after all that, we knew we make a good team! As a cultural scholar, opera dramaturg and festival curator, Moritz Lobeck brings a wide range of contextual thinking with very different influences to our collaboration, which inspires me a great deal as a composer.

**JD:** Do you have an audience in mind when you are composing?

**BM:** I always find it great fun to put myself in the position of those receiving the work. I imagine an audience with the desire to cultivate associations and follow them. I imagine an audience that has perhaps arrived stressed from work and wants to immerse itself in another world. Or one that decided a long time ago it was going to expose itself to contemporary music for once. At the premiere at Bregenz Festival and last year at the Holland Festival, we had great success with very divergent audiences. What pleased me most of all was that despite the technology and

own connections. I always see the “new” as an alteration of existing meanings.

**JD:** Classical music has been dominated by men for centuries. How do you find being a female composer in 2025?

**BM:** A lot has changed in the last 20 years: female composers are receiving greater support, and awareness of the need for balanced representation and targeted funding for diversity has noticeably increased. But this development could stagnate or even recede, especially in the context of social and political shifts that question diversity and cultural openness – in the fields of music and technology. So there is still a need for female role models as well as institutions and festivals that programme and grant visibility to female composers working in art and technology but also working with major forms.

**JD:** You work with Artificial Intelligence. At what point in your piece is AI applied?

## New music is not an absolute, it's a spectrum.

AI, older generations could also appreciate it. Ultimately “MELENCOLIA” only has one requirement: to allow yourself to be carried along by odd associations and find yourself at some point in a setting where, for example, percussionists are playing computers while an angel conducts two violins in Baroque style – accompanied by a chorus of football fans.

**JD:** Do you find people are reluctant to engage with new music?

**BM:** Above all there are preconceptions – but new music is not an absolute, it's a spectrum. I have experienced some people who have difficulty with new music being able to find a way into my music more easily, which might be because I work a lot with references, with material that seems familiar to us, but which then in my music develops a life of its own, its

**BM:** I recorded the voices of the flute and double bass players from the Ensemble Modern and then cloned them with the help of AI. Voice clones and digital voices have taken over our everyday lives as digital service providers. In “MELENCOLIA” these voices have a life of their own, they shout at us, are melancholic, poetic, desperate and also bored. I now do a lot of work with voice cloning, including using it live. I'm interested in not only by how voices can be reproduced but also how the most varied features of voices can be transferred to other voices independently of each other. I'm absolutely fascinated by the idea of understanding the voice as a “host” and not a “user”, which means that a voice can not only open up an individual, but a whole range of different social and cultural, and also digital and artistic contexts.







Merkmale von Stimmen unabhängig voneinander auf andere Stimmen übertragen werden können. Ich finde die Vorstellung total faszinierend, Stimme als „host“ und nicht als „user“ zu begreifen, das heißt mit einer Stimme nicht nur einen individuellen, sondern ganz viele verschiedene soziale, kulturelle, aber auch digitale und künstlerische Kontexte öffnen zu können.

**JD:** Screens, Bühne, Drohnen und Chor:  
Was für ein Setting erwartet das Publikum bei „MELENCOLIA“?

**BM:** Ich arbeite leidenschaftlich gern mit Technologie, aber es ist immer das Ziel, dass sie im Erleben mehr oder weniger verschwindet. Einerseits findet sich das Publikum einer frontalen Bühnensituation gegenüber, gleichzeitig ist es aber von bis zu 60 Lautsprechern umgeben – inmitten einer 3D-Klanglandschaft. Es gibt ein Greenscreen-Studio auf der Bühne, in dem Musiker\*innen und Chor in virtuelle Welten eingebaut werden können und somit Making-of und Illusion gleichzeitig stattfinden. Die Mitglieder des Ensemble Modern sind das ganze Stück über auf der Bühne, wechseln ihre Rollen zwischen Performenden und Musizierenden. Vor Beginn des Stücks kann das Publikum eine Smartphone-App in den Foyers des Haus der Berliner Festspiele anwenden. Die Objekte aus Dürers Bild „Melencolia I“ werden als animierte Wesen im Raum platziert – dabei entsteht eine Art Smartphone-Chor als Ouvertüre zum Stück. Aber so viel Technik „MELENCOLIA“ auch nutzt: Mir ist es ein großes Anliegen, sie immer als Kommunikationsmittel zu verstehen und einzusetzen.

**JD:** Im Rahmen von MaerzMusik 2025 erscheint „MELENCOLIA“ auch als Vinyl. Wie nutzen Sie dieses Format?

**BM:** Als Geert Lovink und ich uns nach der Aufführung von „MELENCOLIA“ 2024 beim Holland Festival in Amsterdam auf einen Drink am Ufer einer Gracht trafen, hatten wir die Idee, „MELENCOLIA“ in ein Medley zu verwandeln und es mit seinen Texten in Verbindung zu bringen, die eine wesentliche Inspirationsquelle für das Musiktheaterstück waren. Das Ergebnis „MELENCOLIC MEDLEY“ ist in der Tat ein echtes Medley – es umfasst musikalische Ausschnitte aus „MELENCOLIA“ und neue Arrangements mit „Sadness-Meditations“ von Geert, die wir auf Basis seines Buches „Sad by Design“ formuliert

haben und die er selbst eingesprochen hat. Verschiedenste Aufnahmen, darunter Live-Aufnahmen der Uraufführung bei den Bregenzer Festspielen, Studioaufnahmen im Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik, Stimmaufnahmen von Geert über Signal und Zoom oder jene Aufnahme von „Daisy, Daisy“, die als Teaser mit dem Ensemble Modern ein Jahr vor der Premiere von „MELENCOLIA“ entstand, sind in diesem Medley miteinander kombiniert. Man kann hier wahrlich von einem postdigitalen Arbeitsprozess sprechen, den ich bewusst auf einer Vinylplatte als analogem Medium festhalten wollte. Für mich hat der spezifische Klang von Vinyl etwas, das wie ein akustischer Rückbezug wirkt. Viele Phänomene des digitalen Zeitalters erscheinen oft als völlig neu, doch sie sind in Wirklichkeit Abwandlungen oder Intensivierungen älterer Mechanismen. Das Vinyl als Medium erinnert daran, dass vieles, was heute als Innovation gilt, in gewisser Weise bereits in der Vergangenheit angelegt gewesen ist.

**Brigitta Muntendorf** ist Komponistin und entwickelt in ihren Arbeiten neue Konzepte des Radical Listening, Environmental Storytelling und des immersiven Theaters. Seit 2018 ist sie Professorin für Komposition an der Hochschule für Musik und Tanz Köln und leitet ab 2026 die KunstFestSpiele Herrenhausen.

**Julia Decker** ist Journalistin und interviewt am liebsten Musiker\*innen, Schriftsteller\*innen und Wissenschaftler\*innen.

**MELENCOLIA**  
Eine Show gegen  
die Gleichgültigkeit des Universums  
Brigitta Muntendorf /  
Moritz Lobeck / Ensemble Modern

Fr | Fri, 21.3., 20:00  
Sa | Sat, 22.3., 17:00  
Haus der Berliner Festspiele,  
Große Bühne

**JD:** Screens, stage, drones and a choir: what sort of setting awaits the audience in “MELENCOLIA”?

**BM:** I am passionate about working with technology, but the aim is always that it should more or less disappear within the experience. In one respect the audience finds itself facing a front-on stage situation, at the same time, however, it is surrounded by up to 60 loudspeakers – in the middle of a 3D soundscape. There is a green-screen studio on stage on which the musicians and choir can be incorporated into visual worlds, with “the making of” and illusions happening simultaneously. The members of the Ensemble Modern are on stage throughout the piece, alternating roles between performers and musicians. Before the piece begins, the audience can use a smartphone app in the foyers of the Haus der Berliner Festspiele. The objects from Dürer’s engraving “Melencolia I” appear as animated creatures placed within the space – creating a kind of smartphone chorus as the overture to the piece. But despite all the technology that “MELENCOLIA” makes use of, it is very important to me always to see this as a means of communication and to use it that way.

**JD:** As part of MaerzMusik 2025 “MELENCOLIA” will also appear on vinyl. How will you use this format?

**BM:** When Geert Lovink and I met up for a drink after the performance of “MELENCOLIA” at the 2024 Holland Festival in Amsterdam on the bank of one of the canals, we had the idea of turning “MELENCOLIA” into a medley and linking it to his texts, which were a major source of inspiration for the music theatre piece. The result “MELENCOLIC MEDLEY” really is a genuine medley – it contains musical excerpts from “MELENCOLIA” and new arrangements with “sadness meditations” by Geert, which we drafted from his book “Sad by Design” and which he voiced himself. The most varied recordings, including live recordings of the world premiere at the Bregenz Festival, studio recordings at the Max Planck Institute for Empirical Aesthetics, voice recordings of Geert on Signal and Zoom and the recording of “Daisy, Daisy” that was made with the Ensemble Modern as a teaser a year before “MELENCOLIA” premiered, are all combined together in this medley. It really can be described as a post-digital working process

The beautiful thing about melancholy is that it defies unequivocal descriptions, any attempt at a definition leads to simplification: it flattens it and robs it of its magic. I would describe melancholy as an attitude that allows us or perhaps forces us to observe and tolerate contradictions.

which I deliberately wanted to capture here on an analogue medium. For me, the specific sound of vinyl has an effect rather like an acoustic throwback. Many phenomena of the digital age often appear completely new when they are really modifications or intensifications of earlier processes. Vinyl as a medium reminds us that a lot of what are now seen as innovations already existed in some form in the past.

**Brigitta Muntendorf** is a composer. In her works she develops new concepts of radical listening, environmental storytelling and immersive theatre. She has been professor of composition at Cologne University of Music and Dance since 2018 and is artistic director of KunstFestSpiele Herrenhausen from 2026.

**Julia Decker** is a journalist and prefers interviewing musicians, writers and scientists.

# Pamela Z. Porträt einer Pionierin der Experimentalmusik

von Rachael L. Lansang

Die Composer-Performerin und Medienkünstlerin Pamela Z ist eine zentrale kulturelle Akteurin in San Francisco, einer pulsierenden Küstenstadt im Norden Kaliforniens in den Vereinigten Staaten. Als junge Erwachsene fühlte sie sich von der dortigen lebendigen Szene für experimentelle Kunst angezogen und siedelte nach ihrem Studium von Colorado dorthin über. Die Wahlheimat von Z erwies sich als fruchtbarer Boden für ihre Kategorien übergreifende musikalische Arbeit, in der Stimme und Live-Elektronik mit Performance und Multimedia-Kunst kombiniert werden. Dennoch ist sie eine kosmopolitische Künstlerin, die ihre eigenen Werke und zahlreiche Kollaborationen in Konzertsälen, auf Festivals und in Kunstmuseen auf der ganzen Welt präsentiert hat – von der Alice Tully Hall im Lincoln Center for the Performing Arts und dem Museum of Modern Art in New York über die Biennale di Venezia und das Festival Interlink in Japan bis hin zur Walt Disney Concert Hall in Los Angeles und der Dak'Art in Dakar. Seit Beginn ihrer Karriere hat Z die Aufmerksamkeit von Wissenschaft und Kritik gleichermaßen auf sich gezogen. Ihr Stil ist zugleich experimentell und einzigartig zugänglich, da sie auf alltägliche Worte und Klänge zurückgreift und diese mit ihrer experimentellen Technik und virtuoson Musikalität verbindet. Für ihre Arbeit hat sie zahlreiche Auszeichnungen erhalten. Unter anderem war sie Stipendiatin der Guggenheim Foundation und wurde mit dem Rome Prize, dem Doris Duke Impact Award und dem American Academy of Arts and Letters Walter Hinrichsen Award in Music ausgezeichnet.

Z wurde 1956 in Buffalo im US-Bundesstaat New York geboren, verbrachte aber die meiste Zeit ihrer Kindheit in Denver, Colorado. Sie entstammt einer Familie von talentierten Amateurmusiker\*innen und komponierte und spielte schon früh Musik. Während ihres Studiums an der University of Colorado studierte sie klassischen Belcanto-Gesang und Musikpädagogik, obwohl ihre Vorlieben als ZuhörerIn und Interpretin von ihrer klassischen Ausbildung oft drastisch abwichen. Noch vor ihrem Abschluss trat Z regelmäßig in lokalen Clubs und Cafés auf. Ihre Setlist bestand aus einer Mischung aus Folk- und Popmusik-Covern und eigenen Kompositionen in ähnlichem Stil.

Obwohl Z nach Abschluss ihres Studiums kurzzeitig an öffentlichen Schulen unterrichtete, konnte sie ihren Lebensunterhalt mehr noch durch ihre immer besser laufende Karriere als Performerin bestreiten. Nach ihrem Universitätsabschluss lernte sie die Szene für avantgardistische Kunstmusik besser kennen, da sie eine wöchentliche Sendung bei einem lokalen Radiosender moderierte. Unvermittelt entstand eine neue Spannung in Zs musikalischem Leben – diesmal zwischen der experimentellen Kunstmusik, zu der sie sich als ZuhörerIn hingezogen fühlte, und dem Folk-Pop-Sound, mit dem sie auftrat. Die Begegnung mit Künstler\*innen wie Edgard Varèse, Pauline Oliveros und Ned Rothenberg veranlasste sie dazu, intensiver über ihre eigene künstlerische Stimme nachzudenken und darüber, wie sie zu dieser experimentellen Ästhetik passen könnte.

# Pamela Z. Portrait of an Experimental Pioneer

by Rachael L. Lansang

Today, composer/performer and media artist Pamela Z is a cultural fixture of San Francisco, a bustling coastal city in northern California in the United States. In her young adulthood, she was enticed by the vibrant experimental artistic scene there, and so relocated from Colorado after college. Z's adopted home proved to be a nurturing space for her category-defying musical work, which centers voice and live electronics with performance and multimedia art; even so, she is a cosmopolitan artist, having presented her own work and many collaborations in concert halls, festivals and art museums around the world, in venues ranging from Alice Tully Hall at Lincoln Center for the Performing Arts and the Museum of Modern Art in New York, La Biennale di Venezia, the Interlink Festival in Japan, Walt Disney Concert Hall in Los Angeles, and Dak'Art in Dakar. Since the beginning of her career, Z has consistently drawn the attention of academics and popular critics alike, and her style is at once experimental and uniquely accessible, drawing on the words and sounds of the everyday, and infusing them with her experimental technology and virtuosic musicality. She has earned numerous accolades for her work, including: the Rome Prize Fellowship, the Doris Duke Impact Award, the Guggenheim Fellowship and the Walter Hinrichsen Award in Music of the American Academy of Arts and Letters.

Z was born in Buffalo, New York in 1956, but spent most of her childhood living in Denver, Colorado. Part of a family of talented amateur musicians, she was composing and performing music from an early age. While a student at the University of Colorado, she studied classical bel canto vocal technique and music education, although her tastes as a listener and performer often fell outside the classical realm in which she was being trained. Even before she graduated, Z was regularly performing at local clubs and coffee houses; her setlist was a mixture of folk and pop covers and her own compositions in a similar style.

Although she briefly taught in public schools following her college graduation, her living was better furnished through her budding performance career. During these post-graduate years, Z became more acquainted with the avantgarde art music scene by hosting a weekly show at a local radio station. Suddenly, a new tension emerged in Z's musical life, this time between the experimental art music she found herself drawn to as a listener, and the folk-pop style in which she performed. Gradually, her exposure to artists like Edgard Varèse, Pauline Oliveros and Ned Rosten led her to think more deeply about her own artistic voice, and how it might fit into this experimental aesthetic.





Ich versuche, dieses  
Unerklärliche zu vermitteln,  
das die Kunst auszu-  
drücken imstande ist  
und die Sprache nicht.

I'm trying to get across that  
unexplainable thing  
that art can communicate  
that language can't.

---

→ Pamela Z

In den frühen 1980er-Jahren drängten neue Technologien in die Welt der elektronischen Musik. Eine entscheidende Zäsur in Zs früher Karriere stellte der Beginn ihrer Auseinandersetzung mit digitalen Loops dar, die die Grundlage für einen Großteil ihres Kompositionsstils bilden sollten. Ihr erstes Aufeinandertreffen mit dieser Technologie ist in ihrer Fangemeinde zum Mythos geworden: Zum ersten Mal sah sie sie bei einem Solo-Set des Bassisten Jaco Pastorius während eines Konzerts der Jazz-Fusion-Band Weather Report in Aktion. Die Technik beruht auf dem Einsatz von Loop-Pedalen, mit denen Musiker\*innen Passagen ihres eigenen Spiels aufnehmen und in Echtzeit wieder abspielen, wobei die geloopte Aufnahme oft als eine Art Zuspiel oder Begleitung dient. Zu dieser Zeit war die Technologie gerade erst dabei, in experimentellen, Jazz- und Popmusikkreisen immer häufiger Anwendung zu finden. Sie beschreibt den Moment der Erkenntnis über ihre ästhetische Neigung zu dieser technologischen Neuerung als „so plötzlich, als hätte jemand einen Schalter umgelegt“. Direkt am Tag nach dem Weather-Report-Konzert kaufte sich Z digitale Hardware-Delays und tauchte sofort in eine neue Art des musikalischen Experimentierens ein: „Ich habe die ganze Nacht kein Auge zugetan“, behauptet sie. Inmitten dieser künstlerischen Umbruchsphase zog Z nach San Francisco, das bis heute ihr Zuhause ist.

Es folgten neue Kompositionen und Solo-Performances mit Stimme und Live-Elektronik. Zwei ihrer Soloalben, „Echolocation“ (1988) und „A Delay is Better“ (Stücke, die zwischen 1986 und 1997 komponiert wurden, deren Veröffentlichung aber erst im Jahr 2004 erfolgte), legen die zahlreichen Arten offen, auf die die Entdeckung des Live-Loopings ihre frühen Kompositionen prägte. In jenen Jahren benutzte Z Hardware-Delays, um ihre Stimme für Solo-Performances aufzunehmen und zu schichten, obwohl sie heutzutage hauptsächlich Max/MSP-Software auf einem Apple-Laptop verwendet. Diese frühen Stücke machten Zugeständnisse an den Prozess der Abstraktion. In ihren Solo-Kompositionen interessiert sich Z mehr für die klanglichen Potenziale der Sprache und die melodische Natur des gesprochenen Wortes als für die direkte Kommunikation von Inhalten. „Ich versuche, dieses Unerklärliche zu vermitteln, das die Kunst auszudrücken imstande ist und die Sprache nicht.“ Oft greift sie auf von ihr aufgefundene Texte oder sogar nur auf einzelne Phoneme zurück, um davon ausgehend Songs zu schaffen, und überlässt dabei dem Publikum die Interpretation ihrer Abstraktionsleistungen.

Obwohl Zs Stimme in all ihren Kompositionen eine zentrale Rolle spielt, hat sie auch Pionierarbeit bei der Verwendung mehrerer innovativer, sich stark auf körperliche Gesten stützender elektronischer Instrumente geleistet. Ihre Arbeit basiert also nicht einfach nur auf ihrer Stimme mit elektronischer Begleitung, sondern auf einem komplexen Ineinandergreifen von visuellen und akustischen Medien: „Für mich waren digitale Prozessoren keine ‚Effekte‘, sondern Bestandteile eines viel komplexeren Instruments, zu dem auch meine Stimme und meine körperliche Präsenz gehörten.“ Z zählte zu den ersten Nutzer\*innen des BodySynth, ein in den frühen 1990er-Jahren entwickelter, tragbarer und kabelloser MIDI-Controller, der durch die Muskeln aktiviert wird. Seitdem setzt sie regelmäßig maßgeschneiderte, gestengesteuerte MIDI-Geräte in vielen ihrer Solo-Performances ein. Diese beruhen also auf einer komplexen Interaktion von Bewegung, Stimme und Technologie. Mit Handbewegungen beschwört sie gesampelte Klänge herauf, während sie gleichzeitig das Publikum mit einer gefühlvoll gesungenen Phrase fesselt. Ihre groß angelegten Soloarbeiten wie „Baggage Allowance“ (2010) oder „Memory Trace“ (2015) beziehen mehrere Medien mit ein und umfassen Videoprojektionen, Lichteinsätze, Choreografie und Inszenierung. Es handelt sich um Mono-Opern, die die Zusammenarbeit von Produktion, Bühnenbild und musikalischer Performance erfordern.

In the early 1980's, new technologies were exploding into the world of electronic music. A watershed moment in Z's early career, and one which formed the basis of much of her compositional style, was her adoption of digital looping. Her discovery of this technique, which she first heard when listening to a solo set by bassist Jaco Pastorius during a concert by jazz fusion band Weather Report, is now somewhat mythologised among her fanbase. The technology of loop pedals, whereby a performer records and plays back that recording in real time, often using the recording as a kind of duet partner or accompaniment, was just starting to emerge more regularly in experimental, jazz and popular music circles. She describes the moment where she recognised her aesthetic alignment with this technology as, "abrupt as the flip of a light switch." Z went shopping to purchase digital delay hardware for herself the very day after the Weather Report concert, and immediately became immersed in a new kind of musical experimentation: "I never went to bed that night," she claims. It was amidst this artistic coming-of-age that Z moved to San Francisco, her artistic home to this day.

New compositions and solo performances using voice and live electronics then began in earnest. Two of her solo albums, "Echolocation" (1988) and "A Delay is Better" (released in 2004, but featuring pieces composed between 1986 and 1997), showcase the many ways that the discovery of live looping manifested in her early compositions. In those years, Z used delay hardware to record and layer her voice for solo performance, although now she primarily uses Max/MSP software on an Apple laptop. These early pieces embraced the abstract; in her solo compositions, Z often prioritises the sonic potentials of language and the melodic nature of speech over literal communication. "I'm trying to get across that unexplainable thing that art can communicate that language can't." She often relies on found text, or even just phonemes, to craft a song that invites the listener to derive their own meanings from its abstractions.

While Z's voice is central to all her compositions, she has also pioneered the use of several innovative electronic tools that rely heavily on physical gesture. Her work is not, then, simply voice with electronic accompaniment, but a complex meshing of visual and sonic media. "For me, the digital processors were not 'effects'; rather, they were components of a more complex instrument, which included my voice and my physical presence as well." She was among the first users of the BodySynth, a wearable, wireless muscle-activated MIDI controller created in the early 1990's, and has since made regular use of bespoke, gesture-controlled MIDI devices in many of her solo performances. Her performances, then, rely on a complex interaction of movement, voice and technology. She conjures sampled sounds with the flick of her wrist, while simultaneously captivating the audience with a lyrically sung phrase. Her large-scale solo works, such as 2010's "Baggage Allowance" or 2015's "Memory Trace," feature multiple channels of projected video, light cues, choreography and staging. They are mono-operas, requiring all the collaborative efforts of production, stage design and musical performance.

Obwohl Z regelmäßig als Solo-Künstlerin auf Tournee geht und viele groß angelegte Solo-Werke uraufgeführt hat, umfasst ihr Œuvre ebenso eine Vielzahl multidisziplinärer Auftragsarbeiten und Kooperationen mit bildenden Künstler\*innen, Tanzkompanien, klassischen Musiker\*innen und Videokünstler\*innen. Auch als Komponistin ist sie häufig an der Uraufführung ihrer eigenen Auftragswerke beteiligt, sei es als Interpretin oder durch die Bereitstellung von voraufgenommenen Spuren. Sie wurde außerdem damit beauftragt, Musik für Tanz, Theater, Film und Kammermusikensembles wie die Bang on a Can All-Stars und das Kronos Quartet zu schreiben. Ihre künstlerischen Kollaborationen reichten von Auftritten mit anderen prominenten Composer-Performer\*innen experimenteller Vokalwerke wie Joan La Barbara bis hin zu groß angelegten Stücken wie dem „Carbon Song Cycle“, der gemeinsam mit der Videokünstlerin Christina McPhee und einem Kammerorchester entstand.

Ihrer beispielhaften Produktivität zum Trotz entwickelt sich ebenso Zs künstlerische Praxis weiter und wächst, da sie sich aktiv und konsequent mit neuen Werkzeugen, Technologien und ihren Kooperationspartner\*innen auseinandersetzt. Ihr technisches Können und ihre Virtuosität als Künstlerin, Performerin und Komponistin sind jedoch der rote Faden, der alle ihre Arbeiten verbindet. In ihren eigenen Worten: „Gute Künstler\*innen wissen, wie sie mit den von ihnen gewählten Werkzeugen großartige Kunstwerke schaffen können – sei es dank der mangelnden Vertrautheit mit dem Werkzeug, die als Vorteil genutzt wird, oder weil der virtuose Umgang mit dem Werkzeug durch jahrelanges, fleißiges Üben perfektioniert wurde. Denn egal, ob das Instrument akustisch, elektronisch, analog, digital, aus Fleisch und Blut oder eine Kombination davon ist: Ein Werkzeug ist ein Werkzeug ist ein Werkzeug.“

Rachael L. Lansang ist Universitätsadministratorin, Musikwissenschaftlerin, Pädagogin und Performerin mit Schwerpunkt auf dem zeitgenössischen vokalen Repertoire. Derzeit ist sie als akademische Leiterin an der Pace University in New York tätig.

Although Z tours regularly as solo artist, and has premiered many large-scale solo works, her oeuvre includes a variety of multidisciplinary commissions and collaborations with visual artists, dance companies, classical musicians and video artists. Even as a composer, she is often heavily involved in the premiere of her own commissions, as a performer or by providing pre-recorded tracks. She’s been commissioned to compose scores for dance, theatre, film and chamber ensembles such as the Bang on a Can All-Stars and Kronos Quartet. Collaborations have ranged from performances with other prominent performer-composers of experimental vocal works, such as Joan La Barbara, to large-scale pieces like “Carbon Song Cycle,” co-created with video artist Christina McPhee and a chamber orchestra.

Despite her prolific output, Z’s artistic practice continues to evolve and grow as she actively and consistently engages with new tools, technologies and collaborators. Her technical skill and virtuosity as an artist, performer and composer, however, is the common thread that unites all her work. In her own words, “a good artist knows how to coax great work out of his or her tools of choice, whether by using lack of familiarity with the tool as an advantage or by perfecting virtuosity with the tool through years of diligent practice. After all, whether the instrument is acoustic, electronic, analog, digital, flesh and blood, or some combination, a tool is a tool is a tool.”

Rachael L. Lansang is a university administrator, musicologist, educator and performer specialising in contemporary vocal repertoire. She currently serves as the Academic Manager at Pace University in New York City.

## Other Rooms

Pamela Z

Mi | Wed, 26.3., 21:00

Haus der Berliner Festspiele,  
Seitenbühne



# Die Trompete ist mein Fernrohr. Über das Projekt Global Breath

Marco Blaauw im Gespräch mit Nina Jozefowicz

**Nina Jozefowicz (NJ):** Mit deinem Projekt Global Breath reist du um die Welt und triffst Menschen aus vielen verschiedenen Kulturen. Was nimmst du von deinen Reisen mit?

**Marco Blaauw (MB):** Oft sind es Instrumente und die damit eng verbundenen Traditionen und Geschichten. In Indien, zum Beispiel, habe ich ein Muschelhorn spielen dürfen. Mir wurde von einem berühmten Meister der Panchavadyam in Kerala gezeigt, wie ich es halten muss und welchen Ton ich darauf spielen darf. Dieses Muschelhorn ist allein dafür da, diesen bestimmten Ton zu produzieren. Und genau auf diese Weise spiele ich es nun. Was mich darüber hinaus besonders fasziniert, sind die Gespräche und Begegnungen. Ob es der Gemeinschaftsälteste der Aborigines in Australien, ein Shugendō-Mönch in Japan oder indische Tempelmusiker sind. Es geht mir immer zunächst um die eine grundlegende Frage: Was treibt sie an, auf ihren Instrumenten zu spielen?

**NJ:** Und welche Antwort bekommst du?

**MB:** Häufig sind sie gar nicht so weit voneinander entfernt. Für die einen ist es ein heiliger Akt, also eine Art Gebet, für die anderen steht die heilsame Wirkung der Klänge im Vordergrund. 2018 haben wir in Australien einen Elder der Yolngu, Aborigines in Nhulunbuy, NE Arnhemland (Northern Territories) getroffen. Diese Gemeinschaftsältesten sind die Lehrer der oralen Traditionen, die das Wissen über das Leben

und die Traumzeit weitergeben. Er war damals 89 Jahre alt. Alle hielten ihn für einen Magier, wegen seines Gesangs und seiner Spieltechniken. Er erzählte mir, dass es ihm beim Spielen allein um die heilsame Wirkung ginge. Er sei kein Musiker, sondern ein Heiler. Die vielen verschiedenen Kulturen, die ich besuchen konnte, hatten also meistens keinen direkten Bezug zu dem, was wir Musik zu nennen gewohnt sind. Ich habe manchmal gefragt, kennt ihr Louis Armstrong? Und sie sagten, ja, den Namen haben wir schon mal gehört. Aber die Musik kannten sie meistens nicht, für sie geht es nicht um virtuoses Spielen, wenn sie ihre Instrumente einsetzen. Die Aborigines, aber auch die japanischen Mönche und die indischen Tempelmusiker beschäftigten sich intensiv damit, was es bedeutet, Klänge zu produzieren. Es geht ihnen um die Kommunikation mit der Natur, das Sein in der Natur, das Gleichsein mit der Natur. Die Antwort auf meine Frage lautete also: Sie spielen auf ihren Instrumenten, um einen Klang zu erzeugen. Nicht um Musik zu machen. Der Klang, der durch den Atem erzeugt wird, verbindet uns miteinander.

**NJ:** Das heißt, in deinen Gesprächen ging es auch um die Frage, wie sich der universelle Trompetenklang anhört?

**MB:** Ja, ich habe mich gefragt, ob ein Trompetenton, der um die Erde reist, von allen Menschen verstanden würde. Dann hätten wir zumindest ein kleines Stückchen einer universellen Sprache,



# The Trumpet is My Telescope. About the Project Global Breath

Marco Blaauw in conversation with Nina Jozefowicz

**Nina Jozefowicz (NJ):** For your project Global Breath you travel around the world and meet people from many diverse cultures. What do you get out of those journeys?

**Marco Blaauw (MB):** Often, it's instruments and the traditions and stories that are closely associated with them. In India, for example, I was allowed to play a conch shell. A famous master of panchavadyam from Kerala showed me how to hold it and which note I could play on it. That conch shell is only used to produce that specific note. And that's exactly how I play it now. What also fascinates me about the project is the people I meet and the conversations we have. Whether these are with Indigenous community elders in Australia, a Shugendō monk in Japan or Indian temple musicians, I always begin by asking a fundamental question: what makes you play your instruments?

**NJ:** And what answer do you get?

**MB:** They're generally not so very different from each other. For some of them, it's a sacred act, a kind of prayer, while others focus more on the healing effects of the sounds produced. In Australia in 2018 we met an elder of the Yolngu community of Aborigines in Nhulunbuy, in the northeast of Arnhem Land (Northern Territories). These community elders are teachers of the oral traditions who pass on their knowledge about life and dreamtime. He was 89 years old. Everyone thought he was a

magician, because of the way he sang and his playing technique. He told me that when he was playing, all he concentrated on were its healing effects. He wasn't a musician; he was a healer. The numerous different cultures that I have been able to visit usually had no direct connection to what we are used to calling music. Sometimes I would ask, have you heard of Louis Armstrong? And they would say, yes, the name is familiar. But they usually didn't know his music: when they use their instruments, they're not bothered about virtuoso playing. The Aborigines, but also the Japanese monks and the Indian temple musicians all had an intense interest in what it means to produce sounds. For them, it is about communicating with nature, existing in nature and being equal with nature. So the answer to my question was: they played their instruments to produce a sound. Not to make music. The sound our breath creates is what links us together.

**NJ:** So, in other words, your conversations would also always come back to the question of what the universal trumpet sound sounds like?

**MB:** Yes, I've wondered whether one note from a trumpet that travelled around the world could be understood by all human beings. Then at least we would have one small piece of a universal language, perhaps the lowest common denominator. That was a romantic dream of mine. In the conversations I would



Ob es der Gemeinschaftsälteste der Aborigines in Australien, ein Shugendō-Mönch in Japan oder indische Tempelmusiker sind. Es geht mir immer zunächst um die eine grundlegende Frage: Was treibt sie an, auf ihren Instrumenten zu spielen? [...] Es geht ihnen um die Kommunikation mit der Natur, das Sein in der Natur, das Gleichsein mit der Natur. Die Antwort auf meine Frage lautete also: Sie alle spielen auf ihren Instrumenten, um einen Klang zu erzeugen. Nicht um Musik zu machen. Der Klang, der durch den Atem erzeugt wird, verbindet uns miteinander.

Whether these are with Indigenous community elders in Australia, a Shugendō monk in Japan or Indian temple musicians, I always begin by asking a fundamental question: what makes you play your instruments? [...] For them, it is about communicating with nature, existing in nature and being equal with nature. So the answer to my question was: they played their instruments to produce a sound. Not to make music. The sound our breath creates is what links us together.

—————→ **Marco Blaauw**

vielleicht den kleinsten gemeinsamen Nenner. Das war ein romantischer Traum von mir. Ich habe in meinen Gesprächen auch diese Frage gestellt: Kannst du dir vorstellen, einen Ton zu spielen, der dann um die Erde geht? Und alle könnten mit dieser Idee etwas anfangen. Aber wie hätte man das logistisch umsetzen sollen? Das war eine ganz andere Sache und darum ging es letztlich auch nicht. Dann kam die Pandemie und wir waren über das Internet verbundener denn je. Und ich dachte mir, vielleicht geht es eher darum, den Ton, der jetzt schon klingt, einzurahmen und festzuhalten. Daraufhin habe ich das Hörspiel „Global Breath – Trumpet sounds around the world“ für den SWR produziert. Das ist ein Versuch, zu zeigen, in wie vielen Kulturen heute trompetenähnliche Instrumente eine wichtige Rolle spielen. Und wie sich einige der Klänge anhören, die mir auf der Welt begegnet sind. Denn wie viele unterschiedliche Klänge ich gehört habe, ist enorm. Die Diversität ist endlos. Und es gibt noch so viel zu entdecken.

**NJ:** Was hat dich dazu geführt, dieses Mammut-Projekt in Angriff zu nehmen?

**MB:** Es gab immer wieder Phasen in meinem Leben, in denen ich mein professionelles Spiel auf der Trompete infrage gestellt habe. 2015 zum Beispiel dachte ich darüber nach, ganz damit aufzuhören. Ich hatte bereits so viel gespielt und ich konnte mir gut vorstellen, noch einmal etwas ganz anderes im Leben zu machen und damit auch glücklich zu sein. Das habe ich dann auch getan. Doch wie schon einige Male zuvor, kam ich auch da wieder an einen Punkt, an dem ich festgestellt habe, dass mir etwas ganz Entscheidendes fehlt. Es war nicht die Musik, sondern vielmehr die Produktion von Klang. Der Trompetenklang ist auf große Distanz hörbar. Es ist aber auch ein Klang, den ich ganz deutlich spüre. Es ist eine sehr intensive körperliche Erfahrung. Und das war es, was mir extrem gefehlt hat. Deswegen habe ich letztlich wieder angefangen, Trompete zu spielen.

**NJ:** Und hat sich etwas in deinem Spiel verändert, nachdem du diese bewusste Entscheidung getroffen hattest?

**MB:** Ja, auf jeden Fall. Ich habe mich intensiver denn je mit dem Thema der Klangerzeugung beschäftigt. Und ich wollte der Frage auf den Grund gehen, ob es mir alleine so geht oder

ob dieser Ruf des Trompetenklangs etwas ist, das mich mit anderen verbindet. Und tatsächlich hat sich – dank der vielen außergewöhnlichen Begegnungen in den letzten neun Jahren – mein Blick auf die Welt verändert. Die Trompete ist für mich so etwas wie ein Fernrohr geworden: Mein Blick ist zwar eingeschränkt, aber ich kann sehr weit und fokussiert sehen.

**NJ:** Und weit hören! Seit wann produzieren Menschen Klänge auf trompetenartigen Instrumenten?

**MB:** Das vielleicht älteste Instrument, bei dem der Luftstrom die Lippen zum Schwingen bringt, um den Ton zu erzeugen, ist wohl das Yidaki, wir nennen es Didgeridoo. Die Aborigines in Australien erzählen ihre Geschichten in den sogenannten Songlines, die per Gesang, Tanz, Didgeridoo und Clapsticks von Generation zu Generation weitergegeben werden. In einigen ihrer Songlines finden sich Hinweise darauf, dass es diese Art von Instrument schon seit circa 20.000 Jahren gibt. In Europa hingegen ist ein Muschelhorn gefunden worden, das vermutlich 18.000 Jahre alt ist. Es lag in einer Höhle in Marsoulas in Südfrankreich und stammte nicht aus dieser Gegend. Es muss also Menschen gegeben haben, die sehr weit mit diesem Instrument gereist sind. In vielen Kulturen werden heute immer noch Muschelhörner gespielt. Wie das Beispiel von vorhin, in Indien. Dort heißt das Instrument Shankh und gilt als das mächtigste Instrument des Hindu-Gottes Vishnu. Sein Klang ist heilig und ein wichtiges Instrument für die Pujari, die Hindu-Priester. Aber es war nicht einfach, Kontakt zu ihnen herzustellen, weil sie mein Interesse nicht verstanden und keine Verbindung zwischen meiner Trompete und ihren Traditionen sahen. Letztlich ist es doch gelungen, kleine Interviews aufzunehmen und in einen gegenseitigen Austausch zu treten, der noch weitergeht. Bei solchen Begegnungen lade ich die Spieler\*innen auch ein, auf meiner Trompete zu spielen. Spätestens dann wird klar, wie unsere Kulturen durch den Vorgang des Anblasens, die Vibration der Lippen, verbunden sind.

**NJ:** Was machst du mit den vielen Entdeckungen, die du von deinen Reisen mitbringst?

**MB:** Ich sammle Klänge, Instrumente und Geschichten und baue damit ein Archiv, woraus ich ständig Inspiration und neues Wissen schöpfe. Mein

also ask: Can you imagine playing a note that could then go all around the world? And they could all appreciate this idea. But how were we supposed to achieve this logistically? That was an entirely different matter and ultimately it wasn't what it was about. Then the pandemic happened, and we were more connected than ever on the internet. And I thought, maybe it's more important to frame and capture the note that can be heard now. That's why I produced the radio play "Global Breath – Trumpet sounds around the world" for SWR. It's an attempt to show in how many contemporary cultures trumpet-like instruments play an important role. And what some of the sounds are like that I encountered around the world. Because the number of different sounds I have heard is enormous. Their diversity is endless. And there's still so much to explore.

**NJ:** What led you to take on this mammoth project?

**MB:** There have been recurrent phases in my life when I have questioned whether I should be a professional trumpet player. In 2015, for example, I considered giving it up completely. I had already played so much, and I could genuinely imagine doing something entirely different with my life and being happy doing that. And that's what I then did. But, as had happened several times before, again I reached a point where I realised that I was missing something very important. It wasn't music so much as producing sound. The sound of the trumpet can be heard from a great distance. But it's also a sound that I feel very clearly. It's a very intense physical experience. And that is what I missed, to an extreme degree. And that's ultimately why I began playing the trumpet again.

**NJ:** And has anything about your playing changed since you made this deliberate decision?

**MB:** Yes, definitely. I've become more concerned than ever with the subject of sound production. And I wanted to get to the bottom of the question of whether this is just a personal experience or if the call of the trumpet sound is something I share with others. And – thanks to these numerous remarkable meetings in the last nine years – the way I see the world has

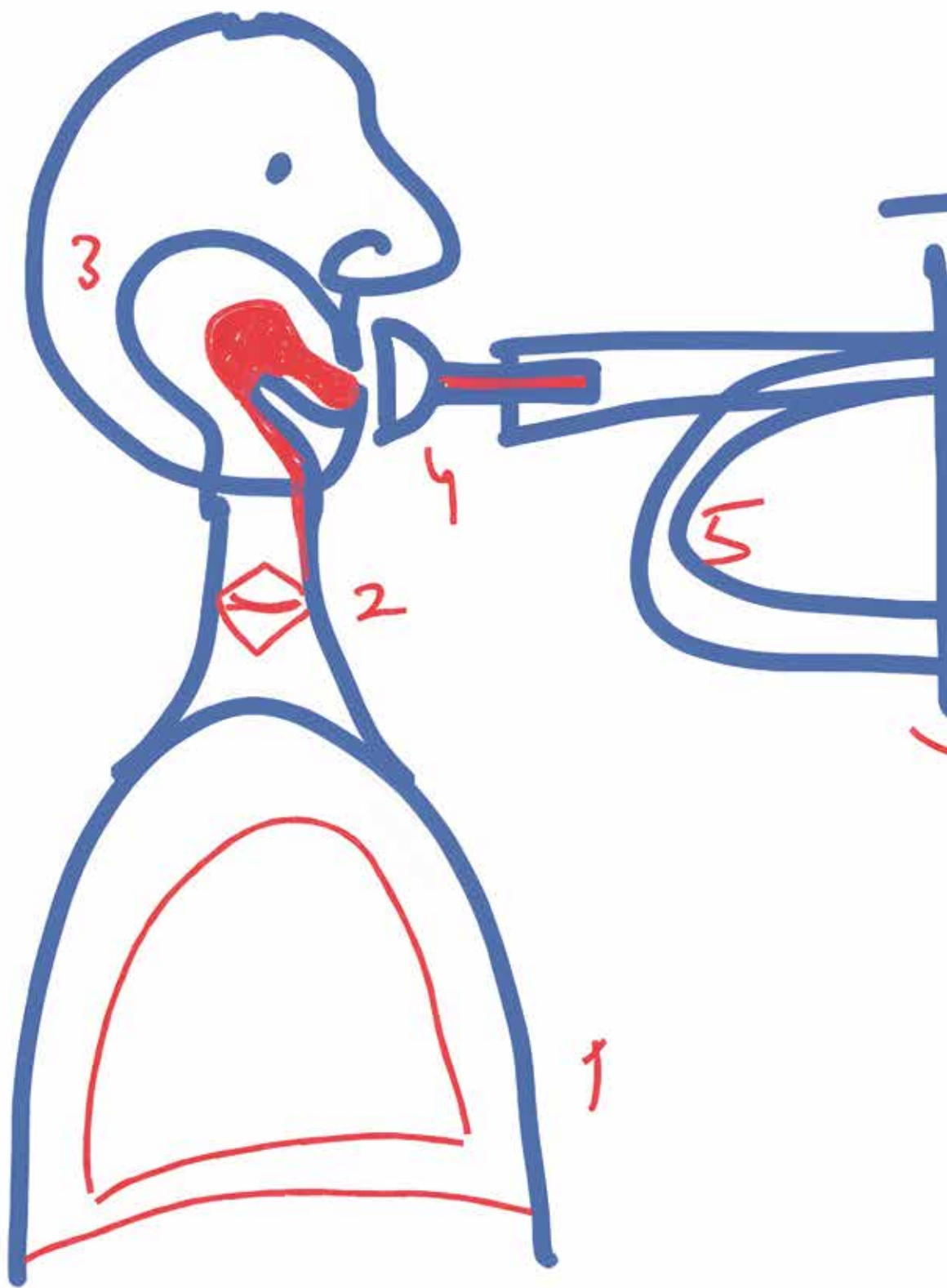
actually changed. For me, the trumpet has turned into a kind of telescope: my view might be restricted, but I can see over long distances in sharp focus.

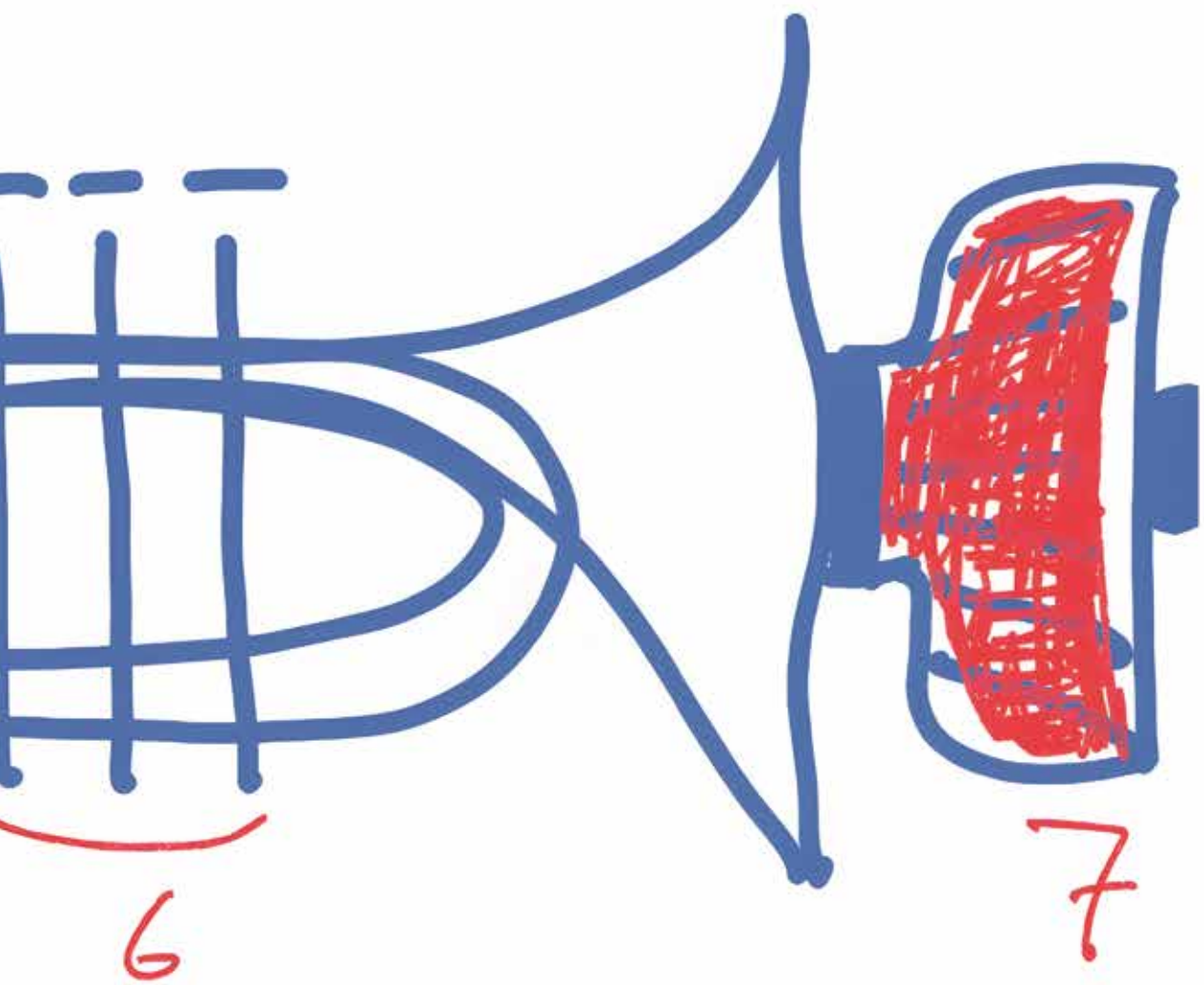
**NJ:** And you can hear over long distances too! How long have human beings been producing noises on trumpet-like instruments?

**MB:** Perhaps the oldest instrument where the flow of air makes the lips vibrate to produce a sound is the yidaki, which we call the didgeridoo. Aboriginal Australians tell their stories in the form of what are called "songlines" that are passed on from one generation to the next through song, dance, the didgeridoo and clapsticks. Some of these songlines refer to this instrument having already existed for around 20,000 years. In Europe, meanwhile, a conch shell has been found that is presumed to be 18,000 years old. It was discovered in a cave in Marsoulas in southern France and did not come from that region. So there must have been human beings who travelled a very long way with this instrument. Conch shells are still played today in many cultures. Such as in our earlier example, in India. There the instrument is called the shankh and it is considered the most powerful instrument of the Hindu god Vishnu. Its sound is sacred, and it is an important instrument for the pujari, the Hindu priests. But it wasn't easy to establish contact with them, because they didn't understand why I was interested and could not see any connection between my trumpet and their traditions. Eventually we did manage to record some short interviews and to establish a mutual exchange, which is still active. In meetings like this I also invite the players to play my trumpet. By that point, at the very latest, it becomes evident that our cultures are connected by the technique of embouchure, vibrating the lips.

**NJ:** What do you do with the many discoveries you bring back from your travels?

**MB:** I collect sounds, instruments and stories and am constructing an archive of them which is a constant source of inspiration and new knowledge. My great desire is to also be able to use the sounds, playing techniques and instruments that I find on my travels here. I have started by asking seven composers whether







großer Wunsch ist, dass ich die Klänge, Spieltechniken und Instrumente, die ich auf meinen Reisen vorfinde, auch hier spielen kann. Ich habe zunächst sieben Komponist\*innen gefragt, ob sie interessiert daran wären, sich mit dem Projekt zu verbinden. In den letzten Jahren habe ich mit Raven Chacon, Milica Djordjević, Dai Fujikura, Liza Lim, George Lewis, Isabel Mundry und Ayanna Witter-Johnson an mehreren Kompositionen gearbeitet. Es geht nicht um einzelne Kompositionsaufträge, sondern vielmehr darum, über einen längeren Zeitraum zusammenzuarbeiten und so etwas wie eine eigene Musiksprache zu entwickeln. Sie komponieren also nicht nur für Trompete und/oder für neue „fremde“ Instrumente, sondern auch für das Ensemble The Monochrome Project, das aus insgesamt 8 Trompeter\*innen oder anderen Besetzungen besteht.

Der Trompeter **Marco Blaauw** hat sich international als Solist einen Namen gemacht und ist Mitglied des Ensemble Musikfabrik. 2015 gründete Blaauw das Trompetenensemble The Monochrome Project. 2016 initiierte er Global Breath, ein weltweites Forschungsprojekt zur Trompete.

**Nina Jozefowicz** ist promovierte Musikwissenschaftlerin und arbeitet als Musikredakteurin bei den Berliner Festspielen.

Das Interview (hier in Auszügen) wurde für die Wittener Tage für neue Kammermusik 2024 geführt, in deren Rahmen die mit Marco Blaauws Projekt Global Breath assoziierten Werke „Shallow Grave“ von Liza Lim und „Buzzing“ von George Lewis uraufgeführt wurden. © WDR, Redaktion Neue Musik

they would be interested in joining the project. I have worked with Raven Chacon, Milica Djordjević, Dai Fujikura, Liza Lim, George Lewis, Isabel Mundry and Ayanna Witter-Johnson on numerous compositions in recent years. What we're talking about here aren't individual commissions, it's much more about collaborating over a longer period and developing something like our own musical language. So they aren't composing just for the trumpet or for new "foreign" instruments, but for the ensemble The Monochrome Project, which consists of a total of 8 trumpeters or other combinations.

The trumpeter **Marco Blaauw** has made a name for himself internationally as a soloist and is a member of the Ensemble Musikfabrik. Blaauw founded the trumpet ensemble The Monochrome Project in 2015. In 2016 he initiated Global Breath, a worldwide research project into the trumpet.

**Nina Jozefowicz** has a doctorate in musicology and works as music editor for the Berliner Festspiele.

The interview (excerpts of which are presented here) was conducted for the Wittener Tage für neue Kammermusik 2024, where the works "Shallow Grave" by Liza Lim and "Buzzing" by George Lewis – both associated with Marco Blaauw's project Global Breath – received their world premieres.  
© WDR, New Music editorial department

**silent green 1**  
Mazen Kerbaj // Ty Bouque //  
Global Breath 1

Fr | Fri, 28.3., 17:00  
silent green, Kuppelhalle

**silent green 2**  
Peter Jakober //  
The Monochrome Project 1

Fr | Fri, 28.3., 21:00  
silent green, Rampe / Betonhalle





**silent green 3**

Laura Bowler // Global Breath 2

Sa | Sat, 29.3., 17:00

silent green, Kuppelhalle

**silent green 4**

Mazen Kerbaj // Global Breath 3 /  
Ensemble Musikfabrik // Raven Chacon /  
The Monochrome Project 2

Sa | Sat, 29.3., 20:30

silent green, Betonhalle



„Aber wenn du meine  
Stimme nimmst,  
sagte die kleine  
Seejungfrau,  
„was bleibt mir dann  
übrig?“

“But if you take my  
voice,” said the little  
mermaid, “what  
will be left to me?”

—→ Hans Christian Andersen

# Die Arbeit mit der Stimme geht mit einer Form von Intimität einher

Ein Gespräch zwischen Laura Bowler und Juliet Fraser

**Juliet Fraser (JF):** Ich denke, der Körper ist ein Element, das wir manchmal vergessen – obwohl wir ihn natürlich nicht vergessen können, solange wir ihn haben. Ich glaube, wir werden uns seiner bewusster, wenn wir älter werden. In meinen Zwanzigern war ich mir als Sängerin meines Körpers viel weniger bewusst. Da ich keine formale Ausbildung hatte, erwartete ich lange Zeit einfach, dass er die Dinge tun würde, die er eben tat. Und er tat sie auch, weil wir über diese Elastizität verfügen, wenn wir jung sind. Aber ich werde mir zunehmend der Konflikte bewusst, die zwischen meiner kreativen Praxis und meinem Körper bestehen.

**Laura Bowler (LB):** Dieses Zusammenhänge bin ich mir bei meiner Arbeitsweise auch bewusst. Besonders merklich wurde das, als ich „FFF“ neu einstudierte. Ich hatte das Stück seit dem Jahr 2018 nicht mehr aufgeführt. Und ich bin nicht mehr so fit wie damals [*lacht*]. Aus diesem Grund war es interessant, es jetzt wieder mit dem gleichen Körper aufzuführen, der sich mittlerweile aber wie ein anderer anfühlt. Diese Veränderung hatte unweigerlich verschiedene Auswirkungen auf die Stimme und das Stück selbst, das ich im Hinblick auf diesen Transformationsprozess geschrieben habe – um diese Spannungen auf die Stimme zu legen und sie und den Körper in extreme Umstände zu versetzen. Das ist ein Teil dessen, was ich mit dem Stück erforschen wollte.

Dieses Interesse lässt sich auf Jerzy Grotowski zurückführen. Ich habe mit jemandem, der mit ihm zusammengearbeitet hatte, über einen Zeitraum von zwei Jahren physisches Theater und Stimmübungen trainiert. Davor habe ich die meiste Zeit nur komponiert. Aber der größte Teil meiner Gesangspraxis speist sich aus dieser Herangehensweise: Es geht vor allem um die Erforschung des Körpers und darum, wie sich alles, was ich mit meinem Körper mache, auf die Stimme auswirkt. Verschiedene Stimmen durch unterschiedliche Körperteile zu finden, war ein zentraler Aspekt meiner Praxis. Als ich vor sehr langer Zeit mit Jennifer Walshe zusammengearbeitet habe, musste ich Boxen trainieren. Das war eine weitere faszinierende Erfahrung. Nach sechs Monaten Training hatte ich einen neuen Körper! Auch das hat meine Stimme auf so viele verschiedene Arten beeinflusst – als würde ich mit einem gänzlich anderen Instrument arbeiten. Mein Körper hatte Muskeln entwickelt, die vorher nicht da waren, und das wiederum veränderte alles an der Art und Weise, wie ich meine Stimme einsetzte.

**JF:** Mir scheint, dass ein Boxtraining oder vielleicht auch ein Grotowski-Training auf einer ganzheitlicheren Betrachtungsweise des Körpers aufbaut. Konträr dazu habe ich im Rahmen meiner traditionellen Gesangsausbildung die Erfahrung gemacht, dass meistens sehr spezifisch bestimmte Körperbereiche und -funktionen im

# There's an Intimacy That Comes with Working with the Voice

A conversation between Laura Bowler and Juliet Fraser

**Juliet Fraser (JF):** I think the body is an element that we sometimes forget – though, of course, we don't forget it when we are it. We become more aware of it as we get older. I was much less aware of my body in my 20s as a singer. Because I didn't have formal training, I just expected it to do the things that it did – and it did do them, because we have this elasticity when we're young. But, increasingly, I'm aware of the negotiation that goes on between my creative practice and my body.

**Laura Bowler (LB):** It's certainly something I'm deeply aware of in my practice, and have been particularly conscious of it while learning “FFF” again. I hadn't performed it since 2018, and I'm not as fit as I was then [*laughs*], so it was interesting to revisit it in what essentially feels like a different body. That shift inevitably had a lot of different impacts on the voice and the piece itself. But that was always part of why I wrote the piece the way it was: to place those tensions on the voice and put the body and voice in extreme circumstances. That was part of the exploration.

That interest comes from Jerzy Grotowski. I trained with someone who had trained with Grotowski. I worked with him for two years in physical theatre and voice practice. Before that, I mostly just composed all the time. Most of my vocal practice stems from that school

of thought. It's predominantly an exploration of the body and, in turn, how whatever I do with my body affects the voice. Finding different voices through different body parts has been a key part of my practice. When I worked with Jennifer Walshe – a long time ago – I had to train as a boxer. That was another fascinating experience. After training for six months, I had a new body! Again, it affected my voice in so many different ways. It felt like I was working with a completely different instrument. My body had developed muscles that weren't there before, and that, in turn, changed everything about my vocal approach.

**JF:** It seems to me that training as a boxer, or perhaps a Grotowski training as well, is much more holistic in the way that it views the body. Whereas what I've experienced in terms of traditional vocal training is that it's either incredibly specific about this bit of the body [*gestures at larynx*], or the tongue or resonance, but rarely about a fully embodied state. Or if you're doing movement work, then it's again very specific: it's about a particular gaze on the body as a performing instrument. What we lack in traditional classical music training as vocalists is this holistic approach to voice and body.





Diese Richtung schlage  
ich immer ein: Ich  
lasse mir vom Material  
die Figur erzählen.

That's always the route  
I take: to let the material  
tell me the character.

—————→ Juliet Fraser

Fokus stehen wie dieser Teil hier [*deutet auf ihren Kehlkopf*], die Zunge oder die Resonanz, aber nur selten ein vollständig verkörperter Zustand. Die gleiche spezifizierende Betrachtungsweise wird praktiziert, wenn man Bewegungsübungen macht: Es geht um einen bestimmten Blick auf den Körper als Performance-Instrument. Ich glaube, was uns in der traditionellen, klassischen Musikausbildung als Sänger\*innen fehlt, ist ein ganzheitlicher Ansatz für Stimme und Körper.

**LB:** Die Ausbildung von Sänger\*innen in der Operntradition – und die Körperlichkeit, die sich darin oft manifestiert – sollte bei weiblichen Darstellerinnen besondere Unterstützung erfahren. Ich finde es immer sehr beunruhigend, wenn ich auf einem Podium sitze und jungen, sich noch in der Ausbildung befindlichen Opernsängerinnen bei der Aufführung bestimmter Szenen zuschaue und eine generische Qualität der Bewegungen bemerke, die ihnen vermittelt wurden – diese besondere Emphase von Anmut und Schönheit. Das ist wahrscheinlich der Grund, warum ich gerne Hässliches – hässliche Dinge im weiblichen Körper – auf die Bühne bringe.

**JF:** Das bringt mich auf einen weiteren Gegensatz: die Tatsache, dass über den Körper überhaupt nicht gesprochen wird, wenn man im Chor singt, womit ich selbst angefangen habe. Man stellt 25 Körper auf die Bühne und spricht dann nur über Vibrato und Intonation oder darüber, dass die Soprane zu laut sind!

**LB:** Was ich an deiner Arbeit faszinierend finde, ist die zutiefst theatrale Qualität deiner Performance, auch wenn das nicht unbedingt der Ausgangspunkt deiner Praxis ist. Daher wollte ich dich nach der Beziehung deiner Praxis zum Theater sowie zu den von dir dargestellten Charakteren fragen.

**JF:** Ich habe nie sonderlich viel Zeit damit verbracht, über diese beiden Aspekte nachzudenken. Die Frage fühlt sich auch auf eine Art unangenehm an, weil ich mich selbst nicht als Theaterdarstellerin verstehe. Vielleicht betrachte ich mich als theatrale Person, weil ich denke, dass ich ein bisschen verrückt bin – aber nicht als Theaterdarstellerin! Das ist nicht das, was ich als meine Stärke ansehe. Daher habe ich nicht das Gefühl, dass ich in die Theaterwelt gehöre. Ich habe nie eine Theaterausbildung erhalten,

ich komme aus dem Bereich des Klangs. Ich bestimme also immer noch selbst, was man sieht, wenn man mir auf der Bühne zuschaut.

**LB:** Wenn ich dir zuschaue, habe ich den Eindruck, dass du nicht künstelst – alles fühlt sich sehr real an. Das gibt mir das Gefühl, einer Behausung, einer zutiefst theatrale Behausung des Werks beizuwohnen.

**JF:** Ich mag keine Künstlichkeit, das gibt mir ein ungutes Gefühl. Vielleicht ist das der Grund, warum ich keine Theaterausbildung absolviert habe. Als ich etwa 14 Jahre alt war, habe ich in der Schule versucht, an einer Inszenierung von „Oliver Twist“ mitzuwirken. Die Erinnerung daran ist ein bisschen verschwommen und eher traumatisch. Ich glaube, ich musste Olivers tote Mutter spielen. Ich erinnere mich nicht daran, dass ich irgendetwas sagen oder tun musste, aber ich war völlig verängstigt von der Aufgabe [*lacht*], also bin ich aus der Produktion ausgestiegen! Das einzige Mal, als ich tatsächlich an einer Operninszenierung beteiligt gewesen bin, konnte ich zum Glück unter der Regie einer Person arbeiten, die sich darauf konzentriert hat, Wahrheiten zu finden – es ging nicht darum, etwas vorzutäuschen. Sonst hätte das überhaupt nicht funktioniert.

Mit dem Konzept einer Figur oder eines *characters* kann ich schon mehr anfangen. Aber ich muss immer durch das Material zur Figur gelangen. Die Stücke, die in dieser Hinsicht für mich extrem wichtig waren und am besten funktionieren, sind die „*Récitations*“ von Georges Aperghis. Natürlich geht es in diesen Stücken nicht um eine Figur, eine Geschichte oder eine Erzählung – es gibt keine Bühnenanweisungen. Man hat es einfach mit musikalischem Material zu tun, das an sich einen Charakter hat. Das war für mich die Offenbarung: Man kommt mit musikalischen Gesten in Berührung, die dir plötzlich etwas sagen. Es gibt diesen seltsamen, séancehaften Moment, in dem die Figur auftaucht, weil man versucht, die Noten und den Rhythmus richtig hinzubekommen. Dann versteht man, was da vor sich geht. Es ist, als hätte Aperghis dir ins Ohr geflüstert. Diese Richtung schlage ich immer ein: Ich lasse mir vom Material die Figur erzählen.



**LB:** The training of singers in opera traditions – and the physicality that it often manifests – can be particularly encouraged in female performers. I always find it deeply disturbing whenever I'm on a panel watching young female student opera singers perform scenes and I notice a generic quality to the movement that is taught: an emphasis on grace and beauty. I think that's probably why I enjoy creating ugly things – ugly things in the female body – on stage.

**JF:** That makes me think about another opposite: the fact that the body isn't talked about at all if you're a choral singer, which is where I started. You put these 25 bodies on stage, and then just talk about vibrato and intonation and how the sopranos are too loud!

**LB:** One of the things I find fascinating about you as a performer is how deeply theatrical your performance quality is, even though that's not necessarily where your practice originates. I just wanted to ask you about your relationship with theatre in your practice and your relationship with character.

**JF:** I don't think I've ever spent this much time thinking about either. I mean, it feels very uncomfortable as a question because I don't think of myself as a theatrical performer. Maybe I think of myself as a theatrical person because I think I'm a bit ridiculous, but not as a theatrical performer. What I perceive as my strength is not that, so I don't feel like I belong in a theatrical world. I have never had any theatrical training. I come from the business of sound. So I'm still determining what you see when you see me on stage.

**LB:** One of the things that I perceive is that there is no artifice; it feels very real. That's what it is for me that makes me feel like there's a true inhabiting, a deeply theatrical inhabiting of the work.

**JF:** I don't like artifice; it makes me feel very uncomfortable. Maybe that's why I've had no theatrical training. I tried to do a production of "Oliver Twist" at school when I was about 14. It's a bit hazy – because it's a bit traumatic – but I think I had to play Oliver's dead mother. I don't remember having to say or do anything, yet I was completely freaked out by the task [*laughs*], so I pulled out! The one time I did a staged

Finding different voices through different body parts has been a key part of my practice. When I worked with Jennifer Walshe [...] I had to train as a boxer. [...] After training for six months, I had a new body!

opera, fortunately I was working with a director who was focused on finding the truth – not on pretending to be something. Otherwise, that wouldn't have worked at all.

And then character, I can connect to that more. But I always have to get to character through the material. The pieces that have worked best for me are Georges Aperghis's "Récitations", which were pivotal. Of course, there's nothing in those pieces about a character, story or narrative; there aren't any instructions. You're just dealing with musical material that has a character. That was the revelation for me: you're dealing with musical gestures that suddenly tell you something. There's this weird séance moment where the character emerges because you're trying to get the notes and rhythms right, and then you understand what's going on. It's as if Aperghis has whispered in your ear. That's always the route I take: to let the material tell me the character.





**LB:** Das ist interessant. Denn das, was du über die Beschäftigung mit dem Klang als deinem eigentlichen Fokus sagst, steht im Widerspruch zu meinem Ansatz, dass ich mich zunächst mit der theatralen Komponente beschäftige. Auf diese Weise bin ich auch Komponistin geworden [*lacht*]. Im Kompositionsprozess gehe ich es andersherum an: Ich denke immer an das Theater darin. Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich um ein Ensemble, Solist\*innen, die winzige Geste einer einzelnen Person oder einen beliebigen Kontext handelt. Ich sage immer, dass es bei allem, was einer Instrumentalpassage eingeschrieben ist, genauso um den durch sie erzeugten Klang geht, wie es darum geht, wie sie aussieht. Die Körperlichkeit ist genauso wichtig wie der Klang.

**JF:** Das ist der Grund, warum ich deine Arbeit mag – weil beides miteinander verbunden ist. Ich habe nicht das Gefühl, dass du an den Rändern ausfranst oder dass die Beziehung zwischen diesen beiden Welten künstlich ist. Da du Sängerin bist und oft für die Stimme schreibst: Was reizt dich an den allgemeinen Qualitäten und potenziellen Funktionen der „Stimme“? Und wie verhält sich das zu den spezifischen Eigenheiten einzelner Sänger\*innen?

**LB:** Für mich – und das gilt sicher nicht für jede\*n Komponist\*in oder jede Person – ist das Wichtigste, wenn ich über die Stimme nachdenke oder für die Stimme schreibe, der Atem – alles ist mit dem Atem verbunden. Das ist für mich die einzige allgemeingültige Regel. Alles andere ist bei jeder einzelnen Person, mit der man arbeitet, verschieden. Wenn ich für andere schreibe, ist die Herangehensweise einfach beschrieben: Lerne diese Person kennen! Verbringe viel Zeit mit ihr, stell ihr viele Fragen! Dann solltest du auch in der Lage sein, für sie zu schreiben. Denk nicht an eine bestimmte Klammer, ein bestimmtes Register, einen bestimmten Tonumfang oder Ähnliches – denk einfach an die Person! Das ist wahrscheinlich der Grund, warum ich so gerne für die Stimme schreibe. Obwohl ich auch für Instrumentalist\*innen schreibe, ist das nicht dasselbe. Die Arbeit mit der Stimme geht mit einer Form von Intimität einher, die ich bei der Arbeit mit Instrumentalist\*innen so nie ganz erreicht habe – und das ist faszinierend.

Und dann ist da natürlich noch der textliche Aspekt, der einen großen Teil meiner Arbeit ausmacht. Ich nehme an, der Unterschied zwischen dem Schreiben für mich selbst und dem Schreiben für jemand anderen liegt in der Frage nach dem Einverständnis der anderen Person. Ich kann mit mir selbst machen, was ich will, ich kann mir alles zumuten, was ich möchte, aber das geht nicht, wenn ich für andere schreibe. Obwohl ich mit bestimmten Sänger\*innen, die mich ausdrücklich darum gebeten haben, Aspekte extremerer Praktiken erforscht habe, muss immer ein Element der Sorgfalt vorhanden sein. Das fällt weg, wenn ich für mich selbst schreibe.

**JF:** Text beziehungsweise Wörter können eine Barriere und einen Stresspunkt für Komponist\*innen darstellen. Du hast aber offensichtlich ein recht positives Verhältnis dazu.

**LB:** Wenn ich schreibe, verbringe ich vielleicht zwei Drittel der Zeit damit, viele Bücher über ein Thema zu lesen und einfach Passagen aus den Büchern abzuschreiben. Natürlich alles farblich gekennzeichnet [*lacht*]! Dann filtere ich all diese Texte und baue daraus eine Libretto-Collage. Und das ist normalerweise überhaupt nicht poetisch. Ich sammle Arbeitsmaterial. In der Regel fühle ich mich dabei zu akademischen Texten hingezogen, weil es mir weniger problematisch scheint, in sie einzugreifen und ihnen meine eigenen künstlerischen Ideen aufzupropfen. Das liegt auch daran, dass es so viele Texte gibt, die ich liebe – wie zum Beispiel die von Samuel Beckett. Ich würde nie seine Werke vertonen, selbst wenn die Beckett Foundation es mir erlauben würde. Ich könnte es einfach nicht. Es ist ja schon da, es ist sowieso schon Musik.

Die Arbeit mit Texten hingegen, die nicht dafür gedacht sind, auf diese Weise betrachtet oder verwendet zu werden, gibt mir die Freiheit, mit ihnen zu spielen. Außerdem entstehen dadurch wunderbare Beziehungen zu den Autor\*innen, die sich darüber freuen, dass ich etwas Kreatives mit ihrem Text gemacht habe. Das würde ja normalerweise nicht passieren. Normalerweise gäbe es viele Auseinandersetzungen, wenn es sich um Dichter\*innen beziehungsweise Schriftsteller\*innen handelt – und das ist ja auch

**LB:** It's interesting because what you have said about dealing in sound as being your primary focus is the opposite of me. Because mine is dealing in theatre, and I have somehow become a composer *[laughs]*. It's very much how I approach everything in composition – always thinking about the theatre within it. It doesn't matter whether it's within the ensemble, the soloist, a minute gesture of a single player, or any context. I always say that whatever might be written in an instrumental line is as much about the sound it makes as how it looks. The physicality of it is as important as the sound.

**JF:** That's why I like your work – because the two are connected. I don't feel like you fray at the edges or that there's any artifice in the relationship between the two. Given that you are a vocalist and often write for the voice, what excites you about the general qualities and potential functions of the voice, and how does that differ from the specific idiosyncrasies of individual singers?

**LB:** For me – and this wouldn't be true for every composer or every person, I'm sure – the general thing, when considering the voice or writing for the voice, is breath – it's all related to breath. That's the only general rule for me. Everything else is unique to every single person you work with. Whenever I write for others, the answer is simple: get to know the person. Spend lots of time with them, ask them lots of questions, and then you should be able to write for them. Don't think about it as a specific bracket, register, range, or any of that. Just think about the person. That's probably why I like writing for the voice so much. Although that is part of my practice when writing for instrumentalists as well, it's not the same. There's an intimacy that comes with working with the voice that I've never quite found when working with an instrumentalist, which is fascinating. And, of course, there's the aspect of text, which is a huge part of all my work. I suppose consent is the difference between writing for myself versus writing for someone else. I can do whatever I want to myself – I can put myself through whatever I want to – but that's not something I can do when writing for others. Collaborating with someone becomes a very vulnerable space within which to work. Although I have explored

## What we lack in traditional classical music training as vocalists is this holistic approach to voice and body.

aspects of more extreme practice with certain singers who have specifically asked me to do so, there's still an element of care that has to be there. That care element just goes out the window when I write for myself.

**JF:** Text or words can be such a barrier and such a point of stress for composers. Obviously, you have quite a positive relationship.

**LB:** When I write, I spend maybe two-thirds of the writing time reading lots of books on the subject matter and just writing out passages from the books, all colour-coded, of course *[laughs]*. Then, I filter through all that text and build a collage libretto out of it. And it's normally not poetic at all. I gather material, and usually I am drawn to academic texts because it feels less problematic manipulating it and implanting my own artistic ideas on them. It's because there's so much text that I love – like Samuel Beckett, for instance; I would never set it even if the Beckett Foundation let me. I just couldn't. It's already there; it's already music anyway.

So, working with text not designed to be looked at or used in that way gives me much freedom to play with it. It also builds wonderful relationships with the writers who are deeply excited that you will do something creative with their text. That kind of excitement wouldn't normally happen. Normally, you'd have many arguments if it's a poet or a writer – understandably. Even if I'm writing works that don't feature text, I still go through a similar process.



verständlich. Auch wenn ich Werke schreibe, in denen kein Text vorkommt, durchlaufe ich einen ähnlichen Prozess.

Ich habe vor kurzem eine Oper geschrieben, deren Libretto von der Dramatikerin Laura Lomas verfasst wurde. Es war ein wirklich schöner Text. Und das führte zu einem ziemlichen Meinungs-austausch. Denn es gab Passagen in dem Werk, die ich absichtlich so geschrieben hatte, dass mehrere Textschichten übereinander geschoben wurden. Und Laura war sehr besorgt darüber, dass der Text auf diese Weise unverständlich werden könnte. Ich probierte dennoch, sie davon zu überzeugen, dass es genau darum ging – dass ich versuchte, dieses Gefühl der Überwältigung in dem Stück zu manifestieren. Es geht mehr um das Körperliche und um das, was die Stimme dadurch hervorrufen kann. In diesem Fall können mehrere Stimmen allein mittels dieser Überlagerungen etwas in den Hörenden auslösen, sodass man den Text gar nicht mehr braucht. Und was sagt uns das über die Funktion des Textes in einem Libretto? Ich spreche viel mit meinem Mann, der Librettist ist, über diese Dinge. Er ist der Überzeugung, dass der Text in einem Libretto irrelevant ist, weil er einzig und allein für die Komponist\*innen eine Bedeutung hat. Das war's. Wir streiten oft darüber. Aber ich denke, das liegt wohl daran, dass ich ihm zustimme und mich dennoch nicht so einfach vom Text lösen kann.

**Juliet Fraser** ist Sopranistin, Gründerin und künstlerische Leiterin des Festivals eavesdropping sowie Co-Direktorin von all that dust, einem unabhängigen Label für Neue Musik.

**Laura Bowler** ist Komponistin, Vokalistin und Dozentin für Komposition an der Guildhall School of Music and Drama und am Royal Northern College of Music – spezialisiert auf Theater, multidisziplinäre Projekte und Oper.

Das Gespräch fand am 22. März 2023 im Rahmen der Library of MaerzMusik statt, einem Raum für Wissensaustausch und neue Begegnungen. Die Festivaledition umfasste auch Aufführungen von Frasers Programm „Variations on a Voice“ – mit Werken für Stimme und Elektronik von Cassandra Miller, Lawrence Dunn und Rebecca Saunders – und Øyvind Torvunds „Plans for Future Operas“ sowie Bowlers Performance ihres eigenen Werks „FFF“.



I recently wrote an opera, and the text was by the playwright Laura Lomas; it was a really beautiful text, and that became quite a conversation because there were sections of the work where I had intentionally written with multiple layers of the text overlapping each other. And she was very concerned about the fact that the text would become unintelligible. Still, I was trying to convince her that that was the point, that I was trying to manifest this sense of overwhelming in the piece. It's more about the visceral, what the voice can evoke through that, and what the multiple voices, in this case, can evoke through that layering, that then you no longer need "the text". What is then the text function in a libretto? I talk to my husband a lot about this. He is a librettist, convinced that the words are irrelevant in a libretto because the composer is the only person they matter to. That's it. We argue about it a lot, but I think that's probably because I agree with him, but I just don't want to let it go.

**Juliet Fraser** is a soprano, founder and artistic director of the eavesdropping festival as well as co-director of all that dust, an independent label for new music.

**Laura Bowler** is a composer, vocalist and lecturer in composition at the Guildhall School of Music and Drama and the Royal Northern College of Music – specialising in theatre, multidisciplinary work and opera.

The conversation took place on 22 March 2023 as part of the Library of MaerzMusik, a space for knowledge exchange and new encounters. The festival programme also included performances by Fraser of her programme "Variations on a Voice", with works for voice and electronics by Cassandra Miller, Lawrence Dunn and Rebecca Saunders, and of Øyvind Torvund's "Plans for Future Operas", as well as Bowler's performance of her own work "FFF".

**silent green 3**

**Laura Bowler //  
Global Breath 2**

**Sa | Sat, 29.3., 17:00  
silent green, Kuppelhalle**



# Die Stimme ist das erste aller Instrumente

Joan La Barbara im Gespräch mit Ute Wassermann

**Ute Wassermann (UW):** „Voice Is the Original Instrument“ ist der Titel eines deiner Konzertprogramme sowie deines Soloalbums aus dem Jahr 1976. Der Titel hat mich als junge Kunststudentin in den frühen 1980er-Jahren sehr beeindruckt, weil er konzeptionell wie auch prägnant und zugleich sehr fantasievoll ist. Es ist auch ein Manifest, oder?

**Joan La Barbara (JLB):** So war es auch gemeint. Ich habe den Titel für mein erstes Solokonzert verwendet und benutze ihn immer wieder, weil es viele Menschen noch immer zu überraschen scheint, wie viel die Stimme leisten kann. Als ich anfang, mich mit der Stimme auseinanderzusetzen, wurde ich mehr oder weniger von Instrumentalist\*innen inspiriert, die ihre Instrumente erforschen. Ich dachte, ich sollte das mit der Stimme machen und mit meinen Untersuchungen einfach loslegen. Ich habe alles Mögliche gemacht. Am Anfang habe ich diese anderen Instrumente imitiert, aber genauso habe ich ein Experiment mit dem Titel „Hear What I Feel“ durchgeführt, das auf dem Konzept der sensorischen Deprivation basierte.

**UW:** Das ist ein ganz besonderes Stück.

**JLB:** Offensichtlich sollte es dazu verleiten, mir einen Klang zu entlocken, der über die bloße Technik hinausgeht. Ich habe das zum ersten Mal im Rahmen einer Live-Performance ausprobiert.

Ich hatte einen Raum, der vom Aufführungsraum getrennt war, und meine Augen waren mit Wattebällchen und Kreppband zugeklebt. Vor der Aufführung saß ich eine Stunde lang in diesem Raum und habe nichts angefasst. Ich hatte auf einem kleinen Tisch sechs Klarglaskalen aufgestellt. Meiner Assistenz sagte ich, sie könne sich aussuchen, was sie in die Glasschalen füllt. Die einzige Bedingung ist, dass es nicht krabbelt und mich nicht verletzen darf. Ich habe mich in eine vulnerable Situation gebracht, aber ich mag keine Insekten [*lacht*].

Ich wollte es vor Publikum ausprobieren, weil man sich während einer Performance in einem gesteigerten Bewusstseinszustand befindet. Ich wurde von meiner Assistenz auf die Bühne geführt, immer noch mit zugeklebten Augen, und setzte mich auf einen kleinen Hocker hinter den Tisch mit den Glasschalen. Ich berührte einfach nur die verschiedenen Substanzen und versuchte gar nicht, sie zu identifizieren. Ich versuchte nicht, irgendetwas Musikalisches zu machen, sondern lediglich, eine unmittelbare stimmliche Reaktion auf das zu geben, was ich da berührte.

**UW:** Du hast also eine haptische Erfahrung direkt mit deinen Stimmlippen verkabelt.

**JLB:** Ja, es war eine faszinierende Erfahrung, das live zu machen.



# Voice is the Original Instrument

Joan La Barbara in conversation with Ute Wassermann

**Ute Wassermann (UW):** “Voice is the Original Instrument” is the title of both your concert and your solo album from 1976. It had a huge impression on me as a young art student in the early 80s because it’s conceptual and concise and at the same time very imaginative. It is also a manifesto, right?

**Joan La Barbara (JLB):** It really was intended as that. I used the title of my first solo concert and then I keep using it because it still seems to be surprising to people how much the voice can do. When I went about exploring the voice, I was more or less inspired by instrumentalists exploring their instruments. I thought I should do this with the voice and just start exploring. I did all sorts of things; I started with imitating those other instruments, but I also did this sensory deprivation experiment called “Hear What I Feel”.

**UW:** This is a very special piece.

**JLB:** Obviously, it was designed to hopefully surprise a sound out of me beyond the technique, and I did this for the first time live in performance. I had a space separate from the performance space where I had taped my eyes shut with cotton balls and masking tape. I sat in this room not touching anything for an hour before the performance. I had six clear glass dishes set up on this little table. I told my assistant: “You

can choose anything to put in the glass dishes. The only stipulations are that it not crawl and it not injure me.” I was going to be vulnerable, and I don’t like bugs [*laughs*].

I wanted to do this in front of an audience because of the heightened state of awareness you’re in when you’re in the performance mode. I was led out by the assistant, still with my eyes taped shut, and sat at a little stool behind this table with the glass dishes, just touching the different substances. I wasn’t trying to identify anything. I wasn’t trying to do anything musical. I was just trying to give an immediate vocal response to what I was touching.

**UW:** So you wired a tactile experience directly to your vocal folds.

**JLB:** Yes, it was a fascinating experience to do live.

**UW:** I think the element of surprise is very important: how do I react vocally to an unforeseen situation? That’s so different from practicing a piece.

**JLB:** Yes. It is also very much about improvisation though. I didn’t want to make a musical statement about what I was doing. It was meant to be a kind of scientific experiment. The idea is to try to discover something new.

**UW:** Ich denke, das Überraschungsmoment ist sehr wichtig: Wie reagiere ich stimmlich auf eine unvorhergesehene Situation? Das ist etwas ganz anderes, als ein Stück einzustudieren.

**JLB:** Ja. Außerdem geht es sehr viel um Improvisation. Ich wollte es nicht zu einem Stück in dem Sinne machen, dass es eine musikalische Aussage darüber trifft, was ich tue. Es sollte eher eine Art wissenschaftliches Experiment sein. Die Idee ist, dass ich versuche, etwas Neues zu entdecken.

**UW:** Vor Publikum ist das sehr mutig.

**JLB:** Auf jeden Fall, und das Publikum mit auf diese Reise zu nehmen und ihm zu vertrauen, dass es mitkommt – das war mir sehr wichtig.

**UW:** Einige deiner Arbeiten erstrecken sich über einen langen Zeitraum. „Solitary Journeys of the Mind“ reicht von 2011 bis heute – es wächst und entwickelt sich im Laufe der Zeit ständig weiter, genau wie deine Stimme. Diese Vorstellung von Zeit geht weit über die einer linearen Auffassung hinaus.

**JLB:** Es gibt bestimmte stimmliche Gesten, die Teil des Stücks sind. Gleichzeitig ist es ein Stück über die Transformation dieser Gesten in Echtzeit. Es ist eine „Echtzeit“-Komposition, was die Improvisation ja ausmacht – es geht darum, Entscheidungen zu treffen: Mache ich weiter? Wie kann ich diesen Klang dazu bringen, sich in etwas Neues zu verwandeln? Wenn ich ein rhythmisches Muster schaffe, will ich es erweitern oder will ich zu etwas Fließenderem übergehen? Selbst den Stücken mit festen Backing-Tracks, die ihre eigene Zeitlichkeit haben, kann ich etwas hinzufügen, weil ich weiß, was kommt. Ich kann etwas einbringen, von dem ich weiß, dass es das Publikum hören wird, aber zuvor noch nicht gehört hat.

**UW:** Sprechen wir über „October Music: Star Showers and Extraterrestrials“, das du als

„Klanggemälde“ beschrieben hast. Es basiert auf der Betrachtung des Himmels mit seinen Sternschnuppen und funkelnden Haufen. Ist der Himmel eine lebendige Partitur und ein Kollaborateur in dem Sinne, dass er einen kompositorischen Prozess in Gang setzt?

**JLB:** Ja, es sind die Sterne, die man sieht, wenn man denn Glück hat – wenn man weit weg von der Lichtverschmutzung der Städte ist, kann man tatsächlich den Nachthimmel und all die Wunder sehen, die es dort gibt. Aber es geht auch um eine imaginäre Reise zu möglichen Lebewesen aus einem anderen Teil des Universums. Ich spiele mit der Idee einer anderen Sprache, eines anderen Klangs, der von diesen Wesen ausgehen könnte, und welche Art von Klängen ich erzeugen kann, die mich vielleicht noch überraschen. „October Music“ ist eine Kombination aus Klängen, die ich kenne, und Klängen, die ich mir vorstelle, und die ich dann alle zu dieser „Klangatmosphäre“ zusammenschichte. Bei Aufführungen arbeite ich mit diesen aufgenommenen Klängen und füge eine weitere Ebene hinzu.

**UW:** Auch bei „Erin“ war es eine emotionale Erfahrung – die Reaktion auf ein Foto –, die deine Vorstellungskraft anregte und den Weg für eine Komposition ebnete.

**JLB:** Das Foto zeigte einen Vater, der den Sarg seines Sohnes trägt – ein Mitglied der Irish Republican Army, der im Hungerstreik gestorben war. Das hat nicht nur eine emotionale Reaktion in mir ausgelöst, sondern ebenso ein Nachdenken in Gang gesetzt, auch über all die unglaublichen Schriftsteller\*innen, die aus Irland stammen – James Joyce, Samuel Beckett und viele andere. Die Menschen existieren nur in meiner Vorstellung, sie sind in keiner Weise real. Sie sind wie außerirdische Wesen, die ich manchmal erschaffe. In „Erin“ geht es um eine imaginäre Sprache. Herzstück ist eine einfache einsilbige Sprache, die ich erfunden habe. Ich weiß nicht, woher das kam, es ist einfach passiert, es war nicht geplant. Und ich dachte

**UW:** Which is very courageous in front of an audience.

**JLB:** Absolutely, taking the audience with me on this journey and trusting that they would go with me, which I thought was very important.

**UW:** Some of your pieces span a long period of time. “Solitary Journeys of the Mind” spans from 2011 to now – constantly growing and evolving, just like your voice as time goes by. This notion of time is much more complex than just linear time.

**JLB:** There are certain vocal gestures that are part of the piece. But it’s also a piece about the transformation of these gestures in real time. It’s a “real-time” composition – which is what improvisation is – taking those decisions: do I continue? How do I allow this sound to morph into something new? If I’m making a rhythmic pattern, do I want to extend it or do I want to go to something that is smoother? Even with the pieces that have fixed backing tracks that have their own time, I can add something to it because I know what’s coming. I can introduce something that I know the audience is going to hear but hasn’t heard yet.

**UW:** Let’s talk about “October Music: Star Showers and Extraterrestrials”, which you describe as a “sound painting”. It is based on the contemplation of the sky with its shooting stars and sparkling clusters. Is the sky a living score and a collaborator in the sense that it ignites a compositional process?

**JLB:** Yes, it’s the stars that you see if you’re lucky enough – if you’re away from the light pollution of the cities, you can actually see the night sky and all the wonders that are there. But it also takes this imaginary journey into possible beings from another space. I do play around with the idea of what might be a different language, a different sound that might come out of these beings, and what kind of sounds I can emit that

may surprise me still. “October Music” is this combination of sounds that I know, sounds that I imagine and then layering them up into this “sonic atmosphere”. In performance I’m working with those recorded sounds and adding yet another layer.

**UW:** In the case of “Erin”, too, it was an emotional experience – a reaction to a photo – that opened your imagination and gave way to a composition.

**JLB:** Yes, exactly. The photograph was of a father carrying the coffin of his son who had been a member of the Irish Republican Army and died in a hunger strike. I was overwhelmed by this photograph. It led me not only to that emotional reaction but also to thinking about it and imagining and considering all the incredible writers who came from Ireland; James Joyce and Samuel Beckett and many others. The people are in my imagination, they are not real in any shape or form. They are sort of alien creatures that I create sometimes. It’s about an imaginary language. In the centrepiece is this little one-syllable language that I created. I don’t know where that came from. It just happened; it was not predetermined. And I thought: that’s really interesting, I’ll let this develop. I go into this big multiphonic dirge, many layers of multiphonics and reinforced harmonics, and then come back to that made up language at the very end with this string of monosyllables that make a word or maybe a sentence.

Whether I decide to make the playing playful or more intellectual – all of that is part and parcel of being in the moment of composition in the studio. So, when I make these pieces – with certain exceptions where I have things written out ahead of time – most of the time I have gestures in mind, or I do a lot of graphics, I do a lot of just playing.





dann, dass das wirklich interessant sei und ich es mal weiterlaufen lassen sollte. Ich gehe in dieses große mehrstimmige Klagelied über, viele Schichten von mehrstimmigen Klängen und verstärkten Obertönen, und komme dann ganz am Ende zu dieser erfundenen Sprache zurück, mit dieser Kette von Einsilbern, die ein Wort oder vielleicht einen Satz ergeben. Ob ich mich nun für ein spielerisches Spiel oder ein intellektuelles musikalisches Spiel entscheide – all das ist ein integraler Teil des Moments der Komposition im Studio. Wenn ich also diese Stücke mache – mit einigen Ausnahmen, bei denen ich die Dinge vorher aufgeschrieben habe –, habe ich meistens Gesten im Kopf oder ich fertige eine Menge Grafiken an. Ich spiele einfach viel.

**UW:** Wie notierst du deine Stücke?

**JLB:** Es ist eine Kombination aus verschiedenen Dingen. Wenn es tatsächlich um Tonhöhen geht, die ich erreichen und wiedergeben möchte, dann schreibe ich das Tonhöhenmaterial auf. Häufiger noch handelt es sich um eine stimmliche Geste. Die drückt sich für mich eher in einer Grafik aus. Denn ich sehe den Klang, wenn ich den Klang schaffe.

**UW:** Du siehst seine Form?

**JLB:** Die Formen und die Klänge treten gleichzeitig auf. Ich erlebe die Energie, die es braucht, um die Klänge zu erzeugen. Manchmal bringe ich einen Klang hervor, der seltsam ist, sodass ich ihn nicht noch einmal wiederholen möchte. Ich weiß, dass dieser Klang vielleicht ein einmaliges Ereignis war und ich nicht in der Lage sein werde, ihn zu replizieren. Ich kann mich dann aber dazu entscheiden, die für seine Erzeugung aufgebrauchte Energie zu nutzen und herauszufinden, was als Nächstes herauskommt. Es ist ein sehr fließender Prozess und ein ständiges Entdecken.

**UW:** „Windows ...“ ist von den geschwungenen Formen der Architektur inspiriert.

**JLB:** Mein Vater war im Baugewerbe tätig, deshalb brachte er mir das technische Zeichnen bei. Er hat mich gelehrt, wie man Grundrisse und Konstruktionspläne liest. Ich denke auf eine bestimmte Art und Weise über Architektur nach, über ihre Notwendigkeiten und die fantasievollen Ideen, die man ihr hinzufügen kann. Seit meiner Kindheit ist das ein integraler Teil meines Wesens. Das Zeichnen von Partituren ist für mich wie das Erstellen eines Architekturplans. Im Allgemeinen nehme ich zuerst die Grundspuren auf, alle das Fundament bildenden Schichten, damit ich weiß, ob ich es mit Mikrotönen zu tun habe, die Schwingungen erzeugen, oder ob ich eine solidere Struktur baue. Dann fange ich an, darüber zu schichten.

**UW:** Mit „Windows ...“ schaffst du einen Raum aus einer Vielzahl komplizierter Schichten – wie die Geräusche des Windes, fast wie Spinnennetze. Wer das Stück hört, kann geradezu hineinzoomen.

**JLB:** Das ist es, was ich beabsichtige. Du erwähnst den Wind, aber natürlich ist es nicht der Wind. Ich bin es, die den Wind erzeugt. Es ist sehr schwierig, echten Wind aufzunehmen. Man braucht eine spezielle Ausrüstung, besondere Mikrofone und all das. Es ist also einfacher, den Wind selbst zu erzeugen. Die verschiedenen Arten von Wind imitierenden Klängen sind allesamt stimmlich erzeugt, mit Hilfe des Atems und der Zunge, wobei man die Zunge an der richtigen Stelle im Instrument platziert und bewegt, um die Bläserklänge zu variieren.

**UW:** Das ist faszinierend. Gibt es noch etwas, worüber du sprechen möchtest?

**JLB:** Den Prozess. In meinem Kompositionsprozess gibt es kein System. Ich arbeite aus der Inspiration heraus. Und die Inspiration kann, wie du schon gesagt hast, von einer Fotografie, von Momenten, Gemälden oder einem Spaziergang in der Umgebung ausgehen. Die Inspiration kommt aus verschiedenen Quellen. Nachdem ich

**UW:** How do you notate your pieces?

**JLB:** It's a combination of things. If it is pitch material that I want to achieve and replicate, then I write down the pitch material. More often it's a vocal gesture and that is rather expressed in a graphic for me. Because I see sound when I'm making it.

**UW:** You see the shapes?

**JLB:** The shapes and the sounds are occurring simultaneously. I'm experiencing the energy that it requires to make the sounds. Sometimes I come out with a sound and it's weird, so I don't want to go there again. I know perhaps that that sound was a one-time event and I may not be able to replicate it. I can choose then to use the energy required to make that sound and see what comes out next. It's a very fluid process and there's a constant sense of discovery.

**UW:** In "Windows ..." you are inspired by the curved shapes of architecture.

**JLB:** My father was in the building construction business, so he taught me drafting. He taught me how to read floor plans and design plans, things like that. I think about architecture in a certain way, the necessities of architecture and the fanciful architectural ideas that you can add to them. That's been part and parcel of my being since I was a child. The drawing of scores to me is very much like doing an architectural plan. Generally, I record the foundation tracks first, all these layers for the foundation, so I know whether I'm dealing with microtones that create beats or whether I'm doing a more solid structure. Then I begin layering on top of that.

**UW:** For "Windows ..." you create space with a variety of intricate layers, like the sounds of wind, almost like spider webs. You can really zoom in as a listener.

**JLB:** That's what I intend. You speak about the wind; of course, it's not the wind. It's me creating wind. It's very difficult to record actual wind. You need special equipment, special microphones and all of this. So actually, creating the wind by myself is easier than trying to record the wind. Those various kinds of wind sounds are all vocally produced winds using the breath and the tongue and where in the instrument you place the tongue, as well as how you move the tongue to vary your wind sounds.

**UW:** This is fascinating. Is there anything else you want to talk about?

**JLB:** Process. In my process of composing, I don't have a system. I work from inspiration, and that inspiration, as you've mentioned, can come from a photograph, from moments, paintings or walking in the environment. The inspiration comes from various sources. After it's filtered, and once I have an idea, a concept, I start a stream-of-consciousness list. I write everything down and I try not to censor. I'm trying to access what's in my mind, what's in my brain, which we don't know very much about scientifically.

**UW:** You don't narrow it down at an early stage, but you go through a procedure of letting things happen.

**JLB:** Letting things happen and discovering things. As I'm writing, I am discovering: wow, I didn't realise I thought that. That's part of my process. Then, I go back and I read what I have written and see where the music may be. It may take several read-throughs to discover where the music is. I also do drawings, not figurative drawings necessarily, but energy drawings. Again, I access what I'm sensing, what I'm feeling, what I'm experiencing: just letting the pen go over paper and finding out after the fact. And then, when I get more of a kernel of the ideas, then I'll start working with the sound. I often don't know the whole map; I start working with the sounds to see what they are – discovering the shape and the essence of the sounds as I'm making them.

sie gefiltert und eine Idee oder ein Konzept entwickelt habe, beginne ich mit einer Liste nach der Methode des Stream of Consciousness. Ich schreibe alles auf und versuche, mich nicht selbst zu zensieren. Ich versuche, einen Zugang zu dem zu finden, was in meinem Kopf vor sich geht, was in meinem Gehirn passiert. Darüber weiß die Wissenschaft ja noch nicht allzu viel.

**UW:** Du grenzt in einem frühen Stadium nicht ein, sondern lässt die Dinge einfach geschehen.

**JLB:** Ich lasse die Dinge geschehen und entdecke sie für mich. Mein Schreiben ist ein Entdeckungsprozess: Wow, ich wusste gar nicht, dass ich so denke. Das ist Teil meines Prozesses. Dann lese ich nochmal, was ich geschrieben habe, um zu sehen, wo darin die Musik liegen könnte. Es kann sein, dass ich mehrere Lektüredurchläufe brauche, um herauszufinden, wo die Musik zu finden ist. Ich mache auch Zeichnungen – nicht unbedingt bildhafte Zeichnungen, sondern Energiezeichnungen. Auch hier greife

ich auf das zurück, was ich wahrnehme, fühle und erlebe, und lasse einfach den Stift über das Papier gleiten, um es im Nachhinein herauszufinden. Und dann, wenn ich zum Wesen der Ideen vorgedrungen bin, beginne ich mit der Arbeit am Klang. Ich kenne oft nicht die ganze Landkarte, sondern bewege mich drauf los und fange an, mit den Klängen zu arbeiten, um zu sehen, was sie eigentlich sind – ich entdecke die Form und die Essenz der Klänge, während ich sie erzeuge.

Joan La Barbara ist Sängerin, Komponistin, Performerin und Klangkünstlerin. Sie nutzt ihre eigenen experimentellen Vokaltechniken, um die tradierten Grenzen des Gesangs zu erweitern.

Ute Wassermann ist experimentelle Sängerin, Komponistin, Performerin und Improvisatorin. Im Zentrum ihrer Forschung steht die kompromisslose Erkundung der Stimme und ihrer räumlichen Erweiterungen.





**Joan La Barbara** is a singer as well as a composer, performer and sound artist. She uses her own experimental vocal techniques to expand the traditional boundaries of singing.

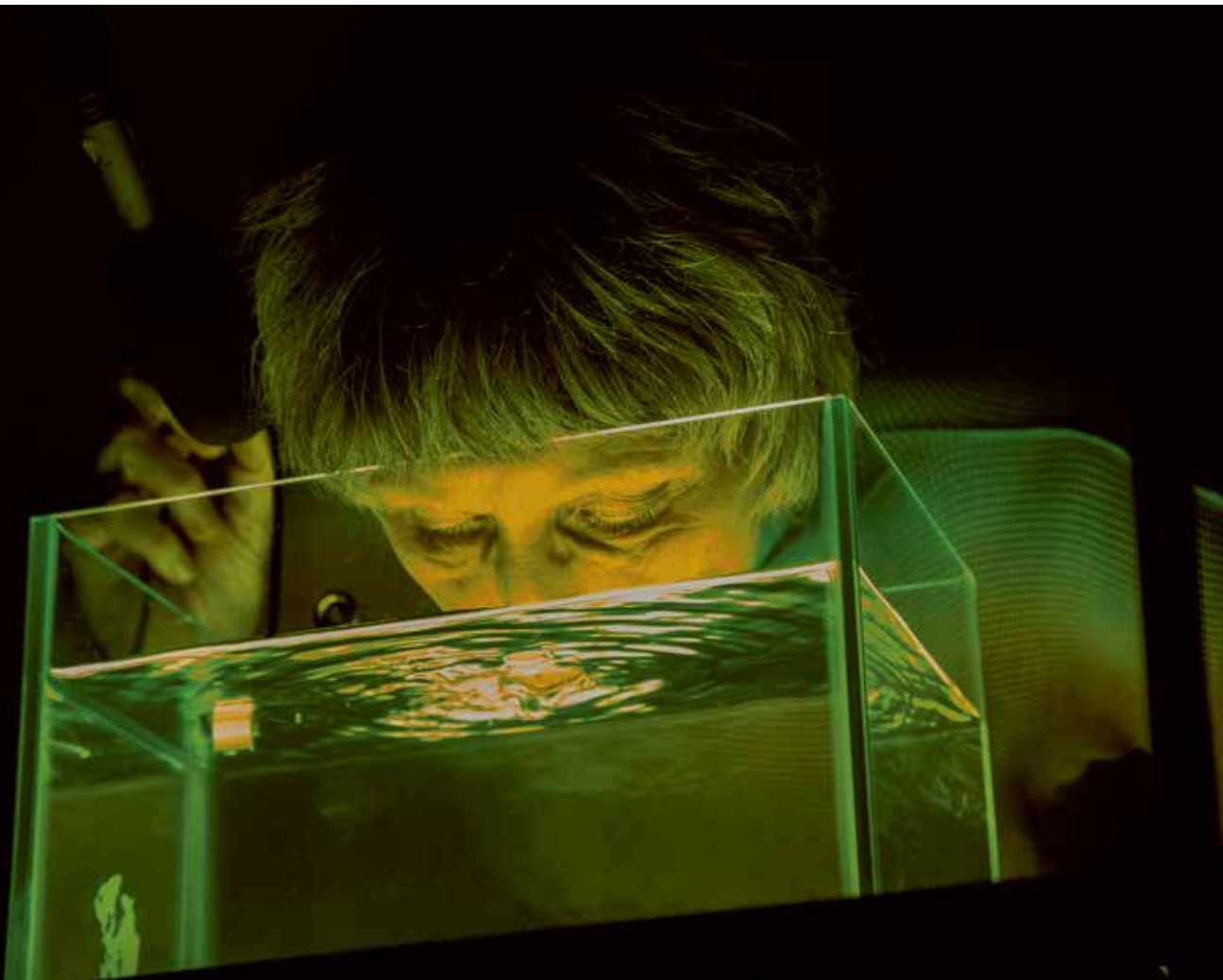
**Ute Wassermann** is an experimental singer, composer-performer and improviser. At the core of her research is an uncompromised exploration of the voice and its spatial extensions.

**The Art of Camouflage //  
The Urban Tale of a Hippo**  
Ute Wassermann //  
Panayiotis Kokoras / Andrius Katinas /  
Nanni Vapaavuori / Synaesthesia

Mo | Mon, 24.3., 17:00 & 20:00  
Sophiensæle, Hochzeitssaal / Festsaal

**Voice is the Original Instrument**  
Joan La Barbara

Do | Thu, 27.3., 19:00  
Haus der Berliner Festspiele,  
Seitenbühne



MAERZ  
MUSIK

Wahlkammer  
in der

Wahlkammer  
Library



Es ist nicht  
zu spät für uns,  
Körper zu haben.

It's not too late  
for us to have bodies.

—————> Jennifer Walshe

# Eine Oper des Atmens

## Chaya Czernowin im Gespräch mit Frank Madlener

**Frank Madlener (FM):** Kannst du uns etwas über den Raum erzählen, den du mit „POETICA“ erschaffst – du hast von einem „Erinnerungspalast“ gesprochen –, und über das Gefühl des Zusammenhalts, das du in diesem Raum entstehen lassen möchtest?

**Chaya Czernowin (CC):** Bei „POETICA“ geht es nicht unbedingt um „Zusammenhalt“. Es ist eher wie eine Schicht innerhalb einer Schicht innerhalb einer Schicht ... in einer Art von Bewusstsein. Oder, besser gesagt: Es ist wie eine Art Terrain, das aus vielen Schichten von Steinen besteht – ein topologischer Raum. Womit wir es in „POETICA“ zu tun haben, ist natürlich nicht wirklich archäologisch und doch geht es darum, diese Schichten freizulegen. In diesem Sinne ist das Werk eine Art Schwesterstück zu „HIDDEN“, einem Quartett mit Elektronik. „HIDDEN“ war in gewisser Weise vergleichbar mit dem Abtauchen in die Tiefen des Wassers, während „POETICA“ das Abtauchen in die Schatten der Worte, die Schatten der Sinnfindung symbolisiert. Alles begann mit dem Konzept der Erinnerung, denn das Gedächtnis ist ein sehr komplexes Schichtensystem in unserem Bewusstsein. Manche Erinnerungen – traumatische Erinnerungen – bleiben vor uns verborgen, während andere zugänglicher sind, und wieder andere verändern sich ständig, weil wir sie vergessen und unter dem äußeren Einfluss anderer Menschen umgestalten. Das Gedächtnis ist etwas sehr Fluides, nicht etwas Fixes. Lange Zeit glaubten wir, das Gedächtnis sei eine Art Schrank, den wir irgendwo in unserem Gehirn verschlossen halten und den wir öffnen können, um darauf zuzugreifen. Natürlich ist dem nicht so, wie die Wissenschaft später gezeigt hat. Das Gedächtnis ist ständig aktiv, fluide und verändert sich.

**FM:** Du hast dein Stück ursprünglich „Memory Palace“ genannt und darauf hingewiesen, dass die Erinnerung eng mit bestimmten

Räumen verbunden ist und sich von einem Raum zum anderen bewegt. Gibt es in „POETICA“ einige Texte, die diese Erinnerung verankern?

**CC:** Im Grunde gibt es keine wirklichen Texte. Das Stück hat vielmehr mit der Interaktion zwischen Erinnerung und Gegenwart zu tun. Zuerst haben wir den Solisten, Steven Schick, ein genialer Schlagzeuger, und dann die vier Mitglieder der Percussions de Strasbourg, die ihn umgeben, und schließlich kommt noch ein sehr mysteriöses Ensemble dazu, das aus drei Streichinstrumenten besteht, die abseits der Bühne versteckt sind. Obwohl diese Entscheidung ursprünglich aus Platzgründen getroffen wurde, um das Stück funktionaler zu gestalten, wurde sie schließlich zu einem seiner interessantesten Aspekte. Das zeigt, wie sich manche Sachzwänge in die größten Vorzüge eines Werks verwandeln können. Wenn ich sage, dass das Trio „versteckt“ ist, dann meine ich damit, dass wir nicht wissen, ob es überhaupt existiert. Denn tatsächlich ist es nicht jederzeit da. Das Trio wird erst durch das Spiel der Percussions de Strasbourg zum Leben erweckt.

**FM:** Und was ist mit der Elektronik?

**CC:** Wir konnten das gewünschte Ergebnis nicht erreichen, indem wir nur den natürlichen Klang der Streichinstrumente verwenden. Also mussten wir ihren Klang so optimieren, dass er den der Perkussionist\*innen verstärkt und gleichzeitig den Eindruck erweckt, im Bewusstsein der Perkussionist\*innen präsent zu sein – als ob die Klänge der Streichinstrumente ein organisches, denkendes Wesen wären. Ich eröffne eine Art psychologische Arena, in der wir den Solisten, die Perkussionist\*innen und die Streicher\*innen haben. Der Solist manifestiert sich durch sein Atmen. In gewisser Weise kann man sagen, dass das ganze Stück wie ein einziger langer Atemzug ist.

# An Opera of Breathing

Chaya Czernowin in conversation with Frank Madlener

**Frank Madlener (FM):** Can you tell us about the space that you are creating with “POETICA” – you spoke of a “memory palace” – and about the sense of cohesion you want to create in this space?

**Chaya Czernowin (CC):** “POETICA” is not exactly about “cohesion”. It is more like a layer, inside a layer, inside a layer ... in some kind of consciousness. Or rather, it is like a sort of terrain, which would be constituted of many layers of rocks: a topological space. What we are dealing with in “POETICA” is not actually archaeological, of course, but it is about exposing these layers. In that sense, this piece is kind of a sister-piece to “HIDDEN”, a quartet with electronics. “HIDDEN” was, in a way, comparable to going down into the depths of water, whereas “POETICA” symbolises going down into the shadows of words, into the shadows of finding meaning. It all started with the notion of memory, because memory is a very complex layered system within our consciousness. Some memories are hidden from us – traumatic memories – while others are more approachable, and some others are constantly changing, because we forget and we reshape them under the external influence of other people. Memory is something that is very fluid and not fixed. For a long time, we believed that memory is like a sort of cabinet that we physically keep locked somewhere in our brain and that we could open to access it. Of course, that is not how it works, as science has later shown. Memory is constantly active, fluid and changing.

**FM:** When you initially named your piece “Memory Palace”, you referred to how memory is closely connected to specific spaces and moves from one space to another. Are there any lyrics in “POETICA” that are anchoring this memory?

**CC:** There are no real lyrics, per se. The piece has more to do with the interaction between

memory and the present. First, we have the soloist, Steven Schick – a genius percussionist – then the four members of the Percussions de Strasbourg who are surrounding him, and finally comes a very mysterious ensemble comprising three string instruments which are hidden, away from the stage. Although this decision was originally made due to space constraints to make the piece more functional, it eventually became one of its most interesting parts. It shows how some constraints can end up turning into the biggest asset of a piece. What I mean when I say that the trio is “hidden” is that we don’t know whether they exist at all: in fact, they are not even always there. They are forced into being through the play of the Percussions de Strasbourg.

**FM:** And about the electronics?

**CC:** We could not get the result we were looking for by only using the sound produced naturally by the strings. So, we had to tweak their sound so that it amplifies that of the percussions while also seeming like the strings were present within the percussions’ consciousness, as though they were an organic, thinking being. I am opening a kind of psychological arena, where we have the soloist, the percussions and the strings. The soloist manifests himself by his breathing. In a way, you can say that the whole piece is just like one long breath.

Memory is  
something that  
is very fluid  
and not fixed.

Es geht darum, die verschiedenen Räume innerhalb eines menschlichen Geistes zu verbinden. Aber diese „Opera des Atems“ suggeriert auch eine gewisse Objektivität, denn während das innere Gespräch stattfindet, können wir auch die Geräusche von Demonstrationen hören.

It is about connecting the different spaces within one mind. But this “opera of the breath” is also suggesting a certain objectivity, because – while this internal conversation is going on – we can also hear the sounds of demonstrations.

—————> Chaya Czernowin





**FM:** Könnte man sagen, dass du die Instrumente in lebendige Subjektivitäten verwandelt hast? Zu Beginn des Kompositionsprozesses hast du dich gefragt, ob dein Stück eine Installation oder eine Performance sei. Hast du am Ende beides irgendwie miteinander kombiniert?

**CC:** Ich würde sagen, es ist wirklich eine Performance geworden. Aber sie ist sehr elementar und kommt mit dem bloßen Minimum aus. So wie wir atmen, ohne uns dessen überhaupt bewusst zu sein. Atem ist Leben – das ganze Universum selbst atmet, zieht sich zusammen. So ist es auch bei „POETICA“.

**FM:** Du hast einen merklichen Theaterhintergrund. Würdest du sagen, dass dieses Stück auch eine theatralische Dimension besitzt, fast wie bei einer Oper?

**CC:** Es ist in der Tat sehr opernhaft. Man könnte es die „Oper des Atmens“ nennen, oder die „Oper des Atems“.

**FM:** Schlägst du mit diesem Stück eine neue Form der Kommunikation vor? Nicht nur zwischen dem Klang und der Elektronik, sondern auch mit dem Publikum?

**CC:** Ich würde sagen, es geht eher um die Kommunikation, die zwischen den Schichten des Stücks geschieht, wenn wir ins Bewusstsein hinabsteigen. Es geht darum, die verschiedenen Räume innerhalb eines menschlichen Geistes zu verbinden. Aber diese „Oper des Atems“ suggeriert auch eine gewisse Objektivität, denn während das innere Gespräch stattfindet, können wir auch die Geräusche von Demonstrationen hören. Ich war bei Demonstrationen in Paris und Tel Aviv dabei, und ich habe auch hier in Amerika viel ferngesehen. Also beschloss ich, das aufzuzeichnen und auch einige andere Quellen hinzuzufügen. Diese Aufnahmen verleihen dem Stück eine äußere Dimension und vermitteln den Eindruck, als würde das Ensemble versuchen, die Verbrennung der Welt zu überleben. Denn wenn wir mal darüber nachdenken: Worum geht es bei den Demonstrationen wirklich? Es ist nichts anderes als eine Versammlung von Tausenden von Menschen, die lautstark etwas verteidigen oder bekämpfen wollen. Was wir also hören, sind die Schreie einer unglücklichen Welt, die keine Kontrolle über die ständigen Veränderungen hat, denen sie ausgesetzt ist. Und in dieser Welt, die

uns Schmerzen zufügt, müssen wir kämpfen, um menschlich zu bleiben. So wie wir es tun, wenn wir uns auf unseren Atem konzentrieren, wie er auf- und abgeht – wie ein meditativer Akt, angesichts einer sich verändernden und verräterischen Welt.

**FM:** Du schaffst eine Verbindung zwischen Direktionalität und Langsamkeit, was in der Musikkomposition ein heikles Thema ist. Wie gelingt dir das?

**CC:** Früher ging man davon aus, dass der Bereich der Musik aus drei verschiedenen Kategorien besteht: Prozesse, Räume und Ereignisse. Jetzt stellen wir fest, dass es keine solche dialektische Unterteilung gibt, sondern dass diese Kategorien eher ein Kontinuum darstellen. Wenn wir uns in einem Raum befinden – selbst wenn er wie das Atmen zyklisch ist –, findet ein sehr langsamer Prozess statt, der sich auf die Atmung auswirkt und sie tiefer und schwerer macht. Es wird dann schwieriger zu atmen, obwohl der Prozess an sich nicht schwierig ist, und es kann einige Zeit dauern, bis wir merken, dass sich etwas verändert hat. Die Geschwindigkeit – oder in diesem Falle Langsamkeit – des Ganzen hängt davon ab, wie sehr wir in den Raum oder den Prozess involviert sind. Eine schnelle Entwicklung bringt uns zum Abschluss des Prozesses, während eine langsame Entwicklung uns in die räumliche Dimension führt. Raum ist niemals fix oder unveränderlich, er ist immer im Wandel. Der für diese Überlegungen sehr wichtige Begriff der Zeitskalierung hingegen ist schon eher fix.

**Chaya Czernowin** ist Komponistin und seit 2009 Walter Bigelow Rosen Professor of Music an der Harvard University.

**Frank Madlener** ist Kulturmanager und Direktor des IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) in Paris.

Das Interview fand anlässlich der französischen Erstaufführung von „POETICA“ im Juni 2024 bei ManiFeste, IRCAMs multidisziplinärem Festival, statt.



**FM:** Could we say that you are transforming the instruments into living subjectivities? At the start of the writing process, you were questioning whether your piece was an installation or a performance. Did you, in some way, end up combining both?

**CC:** I would say it really became a performance. But it is very elemental, using the minimum needed. Just like when we breathe, without even being aware of it. Breath is life, the whole universe itself is breathing, contracting. It is the same with “POETICA”.

**FM:** You have a strong background in theatre. Would you say this piece also has some kind of dramatic dimension, almost like an opera?

**CC:** It is very operatic indeed. You could call it the “opera of breathing”, or the “opera of the breath”.

**FM:** With this piece, are you proposing a new form of communication? Not only between the sound and electronics but with the public as well?

**CC:** I would say it is more about a communication between the layers that constitute the piece, as we go down into consciousness. It is about connecting the different spaces within one mind. But this “opera of the breath” is also suggesting a certain objectivity, because – while this internal conversation is going on – we can also hear the sounds of demonstrations. I was there during the demonstrations that took place in Paris and Tel Aviv, and I have also been watching TV here in America. So, I decided to record them, adding some other sources as well. These recordings bring an external dimension to the piece and give the impression that the ensemble is trying to survive the burning of the world. Because, when we think about it, what are demonstrations really about? It is nothing more than a gathering of thousands of people clamouring about things they are defending or fighting against. What we hear are therefore the screams of an unhappy world, which has no control over the constant changes it is facing. And in this world which is hurting us, we have to fight to remain human. Just like we do when we are focused on our breathing – how it goes up and down, like a meditative act, in the face of a changing and treacherous world.

**FM:** You are creating a connection between directionality and slowness, which is a tricky topic in musical composition. How do you manage it?

**CC:** In the past, it was considered that the field of music was constituted of three different categories: processes, spaces and events. Now, we are realising that there is no such a dialectic division, and that these categories are more on a continuum. When we are in a space, even though it is cyclical, like breathing, there is a very slow process that is sneaking into the breathing, making it deeper, heavier. It then becomes more difficult to breathe despite the process in itself not being difficult, and it can take some time before we realise that something has changed. The speed (or here, slowness) depends on how invested we are in the space or the process. A fast-paced development brings us to the completion of the process, whereas a slow development takes us into the spatial dimension. Space is never solid, or fixed, it is always changing. What is fixed is rather the notion of time scaling, which is something very important to consider as well.

**Chaya Czernowin** is a composer and has been the Walter Bigelow Rosen Professor of Music at Harvard University since 2009.

**Frank Madlener** is a cultural manager and the director of IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) in Paris.

The interview was conducted on the occasion of the French premiere of “POETICA” in June 2024 at ManiFeste, the multidisciplinary festival of IRCAM.

## **POETICA**

**Chaya Czernowin / Steven Schick /  
Les Percussions de Strasbourg /  
IRCAM**

**Di | Tue, 25.3., 20:00  
Haus der Berliner Festspiele,  
Große Bühne**

# Die Neue Disziplin

von Jennifer Walshe

*Theater bietet die einzigartige Erfahrung, den Körper in Echtzeit zu beobachten, innerhalb einer Geschichte. [...] Realität spielt sich vor sehenden Augen ab, und die explosive Mischung zwischen der Realität und dem, was auf der Bühne präsentiert wird, ist verführerisch und elektrisierend.*

— Richard Maxwell, „Theater For Beginners“

*[Ich] wurde mit einem ektomorphen Körper geboren; nichts als Haut und Knochen. Jedenfalls inspirierte mich eine Passage aus den Tagebüchern des Pop-Künstlers Andy Warhol – eine Passage, in der er seinen Kummer darüber äußert, erst mit Mitte fünfzig gelernt zu haben, dass er, hätte er Sport betrieben, einen Körper gehabt hätte (man stelle sich bloß vor, keinen Körper zu haben!) – ich war angespornt, mich zu bewegen. [...] Seitdem besitze ich einen Körper.*

— Douglas Coupland, „Generation X. Geschichten für eine immer schneller werdende Kultur“

„Die Neue Disziplin“ ist ein Begriff, den ich mir im Lauf des letzten Jahres zu eigen gemacht habe. Dieser Begriff ermöglicht es mir, Verbindungen zwischen Kompositionen herzustellen, die eine breite Palette unterschiedlicher Interessenlagen umfassen, und doch alle das gemeinsame Anliegen teilen, dass sie im Körperlichen, Theatralen und Visuellen sowie im Musikalischen verwurzelt sind; Stücke, die sich oft auf Außermusikalisches berufen, die das Nicht-Kochleare aktivieren. Im Hinblick auf die Aufführung sind das Arbeiten, die erwarten, dass sich Ohr, Auge und Gehirn aktiv beteiligen. Werke, bei denen wir begreifen, dass da Menschen auf der Bühne sind, und dass diese Menschen Körper sind/haben.

Beispiele für Komponist\*innen, die in dieser Weise arbeiten, sind Object Collection, James Saunders, Matthew Shlomowitz, Neele Hülcker, François Sarhan, Jessie Marino, Steven Takasugi, Natacha Diels, und ich.

Die Neue Disziplin ist eine Arbeitsweise, die sowohl das Komponieren als auch die Vorbereitung der Aufführung betrifft. Sie ist kein Stil, auch wenn die Stücke ähnliche ästhetische Anliegen aufweisen können. Komponist\*innen, die damit arbeiten, beziehen Tanz, Theater, Film, Video, bildende Kunst, Installation, Literatur, Stand-up-Comedy mit ein. Im Probenraum sind Komponist\*innen als Regisseur\*innen oder Choreograf\*innen tätig, vielleicht am ehesten wie Autorenfilmer\*innen [„auteur“]. Der\*Die Komponist\*in hat nicht den Ehrgeiz, eine Theatergruppe zu gründen, und braucht nur das Rüstzeug von Regisseur\*innen oder Choreograf\*innen mitzubringen,

# The New Discipline

by Jennifer Walshe

*Theater provides the unique experience of watching the body in real time, inside a story. [...] There is reality occurring in front of viewing eyes, and the combustible mix of reality with what is being presented on stage is enticing and electric.*

– Richard Maxwell, “Theater for Beginners”

*I was born with an ectomorphic body, all skin and bones. However, after being inspired by a passage from the diaries of the Pop artist Mr. Andy Warhol – a passage where he expresses his sorrow after learning in his middle-fifties that if he had exercised, he could have had a body (imagine not having a body!) – I was galvanized into action. [...] Hence, I now have a body.*

– Douglas Coupland, “Generation X. Tales for an Accelerated Culture”

“The New Discipline” is a term I’ve adopted over the last year. The term functions as a way for me to connect compositions which have a wide range of disparate interests but all share the common concern of being rooted in the physical, theatrical and visual, as well as musical; pieces which often invoke the extra-musical, which activate the non-cochlear. In performance, these are works in which the ear, the eye and the brain are expected to be active and engaged. Works in which we understand that there are people on the stage, and that these people are/have bodies.

Examples of composers working in this way include: Object Collection, James Saunders, Matthew Shlomowitz, Neele Hülcker, François Sarhan, Jessie Marino, Steven Takasugi, Natacha Diels, myself.

The New Discipline is a way of working, both in terms of composing and preparing pieces for performance. It isn’t a style, though pieces may share similar aesthetic concerns. Composers working in this way draw on dance, theatre, film, video, visual art, installation, literature, stand-up comedy. In the rehearsal room the composer functions as a director or choreographer, perhaps most completely as an auteur. The composer doesn’t have aspirations to start a theatre group – they simply need to bring the tools of the director or choreographer to bear on compositional problems, on problems of musical performance. This is the discipline – the rigour of finding, learning and developing new compositional and performative tools. How

Die Neue Disziplin gründet auf der Tatsache, dass Komponist\*innen interessiert und bereit sind, selbst zu spielen, sich die Hände schmutzig zu machen, es selbst zu tun, es unmittelbar zu tun.

The New Discipline is located in the fact of composers being interested and willing to perform, to get their hands dirty, to do it themselves, do it immediately.

—————→ Jennifer Walshe





auf dem die kompositorischen Probleme, die Probleme der Aufführung beruhen. Das ist die Disziplin – die Sorgfalt beim Finden, Erlernen und Entwickeln neuer Mittel für Komposition und Aufführung. Wie ist ein psychologisch/physiologischer Knoten verortet, der einen ganz bestimmten Klang hervorbringt; wie werden winzige Kopfbewegungen parallel zu komplexen Bogenmanövern notiert? Wie trainieren Sie Ihren Körper so, dass Sie im Aufführungsraum zehn Runden laufen können, bevor das Stück anfängt? Wie lässt sich sexualisierter Blickkontakt mit dem Publikum während des Hantierens mit Elektronik herstellen und halten? Wie kann die Idee von Einzelautor\*in und Werk im Kollektiv aufgelöst werden und wie die normale Vorstellung davon, was eine Komposition ist?

Und immer, immer gegen die Uhr arbeiten, weil der Rückgriff auf diese Disziplinen den Luxus viel längerer Entwicklungs- und Probenzeiten mit sich bringt als allgemein in der neuen Musik üblich ist. Andererseits genießt die Neue Disziplin auch wieder die Abwesenheit dieses Luxus, der Möglichkeit, sich schnell zu bewegen und Sachen kaputtzumachen. Auf diese Weise ist sie vor allem eine Praxis. Und damit geht einher: Die Neue Disziplin gründet auf der Tatsache, dass Komponist\*innen interessiert und bereit sind, selbst zu spielen, sich die Hände schmutzig zu machen, es selbst zu tun, es unmittelbar zu tun.

Die Neue Disziplin erblüht aus dem Erbe von Dada, Fluxus, Situationismus usw., aber lässt sich nicht bloß als Dada, Fluxus, Situationismus usw. abschreiben. Diese Musik wird jetzt geschrieben, wo Dada, Fluxus, Situationismus usw. gut in die Jahre gekommen und überall angesehen sind. Die Neue Disziplin setzt diese Stile als selbstverständlich voraus, liebevoll und frech zugleich, so wie sie Harmonisches und die E-Gitarre für selbstverständlich nimmt. Als Ausgangspunkte. Als Orte, an denen die Arbeit anfängt.

Werke der Neuen Disziplin können leicht, sogar wohlmeinend als „Musiktheater“ abgestempelt werden. Zwar sind Kagel und andere Komponist\*innen eindeutige Vorfahren, aber seit den siebziger Jahren ist zu viel passiert, als dass der Begriff hier angewandt werden könnte. MTV, das Internet, Beyoncé – die Anne Teresa De Keersmaeker abzockt, Stewart Lee, „Girls“, Style Blogs und Yogakurse in Darmstadt, Mykki Blanco, die Verfügbarkeit billiger Kameras und Beamer, die Überlegenheit von YouTube-Dokumentationen gegenüber Aufführungen. Für die Neue Disziplin geht es vielleicht um die Tatsache, dass diese Stücke, diese Denkweisen über die Welt, diese Kompositionstechniken nicht „Musiktheater“, sondern Musik sind. Oder, aus einer anderen Perspektive, geht es vielleicht um die Vorstellung, dass jede Musik Musiktheater ist. Vielleicht sind wir endlich bereit zu akzeptieren, dass die Körper, die die Musik machen, Teil der Musik sind, dass sie Gegenwart, dass sie gültig sind und, bewusst oder unbewusst, unser Zuhören prägen. Dass es nicht zu spät für uns ist, Körper zu haben.

— Jennifer Walshe, Roscommon, Januar 2016

**Jennifer Walshe** ist Komponistin, Performerin und Professorin für Komposition an der Universität Oxford. Ihre Musik wurde weltweit in Auftrag gegeben, übertragen und aufgeführt.

Der Text erschien in MusikTexte Nr. 149, die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags MusikTexte Gisela Gronemeyer (Erben).

to locate a psychological/physiological node which produces a very specific sound; how to notate tiny head movements alongside complex bow manoeuvres; how to train your body so that you can run 10 circuits of the performance space before the piece begins; how to make and maintain sexualised eye contact with audience members whilst manipulating electronics; how to dissolve the concept of a single author and work collectively; how to dissolve the normal concept of what a composition is.

And always, always, working against the clock, because the disciplines which are drawn from have the luxury of development and rehearsal periods far longer than those commonly found in new music. Then again, the New Discipline relishes the absence of that luxury, of the opportunity to move fast and break things. In this way, it is a practice more than anything else. And the concomitant: the New Discipline is located in the fact of composers being interested and willing to perform, to get their hands dirty, to do it themselves, do it immediately.

The New Discipline thrives on the inheritance of Dada, Fluxus, Situationism etc. but doesn't allow itself to be written off merely as Dada, Fluxus, Situationism etc. It's a music being written when Dada, Fluxus, Situationism etc. have aged well and are universally respected. It takes these styles for granted, both lovingly and cheekily, in the same way it takes harmony and the electric guitar for granted. As starting points. As places to begin working.

New Discipline works can easily be designated, even well-meaningly ghettoised, as "music theatre". While Kagel and others are clear ancestors, too much has happened since the 1970s for that term to work here. MTV, the Internet, Beyoncé ripping off Anne Teresa De Keersmaeker, Stewart Lee, "Girls", style blogs and yoga classes at Darmstadt, Mykki Blanco, the availability of cheap cameras and projectors, the supremacy of YouTube documentations over performances. Maybe what is at stake for the New Discipline is the fact that these pieces, these modes of thinking about the world, these compositional techniques – they are not "music theatre", they are music. Or from a different perspective, maybe what is at stake is the idea that all music is music theatre. Perhaps we are finally willing to accept that the bodies playing the music are part of the music, that they're present, they're valid and they inform our listening whether subconsciously or consciously. That it's not too late for us to have bodies.

— Jennifer Walshe, Roscommon, January 2016

Jennifer Walshe is a composer, performer and professor of composition at the University of Oxford. Her music has been commissioned, broadcast and performed all over the world.

The text was published first in MusikTexte No. 149; the reprint is by friendly permission of the publishing house MusikTexte Gisela Gronemeyer (heirs).

**Minor Characters**  
**Ensemble Nickel / Jennifer Walshe /**  
**Matthew Shlomowitz**

**Sa | Sat, 22.3., 19:30**  
**Radialsystem**



# Überlegungen zu „Yue“ – die Suche nach Verbindungen als Form gemeinsamen Handelns

von Bussaraporn Thongchai

Im Vorfeld des Projekts „Yue“ diskutierten wir unsere jeweiligen Erfahrungen und Hintergründe und tauschten Ideen aus. Unsere Gespräche wurden von den unterschiedlichen Bedeutungen und Strukturen von „Tradition“ in thailändischen Aufführungspraktiken inspiriert. Es gibt in dieser Hinsicht zwei typische Kategorien. Die erste umfasst den klassischen höfischen Tanz, der unter der Schirmherrschaft der königlichen Familien steht und vor allem in der Hauptstadt Bangkok zu sehen ist. Die andere beinhaltet den folkloristischen Tanz, der von einfachen Leuten oder der Mehrheit des Volkes praktiziert wird und meist außerhalb des Landeszentrums zu finden ist.

Über Generationen hinweg wurden die traditionellen Kulturen Thailands als ideologischer Staatsapparat entwickelt. Der thailändische Königshof hat den im südostasiatischen Raum weit verbreiteten Tanz *Khon*<sup>1</sup> systematisch etabliert und gefördert, indem er ihn zum Kulturerbe des Landes und zum Teil der nationalen Identität erklärte. Aufgrund dessen muss sich der traditionelle Tanz an strenge Konventionen halten. Er ist nicht flexibel und nicht mit der zeitgenössischen Kunst kompatibel, da Künstler\*innen in diesem Bereich gemeinhin experimentierfreudig sind. Umgekehrt setzte der wandlungsfähigere und frei fließende Volkstanz einen Kontrapunkt gegen die Starrheit der klassischen thailändischen höfischen Tanzform. Er ist weniger resistent gegen die Fusion mit den zeitgenössischen Künsten.

Unser Interesse richtete sich vom Zentrum Bangkok auf die Peripherie – die nordöstliche Region Thailands, den Isan. Dort ist der Reichtum der Kulturen und Künste sehr präsent. In Anbetracht unserer finanziellen und zeitlichen Möglichkeiten wählten wir bewusst Khon Kaen, eine beliebte Stadt in der Region, für unsere Feldforschung aus. Khon Kaen ist bekannt für seine engen Verbindungen mit der zeitgenössischen Kunst sowie für seine historische Verwurzelung in der folkloristischen Musik und den darstellenden Künsten (wie *Mo Lam*). Diese beiden Faktoren ermöglichten es uns, mit dem Zielpublikum und Künstler\*innen in Kontakt zu treten, die in einer von folkloristischen Formen geprägten kulturellen Atmosphäre geboren und

---

<sup>1</sup> Der *Khon* ist ein traditionelles Genre im thailändischen Tanztheater. Ursprünglich wurde es nur am königlichen Hof von Männern unter Verwendung von Masken und in Begleitung von Erzählern und einem Piphat-Ensemble aufgeführt.

# Reflections on “Yue” – Reaching Out as a Collective Act

by Bussaraporn Thongchai

As a preliminary to the “Yue” project, we explored and exchanged ideas based on our respective experiences and backgrounds. Through conversation, we were inspired by the variable meanings and patterns of “tradition” in Thai performances. There are typically two categories: the first is classical court dance under the patronage of the royal families, primarily seen in Bangkok, the capital city, and the other is folk dance practised by commoners or the majority of people, mostly found outside the centre of the country.

For generations, Thai traditional cultures have been framed as an ideological state apparatus. The Thai royal court has systematically established and promoted *khon*<sup>1</sup>, the dance widely practised in Southeast Asian countries, claiming it as their national treasure and identity. Since traditional dance became the prestige culture, it has had to abide by strict conventions. Its inflexibility has prevented it from advancing further into the realm of contemporary arts where artists thrive on experimentation. Conversely, the more flexible and free-flowing folk dance has been an antidote to the rigidity of Thai classical court dance, and is less resistant to fusion with the contemporary arts.

As a point of departure, our interest shifted away from the centre, Bangkok, to the periphery, the northeastern region of Thailand, or Isan, with its conspicuous richness of cultures and arts. Given our financial and time constraints, we strategically chose Khon Kaen, the region’s most populous city, for our field research. Khon Kaen is well known for its extensive engagement in contemporary arts as well as its historical roots in folk music and performing arts such as *mo lam*. These two factors allowed us to connect with the target audiences and performers who were born and raised in an atmosphere of folk culture. Additionally, this environment also provided access to other essential

---

<sup>1</sup> *Khon* is a traditional dance drama genre in Thailand. It is originally performed solely in the royal court by men in masks accompanied by narrators and a piphat ensemble.

aufgewachsen waren. Darüber hinaus bot dieses Umfeld auch Zugang zu anderen wichtigen Ressourcen wie beispielsweise Veranstaltungsorten, Strukturen für ein effizientes Management und diversen Formen der Unterstützung für einen reibungslosen Ablauf. Letztendlich wurde „Yue“<sup>2</sup> in der Isan-Region an der Fakultät für Bildende und Angewandte Künste der Khon Kaen Universität realisiert. An dem Projekt waren fünf Performer\*innen beteiligt, die am Institut für darstellende Künste mit dem Hauptfach Isan-Volkstanz studieren, zwei auf *Khaen*<sup>3</sup> und *Phin*<sup>4</sup> spezialisierte Musiker\*innen des Instituts für Musik mit dem Hauptfach Isan-Volksmusik und drei Freiwillige vom Institut für bildende Kunst mit dem Hauptfach Mixed Media.

# Unser Interesse richtete sich vom Zentrum Bangkok auf die Peripherie – die nordöstliche Region Thailands, den Isan. Dort ist der Reichtum der Kulturen und Künste sehr präsent.

## Die vielfältige Identität und Fluidität des Isan-Volkstanzes

Der Isan-Volkstanz ist ein fester Bestandteil der Alltagskultur, der für die Bevölkerung mit einer Vielzahl von Ritualen verwoben ist. Er stellt einen integralen Teil der religiösen Zeremonien, der Unterhaltung, des Trostes und der Festlichkeiten in den regionalen Gemeinschaften dar. Die Darbietungen finden in der Regel an offenen Orten statt, an denen die Dorfbewohner\*innen leben und interagieren, wie zum Beispiel in Häusern, Tempeln oder an gemeinschaftlichen Versammlungsorten im Freien. Diese räumliche Dimension der Performance der Isan-Volksmusik unterstreicht, dass Musiker\*innen und Darsteller\*innen von folkloristischer Musik ihr Handwerk innerhalb eines lebhaften kulturellen und gemeinschaftlichen Milieus realisieren. Anders als in der strukturierten Enge von Theatern oder Konzertsälen haben die Musiker\*innen weitaus mehr Freiheit, jeden Anblick, Klang und Rhythmus in sich aufzunehmen, ohne sich dabei an Regelwerke halten zu müssen oder mit Einschränkungen konfrontiert zu sein. Praktizierende der Isan-Volksmusik lernen ihr Handwerk in der Regel ohne formale Ausbildung, und falls sie doch ordentlich ausgebildet werden, hat dies nur einen geringen Einfluss auf ihre Praxis.

---

<sup>2</sup> Das Wort „เหยียด“ (ausgesprochen „yue“) bedeutet in den nordöstlichen und nördlichen thailändischen Dialekten so viel wie „die Hand ausstrecken und etwas greifen oder fangen, das weit entfernt ist“. Der Begriff wird in Kontexten verwendet, in denen sich jemand bemüht, an etwas zu gelangen, das sich eigentlich außerhalb der eigenen Reichweite befindet.

<sup>3</sup> Eine Mundharmonika, deren in der Regel aus Bambus bestehende Pfeifen mit einem kleinen, ausgehöhlten Hartholzbehälter verbunden sind, in den die Luft geblasen wird.

<sup>4</sup> Eine Art Laute mit birnenförmigem Korpus, die ursprünglich aus der Isan-Region in Thailand stammt und hauptsächlich von der Bevölkerungsgruppe der Lao in Thailand und Laos gespielt wird.

resources, such as event venues, efficient management and all forms of support for smoother operations. Ultimately, “Yue”<sup>2</sup> was realised in the Isan region at the Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University. The project involved five performers who were students from the Department of Performing Arts majoring in Isan Folk Dance, two musicians specialising in the *khaen*<sup>3</sup> and *phin*<sup>4</sup> from the Department of Music, majoring in Isan folk music, and three volunteers from the Department of Visual Arts majoring in Mixed Media.

As a point of departure, our interest shifted away from the centre, Bangkok, to the periphery, the northeastern region of Thailand, or Isan, with its conspicuous richness of cultures and arts.

#### The diverse identity and fluidity of Isan folk dance

The practice of Isan folk performance is intricately fused into every breath of everyday culture, intertwined with from-womb-to-tomb rituals – forming a vital part of religious ceremonies, entertainment, consolation and festivals in local communities. The performance is typically staged in open spaces where villagers live and interact, for example in homes, temples or any other outdoor spaces provided for community gatherings. The spatial aspect of Isan folk performance precisely emphasises how folk musicians and performers cultivate their crafts within the vibrant cultural milieu of the community. Unlike the structured confines of theatres or concert halls, folk practitioners have more freedom to naturally absorb every sight, sound and rhythm with no rules and restrictions. Isan folk practitioners usually learn without any formal training, or if any formal education is involved, it has a negligible influence on their practices.

---

<sup>2</sup> The word “หยื้อ” (pronounced “yue”) in the northeastern and northern Thai dialects means “to reach out and grab or catch something that is far away.” This term is used in contexts where someone is trying to extend their hand or make an effort to reach something that is normally out of reach.

<sup>3</sup> A mouth organ whose pipes, which are usually made of bamboo, are connected with a small, hollowed-out hardwood reservoir into which air is blown.

<sup>4</sup> A type of lute with a pear-shaped body, originating in the Isan region of Thailand and played mostly by the population group of the Laotians in Thailand and Laos.

Obwohl die fünf Performer\*innen und zwei Musiker\*innen des Projekts „Yue“ in Khon Kaen aus unterschiedlichen Regionen des Isan stammen, berichteten sie während der Proben in Gesprächen von vergleichbaren Erfahrungen. Sie erzählten, wie sie seit ihrer Kindheit mit der Isan-Volksmusik und dem Volkstanz eng verbunden sind und wie sich ihre bloße Affinität in echte Leidenschaft verwandelt hat. Schließlich machte die Liebe zur Volksmusik aus passiven Zuschauer\*innen glühende Anhänger\*innen dieses traditionellen Wissens, welches sie durch mündliche Erzählungen, Darbietungen und verkörperte Praktiken erlernten. Mit Geduld, Sorgfalt und beharrlichem Training haben die Tänzer\*innen situiertes Wissen aufgebaut und es in die Aufführung von Isan-Volksmusik einfließen lassen. Aufgrund der Verbundenheit mit ihrem Beruf haben sie den Weg einer höheren Ausbildung an Universitäten in der Region eingeschlagen.

## Der Isan-Volkstanz ist ein fester Bestandteil der Alltagskultur, der für die Bevölkerung mit einer Vielzahl von Ritualen verwoben ist.

Da die Musik und bestimmte Bewegungsabläufe im Isan tief mit der Lebensweise verwoben sind und das Leben selbst dynamisch ist, haben sich die Darbietungsformen organisch entlang der Wandlungen des Lebens entwickelt. Ein entscheidender Paradigmenwechsel fand statt, als an akademischen Einrichtungen zum ersten Mal eine formale Ausbildung in den darstellenden Künsten etabliert wurde.<sup>5</sup> Dies ebnete den Weg für die Einführung der Grundlagen des Isan-Volkstanzes als Kombination aus Volksbrauch und höfischem Tanz. Die Mehrzahl der Ausbilder\*innen waren Tanzlehrer\*innen mit klassischem Hintergrund, die das *Mae Bot Isan* (Isan-Tanzdogma) und einige andere formalisierte Tanzbewegungen konzipierten, erfanden und entwickelten. Die Entstehung der formalen Ausbildung zur Darbietung von Isan-Volksmusik und des entsprechenden Lehrplans mündete in der systematischen Vorschrift einiger Standards, die Praktizierende zu erfüllen haben. Zugleich wurden Bewertungsmaßstäbe für die Leistungen der Schüler\*innen aufgestellt. Im Gegensatz zu den Grundlagen des klassischen thailändischen Tanzes ist der Mae Bot Isan jedoch nicht streng auf systematische und standardisierte Bewegungen ausgerichtet. Es handelt sich lediglich um einen Korpus, der die Darbietungsformen des Mo-Lam-Vortrags umfasst.

Die Volkskunst des Isan hat sich wie seine Alltagskultur ständig weiterentwickelt, und die Bildungseinrichtungen haben die Aufgabe, dieses Kunsthandwerk zu erhalten und zu fördern. Parallel dazu werden Darbietungen der Isan-Volksmusik reproduziert und überarbeitet, um verschiedenen Zwecken zu dienen, sei es als Trägermedium des ideologischen Apparats, zur Bewahrung der lokalen Kultur oder zur Schaffung einer Ware auf dem Markt der Kulturproduktion, die den wirtschaftlichen Anforderungen einer konsumorientierten Welt gerecht wird.

---

<sup>5</sup> Das 1979 gegründete Roi Et College of Dramatic Arts ist die erste Kunsthochschule im Nordosten Thailands und untersteht dem Fachbereich Schöne Künste des Kulturministeriums. „Darstellende Künste aus Isan“ ist ein Begriff, der in formalen Bildungskontexten verwendet wird und regionale Begriffe wie „fon lam“ im nordöstlichen Isan-Dialekt und „reum“ im südlichen Isan-Dialekt ersetzt.

Despite different birthplaces across the Isan region, the five performers and two musicians in the “Yue” project in Khon Kaen shared comparable experiences in casual conversations during rehearsals. They recounted their mutual experiences of how they began to immerse themselves in Isan folk music and dance from childhood onwards – indulging and transforming their talent into a passion. Eventually, the love of folk performance converted them from passive viewers into disciples of this traditional discipline which they have learnt through oral storytelling, demonstrations and embodied practices. With patience, as well as painstaking and persistent practice, the dancers have accumulated situated knowledge and alchemised this into Isan folk performance. As they have progressed to become professionals, they have made their way to higher education at regional universities.

## The practice of Isan folk performance is intricately fused into every breath of everyday culture, intertwined with from-womb-to-tomb rituals.

Since Isan music and movement are deeply intertwined with the way of living, and life itself is dynamic and constantly changing, Isan performances have evolved naturally along with the flux of life. However, a significant change occurred when formal performing arts education was introduced for the first time in academic institutions.<sup>5</sup> This paved the way for the creation of foundational Isan folk dance as a combination of folk wisdom and court dance. The majority of the teachers were classical dance instructors, and they conceived, invented, and developed the *mae bot Isan* (Isan dance dogma) and other formalised dance movements. As a result, the emergence of the formal teaching of Isan folk performances and a curriculum has imposed standards for practitioners to follow, and set up benchmarks to evaluate students’ performance. Unlike foundational Thai classical dance, however, the *mae bot Isan* does not strictly reinforce systematic and standardised movements. It is merely a corpus that includes the different forms of *mo lam* performances.

Isan folk performances have continuously prospered and progressed along with ways of life in everyday culture, and educational institutions have played their roles in preserving and promoting their crafts. At the same time, Isan folk performances have been reproduced and revised to serve various purposes, from serving as an ideological apparatus to preserve local culture to becoming a commodity within the cultural marketplace, catering to economic demands in a consumer-driven world.

---

<sup>5</sup> Founded in 1979, Roi Et College of Dramatic Arts is the first arts college in the northeastern region, under the Fine Arts Department of the Ministry of Culture. “Isan performing arts” is a term used in formal educational contexts, replacing regional terms like “fon lam” in the northeastern Isan dialect and “reum” in the southern Isan dialect.



Für die fünf Performer\*innen, die mit berührungsempfindlichen, klangbasierten Schnittstellen arbeiteten, bestand die größte Herausforderung darin, die eigenen Ohren an völlig verfremdete Klänge und Rhythmen zu gewöhnen, deren Komposition sie selbst durch ihre Körper in Echtzeit anleiteten und dabei zugleich als deren Leiter agierten.

The primary challenge for the five performers working with a touch-based sonic architectural interface was to acclimatise their ears to entirely alienating sounds and rhythms. Their bodies were both a conductor and a conduit at the same time, generating composition in real-time.

—————> Bussaraporn Thongchai



## Herausforderungen bei der Verknüpfung von Isan-Tanz und experimenteller Musik

Für die fünf Performer\*innen, die mit berührungsempfindlichen, klangbasierten Schnittstellen arbeiteten, bestand die größte Herausforderung darin, die eigenen Ohren an völlig verfremdete Klänge und Rhythmen zu gewöhnen, deren Komposition sie selbst durch ihre Körper in Echtzeit anleiteten und dabei zugleich als deren Leiter agierten. Als das Duo Nguyễn + Transitory die Immersionsmethode anwandte, boten sie einleitend eine kurze Beschreibung und Vorführung, bevor sie die Performer\*innen dazu einluden, sich in den Veranstaltungsort, seine konkrete Struktur und seine Leere hineinzusetzen. So erarbeiteten sie sich ein Verständnis dafür, wie die Klangarchitektur funktioniert. Die Performer\*innen wurden auch ermutigt, mit ihrem eigenen Handwerk zu experimentieren – Isan-Tanz, sowohl allein als auch in der Gruppe.

Nach und nach wurde die Wahrnehmung der Performer\*innen empfänglicher für die räumlichen Positionen der Klänge. Allerdings schien ein Gefühl der Verwirrung und Unsicherheit unter ihnen zu herrschen, da sie gleichzeitig die Rollen von Performer\*innen und Live-Klangkomponist\*innen übernahmen. Dadurch wirkten die eigentlich frei fließenden Bewegungen des Isan-Volkstanzes am Anfang noch nicht ganz befreit. Im traditionellen Isan-Tanz sind die Entfaltung und das Bilden eines Bogens typische Bewegungen. Die Tänzer\*innen bewegen sich normalerweise von ihren Hauptpositionen zu anderen Orten, um sich dort entweder in einer Linie oder in einem Bogengang wieder zu vereinigen. Eine solche Bewegung ist zwar rhythmisch und beweglich, aber nicht zufällig. Sie folgt vielmehr einer klaren Struktur und Richtung. Im Gegensatz dazu gibt es bei der Aufführung von „Yue“ keine vorgegebene Struktur und keine Regeln, nach denen die Performer\*innen handeln könnten. Sie mussten sich von ihren Ausgangspositionen entfernen, um neue, unbekannte Wege zu erkunden, wodurch aufgrund des berührungsempfindlichen szenischen Interface zugleich der Klang neu komponiert wurde. Bei diesem Prozess handelte es sich um eine Rekonstruktion der Choreografie durch ein Experiment, in dessen Rahmen die gesamte Gruppe kollektiv hinterfragte und untersuchte, was Bewegung sein könnte.

In der künstlerischen Zusammenarbeit strebten Nguyễn+ Transitory eine horizontale Arbeitsbeziehung an, in der niemand die absolute Autorität innehat, sowohl auf als auch hinter der Bühne. Sie waren sich dabei jedoch ebenso der potenziellen Risiken bewusst. Denn das Duo kommt aus der westlichen Welt, spricht Englisch, ist verantwortlich für das Projekt und verfügt über Fachwissen zur zeitgenössischen Kunst. Indem sie sich in die Performer\*innen hineinversetzten, erkannten Nguyễn + Transitory, dass aus ihrer Perspektive die völlige Freiheit zum Experimentieren nicht ideal sein würde. So brachten nach den Proben einige Performer\*innen zum Ausdruck, dass sie klare Anweisungen in Bezug auf Handlung und Bewegungsabläufe bevorzugten. Die Methode des freien Experimentierens hatte bei ihnen Unruhe und Unsicherheit ausgelöst. Diese Erwartungshaltung spiegelt ihren kulturellen Kontext wider, der von vertikalen Beziehungen geprägt ist und in dem Machtverhältnisse zwischen Darsteller\*innen und Produzent\*innen üblich sind.

Angesichts der Störung der von Hierarchie geprägten Beziehungen mussten die Performer\*innen einen neuen Weg finden, um Verbindungen untereinander aufzubauen. Sie erkannten, dass die absolute Autorität als solche nicht mehr existierte und die Handlung allein sie nicht mehr zusammenhielt. Vielmehr war es die intime Beziehung der Gruppe selbst, die ihre Bewegungen choreografierte. Dabei ist die berührungsempfindliche, klangbasierte Schnittstelle ein Modell, das

## The challenges of integrating Isan dance with experimental music

The primary challenge for the five performers working with a touch-based sonic architectural interface was to acclimatise their ears to entirely alienating sounds and rhythms. Their bodies were both a conductor and a conduit at the same time, generating composition in real-time. As the duo Nguyễn + Transitory used the immersive method, they started by giving a brief description and demonstration and invited the performers to immerse themselves in the venue space, its concrete structure as well its emptiness, so they could slowly grasp how the sound architecture works. The performers were also encouraged to experiment through their own craft: Isan dance, in both solo and group performance.

Thereafter, the performers' perception became more receptive to the spatial positions of the sounds. However, a feeling of confusion and insecurity among the performers seemed to loom large for they were simultaneously taking on the roles of performers and live sound composers. At first the free-flowing movements of Isan folk dance were not fully liberated. In Isan traditional dance, deploying and forming an arch are typical movements, and performers typically move from their main positions to other positions to reunite in either a line or an archway. Such a movement, while maintaining rhythm and motion, is not random but follows a clear structure and direction. By contrast, in the performance of "Yue", there is no prepared structure or rules for performers to act on. The performers were required to move away from their initial positions to explore new and unknown directions, which simultaneously recomposed the sound through the touch-activated scenic interfaces. This process reconstructed the choreography through experimentation, where the entire group collectively questioned and examined what movement could be.

In the artistic collaboration, Nguyễn + Transitory aimed to foster a horizontal working relationship where no one held absolute authority, both on and off stage. They were, however, mindful of potential risks that they might appear superior to the group due to the fact that they are outsiders, from the Western world, speaking English, being project owners and possessing expertise in contemporary art. From the perspective of the performers, they recognised that a complete freedom to experiment might not be ideal for them. After rehearsals, some performers expressed their preference for clear direction regarding the storyline and movements. The method of free experimentation had caused them anxiety and uncertainty. This request reflects their cultural context of vertical relationships, where power dynamics between performers and producers are common.

Once hierarchical relationships were disrupted, the performers needed to find a new way to connect with each other. They came to realise that absolute authority was non-existent, and the storyline was no longer binding them together. It was indeed the intimate relationship of the group that choreographed their own movements. This touch-based sonic architectural interface is a

den Performer\*innen entgegenkommt und sie dazu anregt, ihre eigene relationale und spielerische Dynamik innerhalb des Raums zu entwickeln. Dieses Modell konkretisierte sich mehr und mehr und wurde umso faszinierender, als die Performer\*innen auf der Bühne als Gruppe auftraten.

Die Bildung eines solchen komplexen Netzwerks kam einer Offenbarung gleich. Einheit und Harmonie ergaben sich weder aus der geordneten Aufstellung noch aus den sich wiederholenden, koordinierten Bewegungen der ursprünglichen Darbietungsform von Isan-Volksmusik. Vielmehr gingen sie aus der gegenseitigen Abhängigkeit und den intimen Beziehungen zueinander hervor. Auf diese Weise förderte die Bildung eines Netzwerks sich wechselseitig durchdringende Bewegungen und improvisierte Abläufe. Jede Einheit hatte die Möglichkeit, für sich selbst zu stehen und ein Individuum zu sein, bevor sie den Versuch unternahm, sich wieder mit den anderen zu vereinen und dem kollektiven Zusammenhalt hinzugeben. Zuweilen wurden die Gendernormen der Performer\*innen erschüttert, ihre bekannten Identitäten wurden ungreifbar und mehrdeutig. Ihre wahren Gesichter kamen zum Vorschein, während sie sich bemühten, die einzigartige Choreografie des Isan-Volkstanzes aufrechtzuerhalten.

Nachdem zwei zur Aufführung geladene einheimische Isan-Musiker\*innen live auf der Phin und der Khaen gespielt hatten, lockerte sich die angespannte Atmosphäre auf. Interessanterweise positionierten sich die fünf Performer\*innen neu und gewannen sichtlich an Gelassenheit und Sicherheit zurück. Es schien beinahe, als ob Khaen und Phin als Vermittlungsinstanzen fungierten und sie wieder in Einklang gebracht hätten.

Nguyễn + Transitory haben die berührungsempfindliche, klangbasierte Schnittstelle, die von den Performer\*innen sowohl als Einzelperson als auch als Gruppe bestimmte Bewegungen und Interaktionen erfordert, mit großer Sorgfalt entworfen. Der Klang fungierte in der unbekannteren Atmosphäre als Medium, brachte die Menschen einander näher, verwob kulturelle Unterschiede und förderte innerhalb kurzer Zeit mit Erfolg ein dynamisches Beziehungsgeflecht. Durch die Horizontalität der Arbeitsbeziehung wurden vor den Augen der Performer\*innen, deren kultureller Hintergrund tief in vertikalen Beziehungsformen verwurzelt ist, Chaos und Komplexität offengelegt. Das Endergebnis hat ihr Vorwissen und ihr handwerkliches Geschick auf die Probe gestellt und gezeigt, wie der traditionelle und der zeitgenössische Tanz jeweils angefochten, verhandelt und möglicherweise neu erschaffen wurden. Letztendlich wirft die Zusammenarbeit innerhalb dieses Kontexts ein Licht auf den Charakter der „Tradition“, setzen wir uns doch mit ihrer Flexibilität, ihren Grenzen und den Beschränkungen der Körperbewegungen auseinander.

**Bussaraporn Thongchai** ist eine zeitgenössische Künstlerin, die hauptsächlich in den Bereichen Zeichnung und Malerei tätig ist. Für „Drifting to the Rhythms at the Southeast of Nowhere“ – die neue Arbeit von Nguyễn + Transitory, die bei MaerzMusik 2025 gezeigt wird – war sie für das Produktionsmanagement in Deutschland verantwortlich und gehörte darüber hinaus zum Creative-Support-Team.

model accommodating and stimulating the performers to develop relational and playful dynamics promptly within the space. This model became even more lucid and intriguing when the performers acted on stage as a group.

Such a complex network was revelatory. Unity and harmony were not the result of orderly deployment or the repetitive coordinated movements of original Isan folk performance; instead, they blossomed from interdependence and trusted relationships. This method encouraged diffusive motions and improvised movements. Each unit could stand on its own and be an individual. They could then try to reunite and surrender to the collective embrace. At times, their gender norms were shaken, their known identities became elusive and ambiguous, their genuine faces unveiled amidst their efforts to sustain the unique choreography of Isan folk dance, all at once.

Stifling air dissipated following live performances on the phin and khaen by two local Isan musicians who were invited to join the performance. Interestingly, the five performers repositioned themselves, visibly regaining composure and a sense of security. It was almost as if the khaen and phin acted as mediators, guiding them back into sync.

Nguyễn + Transitory meticulously designed the touch-based sonic architectural interface which has called for movements and interactions from participants as individuals as well as a group. Sound effectively functioned as a medium within the foreign atmosphere. It brought people closer, wove together cultural differences, and boosted dynamic relations successfully in a short period of time. By working in a horizontal relationship, chaos and complexity were disclosed in front of the performers whose cultural background is deeply ingrained in vertical relationships. The final outcome has challenged their prior knowledge and skilful craftsmanship, and it has shown how traditional and contemporary dance became contested, negotiated and can potentially be re-created. Ultimately, the collaboration sheds light on the nature of “tradition” in this context as we came to terms with its flexibility, limits and constraint of body movements.

**Bussaraporn Thongchai** is a Thai contemporary artist who works primarily in drawing and painting. For “Drifting to the Rhythms at the Southeast of Nowhere” – the new work by Nguyễn + Transitory, which is shown at MaerzMusik 2025 – she was responsible for the production management in Germany and was also part of the creative support team.



## Von „Yue“ zu „Drifting to the Rhythms at the Southeast of Nowhere“

Mit „Drifting to the Rhythms at the Southeast of Nowhere“ findet Nguyễn + Transitorys kontinuierliche Erkundung unbekannter Räume und Gemeinschaften einen Höhepunkt. Die Künstler\*innen spüren den Spuren von Klang, Performance und Bewegung an Orten ihrer gemeinsamen Erinnerung und Geschichte – Berlin, Thailand und Vietnam – nach. Mit von ihnen entwickelten interaktiven Instrumenten bewegen sie sich zwischen Tradition und Heute sowie zwischen ortsgebundenen und -ungebundenen Identitäten und beleuchten, wie diese Identitäten über ihre Ursprünge hinausweisen. Die Ästhetik der Arbeit offenbart ein feinfühliges Zusammenspiel von Verletzlichkeit und gegenseitiger Abhängigkeit innerhalb der dynamischen Beziehungen zwischen Individuen und dem Kollektiv und entfaltet zugleich neue Vorstellungen des gemeinsamen Seins.

Ausgehend von einer tiefen Verbindung zwischen Berlin und Südostasien entstand 2018 zunächst eine Duo-Produktion in Chiang Mai, die später in Europa und Berlin gezeigt wurde. In Zusammenarbeit mit Angehörigen der queeren südostasiatischen Community in Berlin, viele von ihnen ohne Erfahrung im Bereich Performance, wurde das Stück weiterentwickelt. 2023/24 wurde es als Teil des Projekts „Yue“ nochmals umgestaltet, diesmal unter Einbeziehung professioneller lokaler Tänzer\*innen in Thailand und Vietnam. 2025 gingen Nguyễn + Transitory abermals einen Schritt weiter und luden aus drei Regionen Thailands Tänzer\*innen, die in verschiedenen traditionellen Praktiken fest verwurzelt sind, zur Zusammenarbeit für „Drifting to the Rhythms at the Southeast of Nowhere“ ein. Diese Arbeit wurde in Chiang Mai uraufgeführt und wird in Berlin im Rahmen von MaerzMusik 2025 zum ersten Mal außerhalb südostasiatischer Kontexte zu erleben sein.

Von „Yue“ bis „Drifting to the Rhythms at the Southeast of Nowhere“ spiegelt dieses fortlaufende Projekt die unermüdliche künstlerische Kraft wider, Verbindungen zwischen Räumen und Gemeinschaften zu erforschen, die oft geografisch, durch koloniale Vergangenheit, nationalstaatliche Ordnung und konstruierte Identitäten voneinander getrennt sind. In seine dynamische auditive Architektur bezieht es neben nonverbalen Kommunikationsformen wie Klang und Bewegung auch grundlegende menschliche Interaktionen wie körperliche Berührung ein – eine nuancierte und herausfordernde Geste in vielen südostasiatischen Kontexten. Zwischen zwei Kontinenten wächst und gedeiht das Projekt, aus den tiefen Wurzeln einer einzigartigen Geschichte hervorgehend, und schöpft Inspiration aus den verschiedenen Orten und vielschichtigen Kontexten. „Drifting to the Rhythms at the Southeast of Nowhere“ bezeichnet in diesem Sinne nicht bloß einen bestimmten Ort, sondern vielmehr einen Möglichkeitsraum – einen Ort des Werdens.

# From “Yue” to “Drifting to the Rhythms at the Southeast of Nowhere”

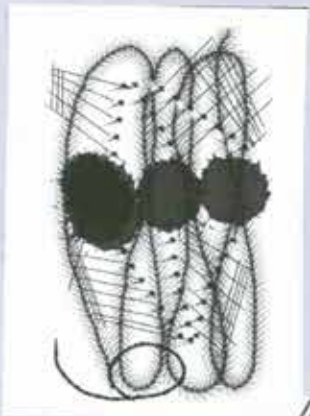
“Drifting to the Rhythms at the Southeast of Nowhere” represents the culmination of Nguyễn + Transitory’s ongoing exploration of unfamiliar spaces and communities. The artists trace the historical imprints of sound, performance and movement embedded in places where they share memories and histories, such as Berlin, Thailand and Vietnam. Using interactive instruments they have developed, they examine the boundaries between the traditional and the contemporary, as well as between place-based and non-territorial identities, uncovering how these identities transcend their origins. On the surface of its aesthetic form and elements, the work reveals intricate tensions – a delicate interplay of vulnerability and the necessity of interdependence within the dynamic relationships between individuals and the collective, while navigating the reimagination of alternative possibilities for co-existence.

Rooted in the profound connection between Berlin and Southeast Asia, this journey began with a creation by the duo in Chiang Mai in 2018, a work that was later brought back to Europe and Berlin. The piece evolved through collaboration with mainly queer diasporic Southeast Asians in Berlin, many of whom had no prior performance experience. In 2023/24 the work underwent further transformation as part of the project “Yue”, this time involving professional local dancers in Thailand and Vietnam. By 2025 Nguyễn + Transitory pushed the boundaries even further, inviting dancers deeply rooted in diverse traditional practices and backgrounds from three distinct regions of Thailand to collaborate on “Drifting to the Rhythms at the Southeast of Nowhere”. This piece premiered in Chiang Mai and will be presented outside the Southeast Asian context for the first time in Berlin as part of MaerzMusik 2025.

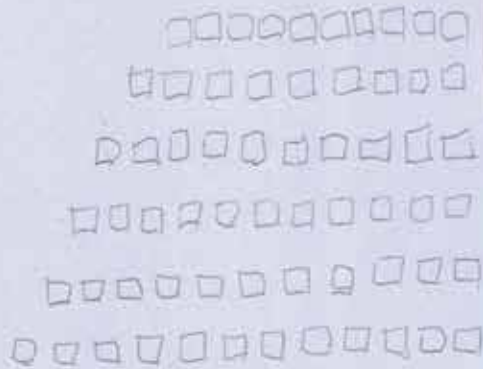
From “Yue” to “Drifting to the Rhythms at the Southeast of Nowhere”, this ongoing project reflects the relentless spirit of artists in exploring connections among spaces and communities often divided and disconnected by geographical borders, colonial histories, nation-state formations and constructed identities. Beyond non-verbal communication forms such as sound and movement, the project incorporates fundamental human interactions, such as physical touch – a nuanced and challenging gesture in many Southeast Asian contexts – within an interactive auditory architecture. Between two continents the project grows and blooms from deep roots embedded in unique histories, drawing inspiration from diverse places and intricate contexts, yet retains enough potential to connect, remain relevant and transmit itself within those contexts. “Drifting to the Rhythms at the Southeast of Nowhere”, in this sense, does not merely signify a specific location but also a space of possibilities – a site of becoming.

**Drifting to the Rhythms  
at the Southeast of Nowhere**  
Nguyễn + Transitory

So | Sun, 23.3., 17:00 & 21:30  
Mo | Mon, 24.3., 18:00  
Radialsystem



B  
A  
L  
L  
O  
N  
Y



clarity, clearness, trans-  
limpic  
Là où l'existence m'a semb

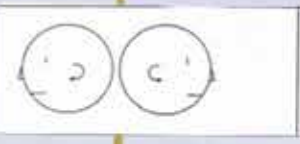
AUDITO

A study composed over a  
In this study I use over 7,000 sine  
relationship to a single vibra  
These relationships are confounded by  
on the thinking of Ho  
An interdependent system, everyth  
Like FM synthesis, but at once  
Like standing on the s  
Like standing in the

POSITION	SOUND
Standing in front of the bass. Holding the fingerboard with hands alternately. Moving the bass away from and to the body, working with gravity, balancing on dropping the instrument.	Plucking the 1 <sup>st</sup> or 2 <sup>nd</sup> string behind the bridge = E string pizzicato.  ♪ ~
Squatting in front of the instrument.	Playing series of various harmonics on G string in moderata tempo (continuous motion with occasional rests)
Kneeling in front of the instrument.	Single squeaky sound with both hands on the top sides of the instruments, ended by a knocking single knocking on the bridge.

Listen

Stimmung: augenblickliche, von bestimmt und Weise des Zusammenseins von (mehr in einer Gruppe o. Ä.



rub the top-dc

to the whole for Listen



MAIN field of distant of se pa



1st MOVEMENT: Synthesis



BACK



UNDER

Like the inner ear, the and respond/resonate in space

Theme 1  
X X X X X X X X  
1 2 3 4 5 6 7

Exposition

8  
X 9 Transition 1  
X 10  
Theme 2  
X X X X X X X  
11 12 13 14 15 16 17

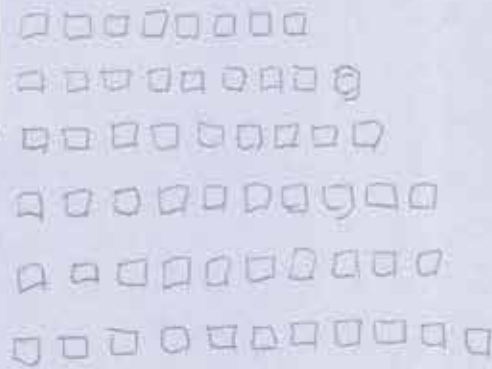


transparency, lucidity,  
clarity

à être un meuble dans l'espace.

TRIUM

few months in 2019.  
wave oscillators tuned in just  
itory cycle of 0.00037hz.  
the use of "plasmatic drift," based  
ratiu Radulescu  
ing modulates everything else.  
cruder and more complex.  
urface of the sun,  
centre of a hug.



B  
A  
L  
C  
O  
N  
Y

**Instructions**  
Convey the following 3  
expressions:  
1. The Animalistic  
2. The Organized  
3. The intangible  
In:  
Vertical Time  
Counts of 6

en Gefühlen, Emotionen geprägte Art  
eren] Menschen; bestimmte Atmosphäre

Stimming refers to repetitive behaviors or  
you may use to help cope with emotions.

the helix (above the earlobe)  
own

is making



CURTAIN

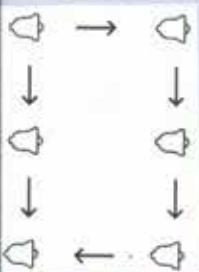
SIDE STAGE

TAPE A = 5 pieces of tape  
TAPE B = 7 pieces of tape  
TAPE C = 9 pieces of tape



STAGE  
ound the  
rtners for  
group  
tuning.

STAGE



STAGE

ensemble will listen  
to the totality of sounds

NOOD-ARON



Development

X 27	X 40
X 28	X 39
X 29	X 38
[T1] 30 X X37	[T2]
36 X	X 31
35X	X 32
34 X	X 33

# Impressum | Imprint

## MaerzMusik

Künstlerische Leitung | Artistic Director  
Kamila Metwaly

Co-Kuration | Co-Curation  
Marco Blaauw (Global Breath, The Monochrome Project), Wojtek Blecharz (Finale), Bastian Zimmermann (Salon of Touch)

Organisationsleitung | Head of Organisation  
Marta Blazanovic-Drefers (für | for MaerzMusik 2025), Sonia Lescène

Produktion, Organisation | Production, Organisation  
Franziska Berlitz, Ina Steffan, Hannes Wagner, Stella Wegmann, Gesa George (Praktikum | Trainee)

Technische Produktionsleitung | Technical Production Manager  
Birte Dördelmann

Spielstättenleitung | Venue Management  
Judith Paletta, Patrizia Bianchi Scafetta, Lili Somogyi

Wir bedanken uns bei allen Mitarbeiter\*innen der Berliner Festspiele für die Durchführung des Festivals. | We would like to thank all members of Berliner Festspiele for carrying out this festival.

## Magazin | Magazine

Herausgeber | Published by  
Berliner Festspiele

Redaktion | Editors  
Kamila Metwaly, Paul Rabe

Korrektur | Proofreading  
Marlo Pichler, Toni Zahn

Übersetzungen | Translations  
Kristoffer Cornils, David Tushingham

Design  
3pc, Nafi Mirzaei

Bildnachweise | Photo credits  
Cover: Haus der Berliner Festspiele,  
Bühne | stage © Manuel Dahmann  
6: Synthesizer, Pamela Z © Mark Poucher  
12/13: MELENCOLIA, Brigitta Muntendorf  
© Anja Koehler / Bregenzer Festspiele  
18: Pamela Z © Laurie Eanes  
23: Pamela Z © Mark Poucher  
26: Marco Blaauw © Heinrich Brinkmöller-Becker  
30/31: Zeichnung | Drawing © Marco Blaauw  
33: The Monochrome Project © Janet Sinica  
34/46/47: FFF, Laura Bowler © Berliner Festspiele,  
Foto | photo: Camille Blake  
38: Juliet Fraser © Berliner Festspiele,  
Foto | photo: Camille Blake  
42/43: Laura Bowler © Robin Clewley  
52/53: Winds of the Canyon, Joan La Barbara  
© Debbie Richardson  
56/57: The Art of Camouflage, Ute Wassermann  
© Monica Garcia  
58: Library of MaerzMusik © Berliner Festspiele,  
Foto | photo: Fabian Schellhorn  
63: Chaya Czernowin © Astrid Ackermann  
69: Jennifer Walshe © derVisagist.com  
78: Yue, Nguyễn + Transitory © Chaloemchai Bunto  
86/87: Grafische Partitur | Graphical Score,  
Finale MaerzMusik 2025: I AM ALL EARS  
© Wojtek Blecharz, Kamila Metwaly

Stand | As of 5.3.2025

## Berliner Festspiele

Ein Geschäftsbereich der | A Division of  
Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH

Intendant | Director  
Matthias Pees

Kaufmännische Geschäftsführung | Managing Director  
Charlotte Sieben

Leitung Kommunikation | Head of Communications  
Claudia Nola

Technische Leitung | Technical Director  
Matthias Schäfer

Berliner Festspiele  
Schaperstraße 24  
10719 Berlin

+ 49 30 254 89 0  
info@berlinerfestspiele.de  
berlinerfestspiele.de

## Gefördert von | Funded by



Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien



ernst von siemens  
musikstiftung

## Festivalpartner | Festival Partners

Akademie der Künste, Berlin  
American Academy in Berlin  
Auswärtiges Amt  
Berliner Künstlerprogramm des DAAD  
Botschaft der Republik Litauen in Deutschland  
Goethe-Institut  
IRCAM  
Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche  
kultkom – Kerstin Wiehe | QuerKlang gUG  
Kunststiftung NRW  
Lithuanian Culture Institute  
MAIAM Contemporary Art Museum  
Radialsystem  
silent green  
Sophiensæle  
Staatsoper Unter den Linden  
Universität der Künste Berlin

## Medienpartner | Media Partners





Share your

→ #MaerzMusik



Tickets & Information:  
[berlinerfestspiele.de](http://berlinerfestspiele.de)