



AKADEMIE DER KÜNSTE

MEMORIES

FESTIVAL
ZEITGENÖSSISCHER
MUSIK
FESTIVAL OF
CONTEMPORARY MUSIC

IN MUSIC

325
JAHRE
AKADEMIE
DER KÜNSTE

INHALTSVERZEICHNIS CONTENT

A MEMORY Julia Gerlach — 2

MEMORIES IN MUSIC Julia Gerlach, Samir Odeh-Tamimi, Walter Zimmermann — 3

6. / 7. 5.
11 — 18 UHR
11 AM — 6 PM

DIGITAL: SYMPOSIUM

What Does Freedom Sound Like? Curating Diversity, Part 2 — 5

6. — 9. 5.

DIGITAL: PRODUKTIONEN PRODUCTIONS — 5

6. 5., 20 UHR / 8 PM

Festivalleröffnung / Livestream / Uraufführungen: festival opening / live stream / world premieres:
Kirsten Reese / Erkki Veltheim / Ensemble Adapter — 5, 10

7. 5., 20 UHR / 8 PM

Filmpremiere / film premiere: **Avant Joik** — 5, 8

8. 5., 20 UHR / 8 PM

Filmpremiere / film premiere: **Thomas Kessler / Ensemble Modern** — 5, 18

Filmpremiere / film premiere: **Walter Smetak / Marco Scarassatti** — 5, 26

9. 5., 19 UHR / 7 PM

Filmpremiere / film premiere: **Carlos Gutierrez / ECOEIN** — 5, 29

9. 5., 20 UHR / 8 PM

Festivalabschluss / festival closing: **Meet the Artists auf / on ZOOM** — 5

7. — 9. 5.

OUTDOOR: AUSSTELLUNGSPARCOURS EXHIBITION TRAIL — 6 – 39

0 Vom Dach / From the roof: Hatifnatten, Spirit Weather, Ernst Surberg, UA / world premieres — 7

1 Avant Joik — 8

2 Kirsten Reese / Erkki Veltheim / Daniel Wilfred / Ensemble Adapter, UA / world premieres — 10

3 Tony Buck — 16

4 Thomas Kessler / Ensemble Modern / Silvia Ocougne, UA / world premiere — 18

5 Carola Bauckholt / Karin Hellqvist — 22

6 Walter Zimmermann — 24

7 Walter Smetak / Marco Scarassatti — 26

Smetak-Instrumente / instruments / Silvia Ocougne — 18

8 Carlos Gutierrez / ECOEIN / Ute Wassermann / Sabine Vogel, UA / world premiere — 29

9 Tony Elieh, UA / world premiere — 34

10 Guilherme Vaz — 37

7. 5. — 7. 8.

OUTDOOR: RADIOKOMPOSITIONEN / AUDIOWALKS RADIO COMPOSITIONS / AUDIO WALKS — 40

Kirsten Reese / DLF Kultur — 40, 10

Voice Affairs / DLF Kultur — 40, 43

Simone Kucher / WDR — 40, 63

6. / 7. 8.

INDOOR: KONZERTE CONCERTS — 42 – 63

6. 8., 20 UHR / 8 PM

Voice Affairs – Fokus Libanon, Erste Live-Aufführung / live premiere — 43 – 52

Cynthia Zaven — 44

Raed Yassin — 45

Dániel Péter Biró — 46

Aya Metwalli — 48

Yumna Saba — 49

Manolis Manousakis — 50

Samir Odeh-Tamimi — 51

Panos Aprahamian — 52

7. 8., 20 UHR / 8 PM

Memories in Music — 53 – 63

Leopold Hurt — 54

Walter Zimmermann — 55

Annette Schmucki, UA / world premiere — 58

Annesley Black, UA / world premiere — 60

Walter Zimmermann — 62

Petros Ovsepyan — 63

PROGRAMMÄNDERUNGEN AUF
UPDATED PROGRAMME AT
WWW.ADK.DE

A MEMORY

An einem der letzten Tage unserer mehrwöchigen Ladakhreise wollten wir früh morgens die Puja im buddhistischen Kloster Thikse besuchen. Wir liefen den Weg vom Königspalast in Shey nach Thikse im Industal an langen Manimauern entlang. Als wir die Pfade zwischen den Mönchshäusern und Gemeinschaftssälen hinankommen zu den auf dem Gebirgsausleger gebauten Tempeln, von deren Dächern aus man zu beiden Seiten über das kultivierte Industal und in die wüstenartigen Gebirgsketten des Himalaja blicken konnte, kamen uns zahlreiche Mönche entgegen, die bergab gingen, statt wie wir zu der Tempelanlage hinaufzusteigen. Es stellte sich heraus, dass die Puja ausfiel, denn in den Gebäuden eines Hotels am Fuße des Klosters wurde ein hoher Lama für ein Frühstück und den Austausch mit den Ältesten des Klosters erwartet. Wir folgten den Mönchen und sahen, dass wunderschön in traditionellen Gewändern und Schmuck gekleidete Ladakhi mit Blumensträußen bereits die Straße säumten und im Hof des Hotels schon Speisen angerichtet waren. Immer wieder hieß es, der Lama käme bald, und wir blieben Stunde über Stunde. Schließlich verdichteten sich die Aktivitäten, und Gelbmützen stiegen mit Instrumenten auf das Dach eines Gebäudes und reihten sich dort – eine schöne Silhouette gegen den Himmel bildend – nebeneinander auf, andere Musiker sammelten sich im Vorhof. Und dann kulminierte die allgemeine Aufregung und freudige Erwartung in einem Schauer erzeugenden intensiven Klanggemisch aus Trommeln, Becken und Blasinstrumenten, eine große Karosse hielt in der Einfahrt, und eng umringt schritt der geschmückte Lama durch das Tor und verschwand in einem Frühstücksraum, während alle Mönche sich draußen an dem reichen Buffet bedienten.

Dies ist meine Erinnerung, an die ich im ersten Corona-Sommer denken musste und die nach langem Warten nun Sie, liebes Publikum, transformiert in Konzertinterventionen auf dem Dach der Akademie der Künste freudig zurück willkommen heißen sollte zu einem musikalischen Erleben draußen in den Höfen und Außensischen um das Gebäude der Akademie der Künste am Hanseatenweg. Das Gebäude verkörpert eine besondere Durchlässigkeit zwischen außen und innen, Kunst und Natur, Kontemplation und Dialog, die wir nun mit Klängen und Erinnerungen akzentuieren und füllen wollten.

Das Festivalprogramm, vor zwei Jahren erdacht, wurde an die Gegebenheiten der Corona-Pandemie immer wieder angepasst. Viele Projekte mussten wir audiovisuell vorproduzieren oder installativ umsetzen, denn die internationalen Anreisen aus Brasilien, Norwegen und Bolivien sind momentan nicht möglich. Bitte informieren Sie sich über den aktuellen Stand auf der Internetseite der Akademie der Künste.

Wir wünschen uns, dass die Arbeiten, die von den Komponist*innen meist nach längeren Recherchephasen mit viel kritischem Weitblick und klanglichem Feingefühl komponiert sind, Ihnen sowohl hörend als auch denkend Anregungen bieten, sich mit den gegenwärtigen Herausforderungen der Welt zukunftsorientiert und optimistisch auseinanderzusetzen.

On one of the last days of our several-week trip to Ladakh, we wanted to visit the puja in the Buddhist monastery of Thikse early in the morning. We walked the route from the Royal Palace in Shey to Thikse in the Indus Valley beside long mani walls. As we climbed the paths between the monks' houses and communal halls to the temples built on the mountain promontory, from whose roofs there was on both sides a view of the cultivated Indus valley and of the desert-like mountain ranges of the Himalayas, we were met by numerous monks coming

downhill instead of climbing up to the temple complex like us. It turned out that the puja had been cancelled because a high-ranking lama was awaited in the buildings of a hotel at the foot of the monastery for breakfast and an exchange with the elders of the monastery. We followed the monks down and saw that Ladakhi beautifully dressed in traditional robes and jewellery were already lining the road with bouquets of flowers, and food had already been arranged in the courtyard of the hotel. Again and again we were told that the Lama would be arriving soon, and we waited for hour after hour. Eventually, the commotion intensified, and Yellow Hats climbed onto the roof of a building with instruments and formed a line up there – creating a beautiful silhouette against the sky – side by side, while other musicians gathered in the front courtyard. And then the general excitement and joyful anticipation culminated in a thrilling and powerful sonic mixture of drums, cymbals and wind instruments, a large carriage stopped in the driveway, and, closely escorted, the much-adorned lama strode through the gate and disappeared into a breakfast room while all the monks helped themselves to the sumptuous buffet outside.

This is the memory that impressed itself upon me in the first COVID summer and which, after a long wait – and transformed into concert interventions on the roof of the Akademie der Künste –, was supposed to now joyfully welcome you, the public, back to a musical experience outdoors in the courtyards and outside niches around the building of the Akademie der Künste at Hanseatenweg. The building embodies a special permeability between outside and inside, art and nature, contemplation and dialogue, and we now wish to accentuate it and fill it with sounds and memories.

The festival programme, thought up two years ago, has been adapted to the conditions imposed by the pandemic. Many projects we have had to pre-produce audio-visually or implement as installations because international travel from Brazil, Norway and Bolivia is not yet possible. Please check the website of the Akademie der Künste for the current program.

We hope that the works, in most cases written by the composers with a great deal of critical farsightedness and tonal sensitivity after lengthy periods of research, will offer you food for the ear and for thought in coping with the current global challenges in a forward-looking and optimistic manner.

Julia Gerlach, März / March 2021



MEMORIES IN MUSIC

Das Thema und Programm des Festivals „Memories in Music“ erwuchs aus Begegnungen mit Komponist*innen, intensiven Gesprächen und einer erhöhten Aufmerksamkeit für Werke, die – mit gesellschaftspolitischem Anspruch – Erinnerungen und Erfahrungen in sich aufnehmen, um sie gegenwärtig zu halten und Veränderung zu bewirken. Familiengeschichten, Migrationsgeschichten, koloniale Strukturen oder Rollen, Archivmaterialien, Traumata oder Unrechtskontexte und mit diesen Erlebnissen verbundene klanglich-musikalische Erinnerungsstücke oder Klangwissen veranlassen Komponist*innen heute zu Werkkonzepten, die häufig recherche- und dialogbasiert sind. Die Klangqualitäten dieser Materialien und der Umgang mit ihnen selbst wirken dabei auf eine Öffnung des zeitgenössischen Musikbegriffs hin. Ähnliches lässt sich bereits in den 1970er- und 1980er-Jahren beobachten: Die Grenzen zu experimentellen Formen in der sogenannten populären Musik, zur sogenannten außereuropäischen Kunstmusik oder zu volksmusikalischen Traditionen waren durchlässiger als in den folgenden Jahrzehnten – Grenzen, die in anderen Weltregionen in dieser Form ohnehin nicht existent waren und sind.

Kanons und ästhetische Normen werden aktuell im Feld der zeitgenössischen Musikpraxis hinterfragt, die Forderung nach einem diverseren zeitgenössischen Musikbegriff wird international deutlich. Es verwundert nicht, dass Komponist*innen, Ensembles und Musiker*innen sich einem interkulturellen Dialog „auf Augenhöhe“, der postkolonialen Aufarbeitung, der Beschäftigung mit First Nations oder indigenen Gesellschaften widmen und gleichzeitig die Bestände von Archiven untersuchen und marginalisierte Musiksprachen hörbar machen. Der Umgang mit Erinnerungen, Fundstücken und Archiven spielt in diesen Austauschprozessen und Neubewertungen eine wesentliche Rolle. Es ist ein Herantasten, das Dialog, Selbstbefragung und empathisches Zuhören beinhaltet. Kein Prozess ist abgeschlossen.

Mit dem digitalen Symposium „What Does Freedom Sound Like? Curating Diversity Part 2“, das in Zusammenarbeit mit dem europäischen Netzwerk Sounds Now, dem Ultima Oslo Contemporary Music Festival und der Initiative Neue Musik Berlin e.V. – field notes entsteht, wollen wir einen Open Space schaffen, der Raum bietet für Austausch und Entwicklung transformatorischer Ansätze des Kuratierens im Feld der zeitgenössischen Musik.

Das Musikprogramm führt aktuelle (Uraufführungs-)Werke mit Positionen aus den 1970er-/1980er-Jahren zusammen, darunter etliche Weiterentwicklungen bestehender Kompositionen, setzt Blickpunkte auf Werkkonzepte zwischen indigener und kolonialer Kultur in Südamerika und die vielgestaltete experimentelle Musikszene im Libanon. Die beteiligten Komponist*innen und Musiker*innen sind Mitglieder der Akademie der Künste, Protagonist*innen der Berliner Szene und zahlreiche internationale Gäste.

Für die beteiligten Komponist*innen und Musiker*innen von „Memories in Music“ war es eine große Herausforderung, Alternativformate für ein ursprünglich geplantes Konzertprogramm zu entwickeln. Alle haben uns mit ihrer Kreativität und ihrer Unbeirrbarkeit beeindruckt und wir freuen uns sehr, im Mai und Sommer nun ein räumlich und zeitlich ausgebreitetes hybrides Programm aus digitalen Uraufführungen, einem installativen Outdoor-Parcours, Audiowalks und Indoor-Konzerten präsentieren zu können, auch wenn die internationalen Gäste dieses Mal nicht vor Ort sein werden. Unser großer Dank geht an alle beteiligten Künstler*innen für die vielen fantastischen Lösungsideen und an die Partner*innen und Förder*innen, die die Umsetzung dieser Ideen uneingeschränkt unterstützten.

The theme and programme of the festival “Memories in Music” evolved out of encounters with composers, lively conversations and a heightened awareness of works that – with socio-political aspirations – take up memories and experiences in order to keep them present and bring about change. Family histories, stories of migration, colonial structures or roles, archival materials, traumas or contexts of injustice, and acoustic/musical mementos or knowledge of sounds associated with these experiences are prompting composers today to engage in often research- and dialogue-based works. The sound qualities of these materials and their treatment have the effect of opening up the concept of contemporary music. Much the same phenomenon was observed in the 1970s and 1980s: the boundaries to experimental forms in so-called popular music, to so-called non-European art music or to folk music traditions were more permeable than in the decades thereafter – boundaries that in this form have always been alien to other regions of the world in any case.

Canons and aesthetic norms are currently being questioned in the field of contemporary music practice, and the demand for a more diverse concept of contemporary music is manifesting itself internationally. It is no surprise that composers, ensembles and musicians are dedicating themselves to an intercultural dialogue “on equal terms”, to postcolonial reappraisal, to an involvement with First Nations or indigenous societies, while also investigating archive collections and making marginalised musical languages audible. The treatment of memories, found objects and archives is an essential part of these processes of exchange and reassessment. It is an approach that involves dialogue, self-questioning and empathic listening. None of these processes is complete.

Our digital symposium “What Does Freedom Sound Like? Curating Diversity, Part 2”, staged in collaboration with the European network Sounds Now, the Ultima Oslo Contemporary Music Festival and the Initiative Neue Musik Berlin e.V. – field notes, is creating an open space that provides an opportunity for dialogue and the development of transformational approaches to curating in the field of contemporary music.

The music programme brings together current works (world premieres) with pieces from the 1970s/1980s, including several further developments of existing compositions, and highlights works addressing indigenous and colonial culture in South America and the diverse experimental music scene in Lebanon. The composers and musicians involved are members of the Akademie der Künste, activists of the Berlin scene and numerous international guests.

For the composers and musicians involved in “Memories in Music”, it was a huge challenge to develop alternative formats for the originally planned concert programme. All of them have impressed us with their creativity and imperturbability, and we are delighted to be able to present a spatially and temporally expanded hybrid programme of digital premieres, an outdoor installation trial, audio walks in May, and indoor concerts this summer, even though the international guests will not be present this time. A big thank-you goes to all the participating artists for their many fantastic ideas for solutions and to the partners and sponsors who have unreservedly supported the realisation of these ideas.

Julia Gerlach, Samir Odeh-Tamimi, Walter Zimmermann
Sektion Musik der / Music section of the Akademie der Künste, Berlin

DIGITAL



OLD CROW-YUKON

Home of the
Vuntut Gwitchin First Nation

ENTER



SYMPOSIUM & PRODUKTIONEN PRODUCTIONS

DIGITAL

SYMPOSIUM

6. – 7. MAI, 11 – 18 UHR
6 – 7 MAY, 11 AM – 6 PM

WHAT DOES FREEDOM SOUND LIKE?
CURATING DIVERSITY, PART 2

In Fortführung des ersten Symposiums im September 2020 lädt der zweite Teil des Symposiums *Curating Diversity* dazu ein, in einem kollektiven Reflexionsprozess *Sounds of Freedom* nachzuspüren, die kontinuierlich in ko-kreativen Prozessen geschaffen werden – abseits eurozentrischer Machtstrukturen und Denkmuster.

Das partizipative Open-Space-Format unterstützt einen eher praxisorientierten Ansatz, der über kollektive Listening Sessions und Workshops einen kollegialen Wissensaustausch fokussiert.

Das Symposium bringt verschiedene Akteur*innen zusammen, um die Entwicklung vielfältiger nicht-kolonialer Musik- und Klangpraktiken zu untersuchen. Ziel ist es, neue Allianzen zu bilden und gemeinsam Handlungsmaßnahmen abzuleiten, die im Blick haben, wie diese nachhaltig umgesetzt werden können.

Das Symposium wurde entwickelt in Zusammenarbeit mit einem Advisory Board: Memory Biwa, Candice Hopkins, Lee Walters, meLê yamomo and Du Yun. Anmeldung bis 2. Mai, Information und Dokumentation: www.sounds-now.eu

Continuing and building on Part 1 in September 2020, the second part of the *Curating Diversity* symposium invites participants to embark on a collective reflection process, giving space to the *sounds of freedom* that are continuously being co-created – beyond Eurocentric power structures and thought patterns.

The participatory Open Space format supports a more practice-oriented approach, focusing on a peer-led exchange of knowledge via collective listening sessions and workshops. The symposium brings together diverse actors to explore the development of multiple non-colonial music and sound practices. The aim is to form new alliances and derive measures for action together, keeping in mind how these can be implemented sustainably.

The symposium was developed in collaboration with an Advisory Board: Memory Biwa, Candice Hopkins, Lee Walters, meLê yamomo and Du Yun. Registration until May 2, information and documentation: www.sounds-now.eu

Das Symposium *Curating Diversity* ist eine Kooperation der Akademie der Künste, Berlin, Initiative Neue Musik Berlin e.V. – field notes, Ultima Oslo Contemporary Music Festival und dem Sounds Now Projekt. Kofinanziert durch das Programm Kreatives Europa der Europäischen Union.

The symposium *Curating Diversity* is a cooperation of Akademie der Künste, Berlin, Initiative Neue Musik Berlin e.V. – field notes, Ultima Oslo Contemporary Music Festival and Sounds Now.

PRODUKTIONEN PRODUCTIONS

LIVESTREAM – VIDEO ON DEMAND – ZOOM MEETING

6. – 8. MAI, 20 UHR, 9. MAI, 19 + 20 UHR
6 – 8 MAY, 8 PM, 9 MAY, 7 + 8 PM
www.adk.de, [youtube](https://www.youtube.com), [facebook](https://www.facebook.com)

6. MAI, 20 UHR FESTIVALERÖFFNUNG + LIVESTREAM
6 MAY, 8 PM FESTIVAL OPENING + LIVE STREAM
aus dem großen Parkett der / from the big hall of the Akademie der Künste, Berlin

Uraufführungen von / world premieres by Kirsten Reese, Erkki Veltheim (mit / with Daniel Wilfred), mit / with Ensemble Adapter. Werktexte siehe / work texts see S. / p. 10

7. MAI, 20 UHR ERSTSENDUNG DER FILMPRODUKTION
7 MAY, 8 PM FIRST BROADCAST OF THE FILM PRODUCTION

Avant Joik von und mit / by and with Katarina Barruk, Maja S.K. Ratkje, Matti Aikio. Werktext siehe / work texts see S. / p. 8

8. MAI, 20 UHR ERSTSENDUNG DER FILMPRODUKTIONEN
8 MAY, 8 PM FIRST BROADCAST OF THE FILM PRODUCTIONS

Anestesia von / by Walter Smetak
eine Filmpartitur von / a film score by Marco Scarassatti, Luiz Pretti.
Werktext siehe / work texts see S. / p. 26

Dialoge von / by Thomas Kessler
Uraufführung der neuen Fassung mit / world premiere of the new version with *Plásticas Sonoras* von / by Walter Smetak mit / with Ensemble Modern, Silvia Ocougne.
Werktext siehe / work texts see S. / p. 18

9. MAI, 19 UHR ERSTSENDUNG DER FILMPRODUKTION
9 MAY, 7 PM FIRST BROADCAST OF THE FILM PRODUCTION

Naturvölker von / by Carlos Gutierrez
mit / with Kammerensemble des / chamber ensemble of Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (ECOEIN), Ute Wassermann, Sabine Vogel. Werktext siehe PARCOURS S. 29 / work texts see TRAIL p. 29

9. MAI, 20 UHR FESTIVALABSCHLUSS: MEET THE ARTISTS
9 MAY, 8 PM CLOSING OF THE FESTIVAL: MEET THE ARTISTS
Offener Dialog mit den Künstler*innen des Festivals auf Zoom / Open dialogue with the artists of the festival via Zoom

Anmeldung bis 8. Mai für / Registration until 8 May to Meet the Artists: musik@adk.de

OUTDOOR

7.—9. MAI 2021
7—9 MAY 2021

Auf einem Parcours im nischenreichen Außenraum der Akademie der Künste am Hanseatenweg sind audiovisuelle Installationen und Live-Auftritte von Musiker*innen inszeniert, unterbrochen von Konzertinterventionen vom Dach der Akademie der Künste mit Tony Buck & Tony Elieh, Ute Wassermann & Sabine Vogel und Ernst Surberg.

Audio-visual installations and live performances by musicians are being staged on a trail in the many niches of the outdoor space of the Akademie der Künste at Hanseatenweg. These will be interspersed with concert interventions from the roof of the Akademie der Künste, featuring Tony Buck & Tony Elieh, Ute Wassermann & Sabine Vogel and Ernst Surberg.

PARCOURS
Gargle
TRAIL

VOM DACH FROM THE ROOF

Kleine Konzertinterventionen vom Akademie-Dach heißen das Publikum herzlich willkommen.

With concert interventions, we wish to warmly welcome our audience back.

7. MAI, 19 UHR
7 MAY, 7 PM

OUTDOOR Premiere der Filmversion / Premiere of the film version *Avant Joik* von / by Maja S. K. Ratkje, Katarina Barruk, Matti Aikio (siehe / see **Outdoor-Parcours** / Trail S. / p. 8)

8./9. MAI, 17 UHR
8/9 MAY, 5 PM

Hatfnatten: Pfiff
Ute Wassermann & Sabine Vogel, Stimme, Flöten, Vogelpfeifen / voice, flutes, bird whistles

Hatfnatten pfeifen vom Dach der Akademie der Künste. Ihr Instrumentarium besteht aus Stimme, Flöten und Vogelpfeifen. Sie kommunizieren mit Trillern, Atemraschen, Clicks und Drones. Wie bestimmte Tierarten, zum Beispiel Nachtigallen und Delfine, weben sie erinnerte Liedfragmente und neu entdeckte Motive zu einem akustischen Raum.

Hatfnatten whistle from the roof of the Akademie der Künste. The voice, flutes and bird whistles are their instruments. They communicate with trills, breathing sounds, clicks and drones. Like certain species of animals, e.g. nightingales and dolphins, they weave remembered song fragments and newly discovered motifs into an acoustic space.

8./9. MAI, 18 UHR
8/9 MAY, 6 PM

Spirit Weather: *Altitude* (2021, UA / world premiere)
Tony Buck, Percussion & Tony Elieh, E-Bass, Elektronik / electric bass, electronics

Auf Basis gemeinsamer Erfahrungen und Einflüsse aus Improvisation, Rock, Minimalismus und Noise präsentieren Tony und Tony erstmals ihr Duo-Projekt Spirit Weather. Die Uraufführung des Stücks *Altitude* wird Eröffnung sein, Opfertage, Ritual, freudvoller Lärm und Fest in Rhythmus und Klang, und – für den Neubeginn – ein vom Dach gerufener Segen!

On shared experience and influences ranging from improvisation, rock, minimalism and noise, Tony and Tony present the premiere performance of their duo project Spirit Weather. The debut performance of the piece *Altitude* will be an opening, an offering, a ritual, a joyful noise and celebration in rhythm and sound, and a blessing – for new beginnings – shouting out from the rooftop!

9. MAI, 12 + 13 UHR
9 MAY, 12 AM, 1 PM

repeat one_two dachversion von / by Annette Schmucki

Ernst Surberg, Keyboard, Stimme / keyboard, voice basierend auf Text- und Klangmaterialien von Kate Bush, The Knife, Deep Purple, Radiohead und Amy Winehouse / based on text and sound material by Kate Bush, The Knife, Deep Purple, Radiohead and Amy Winehouse (siehe / see **INDOOR S. / p. 58)**

MAJA SOLVEIG KJELSTRUP RATKJE, KATARINA BARRUK, MATTI AIKIO

AVANT JOIK

Maja Solveig Kjelstrup Ratkje, Katarina Barruk, Matti Aikio: *Avant Joik* (2018, Filmfassung / film version 2021, UA / world premiere)

dreiteilige Komposition für Stimmen, Elektronik und Video / three-part composition for voices, electronics and video

+ digital S. / p. 5

lungsreichen Joik-Improvisationen. Maja S. K. Ratkjes experimentelle Vokalperformances andererseits entstehen im Bewusstsein der Vielfältigkeit und freien Gestaltbarkeit von Stimme. *Avant Joik* spricht – in einer neuen Filmversion mit dem samischen Videokünstler Matti Aikio – auch vom Unrecht an den Samen, ihrer Kultur und ihren Wissens- und Lebensformen.

Avant Joik combines two fundamentally different ways of working with, thinking and imagining voice. For the Sámi Katarina Barruk, who sings in her native Ume Sámi now protected by UNESCO, images, stories and feelings are the starting point for her evocative joik improvisations. Maja S. K. Ratkje's experimental vocal performances, on the other hand, are created in awareness of the voice's diversity and versatility. *Avant Joik* – in a new film version with the Sámi video artist Matti Aikio – also tells of the injustice to the Sámi, their culture and their ways of knowing and living.



In *Avant Joik* verbinden sich zwei grundverschiedene Weisen, mit Stimme zu arbeiten, Stimme zu denken, Stimme zu imaginieren. Für die Samin Katarina Barruk, die in ihrer mittlerweile durch die UNESCO geschützten Muttersprache Ume Sámi singt, sind Bilder, Geschichten und Gefühle Ausgangspunkte ihrer vorstel-

Maja Solveig Kjelstrup Ratkje (*1973), Komponistin und Performerin. Sie ist als Sängerin/ Vokalistin und Elektronik-Musikerin sowie als Studioteknikerin, aber auch als Solistin oder in Gruppen wie SPUNK, Agrare, POING und der Metal-Band Trinacria aktiv. Sie ist Mitglied der Akademie der Künste, Berlin, Sektion Musik.

composer and performer. She is active as a singer/vocalist, electronics player and studio engineer, as a soloist and in groups such as SPUNK, Agrare, POING and the metal band Trinacria. She is a member of the Music Section of the Akademie der Künste, Berlin.

Katarina Barruk (*1994), Singer-Songwriterin und Komponistin, lebt in Schweden. Sie singt in umesamischer Sprache, die nur noch von 20 bis 100 Personen gesprochen wird. In ihren Kompositionen kombiniert sie den modernen Gesang mit traditionellem Joik.

is a Sweden-based singer-songwriter and composer. She sings in the Ume Sámi language, which is only spoken by 20 to 100 people. In her compositions, she combines modern singing with traditional joik.

Matti Aikio (*1980), bildender Künstler, aufgewachsen in Vuotso, einem samischen Dorf in Finnland. Aikio arbeitet hauptsächlich mit Videoinstallationen, Film, Fotografie, Klang- und Rauminstallationen. Derzeit absolviert er einen Masterstudiengang in zeitgenössischer Kunst an der Tromsø Academy of Contemporary Art. Er ist außerdem als Rentierhalter tätig.

is a visual artist who grew up in the Sámi village of Vuotso in Finland. Aikio works mainly with video installations, film, photography, sound and spatial installations. He is currently pursuing a master's degree in Contemporary Art at the Tromsø Academy of Contemporary Art. He is also a reindeer herder.

KATARINA BARRUK SPRICHT ÜBER IHRE BEZIEHUNG ZUM AVANT-JOIK-PROJEKT, JOIK UND DIE SPRACHE UME SÁMI

Es ist interessant, mit Maja S. K. Ratkje Musik zu machen, weil wir musikalisch sehr unterschiedliche Ausgangspunkte haben. In meinem Kopf sehe ich oft viele Bilder und Geschichten, und diese Bilder und Gefühle sind der Ausgangspunkt für meine Improvisation und die Klänge, die ich mit meiner Stimme erzeuge. Als ich Maja kennenlernte, sagte sie, dass sie von Stimme und dem, was sie bewirken kann, fasziniert sei. Maja macht einen Klang also nur um des Klanges willen, um ihn zu studieren, um zu experimentieren, um die Freiheiten und Grenzen der Stimme auszuloten. Es war für mich faszinierend zu erfahren, dass man so denken kann. Wenn wir zusammen spielen, kann ich spüren, dass sie manchmal in der Lage ist, ein wenig in mein Universum einzutreten und ich in ihres.

Dass diese verschiedenen Universen gleichzeitig existieren können. Ich finde das sehr schön an *Avant Joik*.

In einer unserer Kompositionen, die wir *Surveillance* nennen, versuche ich, das Publikum in einen bestimmten Geisteszustand oder an einen Ort zu versetzen. Wenn ich Geschichten darüber höre, wie Angehörige meines Volkes misshandelt werden oder strukturellem Rassismus ausgesetzt sind, fühle ich einen großen Schmerz. Den Schmerz eingeschränkter Freiheit. In solchen Momenten kann ich mich so niedergeschlagen fühlen, dass es mir schwerfällt, meine Emotionen zu kontrollieren.

Und ich sehe Bilder von diesem Ort und den Ereignissen, die dort stattfinden, und wie er aussieht und sich anfühlt. Ich versuche also, mich und das Publikum dorthin zu transportieren. Weil ich denke, dass es etwas bewirken kann, wenn die Menschen ein wenig von dem Schmerz erfahren können, den indigene Völker erleben, wenn sie unterdrückt werden.

Joik ist in der samischen Kultur wichtig, weil er eine Art Lebensphilosophie und einen Grundstein darstellt. Zu „joiken“ bedeutet, empfänglich zu sein, bereit sein zu empfangen. Eine Person oder einen Berg „joiken“ bedeutet zum Beispiel, diese Person tatsächlich zu sehen, empfangend zu erfahren, wie die Welt aussieht und wie sie klingt.

Wir sind an die heutige Gesellschaft angepasst, in der alles so schnell gehen muss, und Joik kann ein Werkzeug sein, das uns hilft, langsamer zu werden. Er trifft dich in deinem Innersten und erinnert dich an die Dinge, die wirklich wichtig sind, verbindet dich mit ihnen.

Katarina singt in ihrer Muttersprache Ume Sámi, die auf der roten Liste der UNESCO für vom Aussterben bedrohte Sprachen steht.

Ich bin an einem Ort aufgewachsen, an dem jeder Schwedisch spricht. Ich habe eine Muttersprache, die ich mit meinen Freunden nicht sprechen konnte. Es ist kein Statement, dass ich Ume Sámi in der Musik verwende, es geht vielmehr darum, dass ich selbst sein kann. Wenn ich mit Freund*innen zusammen bin, kann ich nicht einfach anfangen, mit ihnen Sámi zu sprechen. Aber Musik in Ume Sámi zu machen, ist eine Möglichkeit, sie und das Publikum in mein Universum einzuladen, wo Ume Sámi normal, zeitgemäß und lebendig ist.

KATARINA BARRUK TALKS ABOUT HER RELATIONSHIP TO THE AVANT JOIK PROJECT, JOIK AND THE UME SÁMI LANGUAGE

It is interesting to make music with Maja S. K. Ratkje, because we come from very different starting points musically. In my mind, I often see a lot of images and stories, and those images and feelings are the starting point for my improvisation and the sounds that I make with my voice. When I met Maja, she said that she is fascinated by voice and what voice can do. So she makes a sound just for the sake of making a sound, to study it, to experiment, to explore the freedom and the limits of the voice. It was mesmerizing for me to find out that one can think like that. When we are playing, I can feel that she is sometimes able to enter my universe a bit and that I am able to enter hers.

That those different universes can exist simultaneously. I think that is really nice with *Avant Joik*.

In one of our compositions we call *Surveillance*, I'm attempting to take the audience to a state of mind or to a place. When I hear stories of how my people are being mistreated or exposed to structural racism, I feel a lot of pain. The pain of freedom being restricted. When that happens, I can feel so trampled that it seems hard to control emotions.

And I see images of that place and the events that happen and what it looks and feels like. So I am trying to transport myself and the audience there. Because I think that it can make a difference if people can experience a little bit of that pain indigenous peoples experience when being oppressed.

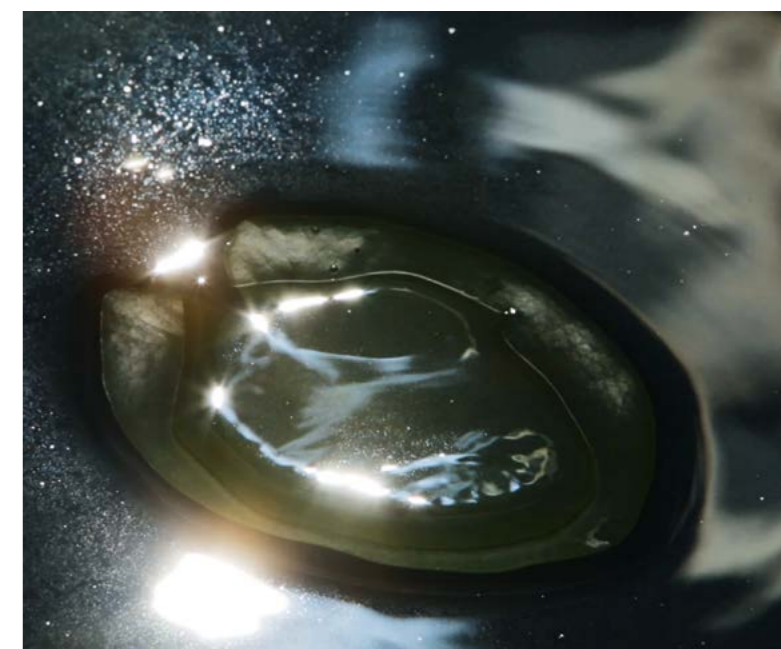
Joik is important in Sámi culture because it is like a form of life philosophy and a foundation stone. To joik is to be receptive, to be open to receive. For example, to joik a person or a mountain means to actually see a person, to receive what the world looks and what it sounds like.

We are adapted to today's society where everything must happen so quickly, and joik can be a tool to help us slow down. It affects your core and it reminds you of and connects you to the things that matter the most.

Katarina sings in her mother tongue, Ume Sámi language, which is on UNESCO's red list of critically endangered languages.

I grew up in a place where everyone speaks Swedish. I have a mother tongue that I could not use with my friends. It is not a statement that I use Ume Sámi language in music, it's more about being able to be myself. When I'm with some of my friends, I can't just start speaking Sámi with them. But making music in Ume Sámi is a way of inviting them and the audience into my universe, where Ume Sámi is a norm, highly topical and alive.

Katarina Barruk



KIRSTEN REESE ERKKI VELTHEIM

LEICHHARDT IN AUSTRALIEN COBOURG | OCTOBER 19TH, 1845

Kirsten Reese: *Cobourg Nets*
(2020/21, UA / world premiere)
für Schlagzeug, Harfe, Flöte und
Klarinette mit Field Recordings /
for percussion, harp, flute and clarinet
with field recordings

Kompositionsauftrag der / Commission from the Akademie der Künste, Berlin

Projektentwicklung 2019/20: in Kooperation mit der Nan Giese Gallery at Charles Darwin University in Darwin, Australien; Recherche-reise 2019 finanziert durch ein Aufenthaltsstipendium des Goethe-Instituts, Arbeitsstipendium der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa 2019
Project development in 2019/20: in cooperation with the Nan Giese Gallery at Charles Darwin University in Darwin, Australia; 2019 research trip funded by a residency scholarship from the Goethe-Institut and a work grant from the Berlin Senate Department for Culture and Europe in 2019

Erkki Veltheim, mit Daniel Wilfred: *October 19th, 1845. An Idyll for three dead baritones and ensemble, with Yolngu manikay obbligato* (2020, UA / world premiere)
Ein Idyll für drei tote Baritons und Ensemble, mit Yolngu manikay obbligato

Kompositionsauftrag der / Commission from the Akademie der Künste, Berlin

Mit / With Ensemble Adapter
(Kristjana Helgadóttir, Flöte / flute; Ingólfur Vilhjálmsson, Klarinette / clarinet; Gunnhildur Einarsdóttir, Harfe / harp; Matthias Engler, Schlagzeug / percussion)
Bühnenbild / Stage design:
Ruth Lorenz
Kostüme / Costumes:
Katharina Gault

+ digital S. / p. 5

Die Expeditionen des brandenburgischen Naturwissenschaftlers Ludwig Leichhardt im 19. Jahrhundert haben – wie auch zahlreiche koloniale Besiedlungsinitiativen – im von indigenen Gemeinschaften bewohnten Norden Australiens tiefe Spuren hinterlassen. Der komplexen Begegnung von indigenen und westlichen Wissenssystemen, Kulturen und Lebensweisen und der Aufarbeitung kolonialer Strukturen sowie der Sichtbarmachung indigener Kultur widmen sich die beiden Uraufführungen von Kirsten Reese und Erkki Veltheim. Kirsten Reese beschreibt in einem vielschichtigen, vier Formate verbindenden Material- und Klanggewebe ihren langen Forschungs- und Lernprozess, der zu einer Neuausrichtung und einem erweiterten Verständnis des (Zu-)Hörens führt. Erkki Veltheim lässt aus zeitlich-räumlichen Begegnungspunkten zwischen Leichhardt, Wagner, drei Baritons, drei australischen Eulenarten und Daniel Wilfred, einem Songman des Wägilak-Clans aus Ngukurr, einen ebenenreich verflochtenen musikalischen Dialog entstehen, durch den sich Parallelwelten öffnen und Verwandlungen ermöglichen.

The 19th-century expeditions of the Brandenburg naturalist Ludwig Leichhardt along with colonial settlement projects have left deep scars in the north of Australia inhabited by indigenous communities. The two world premieres by Kirsten Reese and Erkki Veltheim are dedicated to the varied encounters between indigenous and Western knowledge systems, cultures and ways of life, the reappraisal of colonial structures and making indigenous culture visible. Linking four formats, Reese describes her long process of research and learning in a complex web of material and sound that has led to a new approach to and an expanded understanding of hearing/listening. Drawing on points of intersection in space and time between Leichhardt, Wagner, three baritones, three Australian owl species and Daniel Wilfred, a songman of the Wägilak clan from Ngukurr, Veltheim has created a multi-level interwoven musical dialogue between parallel worlds and transformations.

KIRSTEN REESE: *SLEEPING ON THE GROUND AT COBOURG*

Die Cobourg Peninsula liegt an der mittleren Nordspitze Australiens und wurde 1818 von Europäern nach Prinz Leopold von Sachsen-Coburg benannt. Vom 28. Juli bis zum 4. August 2019 begab ich mich auf einen Field Trip, um die gescheiterte britische Siedlung Victoria in Port Essington (1838 – 1849) im Garig Gunak Barlu National Park auf der Halbinsel zu besichtigen. Ich folgte dabei dem brandenburgischen Naturwissenschaftler Ludwig Leichhardt, der als erster europäischer „Entdecker“ 1845 eine über 4.000 Kilometer lange Route vom heutigen Brisbane nach Port Essington kartografierte. Port Essington stellt einen britischen Kolonialisierungsversuch „von der See“ unter militärischem Kommando dar, der das Ziel hatte, einen neuen Hafen (wie Singapur) zu errichten und so die Vorherrschaft in Nordaustralien zu erlangen. Die Besiedlung scheiterte unter anderem aufgrund fehlender Anpassung an die Umweltbedingungen, trug aber zu einem dramatischen Niedergang der indigenen Bevölkerung bei. In jüngerer Zeit wiederum wurden Leichhardts Aufzeichnungen (*Journal of an Overland Expedition to Port Essington*) bei rechtlichen Land-Claim-Verfahren hinzugezogen, um die Besiedlung der betreffenden Länder vor Ankunft der Europäer zu belegen.

Nach Leichhardt ist auch ein schillernder Grashüpfer benannt, der in einer der indigenen Sprachen als *Alyurr* bezeichnet wird und auf das Blitzwesen *Namarrkon* verweist, das auch in den mindestens 27.000 Jahre alten Höhlenmalereien auf dem Arnhem Plateau erscheint.

Auf dem Field Trip schlief ich unter freiem Himmel, besuchte berühmte Felsmalereien im Kakadu-Nationalpark, begutachtete Fundstücke an den Küstenstränden und Objekte in den Ruinen von Victoria, sammelte Klänge und Fotos, recherchierte zur Geschichte und zur Ökologie Cobourgs. Ich führte Gespräche mit Rangern, mit Expert*innen zu indigenen Wissenssystemen, etwa über Pflanzen und Nahrungsmittel, sowie mit Insektenkundler*innen und anderen Wissenschaftler*innen und Künstler*innen. Ich besuchte Naturkundemuseen in den großen Städten Australiens und führte die Erkundungen in Berlin fort, wo Objekte von Leichhardts Reisen in botanischen und anderen Sammlungen gelandet sind. Anknüpfend an Leichhardts Grashüpfer recherchierte ich Insektenklänge in weltweiten bioakustischen Archiven – Insekten, die faszinierend vielfältig und elektronisch lauten, als aktuelle Metapher des Fernen, Unbekannten und Fremden, gleichzeitig des Kleinen und Marginalisierten.

Dieses Material bildet den Ausgangspunkt für die musikalische und künstlerische Auseinandersetzung mit verschiedenen Wissensformen und -systemen: naturwissenschaftliches Wissen, indigenes Wissen (von „grounded and ex-centric knowledge“ spricht ein Text des in Darwin lehrenden Sprachwissenschaftlers Michael Christie über Yolgnu/Aboriginal Thinking), künstlerisches Wissen, „situated knowledge“, das heißt Wissen durch *Anwesenheit* an einem Ort, Wissen durch Erfahrung und Erfahrungen, gemeinschaftliches und persönliches Wissen sowie vor allem über Klang vermitteltes Wissen („sonic knowledge“).

Das ganze Projekt beschäftigte mich über zweieinhalb Jahre, in denen sich auch bei mir viel Wissen ansammelte: Erfahrungen, die ich während der Reise und durch die Lektüre davor und danach machte, sowie Erkenntnisse und Überlegungen, die durch den Austausch mit Kolleg*innen, Musiker*innen, Wissenschaftler*innen aus Australien und in postkolonialen und ökologischen Diskussionszusammenhängen hier in Deutschland entstanden. Dieses Wissen bildet nun den Umraum der musikalischen Komposition und gehört zum Gesamtprojekt.

Das Projekt manifestiert sich in vier verschiedenen Formaten:

- der Ensemblekomposition *Cobourg Nets* für Schlagzeug, Harfe, Flöte und Klarinette mit Field Recordings, in der recherchierte Insektenklänge und Instrumentalklänge durch Übersetzungsprozesse aufeinander bezogen werden
- der Publikation *Mind Maps Folder*, in der ich ausgehend von meinen eigenen Mindmaps kontextuelles Wissen zu fünf Themen zusammenführe:
 - koloniale und ökologische Geschichte der Cobourg Peninsula
 - der Naturwissenschaftler Ludwig Leichhardt
 - Kakadu und Arnhem Land, indigene und ökologische Geschichte und Gegenwart
 - Insekten und Biologie, naturwissenschaftliches Wissen
 - Museen und Sammlungen, postkolonialer Umgang mit Wissen
- einer Sammlung von Büchern und Exponaten, die ich aus Australien mitgebracht habe und die beim Konzert ausgestellt bzw. in einem Show-and-Tell-Video vorgestellt werden
- der Radiokomposition *Field Log Cobourg*, Auftragswerk von Deutschlandfunk Kultur, einem klingenden Logbuch, das über Field Recordings und einen beschreibenden, erzählenden Text die Hörerfahrung und den Dialog mit Menschen vor Ort vermitteln will und die subjektive Erfahrung von Hören und Klang als Wissensspeicher thematisiert. Hier sind auch Gespräche mit Robert Risk (Indigenous Ranger), Keith Risk (Indigenous Elder) und Robert Raven (Arachnologe am Queensland Museum) eingebunden, denen ich herzlich danken möchte. (siehe AUDIOWALKS S. 40)

Die Reise nach Australien war für mich in all ihren unterschiedlichen Erfahrungsweisen künstlerische Forschung, die sich in den acht Tagen des Field Trips von Darwin nach Cobourg zu einer existentiellen Erforschung des eigenen Hörens und Zuhörens verdichtete. Fundamental war die Erfahrung, auf der Erde liegend, nur von einem Moskitonetz geschützt, zu hören. Hier habe ich zwar nicht den Inhalt der Sprache der Insekten verstanden, aber gehört und *verstanden*, dass sie kommunizieren.

Sleeping on the Ground at Cobourg ist eine Arbeit, die Fragen des heutigen postkolonialen Diskurses konkret auf eine Situation, einen historischen Zusammenhang, eine ortsspezifische Erfahrung bezieht. Wer spricht, wer darf für wen sprechen? *Sleeping on the Ground at Cobourg* ist eine Arbeit aus europäischer und bewusst subjektiver Perspektive. Die Fragen, um die es geht, stehen im größeren Kontext eines anderen Umgangs mit ökologischen Systemen und einer Neuorientierung von westlich geprägter Ökonomie und Ökologie, deren Notwendigkeit die mit europäischen Denk- und Machtweisen zusammenhängende Klimakrise deutlich macht. Die Feuer in Australien zum Jahreswechsel 2019/20 – also am Ende des Jahres der Cobourg-Reise – zeigten die globale Verflochtenheit dieser Fragen überdeutlich.

KIRSTEN REESE: *SLEEPING ON THE GROUND AT COBOURG*

Located on the central northern tip of Australia, the Cobourg Peninsula was named by Europeans in 1818 after Prince Leopold of Saxe-Coburg. From 28 July to 4 August 2019, I embarked on a field trip to visit the failed British settlement of Victoria at Port Essington (1838 – 1849) in Garig Gunak Barlu National Park on the peninsula. In doing so, I retraced the steps of the Brandenburg naturalist Ludwig Leichhardt, the first European “explorer” to map a route of over 4,000 kilometres from present-day Brisbane to Port Essington in 1845. Port Essington represents a British attempt at colonisation “from the sea” under military command, with the aim of establishing a new port (like Singapore) and thus establishing dominance in northern Australia. The settlement failed partly



due to a lack of adaptation to environmental conditions, while also precipitating a dramatic decline in the indigenous population. More recently, Leichhardt's records (*Journal of an Overland Expedition to Port Essington*) have been used in land claim proceedings to prove that the territory in question had been occupied before the Europeans arrived.

An iridescent grasshopper, called *Alyurr* in one of the indigenous languages, is also named after Leichhardt and refers to the lightning god *Namarrkon*, who also appears in the at least 27,000-year-old cave paintings on the Arnhem Plateau.

On the field trip I slept outdoors, visited famous rock paintings in Kakadu National Park, examined finds on the coastal beaches and objects in the ruins of Victoria, collected sounds and photos, and researched the history and ecology of Cobourg. I spoke to rangers, experts on indigenous knowledge systems, such as plants and food, entomologists and other scientists and artists. I visited natural history museums in Australia's larger cities and continued my investigations in Berlin, where objects from Leichhardt's travels have ended up in botanical and other collections. Following on from Leichhardt's grasshopper, I researched insect sounds in bioacoustic archives around the world – insects that produce fascinatingly diverse and electronic-sounding noises, as a contemporary metaphor of the distant, the unknown and the foreign, and also of the small and the marginalised.

This material forms the starting point for the musical and artistic exploration of different forms and systems of knowledge: scientific knowledge, indigenous knowledge (a text on Yolgnu/Aboriginal thinking by the linguist Michael Christie, who teaches in Darwin, refers to "grounded and ex-centric knowledge"), artistic knowledge, "situated knowledge", i.e. knowledge through presence in a place, knowledge through experience, collective and personal knowledge and, above all, knowledge conveyed through sound ("sonic knowledge").

The whole project occupied me for two and a half years, during which I, too, amassed a great deal of knowledge: experiences during the journey and from reading before and after, as well as insights and reflections that arose through consultation with colleagues, musicians and academics from Australia and in postcolonial and ecological discussion contexts here in Germany. This knowledge now forms the space surrounding the musical composition and belongs to the overall project.



Koloniale Überreste im / Colonial remains at Garig Gunak Barlu National Park

The project exists in four different formats:

- The ensemble composition *Cobourg Nets* for percussion, harp, flute and clarinet with field recordings in which researched insect sounds and instrumental sounds refer to each other as a result of translation processes
- The publication *Mind Maps Folder* in which, starting with my own mind maps, I bring together contextual knowledge on five topics:
 - The colonial and ecological history of the Cobourg Peninsula
 - The naturalist Ludwig Leichhardt
 - Kakadu and Arnhem Land, the indigenous and ecological past and present
 - Insects and biology, scientific knowledge
- Museums and collections, the postcolonial treatment of knowledge
- A collection of books and exhibits brought back from Australia that are exhibited during the concert and presented in a show-and-tell video
- The radio composition *Field Log Cobourg*, a work commissioned by Deutschlandfunk Kultur, an acoustic logbook that, with the aid of field recordings and a descriptive and narrative text, seeks to communicate the auditory experience and the dialogue with people locally and addresses the subjective experience of hearing and sound as a repository of knowledge. Included are conversations with Robert Risk (indigenous ranger), Keith Risk (indigenous elder) and Robert Raven (arachnologist at the Queensland Museum) to whom I wish to express my thanks. (See AUDIO WALKS p. 40)

The trip to Australia with all its different forms of experience was artistic research for me, crystallising during the eight days of the field trip from Darwin to Cobourg into an existential exploration of my own hearing and listening. A fundamental experience was that of listening while lying on the ground, protected only by a mosquito net. Although I didn't understand what the insects were saying, I did hear and *unders-tand* that they were communicating.

Sleeping on the Ground at Cobourg is a work that relates questions of contemporary postcolonial discourse to a concrete situation, a historical context, a site-specific experience. Who is speaking, and who is allowed to speak for whom? *Sleeping on the Ground at Cobourg* is a work from a European and deliberately subjective point of view. The issues at stake are located in the larger context of a different approach to eco-systems and a reorientation of Westernised economics and ecology, the necessity of which is clearly demonstrated by climate change rooted in European ways of thinking and of exercising power. The bush-fires in Australia at the turn of 2019/20, i.e. at the end of the year of the Cobourg trip, laid bare the global interconnectedness of these issues.

Kirsten Reese

Kirsten Reese (*1968), Komponistin und Klangkünstlerin. Sie studierte Flöte, elektronische Musik und Komposition und war auch als Autorin und Kuratorin tätig. Sie komponiert und produziert Werke für elektronische Medien und Instrumente sowie intermediale und interaktive Installationen. Ihre Werke sind oft recherchebasiert und integrieren Field Recordings.

is a composer and sound artist. She studied flute, electronic music and composition and has also worked as an author and curator. As a composer she produces works for electronic media and instruments as well as intermedia and interactive installations. Her works are often research-based and integrate field recordings.

www.kirstenreese.de



Ludwig Leichhardt, Herbarbelege / Herbaria, Botanischer Garten und Botanisches Museum / Botanical Garden and Botanical Museum Berlin

ERKKI VELTHEIM, MIT / WITH DANIEL WILFRED: 19 OCTOBER 1845

Am 19. Oktober 1845 stieß der deutsche Entdecker Ludwig Leichhardt in Arnhemland (Nordaustralien) auf einen Fluss, den er nach einem Mitglied seiner Expedition „Roper River“ nannte. Zugleich ist der 19. Oktober 1845 auch das Datum der Premiere von Richard Wagners Oper *Tannhäuser*, die in Dresden uraufgeführt wurde.

Leichhardt überquerte den Roper River an einer Stelle ganz in der Nähe der heutigen Gemeinde Ngukurr, die ursprünglich 1908 von der Church Missionary Society als „Roper River Mission“ gegründet wurde, um die einheimischen Ureinwohner*innen zu missionieren und ihnen Zuflucht vor der kolonisierenden Eastern and African Cold Storage Company zu bieten. Der Stamm der Yolngu aus Arnhemland pflegt eine lange mündliche Tradition von zeremoniellen Liedern und epischer Poesie, die auch als *manikay* bekannt ist und der Vermittlung örtlicher Gesetze und Mythologien dient.

Als Antwort auf Leichhardts Reise durch das Land seiner Vorfahren hat Daniel Wilfred, ein Songman des Wägilak-Clans aus Ngukurr, zu dieser aktuellen Arbeit eine Version des *manikay*-Songs *Djuwalpada* über einen Ahnengeist und die zeremonielle Praxis des *Bunggul* beigetragen.

In Wagners Oper *Tannhäuser* geht es um die germanisch-mittelalterliche Tradition der Minnesänger. Im vorliegenden Werk werden drei historische Aufnahmen der Bariton-Arie *O du mein holder Abendstern*, gesungen von der Figur des Wolfram, verlangsamt und durch die melodischen Haupttonhöhen von Daniel Wilfreds *manikay* gefiltert. In den historischen Aufnahmen sind die Baritone Marcel Journet (1906), Juan Luria (1907) und Thomas Chalmers (1908) zu hören.

Die Arbeit enthält zudem Aufnahmen von drei Nachtvögeln, die Leichhardt während der Expedition in seinen Tagebüchern erwähnt: dem südlichen Kuckuckskauf (auch bekannt als Mopoke), dem Kläferkautz (möglicherweise von Leichhardt selbst so benannt) und dem Eulenschwalm (meine Interpretation dessen, was Leichhardt den „gluckenden Vogel“ nennt).

On 19 October 1845, German explorer Ludwig Leichhardt came upon a river in Arnhem Land, Northern Australia, which he named Roper River after a member of his travelling party. It is also the date of the premiere of Richard Wagner's opera *Tannhäuser* in Dresden, Germany.

Leichhardt crossed Roper River at a point very close to the modern-day community of Ngukurr, which was originally settled in 1908 by the Church Missionary Society as the Roper River Mission to convert the local indigenous people, and to provide them refuge from the colonising Eastern and African Cold Storage Company. The Yolngu people of Arnhem Land maintain a long oral tradition of ceremonial songs and epic poetry known as *manikay*, which are used to communicate local law and mythology.

As a response to Leichhardt's journey through the land of his forebears, Daniel Wilfred, a Wägilak clan songman from Ngukurr, contributed to this current work a version of the *manikay* *Djuwalpada*, about an ancestral spirit and the practice of *Bunggul* (ceremony).

Wagner's *Tannhäuser* is concerned with the Germanic medieval tradition of the *Minnesänger* poet-musicians. In the current work, three historical recordings of the baritone aria *O du mein holder Abendstern* ("Song to the Evening Star"), sung by the character Wolfram, are slowed down and filtered by the main melodic pitches of Daniel Wilfred's *manikay*. The historical recordings are of baritones Marcel Journet (1906), Juan Luria (1907) and Thomas Chalmers (1908).

This work also features recordings of three nightbirds that Leichhardt mentions in his diaries from the expedition: The Southern Boobook (also known as the Mopoke), The Barking Owl (possibly named so by Leichhardt himself), and the Tawny Frogmouth (my interpretation of what Leichhardt calls the "glucking bird").

Erkki Veltheim

JULIA GERLACH: I intuitively very much like your intertwining of the *Tannhäuser* premiere with Leichhardt's arrival, the singers and recordings of the *Abendstern* and the song by Daniel Wilfred and the three owls. Still I am puzzled by the deeper connections between and motives behind these choices. Can you maybe shed some light on these?



Videostill der Aufnahme des *Manikays Djuwalpada* von Daniel Wilfred / Video still of the recording of the *Manikay Djuwalpada* by Daniel Wilfred

ERKKI VELTHEIM: The link to the *Tannhäuser* premiere has a few perspectives. One is that it represents what was going on in Leichhardt's own culture as he was travelling through Arnhem Land. It is a kind of (colonial) mirror against which the ceremonial song by Daniel Wilfred is set, as if creating the specific personal context in which Leichhardt would have heard and understood the Yolngu *manikay*. (And in some ways, how we still are conditioned to understand it.)

The second is that I wanted to set the two vocal and epic poetry traditions side by side: That of the idealised German medieval *Minnesänger* that Wagner represented in a mediated way through the opera, and the Yolngu *manikay* tradition that still exists to this day as a direct and living art form. This to me becomes about the difference between oral and written cultures: Oral cultures are strong in their preservation of cultural traditions through continuity of practice, and as such have a tangible link to their distant past but are fragile in their reliance on each generation sustaining an interest in this tradition. Hence indigenous languages and cultural practices are under constant threat of extinction, especially as a result of colonisation and modernisation. Written cultures tend instead to notate and catalogue their cultural practices, and as a result suffer from a kind of historical amnesia, where more emphasis is given to revolutions and originality of thought and style rather than preservation of these practices. Wagner to me represents someone who was attempting to revivify such forgotten cultural practices, while at the same time representing himself as a revolutionary. To me, he was colonising his own cultural history and reconfiguring it in his own image.

In the composition, the idea of using the main pitches of Daniel's *manikay* to filter the Wagner aria was a kind of attempt at inverting standard colonial practices, which tend to interpret "other" cultures through the prism of an assumed superiority of the colonisers' systems of thought. So instead of notating Yolngu *manikay* in European scales, I wanted the European music to be "re-interpreted" by the pitch system of the Yolngu *manikay*.

Lastly, the use of the nightbird recording is a link to both the subject matter of the Wagner aria, being an ode to the evening star, and Leichhardt's cataloguing of the flora and fauna he discovered on his journeys. They would have been his constant night-time aria throughout his expeditions and seemed like an appropriate complement to the human songs. The piece is also conceived of as traversing the entire day, from morning to night, and these birds signal the coming of dusk in the compressed timescale of the piece. I'm also always interested in animistic transformations, which the Yolngu are also proponents of, and don't mind the idea that the three baritones singing the Wagner aria are metamorphosed into owls at the end of the piece. There are of course many possible connections and interpretations that I also want to leave more open, rather than fully explained, and if in the end the juxtaposition seems intuitively to make sense to the listener, even in a dream-like way, that is ultimately more important to me than "understanding" the connections in a representative and "correct" way.

Erkki Veltheim (*1976), australischer Komponist und Performer, Improvisator und interdisziplinärer Künstler. Seine Praxis umfasst Geräusche, audiovisuelle Installationen, Improvisation, notierte Musik, elektroakustische Komposition, Pop-Arrangements und interdisziplinäre Performance. Er arbeitet häufig mit indigenen Musiker*innen in Australien zusammen.

is an Australian composer and performer, improviser and interdisciplinary artist. His practice spans noise, audiovisual installation, improvisation, notated music, electroacoustic composition, pop arrangements and cross-disciplinary performance. He has frequently worked with indigenous musicians in Australia.

www.erkkiveltheim.com

Djuwalpada – Dhawalwal duy'yun Djuwalpada – Searching for his home Manikay by Daniel Wilfred

Song item 1 (bilma mode: Djuwalpada walking)
He walked. He became tired. He sat down to rest and will sleep here. He stood in the shade, looking at the country

Interpretation (Sam Curkpatrick)

<i>Gaŋga bäläy-läy-läy</i>	Walking slowly, far from home.
<i>Ŋupana</i>	Chasing his prey,
<i>Näkirri näkirri</i>	Angrily grinding his teeth,
<i>Butjulubay</i>	Toward Butjulubay, his place.
<i>Garayun ŋupana</i>	Readying his spear, running –
<i>Landjarr-durr mokuy-u</i>	He falls over, that ghost.
<i>Dhawal-wal duy'yun</i>	He's going home to his place.
<i>Butjulubay yikabay</i>	At Butjulubay he rests.

Song item 2 (bilma mode: Djuwalpada walking)
He followed the songline. This is where he will rest now, his homeland. This is where we will dance the songline.

Interpretation (Sam Curkpatrick)

<i>Nyagulnyagul</i>	Nyagulnyagul
<i>dhawal-wal duy'yun</i>	Going home
<i>Butjulubay</i>	to Butjulubay
<i>bikapa ŋupan</i>	Calling toward that place
<i>Landjarrthun</i>	Through Landjarrthun
<i>mokoy-u ŋupana</i>	he ran
<i>Butjulubay – ŋupan</i>	toward Butjulubay

Song item 3 (bilma mode: stalking prey)
Djuwalpada was chasing something

Interpretation (Sam Curkpatrick)

<i>Djuwalpada ŋupana</i>	Djuwalpada was chasing
<i>dhawal-wal duy'yun</i>	Through the country, going
<i>Butjulubay</i>	home
<i>Ganydjalala</i>	to Butjulubay,
<i>Wakurra</i>	home to Ganydjalala.
<i>Gurumirri</i>	He ran through Wakurra
<i>Butjulubay</i>	to Butjulubay

Song item 4 (bilma mode: stalking prey)

Interpretation (Sam Curkpatrick)

<i>lethiwuy lethiwuy</i>	His dancing feet
<i>gali'ya gali'ya</i>	are getting tired
<i>Djuwalpada</i>	Djuwalpada
<i>dhawal-wal duy'yun</i>	going home, the place
	where he rests

Song transcription, Sam Curkpatrick and Daniel Wilfred, 24 August and 21 November 2020
Corresponding audio and transcription by the Ngukurr Language Centre: DanielWilfred02062020

TONY BUCK

UNEARTH

Tony Buck: Unearth Solo mit Schlagzeug, Gitarre, Objekten, Video / Solo with percussion, guitar, objects, video
Neue Langzeit-Version mit Live-Performance für den Außenraum
 der / New long durational version with live performance for the outdoor area of the Akademie der Künste, Berlin, 2021

Mit / With Tony Buck

Improvisation, Videoproduktion, Gitarrenspiel) und neue, von mir bisher nicht erkundete Bereiche der künstlerischen Praxis wie Inszenierung, Bewegung, Installation und Kostüm miteinbeziehe, kann ich, wie ich festgestellt habe, ein neues, persönliches Gesamtkunstwerk entdecken und freilegen, das meine Herangehensweisen und Interessen in einer von mir nicht vorhergesehenen Weise zusammenführt.

In dieser multidisziplinären Performance habe ich versucht, den Klang und den Raum des Aufführungsortes organisch und meditativ zu erforschen und zugleich dichte und dynamische Klang- und Bildwelten zu entwickeln.

„Wie eine Installation, eher eine Atmosphäre als eine Performance“, soll das Stück auf einer Vielzahl von Ebenen gleichzeitig funktionieren, sowohl als Rauminstallation als auch als einnehmende Solo-Instrumentalperformance.

Als Performer in diesem Stück möchte ich sowohl zwanglos als auch entschlossen sein, mit der Funktionalität eines Arbeiters agieren, und als Übermittler des Spektakels – eines rituellen Prozesses – umgekehrt sowohl fokussiert und präsent sein als auch vage, anonym und im Gewebe des Aufführungsraums verschleiert. In gewisser Weise eine abwesende Präsenz. Das hat mich dazu gebracht, die Kostüme und Masken zu entwickeln, die sowohl als visuelle Methode der Tarnung als auch als klangerzeugendes Mittel fungieren, indem sie der Arbeit weitere Schichten akustischen Materials hinzufügen.

Die Installation stellt eine in sich geschlossene Umgebung dar; ein sich selbst erzeugendes Klangenvironment, extrem einfach in der Funktionsweise, aber mit gelegentlich unvorhersehbaren Ergebnissen. Meine Interventionen spiegeln sowohl eine improvisierte Reaktion auf unerwartete Ereignisse als auch meine Handlungsfähigkeit als Regisseur der Aktion wider.

Die Entwicklung meiner Live-Solo-Performance, die von der Aufnahme der Veröffentlichung *Unearth* inspiriert war, hat mir interessante und überraschende Forschungs- und Erkundungsbereiche eröffnet. Indem ich bestimmte Aspekte meiner Arbeit über verschiedene Disziplinen hinweg kombiniere (Schlagzeug, Komposition,

Wie bei der CD-Veröffentlichung von *Unearth* spiele ich auch bei dieser Live-Version sowohl Schlagzeug als auch Gitarre und interagiere mit dem Klang der verschiedenen maschinengesteuerten Instrumente, die ich manchmal kontrolliere und gelegentlich loslasse, um eine zufällige, sich ständig verändernde perkussive Begleitung zu erzeugen.

Musikalisch verbindet das Stück unbedeutende kleine Klänge und Bewegungen kontrastreich mit immersivem Geklapper und immersiver Bewegung, beides paradoxerweise fast statisch und doch unaufhaltsam vorwärtsdrängend.

Das in den Raum projizierte Video, das sowohl den Performer als auch die Installationen umhüllt, evoziert atmosphärisch die Natur und die Elemente – einen transplantierten magischen Realismus, innerhalb dessen sich das Stück entfaltet.

Als Performance wie auch als Theater, Tanz, Komposition oder Improvisation – und zugleich als nichts von alledem.

Ich möchte, dass das Publikum das Gefühl hat, Zeuge eines Stücks zu sein, das vor seinen Augen „konstruiert“ wird; wie bei einem intimen Belauschen.

Sowohl künstlerisch als auch philosophisch sehe ich in der Musik, der Performance, der Komposition unterschiedliche Interessenlagen. Ritual, Zeit und Raum kommen auf eine Art und Weise zusammen, die mich begeistert und mir fortwährend Möglichkeiten der Weiterentwicklung und der Untersuchung aufzeigt.

The development of my live solo performance, inspired by the recording of the release *Unearth*, has initiated interesting and surprising areas of exploration and investigation for me. Combining aspects of my work across various disciplines (percussion, composition, improvisation, video production, guitar playing), and setting in motion new, hitherto unexplored areas of artistic practice such as staging, movement, installation and costumes, I find I am discovering and uncovering a new, personal Gesamtkunstwerk that brings together approaches and interests in ways I could not have predicted.

In this multi-disciplined performance, I have been attempting to explore the sound and space of the performance venue in an organic and meditative way, while at the same time developing dense and dynamic sound and visual worlds.

“Like an installation piece, more like an atmosphere than a performance”, the piece aims to operate at a multitude of levels simultaneously, both as an ambient installation and an engaging solo instru-

mental performance. As a performer in this piece, I want to be both casual and decisive, with a worker-like functionality, conversely, a transmitter of spectacle – a ritualistic process – both focused and present as well as ambiguous, anonymous and veiled in the fabric of the performance space. In a sense, an absent presence. This has led me to develop the costumes and masks, which act as both a method of camouflage within the visual field and a sound making device, adding other layers of sonic material.

The installation exists as a self-contained environment, a self-generating sound environment, extremely simple in function but with, on occasion, unpredictable outcomes. My interventions reflect both an improvised response to unexpected events and my agency as the director of the action.

Like the *Unearth* CD release, I play both percussion and guitar in this live version, interacting with the sound of the various machine-driven instruments, which at times I control and, on occasion, let loose to randomly generate a constantly shifting percussive accompaniment.



Musically, the piece combines insignificant small sounds and movements in contrast to immersive clatter and action, paradoxically almost static but inexorably moving forward.

The video projected into the space, which envelopes both the performer and installations, creates an ambience of nature and the elements – a transplanted magic-realism within which the piece unfolds.

Both, and neither, performance, theatre, dance, composition or improvisation.

I'd like the audience to feel they are witness to a piece being “constructed” before their eyes; an intimate eves-dropping.

Both artistically and philosophically, I see areas of differing interests in music, performance, composition. Ritual, time and space coming together in ways that excite me and continue to show me possibilities for further development and research.

Tony Buck

Tony Buck (*1962), Schlagzeuger, lebt in Berlin und Australien. Er spielt in Berlin in diversen Formationen (u. a. The Necks) und ist auch als Solist zu hören; sein hauptsächlichstes Interesse gilt der freien Improvisation und der Echtzeitmusik.

is a percussionist who lives in Berlin and Australia. He plays in various formations (including The Necks) in Berlin and can also be heard as a soloist. His main interest is in free improvisation and real-time music.

www.tony-buck.com



THOMAS KESSLER

DIALOGUE

Thomas Kessler: *Dialogue* (1977, 2021 UA / world premiere), neue Fassung für 2 europäische Instrumente, 2 Smetak-Instrumente und Vocoder / new version for 2 European instruments, 2 Smetak instruments and vocoders

Audiovisuelle Produktion / Audio-visual production
+ digital S. / p. 5

Mit Ensemble Modern (Eva Böcker, Violoncello / cello; Jagdish Mistry, Smetak-Instrumente / Smetak instruments; Dietmar Wiesner, Flöten / flutes); Silvia Ocougne, Smetak-Instrumente / Smetak instruments
Sébastien Vaillancourt: Entwicklung Vocoder, Tonmeister / vocoder development, sound engineer

mit freundlicher Unterstützung der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia / With the kind support of the Swiss Arts Council Pro Helvetia
Dank an Ensemble Modern für die Leihgabe der Smetak-Instrumente / Thanks to Ensemble Modern for lending the Smetak instruments.

sollte, und froh war, wieder im Flugzeug zu sitzen.

Der kurze Einblick in den überwältigenden Reichtum arabischer Musik und in die Vielfalt der dortigen Musiksysteme ließ mich daran zweifeln, ob die Verbindung mit unserer westlichen, auf Dur und Moll reduzierten und temperierten Musik überhaupt einen Sinn ergab, wollte man nicht die arabische Kultur ein bisschen vereinfachen, in übersichtlichere Normen zwingen.

In dem kleinen, sympathischen Hotel, in dem ich untergebracht war, sah ich eines Tages aus meinem Fenster im Hinterhof eine alte Matratze mit aufgedruckten Notensystemen – tatsächlich ganz deutlich mit fünf Notenzeilen. Für den Hersteller dieser Matratze war das vermutlich nur eine grafische Verzierung, nicht wissend, dass darauf ein schlafloser Komponist ein musikalisches Werk hätte aufschreiben

Im Jahre 1976 schickte mich Dr. Wolfgang Becker, der damalige Leiter für Neue Musik am Westdeutschen Rundfunk in Köln, nach Bagdad im Irak, um dort mit dem großartigen Oud-Virtuosen Munir Bashir über eine Auftragskomposition zu sprechen, in der ich irakische Musik mit neuer westlicher Musik in Verbindung bringen sollte. Der große Meister empfing mich mit orientalischer Zuvorkommenheit, und ich erhielt gleich eine fundierte Einführung in die arabische Musiktheorie, bekam Bücher, Einladungen in Konzerte (unvergesslich das Jalghi Baghdadi Ensemble) und den persönlichen Kontakt zu Musikern. Die Eindrücke waren so stark, dass ich nach ein paar Wochen mit vielen Skizzen, einem Tagebuch und etlichen Tonaufnahmen nicht mehr wusste, was ich mit meiner kärglichen Neutönerei westlicher Modernität damit anfangen

könnte. Aber die Matratze sah sehr verbraucht aus und stand da bereit zum Entsorgen. Ja, mir wurde klar, dass ich die fünf Notenzeilen auch in meiner Vorstellung entsorgen sollte, denn alle Versuche, die arabische Musik in unser Notationssystem zu pressen, ergaben gemäß Munir Bashir ein jämmerliches Ergebnis.

Einzig der Begriff und Titel meiner geplanten Komposition *Dialogue* hatte Bestand. Es sollte ein musikalischer Dialog werden, keine exotischen Impressionen, kein künstliches Verschmelzen zweier so unterschiedlicher Welten. Es wurde mir klar, dass wir andere Kulturen nur durch einen Filter erleben und begreifen können. Das Sieb unserer Hörvorstellungen, die wir in vielen Jahren westlich orientierter Erziehung aufgebaut haben, verhindert die vollumfängliche Übermittlung eines ursprünglichen Inhaltes.

Am auffallendsten wirkt dieser Filter beim Anhören eines arabischen Maqams, der in seiner Tonskala in bestimmten Stufen von unserem diatonischen Tonsystem abweicht. Wir denken dann sofort, dass das „falsche Töne“ sind und der Musiker sein Instrument nicht richtig beherrscht (die Oud hat im Vergleich zur westlichen Gitarre keine Bünde). Munir Bashir jedoch konnte einen Maqam eine halbe Stunde lang so traditionell genau intonieren, dass nach einiger Zeit in meinen Ohren alles rein klang und die Töne ein völlig neues Gefühl hervorriefen, anders als nur Dur (fröhlich) oder Moll (traurig).

Um in *Dialogue* ein musikalisches Gespräch zwischen Musiker*innen aus europäischer und außereuropäischer Tradition aufzubauen, wollte ich auf der untersten Stufe beginnen und diese Filter hörbar, sinnlich erfassbar machen, indem ich aus der Live-Elektronik zwei Vocoder einsetzte.

Der Vocoder, ursprünglich zur Ver- und Entschlüsselung in der Nachrichtentechnik erfunden, besteht im Prinzip aus einer passiven (analysierenden) und einer aktiven (rekonstruierenden) Filterbank. Die erstere zerlegt ein Eingangssignal wie zum Beispiel die Sprache in einzelne Frequenzbereiche, deren Lautstärke gemessen und an die zweite Filterbank weitergeleitet wird. Gibt man in diese nun zum Beispiel einen statischen Orgelklang, so wird er durch den ständigen Wechsel der Vokale und Konsonanten aus der ersten Filterbank entsprechend gefiltert und die Orgel beginnt zu „sprechen“.

Ein Vocoder braucht dementsprechend zwei Eingangssignale: ein „aktives“ und ein „passives“. Beide ergeben ein gemeinsames Ausgangssignal. In *Dialogue* erklingen zwei Kulturen gleichzeitig, aber es entsteht keine Mischung im herkömmlichen Sinn, kein Multikulturmix, sondern eine gegenseitige Beeinflussung. In *Dialogue* über-

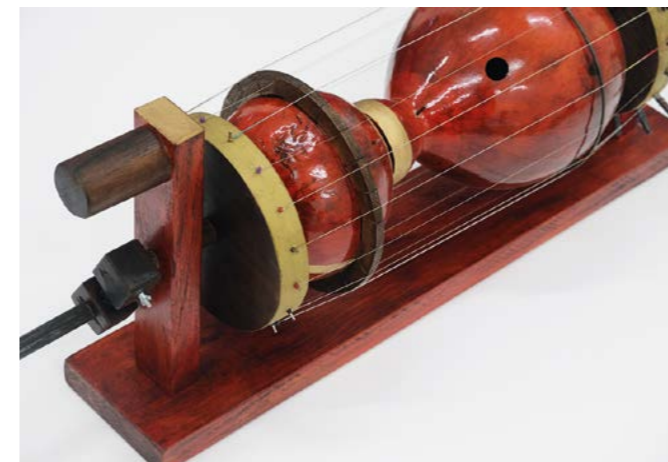
trägt sich zum Beispiel die spezifische Artikulation eines Smetak-Instrumentes auf den ausgehaltenen Ton des Violoncellos, oder die Klangfarbe des tiefen Registers eines europäischen klassischen Blasinstrumentes filtert die Klangfarbe einer Ronda von Smetak, ohne dass die Musiker*innen dadurch die Eigenheit ihrer instrumentalen Spielweise einschränken müssen. Wie in einem Dialog zwischen den Kulturen konnte ich durch Verwendung von zwei Vocodern und durch Vertauschung der Eingangssignale das klangliche Ergebnis bereichern, wobei ich dieses live-elektronische Prinzip vor allem symbolisch betrachte.

Für die Aufführung in der Akademie der Künste in Berlin sind nun den europäischen Instrumenten zwei Instrumente aus dem Fundus des brasilianischen Komponisten Walter Smetak gegenübergestellt. Während eines Aufenthalts in Brasilien haben mich dort lebende Musiker auf diesen ursprünglich aus der Schweiz stammenden Komponisten aufmerksam gemacht und gleichzeitig betont, dass er „ihr“ Schweizer sei. Er war in frühen Jahren als Solocellist im Sinfonieorchester São Paulo engagiert, verließ diese Stelle jedoch bald, um sich vermehrt der brasilianischen Musik zu widmen und darin experimentell nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten zu forschen. Alle Komponisten kannten Walter Smetak und nannten ihn stolz ihren brasilianischen John Cage. Meine Neugier wurde angestachelt durch die

Mitteilung, dass in der Bibliothek von Salvador de Bahia viele Tonaufnahmen gelagert seien. Ich erhielt die Erlaubnis, diese zu sehen und man brachte mir eine vom Klima zersetzte, feuchte Kiste mit vielen Tonbandspulen, auf denen zwischen den Bändern schon gewisse Tierchen als Vorbote des herannahenden Urwaldes herumkrochen. Ich konnte ein Jahr später alle diese Tonbandaufnahmen in Zusammenarbeit mit dem Komponisten und Musikwissenschaftler Sérgio Freire digitalisieren. Wir entdeckten darauf auch zwei rein elektronische Kompositionen, die ich teilweise in den Vocodern verwendet habe.

Natürlich hat auch Smetak die brasilianische Musik (was ist das eigentlich, brasilianische Musik?) durch seinen als Cellist ausgebildeten europäischen Filter gehört, aber das Ergebnis seiner unzähligen Improvisationen mit brasilianischen Musikern (zum Beispiel Gilberto Gil) und seine phantasievollen Instrumente sind alles andere als europäisch. Smetak ging sogar noch einen Schritt weiter und schaffte seine eigene imaginäre außereuropäische Kultur.

Die jetzige „Berliner“ Version verlangte, bedingt durch die völlig neue Klangwelt der Smetak-Instrumente, eine tiefgreifende Umarbeitung der Partitur und kann als Uraufführung bezeichnet werden. In der Zusammenarbeit mit den Musiker*innen und dem jungen Komponisten und Audiodesigner Sébastien Vaillancourt entstand auch ein neuer kompositorischer Dialog.



Walter Smetak: Ronda 1 (1967, Replica 2017)



Walter Smetak: Trés Sóis (1969, Replica 2017)

In 1976, Dr Wolfgang Becker, then head of New Music at Westdeutscher Rundfunk in Cologne, sent me to Baghdad in Iraq to talk to the great oud virtuoso Munir Bashir about a commission in which I was to combine Iraqi music with new Western music. The great master received me with Middle Eastern courtesy, and I immediately received a solid grounding in Arabic music theory, was given books and invited to concerts (the one by the Jalghi Baghdadi Ensemble was unforgettable) and was personally introduced to musicians. The impressions were so powerful that after a few weeks, having completed many sketches, a diary and quite a few sound recordings, I no longer knew what I was even supposed to do with them using my meagre modern Western *Neutönerei*, my New Music sound and was glad to be back on the plane.

This brief glimpse of the overwhelming richness of Arabic music and the diversity of the musical systems there made me doubt whether combining it with our Western, tempered music, reduced to major and minor, made any sense at all, unless we wanted to simplify Arabic culture a little and force it to conform to neater norms.

In the small, friendly hotel where I was staying, looking out of my window into the backyard one day I saw an old mattress with notation staves printed on it – in fact, quite clearly with five stave lines. For the manufacturer of this mattress, this was probably just graphic ornamentation, not knowing that a sleepless composer could have written a musical work on it. But the mattress looked very worn and was waiting to be thrown out. I realised that I should also discard the five staves in my imagination because, in line with Bashir’s opinion, any attempt to squeeze Arabic music into our system of notation yielded pitiful results.

Only the term and title of my planned composition, *Dialogue*, endured. It was to be a musical dialogue, without exotic impressions or the artificial merging of two such different worlds. It became obvious to me that we can only experience and understand other cultures through a filter. The sieve of our auditory perceptions, built up over many years of Westernised education, prevents the complete transmission of the original content.

This filter is most noticeable when listening to an Arabic maqam, whose scale diverges at certain points from our diatonic tonal system. We then immediately assume these to be the “wrong pitch” and that the musician is unable to play his instrument properly (unlike the Western guitar, the oud has no frets). Bashir, however, was able to intonate a maqam for half an hour with such traditional precision that after a while everything sounded pure to my ears and the tones elicited a completely new feeling, unlike just major (happy) or minor (sad).

In order to build up a musical conversation between musicians from European and non-European traditions in *Dialogue*, I wanted to start at the bottom and make these filters audible, perceptible to the senses, by using two vocoders from live electronics.

The vocoder, originally invented for encryption and decryption in communications engineering, consists in principle of a passive (analysing) and an active (synthesising) filter bank. The former breaks down an input signal such as speech into individual frequency ranges, the volume of which is measured and passed on to the second filter bank. If, for example, a static organ sound is now fed into this, it is filtered accordingly by the flow of changing vowels and consonants from the first filter bank and the organ begins to “speak”.

A vocoder therefore needs two input signals, an “active” and a “passive” one. The two of these yield a common output signal. In *Dialogue*, two cultures can be heard at the same time, but it is not a mixture in the conventional sense, not a multicultural mix, but a mutual influencing. In *Dialogue* the specific articulation of a Smetak instrument, for example, is applied to the sustained note of the cello, or the timbre of the low register of a European classical wind instrument filters the timbre of a Smetak rouda, without the musicians having to limit the individuality of

their instrumental playing style. Like in a dialogue between cultures, I was able to enrich the acoustic outcome by using two vocoders and by interchanging the input signals, while seeing this principle of live electronics primarily symbolically.

For the performance at the Akademie der Künste in Berlin, the European instruments are now contrasted with two instruments from the collection of Brazilian composer Walter Smetak. During a stay in Brazil, musicians living there drew my attention to this composer originally from Switzerland, while at the same time stressing that he was “their” Swiss man. In his early years, he was engaged as a solo cellist by the São Paulo Symphony Orchestra, but soon gave up this position in order to devote himself more to Brazilian music and to experimentally exploring the new opportunities for expression it offered. All the composers knew Smetak and proudly called him their Brazilian John Cage. My curiosity was piqued by the news that many sound recordings were stored at the library of Salvador de Bahia. I was given permission to see them and was brought a damp box, decaying due to the climate, with many reels of tape between which certain tiny creatures were already crawling as harbingers of the approaching jungle. A year later, I was able to digitise all these tape recordings in collaboration with composer and musicologist Sérgio Freire. On them, we also discovered two purely electronic compositions, some of which I have used in the vocoders.

Of course, Smetak also heard Brazilian music (what is that, anyway, Brazilian music?) through his European filter as a trained cellist, but the results of his countless improvisations with Brazilian musicians (Gilberto Gil, for example) and his imaginative instruments are anything but European. Smetak even went a step further and created his own imaginary, non-European culture.

The present “Berlin” version required a radical reworking of the score, due to the completely new sound world of the Smetak instruments, and can be considered a world premiere. In the collaboration with the musicians and young composer and audio designer Sébastien Vaillancourt, a new compositional dialogue has also been created.

Thomas Kessler

Thomas Kessler (*1937), Komponist, lebt in Basel und Berlin. Seit 1973 nutzt er elektronische Mittel wie Tonband, Synthesizer und Computer zur Erweiterung der instrumentalen Artikulations- und Gestaltungsmöglichkeiten. Er unterrichtet langjährig an der Musik-Akademie Basel, wo er außerdem das Studio für elektronische Musik leitet. Kessler ist Mitglied der Akademie der Künste, Berlin, Sektion Musik.

is a composer based in Basel and Berlin. He has been using electronic means such as tape, synthesiser and computer to expand the scope of instrumental articulation and creativity since 1973. He taught for many years at the Musik-Akademie Basel, where he also ran the Studio for Electronic Music. Kessler is a member of the Music Section of the Akademie der Künste, Berlin.

www.kessler-thomas.com

Als Komponist erlebt man immer wieder Überraschungen. Es ist schwer vorauszusagen, wie der nächste Auftrag aussieht. So erhielt ich im Herbst 2020 eine Anfrage: Sébastien, hast du Lust, Vocoder für Thomas Kessler zu programmieren? Die Antwort war sofort klar: Ja!, ohne mehr wissen zu müssen. Das Projekt erfordert meine professionelle Erfahrung als Komponist wie auch als Live-Elektroniker. Außerdem erhalte ich die Möglichkeit, mit einem Komponisten zusammenzuarbeiten, dessen Ästhetik sich stark von der meinen abhebt. Darin sah ich die große Chance, mich mit einer neuen Art des Komponierens auseinanderzusetzen.

Im Rahmen dieser Zusammenarbeit besetze ich also die Position des Audiodesigners. Meine Herangehensweise besteht darin, keine fertigen Lösungen zum Vocoder zu übernehmen, sondern eine flexible und meiner Meinung nach – modernere Lösung zu finden. Da der Vocoder das zentrale technische Element des Stückes ist, insofern er die Dialoge zwischen Instrumentengruppen ermöglicht, wollte ich ihn auseinandernehmen und neu erfassen. Ich habe den Vocoder von A bis Z programmiert und uns dadurch die Möglichkeit gegeben, interessante technische Aspekte des Vocoders auszunutzen und weiterzuentwickeln, um immer neue und hervorragende Klänge zu erschaffen, die mit klassischen Vocodern nicht möglich sind. Dadurch hat der Begriff „Audiodesigner“ Bestand. Ich habe das Ziel, das kompositorische Material auf diese Weise reich und lebendig zu gestalten und neue Arten von Dialogen darzustellen.

As a composer, you’re always in for surprises. It’s hard to predict what the next commission will be. So in autumn 2020, I received a request: Sébastien, would you like to programme the vocoders for Thomas Kessler? The answer, without needing to know more, was immediately a definite “Yes!” The project required my professional experience as a composer and as a live electronic musician. It also gave me the opportunity to work with a composer whose aesthetic is very different from mine. I saw this as a great opportunity to get to know a new way of composing.

In the context of this collaboration, I therefore took on the role of audio designer. My approach is not to apply ready-made solutions to the vocoder, but to find a flexible and, in my opinion, more modern solution. Since the vocoder is the central technical element of the piece in that it facilitates dialogue between groups of instruments, I wanted to take it apart and reconfigure it. I programmed the vocoder from A to Z, giving us the opportunity to exploit and develop exciting technical aspects of the vocoder to create ever new and outstanding sounds that are not possible using classical vocoders. As a result, the term “audio designer” is certainly appropriate. My aim is to enrich and enliven the compositional material in this way and to present new types of dialogue.

Sébastien Vaillancourt



Thomas Kessler: Dialogue (1977), Autograph

CAROLA BAUCKHOLT

DOPPELBELICHTUNG

Carola Bauckholt: *Doppelbelichtung* (2016) für Violine und Zuspil / for violin and tape
Mit / With Karin Hellqvist, Violine / violin; Andrei Cucu, Klangregie / Sound; Studio für Elektroakustische Musik der / Studio for Electroacoustic Music of the Akademie der Künste, Berlin

Der Hörsinn ist der erste, der sich im Embryo entwickelt, und normalerweise auch der letzte, der sich vor dem Tod verabschiedet. Deshalb prägt die akustische Wahrnehmung unserer Umgebung unser Gedächtnis fundamental. Mit solchen tief verankerten Geräuscherinnerungen arbeiten viele meiner Stücke.

Geräusche evozieren bildliche Vorstellungen und persönliche Erinnerungen, die im Unbewussten vollzogen werden und sich bei den Hörenden, je nach akustischer Biografie, ganz individuell gestalten. Ich arbeite mit klanglichem Material, das bei mir selbst Resonanz erzeugt.

Vogelstimmen haben eine unglaubliche Intensität, hervorgebracht durch die Syrinx der Vogelkehle. Dabei haben Vögel gar keinen Kehlkopf, sondern mehrere Bronchialröhren mit inneren und äußeren Membranen, den Paukenhäuten, die durch ein komplexes Muskelsystem gesteuert werden. Dadurch können die fast zweistimmig wirkenden Sprünge und die rasanten Verzerrungen erzeugt werden.

Einen starken persönlichen Bezug habe ich zu einem einfachen Motiv der Amsel. Die kleine Terz h-gis, die sich immer wiederholt, ist in Deutschland überall zu hören. Besonders in der Abenddämmerung, wenn ich als Kind ins Bett gehen musste, obwohl das Spielen draußen gerade dann doch am geheimnisvollsten war, erklingen dieses Motiv und das Schlagen, ein prägnanter, sich immer wiederholender Pieps-Impuls, mit dem die Amsel-Eltern ihre Jungen für die Nacht zurückrufen.

Die genaue Betrachtung der Klangphänomene und deren Reflektion durch Übertragungen auf andere Klangkörper schaffen eine große Intensität und Nähe zu den Hörenden. Mit mikroskopischem Blick habe ich die Vogelstimmen untersucht und transkribiert und zusammen mit der Geigerin Karin Hellqvist auf die Geige übertragen. Die Geige ist das einzige Instrument, das diese extreme Höhe erzeugen kann – jedoch durch einen völlig anderen Vorgang. Gerade deshalb ist es reizvoll, beide Welten zusammenzuführen, wie eine Engführung beim Kontrapunkt.

Die Doppelbelichtung ist eine Technik aus der analogen Fotografie, bei der ein Bild auf das vorhergehende belichtet wird. Auf diese Weise werden mehrere Realitätsebenen in einem Bild eingefangen.

The sense of hearing is the first to develop in the embryo and usually also the last to fail before death. That is why memory is shaped to a large extent by the acoustic perception of our surroundings. Many of my pieces work with such deeply rooted auditory memories.

Sounds evoke visual images and personal memories that unfold in the unconscious and take on a very individual form in the listener, depending on the acoustic biography. I work with acoustic material that resonates with me.

Bird calls, produced by the syrinx of the bird's throat, have an incredible intensity. Birds have not a larynx, but several bronchial tubes with inner and outer membranes, the membrana tympaniformis, which are controlled by a complex muscle system. This makes it possible for birds to produce almost seemingly two-part intervals and rapid ornaments.

I have a strong personal connection to a simple phrase of the blackbird. The constantly repeated minor third B to G-sharp can be heard throughout Germany. Especially at dusk, when I had to go to bed as a child, even though playing outside was then at its most mysterious, this phrase and the chirping, a concise, recurrent "chink" with which the blackbird parents call their young back for the night, can be heard.

The close attention to acoustic phenomena and reflecting on them by transferring them to other resonating bodies generates high intensity and immediacy for listeners. With a microscopic approach, I examined and transcribed the bird calls and transferred them to the violin in cooperation with the violinist Karin Hellqvist. The violin is the only instrument capable of producing this high pitch – but by means of a totally different process. For this very reason, bringing the two worlds together, like a stretto in counterpoint, has its appeal.

The double exposure is a technique from analog photography in which an image is exposed on the previous one. This way, several levels of reality are captured in a single picture.

Carola Bauckholt



Carola Bauckholt: *Doppelbelichtung* (2016) Partitur, Ausschnitt

Carola Bauckholt (*1959), Komponistin, Intermedia-Künstlerin. Sie studierte an der Musikhochschule Köln bei Mauricio Kagel. 1985 gründete sie zusammen mit Caspar Johannes Walter den Thürmchen Verlag, später das Thürmchen Ensemble für Neue Musik in Köln. Seit 2015 ist sie Professorin für Komposition an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz. Bauckholt ist Mitglied der Akademie der Künste, Berlin, Sektion Musik.

is a composer and intermedia artist. She studied at the Cologne Academy of Music under Mauricio Kagel. In 1985 she and Caspar Johannes Walter founded the Thürmchen Verlag, later the Thürmchen Ensemble for New Music in Cologne. She has been a professor of composition at the Anton Bruckner Private University in Linz since 2015. Bauckholt is a member of the Music Section of the Akademie der Künste, Berlin.

www.carolabauckholt.de

WALTER ZIMMERMANN

SIWA – KÄRWA

Walter Zimmermann: *Ga's* (1976) für Oboe und Zupiel / for oboe and tape
Simon Strasser, Oboe / oboe
Walter Zimmermann: *25 Kärwa-Melodien* (1979), substituiert für zwei Klarinetten (Ausschnitt, Aufnahme mit Michael Riessler und John Corbett, 2019) / substituted for two clarinets (extract, recording with Michael Riessler and John Corbett, 2019)
siehe / see INDOOR S. / p. 56

Klangraum zusammenbringen und somit die multiversellen und die universellen Aspekte von Insularität verdeutlichen sollte. Zwei naturbedingte Inselkulturen sollten mit zwei von Menschen gemachten kontrastiert werden: die Oase Siwa in Ägypten und ein Regenwaldgebiet in Zentralkolumbien mit dem Fürther Hinterland, BRD, und dem Ghetto in East Chicago, USA.

25 Kärwa-Melodien, substituiert für zwei Klarinetten, gehört zum Zyklus *Lokale Musik*, den Zimmermann zwischen 1977 und 1981 mit Bezug auf seine Heimat, das fränkische Hinterland, komponierte. In dieser Komposition bedient sich Zimmermann eines physikalischen Phänomens: der Differenztöne. Was zu hören ist, ist ein zweistimmiger Satz, dessen Differenztöne die Originalmelodie des Volksliedes ergeben. Schattenhaft taucht sie auf, verschwindet, ist nur andeutungsweise hörbar.

Es werden zwei Kompositionen unterschiedlicher Werkzyklen gegenübergestellt. In der Kompositionsminiatur *Ga's* doppelt die Oboe die Kontur einer Tonaufnahme, die Walter Zimmermann 1976 in der ägyptischen Oase Siwa gemacht hat. Sie ist Teil des unvollendeten Projekts *Insel Musik*, das die musikalische und akustische Auslotung von vier Inselkulturen in einem

Two compositions from different work cycles are being juxtaposed. In the miniature *Ga's*, the oboe doubles the contour of a sound recording that Zimmermann made in Egypt's Siwa Oasis in 1976. It is part of the unfinished *Insel Musik* project that set out to bring together the musical and acoustic exploration of four island cultures in a single sound space and illustrate the multiversal and universal aspects of insularity. Two nature-based island cultures were to be contrasted with two man-made ones: the Siwa Oasis in Egypt and a rainforest area in central Colombia with the Fürth hinterland in Germany and the ghetto in East Chicago, USA.

25 Kärwa-Melodien, substituted for two clarinets, belongs to the *Lokale Musik* cycle that Zimmermann composed from 1977 to 1981 with reference to his home territory, the Franconian hinterland. In this composition, Zimmermann makes use of the physical phenomenon of "combination tones". What can be heard is a two-part arrangement whose combination tones yield the original melody of the folk song. It emerges from and vanishes into the shadows and is only indistinctly audible.

Walter Zimmermann (*1949), Komponist und Autor, lebt und arbeitet in Berlin. Er studierte in Nürnberg Komposition, in Utrecht Sonologie und in Hamilton, USA Computermusik. Von 1993 bis 2014 war er Professor für Komposition an der Universität der Künste Berlin. Autor zahlreicher Publikationen. Zimmermann ist Mitglied der Akademie der Künste, Berlin, Sektion Musik.

is a composer and author who lives and works in Berlin. He studied composition in Nürnberg, sonology in Utrecht and computer music in Hamilton, USA. From 1993 to 2014 he was professor of composition at the Universität der Künste Berlin. He is the author of numerous publications. Zimmermann is a member of the Music Section of the Akademie der Künste, Berlin.

www.beginner-press.de

Walter Zimmermann 1976/9
BEDUINENLIED (Aufnahme April 1976)
SÄNGER: DER HIRTE AHMED
AUS DER OASE SIWA
für Oboe & Tonband

1 Ganzton höher transponiert

GA'S

eg a elakstma
a eg a elakstma
tu::

A²
A²
A²
A² (Brosche neu B)
A² = Kernstruktur

A¹ (kleine Änderungen)
A² (unvollständig im Original an G²)
A²

⊙ A = Tonerzeugung gebildet durch physikalischen Erscheinung, Produktion von Kombinationstönen, die sich in der Schärfe des Klangeindruckes von übrigen Klängen unterscheiden. Das Sonogramm zeigt hier ein Dominanz der 3. Überstimmung

Walter Zimmermann im Januar 1976 5 Köln 2

Zur Zeit Arbeit an dem umfangreichen Projekt INSEL MUSIK (zusammen mit der Fotografin CAROL BYL), das die musikalische und akustische Auslotung von vier Insel-Kulturen in einem Klangraum zusammenbringt und somit das Multiverselle und Universelle an Insularität deutlich wird. Dabei werden zwei naturbedingte Insel-Kulturen, zwei von Menschen gemachten gegenübergestellt. Die OASE SIWA in Ägypten und ein REGENWALD Gebiet in Zentral-Kolumbien dem HINTERLAND in der Nähe Fürth's, BRD, und dem GHETTO in East Chicago, USA.

in: Walter Zimmermann: *Insel Musik*, Köln, 1980, S. 140



ANESTESIA VON WALTER SMETAK

ANESTESIA BY WALTER SMETAK

EINE FILMPARTITUR

A FILM SCORE

Walter Smetak: *Anestesia* (1971)
für 10 Musiker*innen. Realisiert
als Filmpartitur von Marco
Scarassatti und Luiz Pretti
Audiovisuelle Produktion / for ten
musicians. Realised as film score by
Marco Scarassatti and Luiz Pretti
audio-visual production

+ digital S. / p. 5

Marco Scarassatti: Konzept,
musikalische Leitung /
concept, musical direction
Luiz Pretti: visuelle Leitung /
visual direction

Mit Musikern des freien Improvisati-
onsensembles / With musicians of the
Free Improvisation Group **GIJU** der /
of the **Universidade Federal de Minas
Gerais (UFMG): Daniel Tamiatti,**
Violoncello / cello; **Marc Wallach,**
Gitarre / guitar; **João Viana, E-Gi-
tarre** / electric guitar; **Vanessa Aiseó,**
Posaune / trombone; **Fefo, Trompete**
/ trumpet; **Pedro Gilberto, Gitarre** /
guitar; **Marcos Alves, Percussion** /
percussion; **Davi Gazzaniga, Klavier** /
piano; **Silas Prado, Flöte** / flute; **Caio
Campos, E-Bass** / electric bass

**Caio Campos: Visuals in
openFrameworks**
**Marco Scarassatti und / and
João Viana, Tonmischung und
Schnitt** / audio mixing and editing
Luiz Pretti: Bildschnitt / image
editing

**Nutzung der Originalpartitur von Walter
Smetak mit freundlicher Genehmigung der
Familie Smetak, Salvador de Bahia** /
Use of Walter Smetak's original score with the
kind consent of the Smetak family, Salvador
de Bahia

Von Walter Smetak, der 1937 von der Schweiz nach Brasilien emigrierte und dort als studierter Cellist in verschiedenen Orchestern in Rio de Janeiro und in São Paulo spielte, sind vor allem die einzigartigen *Plásticas Sonoras* bekannt, an die 150 Instrumente und Klangskulpturen, die Smetak ab 1960 in seinem Atelier an der Universität von Salvador de Bahia (UFBA) erfunden und gebaut hat. Die Jahre von 1957 bis zu seinem Tod 1984 verbrachte Smetak in Salvador und erlebte dort eine in viele Richtungen weisende transkulturelle Kreativitätsphase. Er schuf konkrete Poesie und grafische Partituren, zeichnete, schrieb musiktheoretische Texte, Geschichten, Theaterstücke, erfand die bereits erwähnten *Plásticas Sonoras*, improvisierte mit verschiedenen Musiker*innen und Musiker*innengruppen – darunter die international bekannten Tropicalisten Caetano Veloso, Gilberto Gil und Tom Zé –, experimentierte mit elektronischer Klangerzeugung und erfand in den 1970er-Jahren ein nie realisiertes eiförmiges Ton- und Hörstudio, das sogenannte Projeto do Estudio Ovo, ein visionäres Klangforschungszentrum, das Eigenschaften sowohl eines Tempels als auch eines Klangenvironments aufweisen sollte.

Walter Smetak strebte danach, Dualismen, Tonalität und eine lineare Zeitauffassung aufzulösen. Seine *Plásticas* stehen als große Speicher transkultureller Praktiken in einer Linie mit einer Ästhetik, wie sie in Südamerika ab den 1960er-Jahren verschiedene Komponist*innen und Theoretiker*innen formuliert und praktiziert haben: Hans-Joachim Koellreutter in Brasilien, Coriún Aharonián und Graciela Paraskevaïdis in Montevideo (Uruguay), Cergio Prudencio in La Paz (Bolivien) oder der Instrumentenerfinder Joaquín Orellana in Guatemala, um nur einige zu nennen. Sie alle sahen die ästhetische Notwendigkeit, die Ideen der Avantgarde mit der südamerikanischen Kultur und den lokalen soziopolitischen Rahmenbedingungen in Einklang zu bringen und im Zeitgenössischen ein Gedächtnis für die indigene Kultur Südamerikas, indigene Sprachen und Musik oder die Natur zu bewahren – intendiert auch als identitätsstiftende und dekolonialisierende Handlung.

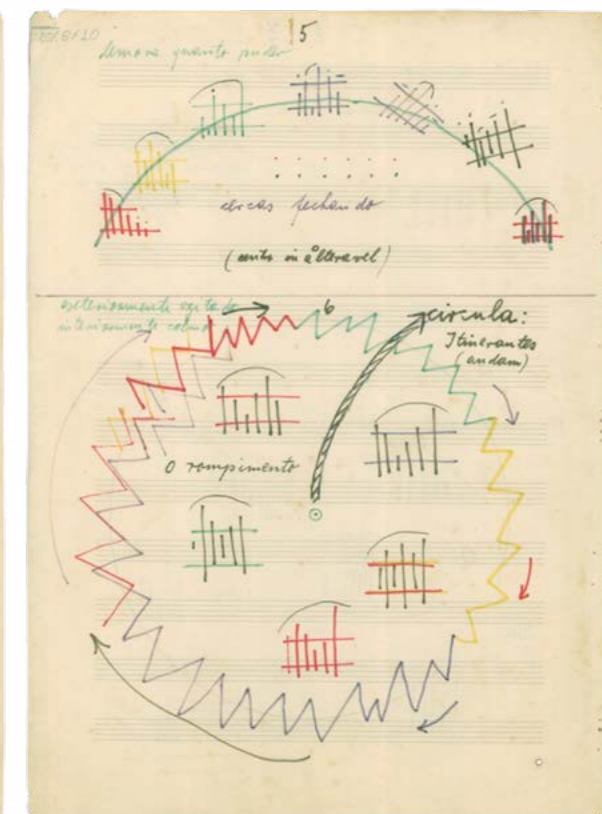
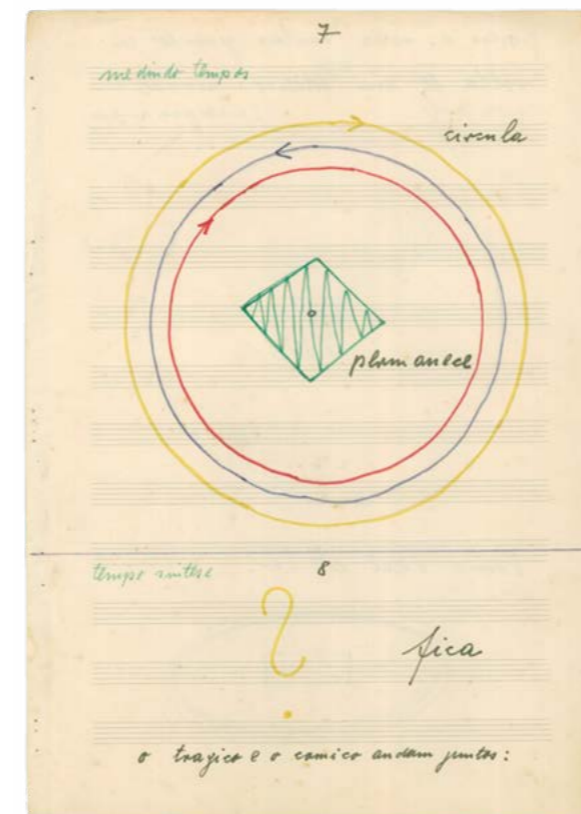
Walter Smetak, who emigrated from Switzerland to Brazil in 1937 and, having studied the cello, played in various orchestras in Rio de Janeiro and São Paulo, is best known for his unique *Plásticas Sonoras*, roughly 150 instruments and acoustic sculptures that Smetak invented and built in his studio at the University of Salvador de Bahia (UFBA) from 1960 onwards. Smetak spent the years from 1957 until his death in 1984 in Salvador, where he experienced a period of transcultural creativity that took him in many directions. He composed concrete poetry and graphic scores, drew, wrote texts on music theory, stories and plays, invented the above-mentioned *Plásticas Sonoras* and improvised with various musicians and music groups – among them the internationally renowned Tropicalists Caetano Veloso, Gilberto Gil and Tom Zé. He also experimented with electronic sound generation and, in the 1970s, invented an egg-shaped recording and listening studio that was never realised, the so-called Projeto do Estudio Ovo, a visionary sound research centre that was to have characteristics of both a temple and a sound environment.

Smetak strove to overcome dualisms, tonality and the linear conception of time. As a large repository of transcultural practices, his *Plásticas* conform to an aesthetic formulated and practised by various composers and theorists in South America from the 1960s onwards: Hans-Joachim Koellreutter in Brazil, Coriún Aharonián and Graciela Paraskevaïdis in Montevideo (Uruguay), Cergio Prudencio in La Paz (Bolivia) and the instrument inventor Joaquín Orellana in Guatemala, to name but a few. They all saw the aesthetic need to reconcile the ideas of the avant-garde with South American culture and the local socio-political conditions and to preserve for the contemporary period a memory for the indigenous culture of South America, indigenous languages and music, and nature – intended also as an identity-creating and decolonising act.

Julia Gerlach



Walter Smetak, Probe in der / rehearsal in the Akademie der Künste, Berlin, Horizonte Festival 1982.



Walter Smetak: *Anestesia* (1971), Autograph

Anestesia ist ein Werk von Walter Smetak, das 1971 zu Ehren des gerade verstorbenen Komponisten und Arztes Milton Gomes komponiert wurde. Milton Gomes war wie Smetak Mitglied der 1966 gegründeten Grupo de Compositores da Bahia und hatte 1969 das Stück *Sacred Mountain* für einen von Smetak erfundenen Satz von Instrumenten geschrieben.

Ursprünglich ist *Anestesia* eine grafische Partitur, die für 10 chirurgische Instrumente „nach freier Auswahl des kompetenten Interpreten“ komponiert wurde. Auf dem Umschlag der Partitur fügt Smetak hinzu: „eine Nadelung, die 22 Effekte verursacht; symptomatische Übersetzung von Formen und Nicht-Formen in Klang; Improvisation, die durch informelle Schemata geleitet wird“. Unter seiner Unterschrift am Ende des Umschlags empfiehlt Smetak, die Strukturierung der Partitur zu durchbrechen, „den Arzt vom Patienten, den Musiker von der Partitur, den Dirigenten vom Orchester zu befreien“.

Fünfzig Jahre später kehrt *Anestesia* als chirurgischer Eingriff aus der Ferne zurück, diesmal in einer Interpretation, in der, Smetaks Empfehlung folgend, ein paradigmatischer Wechsel im Stück stattfindet. Die 10 chirurgischen Instrumente werden nicht von den zuständigen Interpret*innen ausgewählt. Dieses Mal werden die Musiker*innen, 10 chirurgische Instrumentalist*innen, von den kompetenten musikalischen Instrumenten ausgewählt, um eine Filmpartitur mit 22-minütiger Dauer zu schaffen.

Die Idee war es, aus den grafischen Angaben von *Anestesia* eine Filmpartitur zu kreieren, in der die Originalseiten und -grafiken mit den Konturen der Musikinstrumente, den Körpern und Gesten der Musiker*innen bei der Interpretation verschmelzen und der Originalpartitur Bewegung, Klangfülle, Symbolik und Visualität verleihen, sodass sie auch von anderen Musiker*innengruppen und Künstler*innen interpretiert werden kann.

Anestesia is a work by Walter Smetak, composed in 1971 in honour of the composer and physician Milton Gomes, who had just passed away. Milton Gomes was a member of Grupo de Compositores da Bahia who, in 1969, composed *Montanha Sagrada* for a set of instruments invented by Smetak.

In its original form, *Anestesia* is a graphic score composed for ten surgical instruments “chosen at will by the respective performers”. On the cover of the score Smetak adds: “one needling that causes 22 effects; symptomatic translation of forms and non-forms into sound; improvisation directed by informal schemes”. Below his signature at the bottom of the cover, Smetak recommends breaking through the structure of the score, “freeing the physician of the patient, the musician of the score, the conductor of the orchestra”.

Fifty years later, *Anestesia* returns from afar as a surgical intervention, this time in an interpretation in which, following Smetak’s recommendation, a paradigmatic change takes place in the piece. The ten surgical instruments are not chosen by the respective performers. This time, the musicians, ten surgical instrumentalists, are selected by the respective musical instruments in order to create a 22-minute film score.

The idea was to create this film score from the graphic descriptions of *Anestesia*, in which the original pages and graphics merge with the contours of the musical instruments, the bodies and gestures of the musicians in the interpretation, giving movement, sound, symbolism and visuality to the original score, so that it can also be interpreted by other groups of musicians and artists.

Marco Scarassatti

Marco Scarassatti (*1971), brasilianischer Klangkünstler und Komponist, Forscher und Autor. Er baut seine eigenen Instrumente und Klangskulpturen und kreiert Installationen. Er ist Dozent an der Bundesuniversität von Minas Gerais in Belo Horizonte, hat einen Master in Multimedia und einen Doktor in Erziehungswissenschaften. Scarassatti ist Autor verschiedener Publikationen über Walter Smetak.

is a Brazilian sound artist and composer, researcher and author. He constructs his own instruments and sound sculptures and creates installations. He is a lecturer at the Federal University of Minas Gerais in Belo Horizonte and holds a master’s degree in Multimedia and a PhD in Education. He has written various publications about Walter Smetak.

www.soundcloud.com/marco_scarassatti

Carlos Gutiérrez: *Naturvölker* (2019/20, UA / world premiere) für indigene Instrumente, Video, Tanz, Stimme und Flöten / for indigenous instruments, video, dance, voice and flutes
Realisiert als audiovisuelle Installation mit Live-Momenten / Realised as an audio-visual installation with live moments

+ digital S. / p. 5

Carlos Gutiérrez: Musikalische Leitung / musical director
Mit dem Kammerensemble des / With chamber ensemble of the **Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (ECOIN; Carlos Gutiérrez, Andrea Alvarez, Tatiana López, Romina Quisbert und / and Ute Wassermann, Stimme, Vogelflöten /**

voice, bird flutes; **Sabine Vogel, Flöten** / flutes.

Live-Momente mit / live moments with **Ute Wassermann, Sabine Vogel, Jorge Villaseca, indigene Instrumente** / indigenous instruments; **Sharon Mercado, Tanz** / dance

Video und Ton / Video and sound: **Gilmar Gonzales, Mauricio Quiroga, Carlos Gutiérrez**

Kompositionsauftrag der / Commissioned by **Akademie der Künste, Berlin**

In Kooperation mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD und dem Goethe-Institut La Paz

In cooperation with the DAAD Artists-in-Berlin program and the Goethe-Institut in La Paz

CARLOS GUTIÉRREZ

NATURVÖLKER

Anhand von vier Themen – Schöpfungsmythen, Migration/Invasion, Technologie und Inkarnation – erkundet der bolivianische Komponist Carlos Gutiérrez in Klang, Text und Bewegung das Verhältnis zwischen der sogenannten zivilisierten und der primitiven Gesellschaft und stellt die Vorstellung einer bei den Kolonisatoren im Gegensatz zu indigenen Gesellschaften vermeintlich vorherrschenden Trennung von Natur und Kultur grundsätzlich in Frage. Der audiovisuellen Installation mit dem bolivianischen Kammerensemble des Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (ECOIN) begegnen in Live-Interventionen die Echtzeitmusikerinnen Ute Wassermann und Sabine Vogel sowie der Musiker Jorge Villaseca und die Tänzerin Sharon Mercado.

Using four themes – creation myths, invasion/migration, technology and incarnation – Bolivian composer Carlos Gutiérrez explores the relationship between so-called civilised and primitive societies in sound, text and movement, and fundamentally challenges the notion of the supposedly prevalent separation of nature and culture among the colonisers as opposed to indigenous societies. In live interventions, the audio-visual installation by Bolivian chamber ensemble Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (ECOIN) meets real-time musicians Ute Wassermann and Sabine Vogel, musician Jorge Villaseca and dancer Sharon Mercado.



Melchor María Mercado: Carnaval

Naturvölker war ursprünglich als Werk konzipiert, das live in einem geschlossenen Raum gespielt werden sollte. Aufgrund der Pandemie musste es als audiovisuelle Open-Air-Installation aufgeführt werden, zu der auch Livemusik und Tanz gehören.

Die Arbeit besteht aus vier thematischen Elementen, die jeweils anhand von Beziehungen zwischen Bild, Text und Ton verschiedene Formen von Spannungen und Einflüssen zwischen den sogenannten zivilisierten und primitiven Gesellschaften erforschen:

„Die Interpretation dessen, was ein Volk über ein bestimmtes ‚Ding‘ denkt, setzt voraus, dass die Kategorie ‚Ding‘ vorher bereits gegeben ist. Man muss also einen Schritt zurücktreten und fragen, was Dinge sind. Viveiros de Castro zum Beispiel postuliert anstelle eines ‚Multikulturalismus‘ einen ‚Multinaturalismus‘. Das erste Konzept geht von der Vorstellung aus, dass die Natur ein ist, während die kulturellen Perspektiven der Menschen variieren. Die Frage lässt sich jedoch auch umkehren: Kann es viele Naturen geben? [Philippe] Descola, ein weiterer relevanter Autor des aktuellen *Ontological Turn* [der ‚ontologischen Wende‘] spricht von verschiedenen Ontologien (Naturalismus, Totemismus, Animismus, Analogismus), die jeweils unterschiedliche Kontinuitäten und Diskontinuitäten zwischen der physischen Welt und der Innerlichkeit aufwerfen. So markiert zum Beispiel der Naturalismus der modernen europäischen Gesellschaften von Anfang an eine starke Diskontinuität zwischen diesen beiden Feldern, eine Kluft, die gleichzeitig eine hierarchische Unterscheidung zwischen Natur und Kultur mit sich bringt.

Diese ontologische Diskontinuität zwischen Natur und Kultur impliziert mehr als eine bloße Abstufung: Es ist eine Unterteilung, die eine gewisse Hierarchie begünstigt. So wird zwischen ‚zivilisierten‘ und ‚primitiven‘ Gesellschaften unterschieden, wobei letztere in den Augen der Ethnologie eng mit der Natur verbunden sind. Sie sind ‚Naturvölker‘, wie sie im 19. Jahrhundert genannt wurden.“

Naturvölker was initially conceived as a work to be played live in an enclosed space. Due to the pandemic, it has had to be performed as an open-air audio-visual installation that includes live music and dance.

The work is made up of four thematic parts, each of which explores, based on relationships of image, text and sound, different forms of tensions and influences between the so-called civilized and primitive societies:

“Interpreting what a people thinks of a certain ‘thing’ implies a previous category of ‘thing’ already being given. Thus, it is necessary to take a step back to ask what things are. Viveiros de Castro, for example, postulates, instead of a ‘multiculturalism’, a ‘multinaturalism’. The first involves the idea that nature is one and what varies are the cultural perspectives of people. It is possible, however, to reverse the question: Can there be many natures? [Philippe] Descola, another of the relevant authors of this trend (Ontological Turn), speaks of various ontologies (naturalism, totemism, animism, analogism), each of which raises different continuities and discontinuities between the physical world and interiority. Thus, for example, the naturalism of modern European societies marks a strong discontinuity between these two fields from the beginning, a rift that simultaneously entails a hierarchical distinction between nature and culture.

This ontological discontinuity between nature and culture implies more than a mere gradation, it is a division that promotes a certain hierarchy. Thus, a distinction is made between ‘civilized’ and ‘primitive’ societies, the latter being intimately linked with nature in the eyes of ethnology. They are ‘*Naturvölker*’ (natural people), as they were called in the 19th century.”

DIE VIER THEMATISCHEN ELEMENTE THE FOUR THEMATIC PARTS

SCHÖPFUNGSMYTHEN

Der Schöpfungsmythos als Gründungsgeschichte und erste Beziehung zur Welt. Die imaginierten Bilder und Klänge, die historisch die verschiedenen Schöpfungsmythen hervorgebracht haben.

MYTHS OF CREATION

The myth of creation as a founding story and first relationship with the world. The imagined images and sounds that have historically generated the different creation myths.



Tanz der Aymara mit blauen Augen und blonden Perücken / Dance of the Aymara (with blue eyes and blonde wigs)

MIGRATIONEN/INVASIONEN

1906 nahm der Ethnologe Robert Lehmann-Nitsche den Gesang eines indigenen Chiriguano an der Grenze zwischen Argentinien und Bolivien auf.

Im 15. Jahrhundert durchquerte die ethnische Gruppe der Chiriguanos (Avá Guaraní), die für ihre Grausamkeit im Krieg bekannt war, auf der messianischen Suche nach dem Land ohne Übel (Yvy Maraey) Bolivien ausgehend vom Amazonasgebiet im Norden in Richtung Süden.

Die Durchquerung des Hochlands (das hauptsächlich vom Volk der Aymara besetzt war) durch die Chiriguanos wird allegorisch in einer Aymara-Musik/einem Aymara-Tanz namens Chiriwanu dargestellt, der in verschiedenen Gemeinschaften des bolivianischen und peruanischen Altiplano aufgeführt wird.

Die Tänzer tragen Jaguarfelle und Speere als Erinnerung an die alten Guaraní-Krieger.

Ein weiteres Beispiel für einen äußeren Einfluss, diesmal aus der westlichen Welt, zeigt sich in der Darstellung des Paquchi-Tanzes, bei dem zwei Tänzer Masken mit großen blauen Augen und blonden Perücken tragen (was eindeutig auf die europäischen Duellanten in der Kolonie anspielt).

Beide Tänze sind mit ihrer choreographischen und klanglichen Darstellung auch Formen der Dokumentation einer Art und Weise des Sehens, einer Sichtweise.

MIGRATIONS/INVASIONS

In 1906, ethnologist Robert Lehmann-Nitsche recorded the song of an indigenous Chiriguano on the border between Argentina and Bolivia.

During the 15th century, the ethnic group of the Chiriguanos (Avá Guaraní), known for their ferocity in the war, crossed Bolivia from the Amazonian north to the south in a messianic search for the Land without Evil (*Yvy Maraey*).

The passage of the Chiriguanos through the highlands (a space occupied mainly by Aymara cultural groups) is represented allegorically in an Aymara music/dance called Chiriwanu that is performed in different communities of the Bolivian and Peruvian Altiplano.

The dancers wear jaguar skins and hold spears as a reminder of the ancient Guaraní warriors.

Another example of influence, this time from the Western world, is seen in the representation of the Paquchi dance in which two dancers wear masks with big blue eyes and blonde wigs, clearly alluding to the European duelists of the colony.

Both dances (with their choreographic and sound display) are also forms of documenting a way of seeing.

TECHNOLOGIEN

Musikinstrumente sind technische Objekte, die zur Erzeugung bestimmter Klänge entworfen und im Laufe der Geschichte verfeinert wurden. Sie basieren auf einer von der jeweiligen Kultur entwickelten Ästhetik. Gleiches gilt auch für Instrumentaltechniken; sie sind Erweiterungen dessen, wie verschiedene Kulturen die Welt denken und verstehen.

Ein interessantes Beispiel für die Interaktion/den Einfluss/die Aneignung von Technologie und für die Darstellung zweier unterschiedlicher ästhetischer Formen findet sich in der bolivianischen indigenen Flötenmusik namens „Pinkillos“.

Das akustische System der Pinkillos und auch ihr Ensemble-Setting sind stark von der Konfiguration der Blockflötenfamilie (Sopranino, Sopran, Alt, Tenor, Bass) beeinflusst, die mit der Kolonialisierung nach Bolivien kam, wie die Bilder auf Seite 32 zeigen:

TECHNOLOGIES

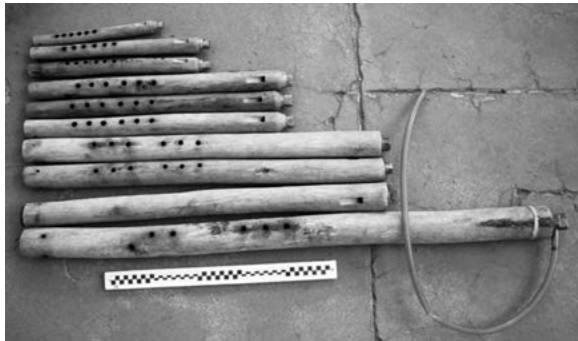
Musical instruments are technological objects conceived to produce specific sounds that have been refined through history and based on aesthetics developed by each culture. The same thing happens with instrumental techniques; they are extensions of the ways different cultures think and understand the world.

An interesting example of interaction/influence/appropriation of technology and representation of two different aesthetic forms occurs in the Bolivian indigenous flute music called *pinkillos*.

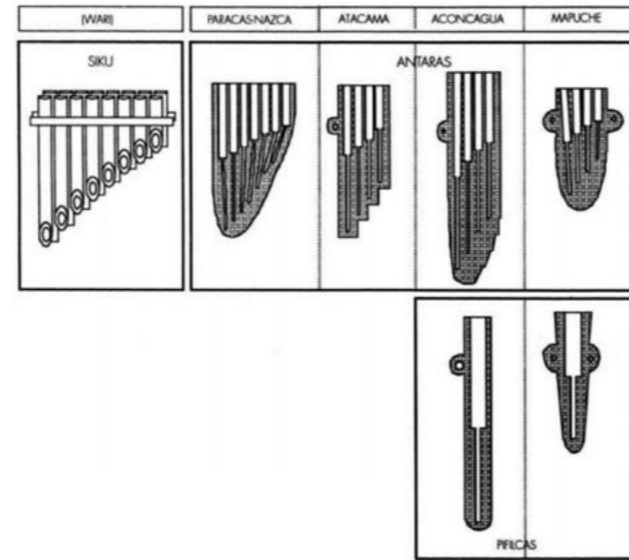
The acoustic system of the pinkillos and also its ensemble setting are heavily influenced by the configuration of the recorder family (sopranino, soprano, alto, tenor, bass) that arrived with the colony, as we can see in the images page 32.



Satz Blockflöten / Set of recorders



Satz Pinkillos / Set of pinkillos



Komplexe Röhren / Complex tubes

Die Klangergebnisse sind jedoch antipodisch:

Satz Blockflöten
<https://bit.ly/2QRTzmE>
 [Stand: 08. 03. 2021]

Satz Pinkillos
<https://bit.ly/3gDrj23>
 [Stand: 08. 03. 2021]

In vielen der indigenen Musiken des Hochlandes und der Täler Boliviens ist das klangästhetische Ideal stark von Schwebungen (*beats*) und Multiphonics geprägt. Um diesem Ideal näherzukommen, wurden Technologien wie beispielsweise komplexe Röhren,¹ Flöten mit Schwebungen *beating sounds* oder Doppelflöten entwickelt. Zusätzlich dazu gibt es die Tradition, die Instrumente mit feinen Längenunterschieden zu bauen, sodass das Gesamtergebnis viele mikrotonale Nuancen innerhalb des Ensembles aufweist. Im Beispiel der Blockflöten/Pinkillos bleibt das indigene ästhetische Ideal erhalten. Es findet eine Aneignung der Technologie der kolonisierenden Kultur statt.

¹ Benannt nach dem chilenischen Musikwissenschaftler José Pérez de Arce, sind *tubos complejos* (komplexe Röhren) Pfeifen mit zwei verschiedenen Durchmessern in einem Körper.

However, the sound results are antipodal:

Set of Recorders
<https://bit.ly/2QRTzmE>
 [As of: 08/03/2021]

Set of Pinkillos
<https://bit.ly/3gDrj23>
 [As of: 08/03/2021]

In many of the indigenous musics of the highlands and valleys of Bolivia, the sound aesthetic ideal is full of beats and multiphonics. In the search for this result, technologies such as complex tubes,¹ flutes with beating sounds, double flutes, etc. have been developed, in addition to the tradition of building the instruments with subtle changes in length so that the overall result involves many microtonal differences within the ensemble. In the example of the recorders/pinkillos, the indigenous aesthetic ideal remains. There is an appropriation of the technology of the colonising culture.

¹ Named by Chilean Musicologist José Pérez de Arce, *tubos complejos* (complex tubes) are the kind of pipes with two different diameters in one body.

INKARNATIONEN

Bei der Karnevalsfeier im bolivianischen Potosí kommen verschiedene Musiker*innen und Tänzer*innen zusammen, um durch Klang, Kleidung und Bewegung eine bestimmte Einheit zum Ausdruck zu bringen. Dieses „uralte Wesen“, das sich kollektiv verkörpert, konfiguriert sich aus dem Klang der Instrumente sowie aus allen anderen Geräuschen, die die Gruppe erzeugt: aus den Stimmen, aus den an ihrer Kleidung befestigten Glocken, aus den Sandalen mit Sporen an den Füßen; sie klingen wie die Pferde der Spanier.

Dieser Klangkomplex wird über einen längeren Zeitraum am Tag aufgeführt und hallt als akustische Halluzination nach dem Fest oft noch stunden- oder sogar tagelang nach.

INCARNATIONS

In Bolivia, at the carnival celebration in Potosí, various musicians and dancers come together to embody an entity through sound, clothing, and movement. This “ancient being”, incarnated collective, is configured from the sound of instruments as well as all the other sounds produced by the group: the voices, the bells attached to their clothing, the sandals with spurs on their feet; they sound like the horses of the Spaniards.

This sound complex is performed for a long time during the day and often remains as an acoustic hallucination after the party for hours or even days.

Carlos Gutiérrez



José López de los Ríos: Muerte e Infierno / Dead and Hell (Detail)

Melchor María Mercado: Instrumentos musicales (Región sur de Potosí)



José López de los Ríos: Muerte e Infierno / Dead and Hell

Carlos Gutiérrez Quiroga (*1982), Komponist, Forscher und Direktor des Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) in La Paz. Seine musikalische Arbeit umfasst die Herstellung von Instrumenten und Klangobjekten und die Untersuchung indigener Musik. Er komponierte auch Musik für Film und Theater. 2018 war er Gast beim Berliner Künstlerprogramm des DAAD.

is a composer, researcher and director of the Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) in La Paz. His musical work involves the making of instruments and sound objects and the study of indigenous music. He has also composed music for film and theatre. He was a guest of the DAAD Artists-in-Berlin program in 2018.

TONY ELIEH

LIFE IS IMPOSSIBLE WITHOUT FORGETTING

Tony Elieh: *Life is Impossible without Forgetting* (2021), Sechskanal-Klanginstallation / six-channel sound installation

Entstanden im Rahmen des Fellowship-Programms „Weltoffenes Berlin“ an der Akademie der Künste, Berlin, gefördert durch den Berliner Senat / Realised as part of the “Weltoffenes Berlin” (Cosmopolitan Berlin) fellowship at the Akademie der Künste, Berlin, funded by the Berlin Senate

außer ihren Erinnerungen. Erinnerungen an persönliche Erfahrungen, die durchlebt, abgespeichert, vergessen und später wiedergefunden und neu geordnet werden, um bei verschiedenen Gelegenheiten wiederhergestellt zu werden.

Diese Erinnerungen werden häufig von anderen Ereignissen und Erlebnissen überlagert und verblassen daher oft im Lauf der Zeit.

Das hat sowohl meine Stadt als auch mich geprägt. In dieser Stadt lernen wir durch Erinnerungen und ihr Verblassen, durch Chaos, Unsicherheit und Angst zu leben. Es gibt keinen festen Boden, keine stabile Geschichte, auf die man sich verlassen könnte. Es fühlt sich an, als lösche jede Generation aus, was vor ihr war, um ihre eigene Geschichte zu erschaffen.

Wie meine Stadt durchlebte auch ich seit meiner Geburt sehr vieles: den Bürgerkrieg (1975 – 1990), nach dem das Land in Trümmern lag, den Neoliberalismus (ab 1990), der alles von der Vergangenheit bis in die Zukunft auslöschte, den Krieg mit Israel 1996, zahlreiche Attentate seit 2005, den Krieg mit Israel 2006 und zuletzt die gewaltige Explosion am 4. August 2020, bei der um ein Haar die ganze Stadt in die Luft geflogen wäre. Diese Stadt, in der ich mich als Künstler, Musiker und Fotograf immer wieder neu erfinden musste, mit all ihren Menschen und Orten – Orten, die es nicht mehr gibt oder höchstens in einer anderen Form, einer Form, zu der ich keinen Bezug mehr habe, einer Form, in der alles verloren ging und nur noch in der Erinnerung fortbesteht, wo es nichts Greifbares mehr gibt, auf dem man neu aufbauen könnte.

Es zu schaffen, Dinge zu vergessen und hinter sich zu lassen, erscheint mir als etwas durchaus Schönes. Wenn man nicht mehr dazugehört, stellt sich so ein wunderbares Gefühl ein, ein Gefühl der

Die Bitte, eine Erinnerung zu thematisieren, hätte mich wohl kaum unberührt lassen können. Erinnerungen sind Teil dessen, was ich bin, umso mehr da ich in einer Stadt lebe, die sich immer wieder einmal selbst auslöscht und nichts übrig lässt als die Erinnerungen ...

Beirut, eine Stadt, die ihre Geschichte ausradiert und ihren Einwohner*innen nichts lässt, woran sie sich festhalten können,

Erleichterung und Unbeschwertheit. Uns zu lösen, danach streben meine Umgebung und ich unablässig, damit wir diese Stadt hinter uns lassen können, was ohne Vergessen unmöglich scheint.

Als ich gebeten wurde, in einer musikalischen Komposition „über eine Erinnerung zu sprechen“, fiel mir sofort auf, wie robust und langlebig Musikstücke sein können, da sie immer als Niederschrift oder als Ton- oder Filmaufnahme archiviert werden und damit eine konkrete Geschichte haben, auf die jeder zugreifen kann, was sie zu einer Erinnerung macht, die sich leicht umformen, verstärken und neu ordnen lässt. Sie kann also in einer Form wiederhergestellt werden, die dem tatsächlichen realen Erleben ähnelt. Verliert die Musik dadurch ihren lebendigen Geist? Wird durch all unsere Clouds und Server ihr Lebenszyklus aufgeweicht?

Diese Überlegungen regten mich dazu an, in der Zeit zurückzugehen und eine Erinnerung an einen Klang zu suchen. Einen Klang, der meine Kindheit beeinflusste und in meinem Unterbewusstsein gespeichert ist. Einen Klang, der vielleicht auch noch in meine Gegenwart hineinwirkt, aber längst vergangen und mit der Zeit in Vergessenheit geraten ist.

Als wir uns im Freundeskreis einmal darüber unterhielten und besprachen, wie unser Gehirn Erinnerungen verändert, kam uns ein alter Nachrichten-Jingle aus der Zeit des Bürgerkriegs (1975 – 1990) in den Sinn. Wir versuchten, uns die Melodie ins Gedächtnis zu rufen, und stellten fest, dass jede*r von uns eine andere Erinnerung hatte; manche lagen nah dran, andere unterschieden sich erheblich, bis dahin, dass sie die Melodie mit dem Jingle einer Fernsehserie aus den 1980er-Jahren durcheinanderbrachten. Natürlich hatte seit dem Krieg keiner von uns mehr diesen Jingle gehört, weil uns nur allzu bewusst war, dass er schmerzhaft Erinnerungen wachrufen konnte, die unsere Kindheit und unser heutiges Leben beeinflusst hatten.

So kam mir die Idee zu meiner Installation.

Ich beschloss, diese Melodie zu rekonstruieren, ohne im Radioarchiv danach zu suchen, indem ich mich nur auf meine Erinnerung und die Erinnerungen einiger Freund*innen stützte, die während dieser Zeit in Beirut gelebt hatten, und daraus ein Klangstück zu kreieren, das auf der Melodie/Erinnerung jedes und jeder einzelnen basiert, natürlich ohne die traumatischen Gefühle dieser Zeit wieder wachzurufen. Das Publikum wird die Stücke nicht über Kopfhörer hören, sondern über Lautsprecher, die entlang der Treppen aufgestellt sind, denn Erinnerungen sollen unterwegs zurückgelassen und neue erzeugt werden.



How could I not be moved when asked to talk about a memory? Memories are part of who I am, especially as I am living in a city that tends to erase itself every now and then, leaving nothing behind but memories...

Beirut, a city that erases its history and leaves its inhabitants with nothing to cling to but their memories. Memories based on personal experiences which are lived, stored, forgotten and later retrieved and restructured in order to be recreated on different occasions.

These memories tend to intertwine with other events and experiences and are therefore prone to deterioration.

This is how both my city and I have been shaped. In this city, we learn to live through memories, deterioration, chaos, uncertainty and fear. No solid ground or history to rely on. It feels like every generation erases its predecessor to create its own history.

Just like my city, I have lived through so much since I was born: the Civil War (1975 – 1990), which left the country in shatters, neoliberalism (since 1990), which erased everything from the past to the future, the Israeli war in 1996, numerous assassinations since 2005, the 2006 Israeli war and, most recently, the massive explosion on 4 August 2020 that almost blew up the entire city. This city where I have had to reshape myself every now and then as an artist, musician and photographer, with all its people and places, places that don't exist anymore or, if they still do, in a different form, a form I don't relate to anymore, a form where everything is lost and left to memory, with nothing tangible to restructure from.

Getting to forget and leave things behind seems to me to be a rather beautiful process. Not to belong anymore gives one this wonderful sensation, a feeling of relief and of being unburdened. Becoming detached, this is what my surrounding and I constantly strive for in order to be able to leave this city behind, which seems impossible without the process of forgetting.

When I was asked to "talk about a memory" in the form of a music composition, what struck me immediately was how resilient and durable

a music composition could be as it has always been archived, is written, recorded or filmed, and has a tangible history that is accessible to all, making it an "easy memory" to reshape, enhance and restructure. Thus, it can be recreated in a form similar to the actual real-life experience. Does this mean that music has lost its living spirit? Does it mean that we are tempering its cycle of life with all the clouds and servers?

This made me want to go back in time and search for a memory in sound. A sound that had an impact on my childhood and is stored in my subconscious. A sound that might still have an impact on my present but is long gone and has even been forgotten over time.

Once, when my friends and I were discussing this and how our minds reshape memories, we remembered an old breaking news jingle that was used during the Civil War (1975 – 1990). We tried remembering the melody and each one of us came up with a different version; some were close and others were very different, to a point that the melody got mixed up with the jingle from a 1980s TV series. Of course, none of us had listened to this jingle since the war because we knew well that it could bring up difficult memories that had impacted our childhoods and our present lives.

Hence the idea of my installation came to life.

So I decided to recreate this melody without going back to the radio archive to find it, relying only on my memory and the memories of some friends who lived in Beirut during that period, in order to create a sound piece based on each person's melody/memory, without recreating the traumatic feelings of that period of course.

The audience will enjoy listening to the pieces played through speakers placed along stairways rather than through headphones, as memories are supposed to be left behind and new ones created along the way.

Tony Elieh

Tony Elieh (*1978), Gründungsmitglied der ersten Post-Rock-Gruppe im Nachkriegs-Libanon, The Scrambled Eggs. Heute ist er Mitglied von improvisierenden Experimental-Ensembles wie Karkhana, Calamita und Wormholes Electric. In den letzten Jahren führt er ein Solo-Set mit stark bearbeiteten, bassgenerierten Sounds auf. Tony Elieh ist Stipendiat der Akademie der Künste im Rahmen des Programms „Weltoffenes Berlin“ des Berliner Senats.

was a founding member of the first post-rock group in post-war Lebanon, The Scrambled Eggs. Nowadays, he is a member of improvising experimental ensembles such as Karkhana, Calamita and Wormholes Electric. In recent years, he has performed a solo set of heavily processed bass generated sounds. He is an Akademie der Künste fellow as part of the "Weltoffenes Berlin" programme of the Berlin Senate.

www.tonyelieh.com

GUILHERME VAZ

SINFONIA DOS ARES

Guilherme Vaz (1948–2018): Sinfonia dos Ares (2002) für Trompete, Fagott, 2 Kontrabässe, 6 Maracas / for trumpet, bassoon, 2 double basses, 6 maracas

Realisiert als Vierkanal-Installation mit mechanisch betriebenen indigenen Maracas / Realised as a four-channel installation with mechanically operated indigenous maracas

Lívio Tragtenberg: Konzept, musikalische Leitung / concept, musical direction

Erick Ariga, Fagott / bassoon;
Emerson Boy, Trompete / trumpet;
Cleber Castro, Kontrabass / double bass;
Walter Muller, Kontrabass / double bass

Marco Scarassati: Konzept mechanische Maracas / concept mechanical maracas

Sebastian Schlemminger: Entwicklung und Bau der mechanischen Maracas / development and crafting of the mechanical maracas

Wir danken der indigenen Gemeinschaft der Pataxó, die die Maracas kreiert und für das Projekt zur Verfügung gestellt haben. / We thank the indigenous people of Pataxó for creating the maracas and offering them for this project.

Die Maracas wurden gefertigt und zur Verfügung stellt von der indigenen Gesellschaft der Pataxó. / The Maracas were created and offered by the indigenous group of the Pataxó.

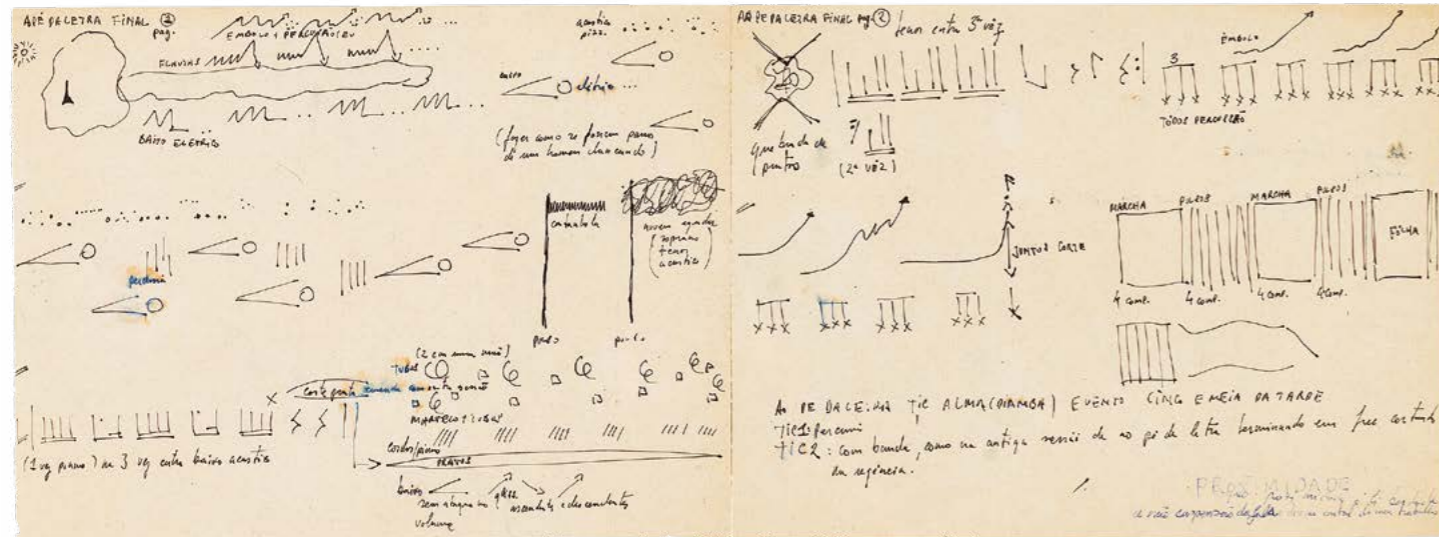
Den rituellen Aspekt und die enge Verknüpfung mit den Ursprüngen Brasiliens stark weiterentwickelt hat der Konzeptkünstler und Komponist Guilherme Vaz, der in Brasília und von 1965 bis 1967 bei Walter Smetak in Bahia studierte und mit ihm zusammen heute zu den bedeutendsten Vertretern der brasilianischen Klangkunst zählt. Sein Werkkorpus umfasst Konzeptkunst, Zeichnungen, Filmmusik, Komposition sowie Video- und Klanginstallationen und wurde 2016 in einer umfassenden Einzelausstellung in Rio de Janeiro präsentiert. Seit den 1960er-Jahren nahm er an wichtigen Konzeptkunst-Ausstellungen in Brasilien, Europa und den USA teil. Bereits 1975 forderte er eine radikale Auflösung der Grenze zwischen Sehen und Hören sowie zwischen Geräusch und Klang. Er hinterfragte Kunstmarkt, Werkbegriff und die Enge von Notation, Modernismus, dramatischer Form und Tonalität sowie generell den Fokus auf Objekte, kritisierte den Imperialismus und die Ausrichtung auf den Osten (das heißt in diesem Fall: Europa). Ihr stellte er die Kunst und Musik des „Westens“ – der indigenen Gesellschaften Brasiliens – entgegen, die mit Zeitrhythmen des Lebens, der sie umgebenden Landschaft, mit Wetter und Jahreszeit korrespondieren. Zwanzig Jahre hat Guilherme Vaz im Westen und Norden Brasiliens gelebt und sich aus dem zeitgenössischen Kunstbetrieb weitgehend zurückgezogen. Entstanden sind in der Folge des intensiven Austauschs mit indigenen Kunst- und Musikformen seit 2000 elf Studio-Kompositionen, darunter *Sinfonia dos Ares*. Die durchweg langen Kompositionen, die nicht ausnotiert sind, sondern auf oralen Erarbeitungsprozessen basieren, ähneln zeitlosen Klangumgebungen, deren Grundlage oft der regelmäßige Rhythmus der indigenen Maracas bildet und in denen eine Balance zwischen dem Zeitgenössischen und dem Ritualen möglich erscheint.

The conceptual artist and composer Guilherme Vaz, who studied in Brasília and under Walter Smetak in Bahia from 1965 to 1967 and today, with Smetak, is considered one of the foremost exponents of Brazilian sound art, has strongly refined the ritual aspect and close ties with Brazil's origins. His body of work includes conceptual art, drawings, film music, composition, and video and sound installations and was presented in a comprehensive solo exhibition in Rio de Janeiro in 2016. He has participated in important conceptual art exhibitions in Brazil, Europe and the USA. As early as 1975, he called for a radical eradication of the boundary between seeing and hearing and between noise and sound. He questioned the art market, the concept of the work and the limitations of notation, modernism, dramatic form and tonality, as well

as the focus on objects in general, criticising imperialism and the orientation towards the East (meaning in this case Europe). He contrasted this with the art and music of the “West” – the indigenous societies of Brazil – which express the temporal rhythms of life, the surrounding landscape, the weather and the seasons. Vaz lived in the west and north of Brazil for twenty years and largely withdrew from the contemporary art scene. As a result of his lively engagement with indigenous art and music forms, he has written eleven studio compositions since 2000,

including his *Sinfonia dos Ares*. These consistently long compositions, which are not written out but based on oral processes of elaboration, resemble timeless sound environments, often based on the regular rhythm of the indigenous maracas, in which a balance between the contemporary and the ritual seems possible.

Julia Gerlach



Grafische Partitur von / graphic score by **Guilherme Vaz: Ao pé da letra (Just As It Is)**, 1975.

„Die Musik von Guilherme Vaz ist eine originelle Kombination, inspiriert von indigener und zeitgenössischer Musik. Seine kreative Gleichung geht jedoch über die Einbindung der Quellen als exotische Elemente hinaus. Hier geht es nicht um Stilisierung oder postmodernen Manierismus. Ganz im Gegenteil, seine Poetik erfindet die Annäherung an die indigene Kultur in einer eigenen musikalischen Sprache neu, tief spirituell und reflektierend.“

“Guilherme Vaz’s music is an original combination inspired by indigenous and contemporary music. However, his creative equation goes beyond integrating the sources as exotic elements. This is not about stylisation or postmodern mannerism. On the contrary, his poetics reinvent the approach to indigenous culture in a musical language of its own, in a deeply spiritual and reflective way.”

Lívio Tragtenberg

Lívio Tragtenberg (*1961), Musiker, Komponist, Musiktheoretiker, Professor und Plattenproduzent. Seit 1980 hat er nicht nur eine Vielzahl von Alben veröffentlicht, sondern war darüber hinaus Professor für Musiktheorie an der Unicamp, São Paulo, sowie Komponist für Theater und Film und Initiator zahlreicher Projekte mit Ensembles aus Straßen- und Orchestermusiker*innen.

is a musician, composer, music theorist, professor and record producer. Since 1980, he has not only released a great number of albums but has also been a music theory professor for Unicamp, São Paulo, a composer for theatre and film and an initiator of numerous projects with ensembles combining street and orchestra musicians.

***Sinfonia dos Ares* ist eine Komposition von Guilherme Vaz (1948–2018), die auf brasilianischen indigenen Klangwelten basiert. Sie ist der vierte Teil einer klanglichen Annäherung an die indigene Kosmogonie der vier Grundelemente Wasser, Feuer, Luft und Erde. Die schwer mit Worten zu beschreibende Klangwelt inkorporiert eine offene Zeitvorstellung, räumliche Tiefe, den unverwechselbaren Klang indigener Maracas und das Rauschen von Wind.**

Von Guilherme Vaz als Studio-Komposition produziert, realisierte der Komponist und musikalische Leiter Lívio Tragtenberg 2017 in São Paulo nach intensivem Austausch mit Guilherme Vaz erstmalig eine Live-Aufführung des Stücks. Die Komposition erfährt nun eine weitere Transformation zur Installation. Die mechanisch gesteuerten indigenen Maracas greifen eine lange Tradition mechanischer und kinetischer selbstgebauter Musikinstrumente in Brasilien auf.

Sinfonia dos Ares is a composition by Guilherme Vaz (1948–2018) based on Brazilian indigenous sound worlds. It is the fourth part of an acoustic approximation of the indigenous cosmogony of the four basic elements of water, fire, air and earth. This sound world, so difficult to describe in words, incorporates an open conception of time, spatial depth, the unmistakable sound of indigenous maracas and the rushing of the wind.

Produced by Vaz as a studio composition, composer and musical director Lívio Tragtenberg staged a live performance of the piece for the first time in São Paulo in 2017 after in-depth consultation with Vaz. The composition is now undergoing further transformation into an installation. The mechanically controlled indigenous maracas draw on a long tradition of mechanical and kinetic home-built musical instruments in Brazil.



Maracas der / by the Pataxó

Maraca. A learning experience and observations of who contemplates it and begins to understand it.

The maraca is a simple, but magical instrument. There are many music mysteries, and mysteries are just things we do not know, but we can intuit that they exist in silence. [...] The maraca is one of the simplest instruments, and their sound is produced by seeds, this is the beginning of everything – the seed. A small wooden bulb, spherical in shape with seeds inside. With the Ikolen Indians – with whom I lived for a long time and consider to be my friends – I could see and understand from the beginnings what a maraca is. But it is not unravelled. Its sound ‘cleans’ the air and prepares it for the song that will be sung and contemplated. Some time later, while I was still with the Ikolen Indians I decided to go into the forest late at night, at the borders of the Amazon River, exactly where it starts. [...] I took my maraca and started playing as I was walking the woods, playing and walking, as a rite. Carlitos and even the forest calmed down – at that time it looked like a huge green canopy, which reflected the light of our lanterns in the middle of the forest. [...] I realized that the sound of the maraca ‘cleaned’ the energy of the forest too, and this time I tasted the flavour and function of the instrument in the middle of the Amazon’s hugeness. [...] There echoed the sounds of the seeds, as in the beginning of the world.

Guilherme Vaz in an e-mail to Vera Terra, 2009, in: Franu Manata (ed.), *Guilherme Vaz. Uma Fração do infinito* (exhibition catalogue Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro), Rio de Janeiro 2016. Calabashes with seeds are used by indigenous people as percussion instruments.

6. MAI — 7. AUGUST 2021 6 MAY — 7 AUGUST 2021

Radiokompositionen und Hörspiele können für einen Spaziergang im Tiergarten in der Akademie der Künste am Hanseatenweg auf das eigene Smartphone geladen werden.

Radio compositions and plays can be downloaded onto smartphones at the Akademie der Künste at Hanseatenweg for a walk in Tiergarten Park.

Kirsten Reese: *Field Log Cobourg (2020 / 21)*
Radiokomposition über die Recherche zum Naturwissenschaftler Ludwig Leichhardt in Australien / radio composition on the research on the scientist Ludwig Leichhardt in Australia

Auftrag und Produktion von / Commissioned and produced by Deutschlandfunk Kultur
siehe / see **OUTDOOR, S. / p. 10**

Voice Affairs
Radiomitschnitt des Uraufführungskonzertes bei ECLAT in Stuttgart, 3. Februar / Radio recording of the premiere of the project at ECLAT in Stuttgart, 3 February

Produktion von / produced by Deutschlandfunk Kultur
siehe / see **INDOOR, S. / p. 43**

Simone Kucher: *Der Stimme ihren Ort zurück (2015)*

Hörspiel / radio play
Auftrag und Produktion des / Commissioned and produced by Westdeutschen Rundfunks

SIMONE KUCHER: *DER STIMME IHREN ORT ZURÜCK*

Die Hörspielproduktion *Der Stimme ihren Ort zurück* von Simone Kucher nimmt ihren Ausgang in Aufnahmen von armenischen Kriegsgefangenen aus dem Ersten Weltkrieg, die im Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin zugänglich sind. Das Hörspiel korrespondiert mit der auf denselben Lautarchiv-Aufnahmen basierenden Komposition *Sprach der Wolf* des armenischen Komponisten Petros Ovsepyan (siehe **INDOOR S. 63**).

Eine Stimme aus der Vergangenheit holt Lusine ein. Zufällig hört sie im Radio eine historische Aufnahme aus dem Ersten Weltkrieg. Diese Stimme ist ihr merkwürdig vertraut. Wer ist es, der da spricht? Die Suche nach der Antwort wirft die junge Frau auf ihre Familiengeschichte zurück. Und auf ein großes Schweigen, das auf ihr lastet.

Denn Lusine ist Teil der armenischen Diaspora, die seit dem Völkermord an den Armenier*innen vor hundert Jahren über die ganze Welt verstreut lebt. So wird die Suche nach der Stimme zu einer Suche nach der Erinnerung und bringt zahlreiche andere hervor. Denn über ein Jahrhundert des beharrlichen Verschweigens hinweg sind die Erinnerungen und Einzelschicksale nur bruchstückhaft zu rekonstruieren.

The radio play production *Der Stimme ihren Ort zurück* by Simone Kucher takes its starting point from recordings of Armenian prisoners of war during the First World War, which are available in the Sound Archives of the Humboldt-Universität zu Berlin. The radio play correlates with the composition *Sprach der Wolf* by Armenian composer Petros Ovsepyan, which is based on the same sound archive recordings (see **INDOOR p. 63**).

Lusine is overtaken by a voice from the past. By chance she hears a historical recording from the First World War on the radio. This voice sounds oddly familiar to her. Who is speaking? The search for the answer reminds the young woman of her family history. And of a huge silence that weighs on her.

For Lusine is part of the Armenian diaspora, which has been scattered all over the world since the Armenian Genocide a hundred years ago. So the search for the voice becomes a search for memory and brings forth many others, because after a century of persistent silence only fragments of the memories and personal stories can be reconstructed.

Ich zeige meiner Mutter das Bild. Das Bild auf dem 1914 steht und stand. Das Bild, sagt sie. Ich kenne es.

Ich habe es nicht vergessen, obwohl ich es nur einmal sah.

Er saß mit dem Rücken zu mir am Tisch, als ich mitten in der Nacht in die Küche lief, um ein Glas Wasser zu trinken. Ich blieb neben ihm stehen und sah, was auch er sah, die Menschen vor dem Teppich, aufgespannt vor der Mauer eines Hauses, sah die Frau in der Mitte mit dem Säugling auf dem Schoß, sah den Jungen daneben mit der Geige in der Hand, die anderen beiden Kinder am rechten Rand und dahinter die Frauen und Männer mit dem ernstesten Fotografenblick.

Ich hatte das Bild noch nie vorher gesehen. Er muss es bei sich getragen haben, oder irgendwo versteckt. Ich blieb stehen, ohne etwas zu sagen, und sah, wie er über die Gesichter strich, über die Körper, die Arme, die Hände.

Da erst bemerkte ich, dass seine Augen geschlossen waren. Und etwas traf mich in diesem Moment, mich, die ich Kind war, wie er blind sich als Kind betrachtete, über die Berührung der Finger eine Erinnerung wachrief, die er tief in sich verschloss. Ich ging leise wieder aus dem Raum, als hätte ich gewusst, dass es über dieses Bild hinaus nichts mehr gab, was man über das Davor und Danach hätte erzählen können, weil es keine Worte dafür gibt. In welcher Sprache auch immer.

...

Dass das nicht stimmte mit dem Paradies, wusste ich irgendwann.

Und heute habe ich eine andere Vorstellung davon.

Ich stelle mir vor, wie Großvater als fünfjähriges Kind in einem Versteck den Brand in Musch überlebte. Wie ihn eine türkische Familie in den Ruinen fand und so schnell wie möglich aus diesem Land schleuste – nach Tabris, wo er nicht in einem Waisenhaus aufwuchs, sondern auf der Straße, zuerst als Schuhputzer und dann als Schuster bei einem Meister in die Lehre ging und immer weiter fortlief, über Rom, Berlin bis ans andere Ende der Welt.

Der Wolf spricht:

„Ich bin eure Mutter“,

aber die Kinder hören die dunkle Stimme des Wolfes, die nicht die Stimme ihrer Mutter ist.

„Du bist der Wolf!“, schreien sie im Chor.

Da geht der Wolf zum Krämer und besorgt sich ein Stück Kreide.

Sie macht seine Stimme hoch und sanft.

Und siehe da, die Tür öffnet sich, und wie er zuvor die Kreide fraß, frisst er nun Geißlein für Geißlein, bis auf eins.

Eins bleibt übrig, um der Mutter davon zu erzählen.

Eins bleibt übrig für die Geschichte.

Im Uhrenkasten, in dem die Zeit des Vergessens tickt.

Eins.

Ausschnitt aus Simone Kuchers Sprechertext, der auch in der Musiktheaterfassung der Komposition *Sprach der Wolf* von Petros Ovsepyan verwendet wurde, die im Programm des ensemble mosaik am 7. August aufgeführt wird. Siehe **INDOOR, S. 63**

INDOOR

VOICE AFFAIRS – FOKUS LIBANON

6. AUGUST 2021, 20 UHR
6 AUGUST 2021, 8 PM

Das Konzert „Voice Affairs“ initiiert künstlerische Dialoge zwischen europäischer Kunstmusik und den experimentellen Musikszenen im Libanon. Es verbindet die Neuen Vocalsolisten mit Musiker*innen aus Libanon, Ägypten und Palästina. Aus der Perspektive von zeitgenössischer Komposition, von elektronischer Musik, Sound Art, Improvisation und Avant-Pop beschäftigen sie sich alle auf unterschiedliche Weise mit der Stimme und ihren historischen, religiösen und kulturellen Implikationen. In der Verbindung von Konzert-Performance und Inszenierung entsteht eine große Erzählung über die Vielfalt, Widersprüchlichkeit, Explosivität und Poesie des libanesischen Kulturraums.

The “Voice Affairs” concert is initiating artistic dialogues between European art music and the experimental music scenes in Lebanon. It is bringing together the Neue Vocalsolisten with musicians from Lebanon, Egypt and Palestine. From the perspective of contemporary composition, electronic music, sound art, improvisation and avant-pop, they are all concerned in different ways with the voice and its historical, religious and cultural connotations. The combination of concert performance and stage production creates a grand narrative on the diversity, conflicts, explosiveness and poetry of the Lebanese cultural sphere.

Cynthia Zaven: *Madrigal d'Essilio* (2020/21) für 6 Stimmen / for 6 voices
Raed Yassin: *A Short Biography of a Snake* (2020/21) für 6 Stimmen und Elektronik / for 6 voices and electronics
Dániel Péter Biró: *Asher Hotseti Etkhem* (2020/21) für 5 Stimmen und Elektronik / for 5 voices and electronics
Aya Metwalli: *cabaret macabre* (2020/21) für 4 Frauenstimmen und Elektronik / for 4 female voices and electronics
Younna Saba: *I covered the planet with a dried leaf* (2020/21) für 6 Stimmen, Oud und Elektronik / for 6 voices, oud and electronics
Manolis Manousakis: *State of Exception* (2020/21) für 6 Stimmen und Elektronik / for 6 voices and electronics mit Texten von Manolis Manousakis und Angeliki Poulou und einer Choreografie von Yannis Nikolaides / With texts from Manolis Manousakis and Angeliki Poulou and choreography by Yannis Nikolaides
Samir Odeh-Tamimi: *VROS* (2020/21) für 4 Stimmen und Elektronik / for 4 voices and electronics
Panos Aprahamian: *Assemblages* (2020/21), Live-Video / live video

Mit / With Aya Metwalli, Stimme und Elektronik / voice and electronics; **Younna Saba, Oud und Elektronik** / oud and electronics; **Manolis Manousakis, Elektronik** / electronics; **Raed Yassin, Elektronik** / electronics, **Panos Aprahamian, Live-Video** / live video

Neue Vocalsolisten (Johanna Vargas, Sopran / soprano; Susanne Leitz-Lorey, Sopran / soprano; Truike van der Poel, Mezzosopran / mezzosoprano; Martin Nagy, Tenor / tenor; Guillermo Anzorena, Bariton / baritone; Andreas Fischer, Bass / bass)

Voice Affairs wurde entwickelt und koproduziert von (in alphabetischer Reihenfolge) Akademie der Künste Berlin, Irtijal Festival Beirut, Musik der Jahrhunderte Stuttgart, Onassis Cultural Center/Stegi Athens, Ultima Oslo Contemporary Music Festival. Ein Projekt der Neuen Vocalsolisten, produziert von Musik der Jahrhunderte Stuttgart. Unterstützt durch „Klangwert“ Aventus Foundation Ensemble-Förderung, Innovationsfonds Kunst des Landes Baden-Württemberg, Deutschlandfunk Kultur, Goethe-Institut Beirut, Teil des Sounds Now Projektes kofinanziert durch Creative Europe. Der Auftrag von Dániel Péter Biró wurde unterstützt durch Arts Council Norway.

Voice Affairs is developed and coproduced by (in alphabetical order) Akademie der Künste Berlin, Irtijal Festival Beirut, Musik der Jahrhunderte Stuttgart, Onassis Cultural Center/Stegi Athens, Ultima Oslo Contemporary Music Festival. A project of Neue Vocalsolisten, produced by Musik der Jahrhunderte Stuttgart Supported by „Klangwert“ Aventus Foundation Ensemble-Förderung, Innovationsfonds Kunst des Landes Baden-Württemberg, Deutschlandfunk Kultur, Goethe-Institut Beirut, Part of the Sounds Now Project Co-funded by Creative Europe. The commission for Dániel Péter Biró is supported by Arts Council Norway.

6. AUGUST
VOICE AFFAIRS –
FOKUS LIBANON

7. AUGUST
MEMORIES IN MUSIC

KONZERTE CONCERTS



CYNTHIA ZAVEN

MADRIGAL D'ESSILIO

Madrigal d'Essilio ist eine Komposition für sechs Stimmen, inspiriert von Dantes *Göttlicher Komödie* und Sayat Novas Gedicht *Tamam Ashkhar* (*Die ganze Welt*).

Dante und Sayat Nova waren beide zeitlose Dichter, die sich im Exil mit der menschlichen Natur auseinandersetzten. Um ihre Geschichten zu schreiben, wählten beide eine Vulgärsprache: Dante das toskanische Italienisch, Sayat Nova das Tifliser Armenisch.

Anders als Dante Alighieri ist Sayat Nova im Westen weitgehend unbekannt geblieben. Sayat Nova, ein armenischer Aschug oder Troubadour, wurde im 18. Jahrhundert in Georgien geboren, zu einer Zeit, als es noch keine Nationalstaaten gab. Er reiste durch den Kaukasus und sprach fließend Ostarmenisch, Aseri, Georgisch, Persisch und etwas Arabisch. Seine Werke sind größtenteils weltlich und voll von romantischem Expressionismus.

Beide Schriftsteller waren im Exil, sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne. Sie fanden Heimat in ihren Werken, oder in der Liebe.

Madrigal d'Essilio is a composition for six voices inspired by Dante's *Divine Comedy* and Sayat Nova's poem *Tamam Ashkhar* (*The Whole World*).

Dante and Sayat Nova were both timeless poets addressing human nature while in exile. They both chose to write their stories in vernacular: Dante in Tuscan Italian, Sayat Nova in Tbilisi Armenian.

While Dante Alighieri is well known in the west, Sayat Nova is not. An Armenian ashough, or troubadour, Sayat Nova was born in Georgia in the 18th century, at a time when nation states did not exist. He traveled the Caucasus, speaking fluent Eastern Armenian, Azeri, Georgian, Persian, and some Arabic. His works are mostly secular and full of romantic expressionism.

Both writers were in exile, literally as well as figuratively, finding home in their works, or in love.

Cynthia Zaven

Cynthia Zaven (*1970), Komponistin, Pianistin und Künstlerin, lebt in Beirut. Ihre Projekte kombinieren verschiedene Medien wie Video, Fotografie und Performance, aber auch die Verwendung von Archivmaterial. Dabei untersucht sie die Beziehung zwischen Klang, Erinnerung und Identität durch miteinander verwobene Erzählungen. Derzeit ist sie Professorin für klassisches Klavier am Higher National Conservatory of Music in Beirut.

is a composer, pianist and artist based in Beirut. Her projects combine a variety of media including video, photography, performance and the use of archive material to explore the relationship between sound, memory and identity through interwoven narratives. She is currently a professor of classical piano at the Higher National Conservatory of Music in Beirut.

www.cynthiazaven.com

RAED YASSIN

A SHORT BIOGRAPHY OF A SNAKE

Die Rezitation von Koranversen hat oft einen bezaubernden, aber auch eindringlichen Klang. Die Prediger*innen nutzen die gesamte Bandbreite ihrer Intonation und Artikulation, um ihr Können zu zeigen und neue Höhen der Hingabe und Erhabenheit in der Stimme zu erreichen.

Vor vielen Jahren entdeckte ich auf einem Flohmarkt in Aleppo, Syrien, eine sehr seltene Schallplattenaufnahme aus den 1970er-Jahren, auf der eine Predigerin den Koran in einer eigenwilligen Art und Weise rezitiert. Als ich mir die Aufnahme im Laufe der Jahre immer wieder anhörte, war ich von der Emotion und der Beweglichkeit ihrer Stimme so inspiriert, dass ich beschloss, ein Musikstück zu komponieren, das auf dieser speziellen Rezitation basiert.

In diesem Stück wird sie in ein Vokalensemble für sechs nicht Arabisch sprechende Sängerinnen und Sänger transformiert.

Die Arbeit ist Sheikha Fatima Mhanna (der Rezitatorin) gewidmet und imaginiert ihre engelsgleiche Präsenz, die über den Ruinen einer einst großen Stadt – Aleppo – schwebt, einer Stadt, die nun von Geistern und Schatten erfüllt ist.

The recital of Koranic verses often projects a mesmerizing but also haunting sound. The preachers use the entire breadth of their intonation and articulation in order to display their ability and reach new heights of devotion and sublimity in voice.

Many years ago at a flea market in Aleppo, Syria, I discovered a very rare 1970s vinyl recording of a female preacher reciting the Koran in an idiosyncratic way. Listening to it repeatedly over the years, I was so inspired by the emotion and agility in her voice that I decided to compose a piece of music based on this particular recital.

In this piece, it is transformed into a vocal ensemble for six non-Arabic speaking singers.

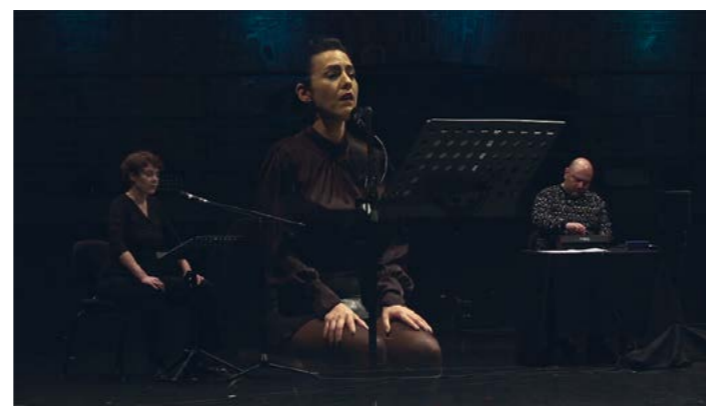
The work is dedicated to Sheikha Fatima Mhanna (the reciter) and imagines her angelic presence floating over the ruins of a once great city, Aleppo – one that is now filled with ghosts and shadows.

Raed Yassin

Raed Yassin (*1979), Video- und Soundkünstler sowie bildender Künstler, ist seit vielen Jahren ein wichtiges Mitglied der libanesischen Underground-Musikszene. Er studierte Theater an der Libanesischen Universität in Beirut. Yassin spielt Kontrabass und arbeitet mit Elektronik und Tonband, sowohl alleine als auch gemeinsam mit anderen internationalen Performance- und Improvisationskünstler*innen.

is a video and sound artist as well as a visual artist, and has been a key member of the Lebanese underground music scene for many years. He graduated from the Theatre Department at the Lebanese University in Beirut. Yassin plays contrabass and works with electronics and audiotape, both independently and with other international performance and improvisation artists.

www.raedyassin.info



ASHER HOTSETI ETKHEM

In den letzten zwanzig Jahren befasste sich Dániel Péter Biró in seiner kompositorischen Arbeit mit Fragen des historischen Hörens und Verstehens. Der Akt des Komponierens wird für ihn so zu einer Art Klangarchäologie, zu einer Entdeckung der Komplexität des Klangs als eines instabilen, facettenreichen Gegenstands der Kultur, zu einem Freilegen von Geschichts- und Bedeutungsschichten. Zugleich bedeutet Komponieren das Erschaffen neuer Klangkontexte. In diesem Spannungsfeld – zwischen dem Verstehen und Bewahren dessen, was kulturell und historisch weit entfernt ist, und seiner gleichzeitigen modernen Transformation – entstand das Stück *Asher Hotseti Etkhem (Der euch herausgeführt hat aus dem Land)* nach Texten von Baruch Spinoza (1632–1677) sowie jüdischen und christlichen Gesängen aus Portugal, Beirut und Montréal. Wie in seinen anderen Werken geht es Dániel Péter Biró auch in diesem Stück darum, die Geschichte innerhalb des musikalischen Materials zu verstehen, sodass der Klang über seine klangliche und formale Existenz hinausgehen und mehr werden kann als nur ein historisches Objekt, das für den individuellen Ausdruck neu artikuliert wird.

Over the last twenty years, Dániel Péter Biró has addressed problems of historical listening and comprehension in his compositional work. In this way, the act of composing becomes for him a kind of sonorous archaeology; a discovery of the complexity of sound as an unstable, multifaceted object of culture, an unveiling of layers of history and meaning. Simultaneously, composing exists as the creation of new contexts for sound. Within this contradiction – the comprehension and preservation of that which is culturally and historically distant and its simultaneous modern transformation – the piece *Asher Hotseti Etkhem (Who Brought You Out of the Land)* was created based on texts by Baruch Spinoza (1632–1677) and Jewish and Christian chants from Portugal, Beirut and Montréal. This composition, like Dániel Péter Biró's other works, seeks to comprehend history within musical material, making it possible for sound to transcend its sonorous and formal existence – to become more than a historical object, articulated anew for individual expression.

Dániel Péter Biró (*1969), Komponist. Er ist aufgewachsen in Ungarn, hat in Budapest, Bern, Würzburg, Wien und Frankfurt am Main studiert und in Princeton promoviert. Seine Dissertation untersucht historische Zusammenhänge zwischen Oralität, Erinnerung und notationaler Entwicklung in ungarischen Klagegesängen, jüdischer Thora-Rezitation und frühchristlicher Gregorianik. Heute ist er Associate Professor an der Grieg Academy im norwegischen Bergen.

is a composer who grew up in Hungary, studied in Budapest, Bern, Würzburg, Vienna and Frankfurt am Main and obtained his PhD at Princeton. His dissertation explores historical relationships between the orality, memory and notational development in Hungarian laments, the Jewish Torah recitation and early Christian Gregorian chant. Today he is an Associate Professor at the Grieg Academy in Bergen, Norway.

www.danielpeterbiro.ca

Baruch Spinoza: *Ethica*, Buch 2 / Book 2

Dantur exempli gratia tres numeri ad quartum obtinendum, qui sit ad tertium, ut secundus ad primum.

Ich werde alle drei Arten von Wissen anhand eines einzigen Beispiels veranschaulichen. Es werden drei Zahlen angegeben, um eine vierte zu finden, die für die dritte wie die zweite für die erste sein soll.

I will illustrate all three kinds of knowledge by a single example. Three numbers are given to find a fourth, which shall be to the third as the second is to the first.

Asher Hotseti Etkhem (Der euch herausgeführt hat aus dem Land) ist der Erinnerung an Hans Zender (1936–2019) gewidmet und basiert auf Texten von Baruch Spinoza und der hebräischen Bibel.

In seiner philosophischen Abhandlung *Ethik* versuchte Baruch Spinoza, eine neue Art von Theologie darzulegen, die unabhängig von der organisierten Religion war, wie die seiner eigenen portugiesisch-jüdischen Gemeinde in Amsterdam. Das musikalische Material der Komposition, die einen Text von Spinoza vertont, stammt aus liturgischen Quellen und ermöglicht einen Kontrast zwischen den Welten der sehr rationalen philosophischen Ideen von Spinoza und einer portugiesischen Melodie aus dem 15. Jahrhundert, der Zeit der Vertreibung der Juden. Die Melodie aus der Maghen-Abraham-Synagoge in Montréal basiert auf einer Melodie aus der jetzt verlassenen Maghen-Abraham-Synagoge in Beirut, die wiederum aus der Zeit der portugiesischen Vertreibung stammt. Die Komposition entstand während der aktuellen Pandemie, in der sowohl spirituelle als auch weltliche Rahmenbedingungen an einen Bruchpunkt gelangten. Sie untersucht historisch, welche Möglichkeiten innerhalb einer solchen Fragmentierung bestehen, um ein stärkeres Gefühl der Verbundenheit mit der Natur und dem Göttlichen zu schaffen, insbesondere im Hinblick auf die Bewegungen des Geistes über Gebiete, Kulturen und Traditionen hinweg.

Benjamin Hadid, Esther Kontarsky und Peter von Kranenburg unterstützten die Forschung zu libanesischen Traditionen der Thora-Rezitation.

Asher Hotseti Etkhem (Who Brought You Out of the Land) is dedicated to the memory of Hans Zender (1936–2019) and based on texts by Baruch Spinoza and from the Hebrew Bible.

In his philosophical treatise *Ethics*, Baruch Spinoza attempted to present a new type of theology, one that was autonomous from organised religion, such as that of his own Portuguese Jewish community in Amsterdam. Setting text by Spinoza to music, the materials used in the musical composition stem from liturgical sources, allowing for a contrast between the worlds of the very rational philosophical ideas of Spinoza and a 15th-century melody from Portugal originating from the time of the expulsion of the Jews. The melody from the Maghen Abraham synagogue in Montréal is based on the one from the now abandoned Maghen Abraham synagogue in Beirut and this, in turn, stems from the time of the Portuguese expulsion. The composition, created during the current pandemic, where both spiritual and secular frameworks are brought to a breaking point, historically explores possibilities within this fragmentation for a larger sense of human connection to nature and the divine in terms of the movements of spirit across territories, cultures and traditions.

The work was realised with the assistance of Benjamin Hadid, Esther Kontarsky and Peter von Kranenburg, who helped research traditions of Lebanese Torah recitation.

Dániel Péter Biró

Portugiesischer Plainchant aus dem 15. Jahrhundert von P-BRs (Prag) / 15th-century Portuguese Plainchant from P-BRs (Prague) [Arquivo da Sé](#)

Ego sum qui sum et consilium meum non est cum impiis sed in lege domini voluntas mea est alleluia.

Ich bin, wer ich bin, und mein Rat ist nicht bei den Gottlosen, sondern im Gesetz meines Herrn.

I am who I am and my counsel is not with the wicked, but in the law of my Lord.

Hebräische Bibel, Numeri / Hebrew Bible, Numbers 15:41

אֲנִי יְהוָה אֱלֹהֵיכֶם אֲשֶׁר הוֹצֵאתִי
אֶתְכֶם מֵאֶרֶץ מִצְרַיִם לְהוֹיֹת לָכֶם
לְאֱלֹהִים אֲנִי יְהוָה אֱלֹהֵיכֶם:

**Ich bin der Herr, euer Gott,
der euch herausgeführt hat aus dem
Land Ägypten, um euer Gott zu sein.
Ich bin der Herr, euer Gott.**

I the Lord am your God,
Who brought you out of the land of Egypt
to be your God: I the Lord your God.

CABARET MACABRE

cabaret macabre greift einen klassischen Kabarett-Song der legendären ägyptischen Sängerin Mounira Al-Mahdiya aus den 1920er-Jahren auf. Al-Mahdiya wurde 1885 geboren, besuchte eine Nonnenschule und begann danach, als Sängerin in den lokalen Kabarets des Kairoer Viertels Al-Azbakiyah aufzutreten. In der lebendigen Musik-, Theater-, Film- und Kabarettzene Ägyptens, die in den 1920er- und 1930er-Jahren eine Blüte erlebte, entstand ein Liedgenre mit gewagt sexuellen Texten. Zu den Pionier*innen dieses Genres, das wie eine Momentaufnahme die Gesellschaft dieser Zeit spiegelt, gehörte Mounira Al-Mahdiya. Kulturgeschichtliche Forschungen zeigen, dass sich die Kunstform des Kabarets nach der gescheiterten Revolution von 1919 in Ägypten ausbreitete und dass das allgemeine Gefühl der Hoffnungslosigkeit im Land eine hedonistische Lebenseinstellung erzeugte, die sich auch in der Kunst widerspiegelte. Lieder mit sexuellen Inhalten sind in der ägyptischen Kunst allerdings nicht neu und entstanden auch nicht erst in den 1920er-Jahren. Sie sind vielmehr ein Teil der volkstümlichen Traditionen und lassen sich sogar bis in die altägyptische Kultur zurückverfolgen, in der Musik und Tanz eine beliebte Form der Unterhaltung darstellten und gleichermaßen mit religiöser Hingabe, menschlicher Sexualität und irdischen Vergnügungen in Verbindung standen. Sexualität und Sinnlichkeit waren auf die eine oder andere Weise immer ein integraler Bestandteil der ägyptischen Dichtung und Musik, doch seit Anfang der 1940er-Jahre, als ein nationaler Radiosender gegründet und ein Zensurbüro eingerichtet wurden, verschwanden sie zunehmend. Seitdem wurde die ägyptische Kunstidentität langsam zu einem Schatten ihrer selbst, zu einem unterdrückten, hässlichen, entstellten Phantom, dem sein eigenes Ethos verloren ging: zu einem Cabaret Macabre.

cabaret macabre is a rendition of a classic cabaret song from the 1920s by legendary Egyptian singer Mounira Al-Mahdiya. Born in 1885, she studied at a convent school after which she began her career singing in local cabarets at Al-Azbakiyah nightclubs in Cairo. During the 1920s and 1930s, a vibrant music, theatre, film, and cabaret scene flourished in Egypt, bringing forth a form of song whose lyrics were audaciously sexual with a few pioneers in this genre, Mounira Al-Mahdiya being one of them. This genre can be seen as a reflection of the status quo of that period. According to some researchers of Egyptian heritage, the spread of cabaret art in Egypt began after the failure of the 1919 revolution and a general sense of hopelessness that loomed over the country, inspiring a hedonistic approach to life which was reflected in art. Songs that are sexual in nature are not a new form of Egyptian art, nor are they unique to the 1920s, but can also be traced back to Egyptian folklore and even to ancient Egyptian culture, where music and dance provided a popular form of entertainment throughout Egypt and were associated equally with the elevation of religious devotion, human sexuality and earthly pleasures. Sexuality and sensuality have always been an integral part of Egyptian lyrical and musical identity in one way or another, but they began to diminish in the early 1940s when a national radio station was launched and a bureau of censorship was set up. Since then, the identity of Egyptian art has slowly been turning into a ghost of its former self; a repressed, ugly, deformed phantom that is stripped of its own ethos; a cabaret macabre.

Aya Metwalli



Aya Metwalli (*1988), Singer-Songwriterin, Komponistin und Produzentin, lebt in Kairo und Beirut. Seit November 2011 tritt sie mit eigenen Kompositionen auf. Ihr Portfolio an Veröffentlichungen reicht von frühen Werken für akustische Gitarre mit nicht-uniformem arabischen Gesang, die die Atmosphäre in einem Ägypten einfangen, das in melancholischen Traumblasen lebt, bis hin zu ihren jüngsten experimentellen elektronischen Produktionen.

is a Cairo- and Beirut-based singer/songwriter, composer and producer who has been performing her original material since November 2011. Her catalogue of releases spans from early acoustic guitar works with non-uniform Arabic vocals that capture an Egypt living through melancholic dream bubbles to her most recent experimental electronic productions.

www.soundcloud.com/ayametwalli

I COVERED THE PLANET WITH A DRIED LEAF

Stimmliche Ausbrüche, ein stummes Stück Holz, ein unterbrochener Dialog. Zwischentöne, die einen Dialog erzeugen; eine nachklingende Spur.

In der Mitte der Bühne eine Oud, kein Oud-Spieler dazu, nur sechs Sänger*innen stehen dem stummen Instrument gegenüber. *I covered the planet with a dried leaf* spürt der noch nachklingenden Spur und Erinnerung nach, dem Nachbild des Klangs. Die Oud ist ein Zupfinstrument, das in der traditionellen/klassischen arabischen Musik typischerweise als Hauptmelodieinstrument eingesetzt wird, entweder solo oder zur Begleitung der Gesangsstimme. Nun starrt sie schweigend sechs Sänger*innen an, die zurückstarren und ihre Stimmen vereinen, um sie zum Leben zu erwecken. Die Oud antwortet mit einem tiefen Brummen, das sich mit den Stimmen verändert: ein poröser, summender Planet in einem stummen Stück Holz.

Diese Komposition beruht auf einem akustischen Feedback, das durch die Anordnung auf der Bühne möglich wird. Das Stück ist Teil meines laufenden Projekts, in dem ich die (elektro-)akustischen Möglichkeiten der Oud als klingendes Objekt und ihre physikalische Interaktion mit der menschlichen Stimme auslote. Meine Faszination für dieses Instrument regte mich dazu an, die (verschiedenen) Spielweise(n) und die physikalischen Phänomene zu erkunden, die sich jenseits dessen abspielen, was wir zunächst hören.

***I covered the planet with a dried leaf* basiert auf poetischen Visualisierungen und einer Reihe grafischer Konzepte, die die verschiedenen Elemente zusammenhalten und das Tempo der Erzählung vorgeben.**

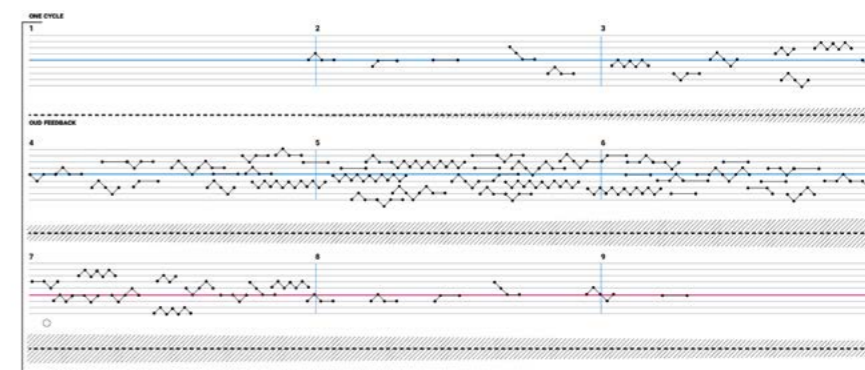
Vocal bursts, a piece of still wood, a broken discourse. In-betweens, forming a discourse; a lingering trace.

An oud placed in the centre of a stage, an absent oud player, six singers facing this silent instrument. *I covered the planet with a dried leaf* explores the trace and the memory that lingers, the after-image of the sound. The oud, a plucked string instrument, which is typically used in traditional/classical Arabic music as a major melodic instrument, whether in solo performances or as an accompaniment to the singing voice, is now staring silently at six singers who stare back at it, joining their voices in an effort to bring it to life. The oud answers with a drone that modulates along with these voices: a porous humming planet in a still piece of wood.

This composition relies on acoustic feedback that is triggered by the stage setup. It is a phase of my ongoing project that studies the (electro) acoustic possibilities of the oud as a sounding object and its physical interaction with the human voice. My fascination with this instrument led me to explore the (different) gesture(s) in playing it, and the physical phenomena that happen beyond the first layer we hear.

I covered the planet with a dried leaf is based on poetic visualisations and different graphic conceptions that serve as the main glue that brings the different elements together and paces the narrative.

Younna Saba



Younna Saba (*1984), Musikerin und Musikwissenschaftlerin, lebt in Beirut. Der Schwerpunkt ihrer Forschung liegt auf der Wechselbeziehung zwischen klassischer arabischer Musik und elektronischen und elektroakustischen Bearbeitungen. Sie ist zweifache Preisträgerin des Musik-Residenzprogramms an der Cité Internationale des Arts in Paris, wo sie seit Januar 2020 an ihrem Forschungsprojekt arbeitet.

is a Beirut-based musician and musicologist whose research focuses on the interrelation between classical Arabic music and electronic and electroacoustic treatments. She is currently a double laureate of the music residency programme at La Cité Internationale des Arts in Paris, where she has been developing her research project since January 2020.

www.younnasaba.com/home

STATE OF EXCEPTION

State of Exception thematisiert einen institutionellen Mythos über die Europäische Union und unser Leben: den Ausnahmezustand, der doch der vorherrschende Zustand zu sein scheint.

Wir fragen uns: Was ist normal? Was ist eine Ausnahme? Müssen wir neue Definitionen entwickeln? Ist es an der Zeit, Benennungen für die neuen Verhältnisse zu finden?

Dem Vertrag über die Europäische Union lag ein Ansatz/ein imaginäres Konstrukt zugrunde, das in der Europäischen Union nicht nur eine Interessengemeinschaft sah, sondern vielmehr den Ausdruck der sozialen Intention des Westens, das menschliche Dasein zu schützen und zu verbessern und eine Zukunft aufzubauen, in der Frieden, Wohlstand und Fortschritt herrschen würden. Eine Welt, in der die Menschheit ihre Bedürfnisse befriedigen, Schwierigkeiten gemeinsam bewältigen und die Stufe des Gestaltens erreichen würde. In der der Sinn des Lebens nicht mehr allein im Überleben bestünde.

Doch Stabilität und Sicherheit scheinen eine weit entfernte Utopie zu sein.

Immer ist irgendetwas dringend, muss etwas Unaufschiebbares bewältigt werden, nicht nur politisch, sondern auch durch das Infragestellen von persönlichen Freiheiten und Menschenrechten.

Der Alltag wird offenbar als permanenter Ausnahmezustand betrachtet.

Statt über die Sonne und die Sterne zu reden, statt Mythen und neue Narrative für die Welt zu entwickeln, sind wir zunehmend mit dem Überleben und seinen Schwierigkeiten beschäftigt. Wir befinden uns in einem ständigen Ausnahmezustand. Von der Politik werden wir ständig aufgefordert, „den Gürtel enger zu schnallen“, „geduldig zu sein“.

Mit diesem Stück wollen wir zeigen, dass die Probleme lebendig und aktiv bleiben, eingebettet in die Mehrdeutigkeit des Begriffs selbst und unsere Aufgabe, uns immer wieder aufs Neue die Frage zu stellen, wie wir in dieser Welt zusammenleben wollen.

State of Exception suggests an institutional myth about the European Union and our lives, that of the state of exception: it seems to be the dominant condition.

We ask ourselves: What is normal? What is an exception? Shall we have to redefine things? Is it time to name the new conditions?

The Treaty on European Union was based on an approach/imaginary construction envisioning the European Union not only as a union of interests, but rather expressing the social intention of the Western world for the protection and improvement of the Human Condition, for a future life where peaceful days of prosperity and progress would prevail. Where humankind would satisfy its needs, would collectively face difficulties, and so would move on to Creation. Where the meaning of life would not be survival.

However, stability and security seem to be a distant utopia.

Something urges us all the time, something urgent we have to manage, not only in a political way, but by challenging people's own freedom/rights.

Everyday life seems to be considered as a permanent state of emergency.

Instead of talking about the sun and the stars, instead of building myths and new narratives for the world, we are increasingly dealing with survival and its difficulties. We find ourselves in a constant state of emergency. We are constantly being encouraged by political power to "tighten our belts", to "be patient".

Through this piece, we aim at showing that the problems remain alive and active, embedded in the ambiguities of the term itself and our task to constantly renegotiate the question of how to live together in this world.

Manolis Manousakis



Manolis Manousakis (*1975), Komponist und Sound-Designer, lebt in Athen. Seine Werke umfassen Kompositionen für kleine Ensembles, Solos, elektroakustische Kompositionen, Videokunst und Multimedia-Vorführungen. Er hat außerdem die Musik für Theateraufführungen, Dokumentarfilme, Fernsehserien, Kurzfilme und Theatertanzvorstellungen komponiert.

is an Athens-based composer and sound designer. His works include compositions for small ensembles, solos, electroacoustic compositions, video art and multimedia shows. He has also composed original music for theatre shows, documentaries, TV series, short films and theatre dance shows.

www.soundcloud.com/manolismanousakis

VROS

Das Werk *VROS* bedient sich einer expressiven Fantasiesprache ohne semantische Bedeutung, die ich frei erfunden habe. Wort und Klang sind hier identisch. Der Titel des Stückes ist dem gesungenen Text entnommen.

VROS handelt von einem Menschen, der isoliert, ganz für sich allein lebt. In seiner eigenen Welt nimmt er nichts von der Welt wahr, die ihn umgibt. Seine Versuche, sich mitzuteilen, scheitern, und so gräbt er sich immer tiefer in seine Isolation ein.

Beim Komponieren erlebte ich einen sehr überraschenden Moment, in dem mir klar wurde, dass dieser Mensch ein Mörder ist. Er selbst kann das weder begreifen noch akzeptieren. Auch sein Wunsch und sein Bemühen, dies anderen mitzuteilen, scheitern.

The work *VROS* uses an expressive fantasy language that has no semantic meaning and is freely invented by me. Word and sound are identical here. The title of the piece is taken from the sung text.

VROS is about a person who lives in isolation. In his own world, he perceives nothing of the world that surrounds him. His attempts to communicate fail, and so he digs himself deeper and deeper into his isolated world.

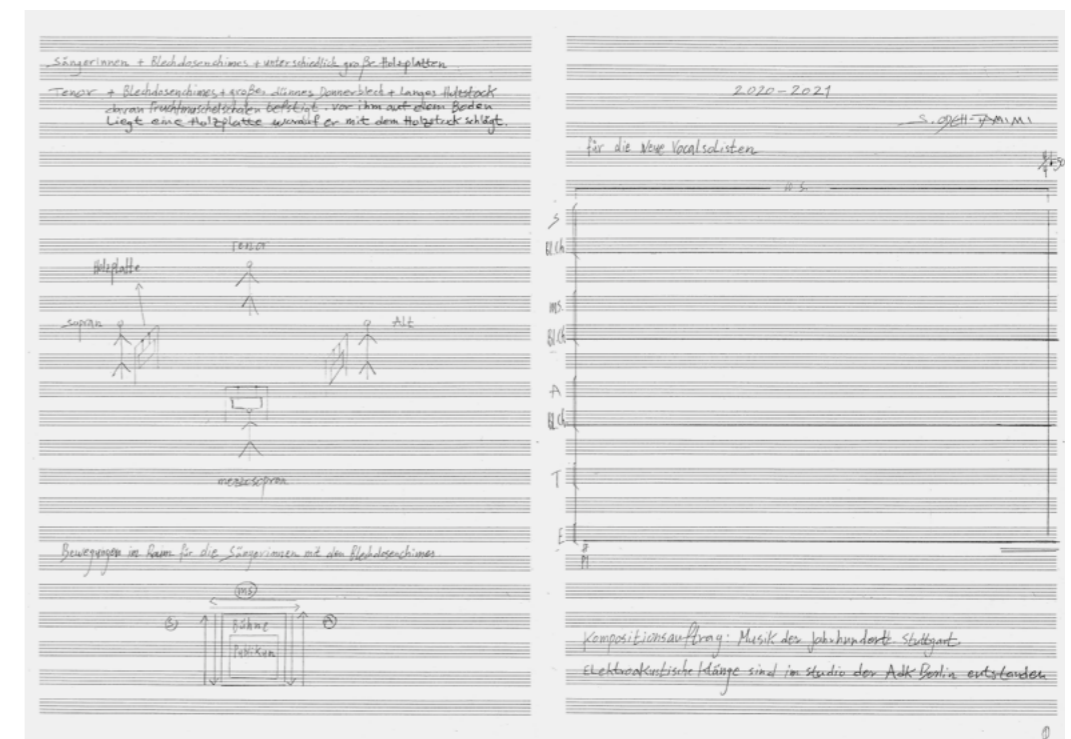
During the composition process, in a very surprising moment, I realised that this man is a murderer. He himself fails to grasp or accept this fact. Even his desire and effort to communicate this to others fails.

Samir Odeh-Tamimi

Samir Odeh-Tamimi (*1970), Komponist, lebt und arbeitet in Berlin. Er studierte in Deutschland Musikwissenschaft und Komposition. Samir Odeh-Tamimis Musiksprache ist in seiner Auseinandersetzung mit westeuropäischer Avantgarde und arabischer Musikpraxis verankert und basiert auf der Beschäftigung mit Geschichte und Philosophie. Er ist Mitglied der Akademie der Künste, Berlin, Sektion Musik.

is a Berlin-based composer. He studied musicology and composition in Germany. Odeh-Tamimi's musical language is anchored in his engagement with Western European avant-garde and Arabic musical practice and is based on a preoccupation with history and philosophy. He is a member of the Music Section of the Akademie der Künste, Berlin.

www.ricordi.com



Samir Odeh-Tamimi: *VROS* (2020/21), Autograph

PANOS APRAHAMIAN

ASSEMBLAGES

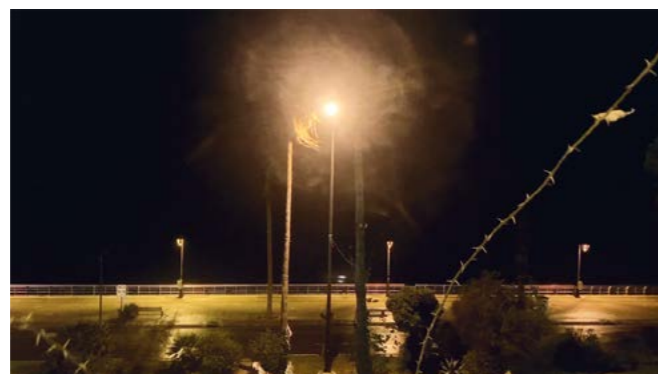
Im Austausch mit den Komponist*innen von Voice Affairs entwickelte Panos Aprahamian ein Videokonzept, das mit gefundenem Material, Materialien der Komponist*innen und eigenen Filmaufnahmen aus Beirut arbeitet und dieses live ineinander morphen lässt.

In exchange with the composers of Voice Affairs, Panos Aprahamian developed a video concept that uses found material, material from the composers and own film recordings as layers to be morphed live into each other.

Panos Aprahamian, Künstler, Filmemacher, Autor und Pädagoge, lebt in Beirut und Umgebung. Mit seinem Werk erforscht er zeitliche Disjunktionen und arbeitet an der Schnittstelle von Künstlichkeit, Spekulation, Dokumentation und kritischer Praxis. Panos Aprahamian studierte Filmkunst an der Lebanese Academy of Fine Arts und der University of the Arts London.

is an artist-filmmaker and writer-educator based in and around Beirut. His body of work explores temporal disjunctions and exists at the intersection of artifice, speculation, documentation and critical practice. Aprahamian studied film at the Lebanese Academy of Fine Arts and the University of the Arts London.

www.vimeo.com/panosaprahamian



MEMORIES IN MUSIC

7. AUGUST 2021, 20 UHR
7 AUGUST 2021, 8 PM

Das Konzert mit dem ensemble mosaik stellt das Werk von Walter Zimmermann als Erinnerungsarbeit vor und bringt Kompositionen zu Gehör, in denen Zimmermann Bezug nimmt auf Pilger Routen nach Sarajevo, auf bosnische Volksmusik oder auf Musikkulturen, die er auf Reisen dokumentierte. Der armenische Komponist Petros Ovsepyan erinnert an die durch Migration verlorene Sprache und den Völkermord, indem er in seine Komposition Tondokumente armenischer Sprache aus dem Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin einbettet. Annette Schmucki verarbeitet Lieblingslieder der Ensemble-Musiker*innen. Annesley Black beschäftigt sich in ihrer Komposition mit den durch Ölförderung und Klimawandel gefährdeten Rentiergebieten im Lebensbereich der Vuntut Gwitchin in Nordkanada und einer dort entstandenen Fiddlekultur. Leopold Hurt setzt sich kompositorisch und klanglich mit der alpenländischen Volksmusik auseinander und nutzt dabei Schellackplatten aus Niederösterreich und Bayern als akustische *objets trouvés*.

The concert given by ensemble mosaik presents the work of Walter Zimmermann as a work of memory and features compositions in which Zimmermann refers to pilgrimage routes to Sarajevo and Bosnian folk music as well as to musical cultures he documented on his travels. Armenian composer Petros Ovsepyan recalls the language lost through migration and the Genocide by embedding sound documents of the Armenian language from the Sound Archives of the Humboldt-Universität zu Berlin in his composition. Annette Schmucki arranges favourite songs of the ensemble musicians. Annesley Black's composition is about the reindeer areas in the home territory of the Vuntut Gwitchin in northern Canada, which are endangered by oil production and climate change, and about a fiddle culture that has developed there. In his compositions, Leopold Hurt processes the sounds of Alpine folk music, using shellac records from Lower Austria and Bavaria as acoustic *objets trouvés*.

Leopold Hurt: *Erratischer Block* (2006) für Violine, Saxophon, Klavier, Schlagzeug, mikrotonale Altzither, Zuspiel / for violin, saxophone, piano, percussion, microtonal alto zither and tape

Walter Zimmermann: *Ga's* (1976) für Oboe und Zuspiel / for oboe and tape

Walter Zimmermann: *Das Gras der Kindheit* (2010) für Viola/Gesang und Zuspiel / for viola/song and tape

Walter Zimmermann: *Dit* (1999) für Cello und Zuspiel / for cello and tape

Annette Schmucki: *repeat one_two* (2020, UA / world premiere) für Bassklarinette, Bassoboe, Viola, Violine, Keyboard / for bass clarinet, bass oboe, viola, violin and keyboard

basierend auf Text- und Klangmaterialien von Kate Bush, The Knife, Deep Purple, Radiohead und Amy Winehouse

Kommissionsauftrag der / Commission by the Akademie der Künste, Berlin mit freundlicher Unterstützung der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia / with the kind support of the Swiss Arts Council Pro Helvetia

Mit / With ensemble mosaik (Bettina Junge, Flöte / flute; Simon Strasser, Oboe / oboe; Christian Vogel, Klarinette / clarinet; Martin Losert, Saxophon / saxophone; Roland Neffe, Schlagzeug / percussion; Ernst Surberg, Klavier/Turntables / piano/turntables; Chatschatur Kanajan, Violine / violin; Karen Lorenz, Viola / viola; Mathis Mayr, Niklas Seidl, Cello / cello; Arne Vierck, Klangregie / sound director)

Annesley Black: *Still listening II* (2020, UA / world premiere) für Ensemble und 3 Solist*innen (Turntables, Gesang/Banjo, Violine) / for ensemble and 3 soloists (turntables, song/banjo, violin)

Kommissionsauftrag der / Commission by Edition Juliane Klein, gefördert durch die / funded by Ernst von Siemens Musikstiftung

Walter Zimmermann: *Parasit/Paraklet* (1995/2009) für Klarinette, Violine, Viola, Cello, Kontrabass und Zuspiel / for clarinet, violin, viola, cello, double bass and tape

Petros Ovsepyan: *Sprach der Wolf* (2015, konzertante Fassung / concert version) für Kammerensemble und Zuspiel / for chamber ensemble and tape

Mit / With Annesley Black, Banjo, Gesang / banjo, song

Leopold Hurt, mikrotonale Zither / microtonal zither
Magnus Loddgard, Leitung / conductor

ERRATISCHER BLOCK

Erratischer Block ist das Ergebnis einer längeren Auseinandersetzung mit dem Instrumentarium alpenländischer Volksmusik. Speziell in diesem Stück spielen Schellackaufnahmen, die Anfang des 20. Jahrhunderts in Bayern und Niederösterreich entstanden sind, eine dominierende Rolle. Die vorgefundenen Tondokumente fungieren als klangliche *objets trouvés*, denen ich mich archäologisch annähere. Mit elektronischem Werkzeug wurden dabei bestimmte Frequenzschichten und Klangcharakteristika freigelegt, bevor das sezierte Material zu einer neuen Topografie angeordnet und vom Ensemble aufgegriffen wird. Was wir hören, ist eine auskomponierte Rezeptionsgeschichte, in der die Instrumente sich an diversen „Findlingen“ förmlich abarbeiten.

Mein Zugang zu dieser Musik ist also zunächst ein rein klanglicher, abstrakter. Jedoch schwingt in den eingespielten Klangpartikeln, dank ihrer Wiedererkennbarkeit, immer auch eine komplexe (Musik-) Geschichte mit, die hier durch die Hintertür wieder hereintritt. Offen erkennbar wird das in jenen Abschnitten, in denen die Zuhörer*innen nach einer langen Hinführung mit größeren Teilen der unbearbeiteten Originalaufnahmen konfrontiert werden. Dabei spiegelt sich die Gegenüberstellung von scheinbar Vertrautem und Neuem auch in der instrumentalen Kombination mit Zither wider, die über ein bloßes Arrangement musikalischer Requisiten hinausgeht. Im Mittelpunkt steht vielmehr das gegenseitige Unterwandern einer persönlichen Hörerfahrung und Hörerwartung in einem heterogenen Gesamtensemble. So wirkt jeweils das eine Element wie ein erratischer Block in der Welt des anderen – und verändert auf diese Weise vielleicht die Sicht auf die Dinge.

Erratischer Block is the result of a lengthy preoccupation with the instruments of Alpine folk music. In this piece in particular, a prominent role is played by shellac recordings made in Bavaria and Lower Austria at the beginning of the 20th century. The discovered sound documents serve as acoustic *objets trouvés*, which I approach archaeologically. Using electronic tools, certain frequency layers and sound characteristics are exposed before the dissected material is arranged into a new topography and taken up by the ensemble. What we hear is a fully composed reception history in which the instruments literally work their way through various “erratic blocks”.

My approach to this music is therefore initially a purely acoustic, abstract one. However, thanks to their identifiability, the recorded sound particles always resonate with a complex (musical) history, which re-enters here via the back door. This becomes patently obvious in those sections in which the listeners, after a long introduction, are confronted with larger parts of the unedited original recordings. The confrontation of the seemingly familiar with the new is also reflected in the combination of instruments with a zither, transcending the mere arrangement of musical props. The focus is in fact on the reciprocal subversion of the personal listening experience and listening expectations in a diverse overall ensemble. Thus, in each case, one element acts like an erratic block in the world of the other – and thus perhaps changes the view of things.

Leopold Hurt

Leopold Hurt (*1979), Komponist und Zitherspieler. Hurt studierte Komposition und Theorie sowie Zither und historische Aufführungspraxis. Er ist Gründungsmitglied im Decoder Ensemble sowie im Trio Greifer und arbeitet seit 2001 regelmäßig mit dem Elektronik-Duo Gebrüder Teichmann (Berlin) zusammen.

is a composer and zither player. Hurt studied composition, theory, zither and historical performance practice. He is a founding member of the Decoder Ensemble and the Trio Greifer and has been working regularly with the electronic duo Gebrüder Teichmann (Berlin) since 2001.

www.leopoldhurt.de

GA'S, DIT, GRAS

ZUSAMMENBAUEN, ZERLEGEN, UNTERSUCHEN, TRANSFORMIEREN

Der Komponist Walter Zimmermann steht exemplarisch für die thematische Ausrichtung von „Memories in Music“. Sein Denken, seine Schriften und eben vor allem seine Kompositionen sind durchdrungen von einer forschenden Weltwahrnehmung und -analyse, sei diese gerichtet auf philosophische oder soziologische Theorien, Landschaften oder Dörfer, lokale Musiken oder Avantgardepraktiken. Die durchwanderten Welten schimmern nach einem intensiven, lustvollen und skizzenreichen Arbeitsprozess – wie er ihn bereits für seine frühe Komposition *Akkord-Arbeit* (1972) mit den Worten „zusammenbauen, zerlegen, untersuchen, transformieren“¹ beschrieben hat – als zweite Natur in der neu komponierten Musik durch. „Vielmehr dringt die Naturdarstellung in sehr tiefe Schichten des Kompositionsprozesses ein. Sie zeigt auch nicht ihre Oberfläche, sondern ihre mehr verborgene Beschaffenheit.“² Zimmermann nimmt eine Mittlerfunktion ein, unterzieht das ausgewählte beobachtete (Natur-)Material, das zeitgeschichtliche Dokument oder die charakteristische musikalische Praxis einem Prozess und einer Neukontextualisierung. Die entstehende Komposition wird zum Speicher für diese Materialien und die mit ihnen geführte Geschichte und Weltenerfahrung, der Prozess ist Arbeit am Gedächtnis.

Bekannt geworden ist Zimmermann mit seiner Werkreihe *Lokale Musik* (1977 – 1981), die ihn zunächst zurückführte in seine Herkunftsregion in Franken, wo er sich mit der spezifischen Volksmusik, aber ebenso auch mit der sich verändernden Landschaft und der geologischen Topografie der Region befasste, daraus Strukturen extrahierte und in Musik transformierte. Die Tanzrhythmen der Ländler, die aus den Kompositionen hervorscheinen, stießen in den ersten Jahren zunächst auf Kolleg*innen-Häme, da sie vorurteilsvoll als ungebrochener Ausdruck von Nationalismen aufgefasst wurden – das Rhythmus- und Harmonieverbot saß tief. Zimmermann kommentiert rückblickend:

„In *Lokale Musik* geht es genau um die Auflösung dieser dämonischen Züge, die Volksmusik als nationales Manifest haben kann, genau das habe ich aufgebrochen. Sie haben das synthetisch gehört, sie haben dieses Raue der Oberfläche oder das Zerbrechliche, das in das Ätherische Entweichende dieser sonst so bärbeißigen Melodien nicht akzeptiert.“³

Das Lokale interessierte Zimmermann nicht nur in der eigenen Heimat, er erforschte in Projekten wie *Insel Musik* (1976) oder der Werkreihe *Randonnée* (1995 – 1999) auch andere lokale Kulturpraktiken und suchte bereits seit den 1970er-Jahren nach Begegnungen mit Wissens- und Musikformen indigener Gesellschaften. Auf seinen umfänglichen Reisen protokollierte er seine Gedanken in Sprachaufnahmen beim Autofahren,⁴ nahm Musiken oder Gespräche mit deren Urheberinnen und Urhebern auf, wie den Hirtengesang in der ägyptischen Oase Siwa, der in die oszillierende Komposition *Ga's* (1976) für Tonband und Oboe Eingang fand, eigentlich eine phonologische

Transkription, in der der Musiker die Tonbandmelodie haarscharf „mitspielt“. Zimmermann interviewte auch zahlreiche US-amerikanische Avantgarde-Komponist*innen⁵ und den Native American Pat Kennedy. Oder er ließ sich in Guatemala indigene Instrumente und den die Kolonisatoren verballhornenden Tanz *Baile de la Conquista* erklären und schrieb beides in die gleichnamige Komposition (1996) ein, wie auch das komplexe Muster im Fries des präkolumbianischen Palastbaus Mitla, die Gebirgslinie der Anden und Massaker an Indigenen – um sich am Ende der Partitur zu fragen, ob die Mitnahme von Instrumenten nicht selbst ein kolonialistischer Akt ist. Die Rolle des Europäers und das Universale im Lokalen werden in den Werken mitreflektiert, auch dadurch, dass Zimmermann als subjektiver Beobachter, als Protokollant der eigenen Erfahrung immer kenntlich und authentisch bleibt.

Zur Werkreihe *Randonnée*, die Zimmermann Orten des Unrechts widmete, gehören neben *Baile de la Conquista* (1996) auch die Kompositionen *Parasit/Paraklet* (1995), die Bezug nimmt auf die Kriege im ehemaligen Jugoslawien, und *Nordwest-Passage* (1995), die auf gescheiterten Expeditionen in der Arktisregion beruht. Bei den zwei Letzteren bildeten wiederum Karten der Regionen und darauf eingezeichnete Orte historischer Ereignisse die Folie für die Kompositionen. In *Parasit/Paraklet* sind es imaginierte Pilgerrouten nach Sarajevo, die in die Karte eingezeichnet sind und von den Musiker*innen durchstreift werden, wobei möglichst viele europäische Länder durchschritten werden sollen. Ist der Zielort erreicht, wird eine Figur der in Töne übersetzbaren Buchstaben von Sarajevo „Es – A – A – E“ gespielt (siehe Autograph S. 62).

The composer Walter Zimmermann is strongly associated with the theme of “Memories in Music”. His thinking, writings, and, above all, compositions are infused with an exploratory perception and analysis of the world, be it directed towards philosophical or sociological theories, landscapes or villages, local music or avant-garde practices. After an intense, much-relished, and richly sketched work process – which he described in relation to his early composition *Akkord-Arbeit* (1972) as “assembling, dismantling, investigating, transforming”¹ – the worlds traversed come shining through as second nature in his fresh compositions. “Furthermore, the depiction of nature penetrates into very deep layers of the compositional process, revealing not its surface, but its more concealed qualities.”² Acting as mediator, Zimmermann processes and recontextualises the observed (natural) material, the contemporary historical document or characteristic musical practice. The resulting composition becomes a repository for these materials and the history and experience of the world carried with them; the process is work on memory.

Zimmermann became known with his series *Lokale Musik* (1977 – 1981), which initially took him back to his native territory in Franconia. This is where he studied the region’s folk music as well as its changing landscape and geological topography, extracting structures from this context and transforming them into music. The dance rhythms

of the *Ländler* audible in his compositions were greeted with scorn by his colleagues in the early years, as they were unjustly perceived as an unbroken expression of nationalism – the opposition to rhythm and harmony was deeply entrenched. Looking back, Zimmermann says:

“Lokale Musik is precisely about eliminating these demonic traits that folk music can have as a nationalist manifesto – that’s precisely what I’ve been breaking down. They’ve listened to it synthetically and have not accepted the roughness of the surface or the fragility, the escaping into the ethereal of these otherwise harsh melodies.”³

Zimmermann’s interest in the local extended beyond his native territory; he explored local cultural practices other than his own in projects such as *Insel Musik* (1976) and the series *Randonnée* (1995 – 1999), seeking, from as early as the 1970s, encounters with forms of knowledge and music from indigenous societies. On his extensive travels, he recorded his thoughts in voice recordings while driving⁴ and recorded music or conversations with music makers – such as the shepherds’ song from the Siwa Oasis in Egypt which found its way into a oscillating composition for tape and oboe: *Ga’s* (1976), actually a phonological transcription, in which the musician crystal clearly “plays along” with the taped melody. Zimmermann also conducted interviews with numerous avant-garde composers⁵ in the United States and the Native American Pat Kennedy. The indigenous instruments and the coloniser-lam-pooning *Baile de la Conquista* dance that were explained to him in Guatemala are incorporated into his composition of the same name (1996), together with the complex pattern in the friezes of the pre-Columbian Mitla palace, the Andes mountain range, and massacres of Indigenous people. He asks himself at the end of the score whether the

taking of instruments is not itself a colonial act. The role of the European and the universal in the local are reflected in the works, and Zimmermann underlines this by remaining identifiable and authentic as a subjective observer, as a recorder of his own experience.

The *Randonnée* series, dedicated by Zimmermann to places of injustice, includes *Baile de la Conquista* (1996), the compositions *Parasit/Paraklet* (1995), which refers to the wars in former Yugoslavia, and *Nordwest-Passage* (1995), which is based on failed expeditions in the Arctic region. In the latter two, regional maps marked with the locations of historical events form the blueprint for the compositions. In *Parasit/Paraklet*, it is imagined pilgrimage routes to Sarajevo that are drawn on the map and traced by the musicians, traversing as many European countries as possible. Once the destination is reached, a figure of the letters of Sarajevo translated into notes, „Es – A – A – E“, is played. (See autographe p. 62)

Julia Gerlach

- 1 **Gedächtnisschwund und Kritikfähigkeit. Walter Zimmermann im Gespräch über die Achtundsechziger mit Werner Klüppelholz** / Memory loss and the ability to accept criticism: Walter Zimmermann in conversation with Werner Klüppelholz on the protest generation, in: *Musiktexte* 165 (2020), S. 55, fortan Zimmermann 2020.
- 2 **Albert Beier, Walter Zimmermann. Nomade in den Zeiten, Hofheim 2014, S. 97.**
- 3 **Zimmermann 2020, vgl. Anm. 1, S. 59.**
- 4 **Vgl. Walter Zimmermann, Continental Divide, in: Ders., Insel Musik, Köln 1981, S. 156 – 165. URL: www.beginner-press.de/schriften-writings/continental-divide**
- 5 **Vgl. Walter Zimmermann, Desert Plants: Conversations with 23 American Musicians, Vancouver 1976, Neuauflage Köln 2020.**

GA’S

Siehe S. / See p. 24

I) ZAGGALAH’S
SIWA liegt in Herzen der lybischen Wüste und es dauert 12 Stunden mühsame und nicht ungefährliche Fahrt, um von Marsa fiatruh am Mittelmeer in die Oase zu gelangen. Nur die ersten 150 km sind befahrbare Straße. Dann weisen nur noch Telefonmasten den Weg. Je weiter man in die Wüste fährt, desto unvorstellbarer der Gedanke, dass da Leben sein kann. Und dann senkt sich der Weg plötzlich in ein Tal, dessen Zentrum im herrlichsten Grün liegt.

Eine für die Existenz der Oase wichtige Kaste sind die ZAGGALAH. Sie gehören einer Gruppe von Männern an, die die Arbeit in der Gärten der reichen Landbesitzer übernehmen, aber in früheren Zeiten auch als Krieger zur Verteidigung der Stadt eingesetzt wurden. Es war den Zaggalaha auch verboten zu heiraten und innerhalb der alten Stadt zu leben. Sie wohnten zusammen und tranken viel von dem

LABGI, dem fermentierten Saft aus dem Herz der Dattelpalme. Auch erfährt man, dass Homosexualität unter den Zaggalaha selbstverständlich war. Im Zuge der Zivilisationsbestrebungen der Ägypter haben sich die Zaggalaha jedoch weitgehend an die übrige Bevölkerung adaptiert.

Die kraftvolle und rauhe Musik der Zaggalaha blieb jedoch unverändert. Gesungen wird vor allem bei Hochzeiten. Dabei besteht eine Gruppe Zaggalaha aus 10 bis 20 Mann. Ein Zomaraspieler unterlegt den Gesang der Männer eine Art Drone, entfaltet aber auch die Melodie des Liedes. Die Zomara ist eine sogenannte Doppelklarinetten, deren beide Rohre gleich lang sind, die gleiche Anzahl Griffelöcher haben und in zwei Hornschalltrichtern ihren Schalmeiartigen Klang entfaltet. Das Spiel ist zweistimmig und ohne Atempausen. Dies wird durch eine spezielle Technik des Einatmens während des

Spiels erreicht, mittels der Zirkularatemtechnik.

Als Rhythmusinstrument wird alles benutzt was resoniert. Vom Benzin-kanister zum Holzbottich. Die Leute sind so arm, daß die Instrumente nicht selbst hergestellt werden. Die Zomara wird aus dem grenznahen Libyen aus einem der benachbarten Oasen bezogen.

Sollten die Zaggalaha das Glück haben eine echte Tontrommel zu benutzen, dann hat sie vielleicht einer aus dem Nildelta mitgebracht. Und man spielt eben dann auch auf arabischen Trommeln wie der Darrabuka. Die Technik ist jedoch nicht arabisch es gibt keinen Maqam und Wazn, sondern die Melodien und Rhythmen sind einfach und flexibel dem jeweiligen Wortrhythmus der Strophe angepasst.

In: **Walter Zimmermann: Insel Musik, Köln, 1980, S. / p. 142**

MONADE/NOMADE 1. DIT

Dit wurde geschrieben für das In Nomine-Projekt des ensemble recherche. Der Interpret sieht sich hier mit der Aufgabe konfrontiert, zu Artur Simons Tonbandaufzeichnung eines Liedes aus Mailal (West-Neuguinea) im Unisono so exakt wie möglich eine tongetreue Transkription dieses Gesangs zu spielen und zu singen, der wie die Antiphon des John Taverner den Tonumfang einer None besitzt. Obwohl die Eipo Papuas missioniert wurden und am Weihnachtsfest 1980 unter dem Einfluss der Unevangelized Fields Mission ihre Heiligtümer verbrannten, ist dieser Gesang nur zufällig in seinem Tonumfang identisch mit dem Cantus firmus aus In Nomine.

Dit was written for the ensemble recherche’s *In Nomine* project. The performer is confronted here with the task of playing and singing, in unison and as accurately as possible, a faithful transcription of a song from Mailal (West New Guinea) tape-recorded by Artur Simon, which, like John Taverner’s antiphon, has the range of a ninth. Although the Eipo Papuans were proselytised and their shrines were burned on Christmas Day 1980 under the influence of the Unevangelised Fields Mission, this chant is only coincidentally identical in its range to the cantus firmus from *In Nomine*.

DAS GRAS DER KINDHEIT

Der Komposition liegt das gleichnamige Gedicht des syrisch-libanesischen Philosophen und Lyrikers Fuad Rifka (1930 – 2011) zugrunde, mit dem Zimmermann 2007 in Kontakt stand und der in einem Brief an Zimmermann schrieb: „Ihre Vertonung Die Kindheit ist mir ein großer Trost, insbesondere in Zeiten von Einsamkeit und Trauer.“ Die Bratschistin singt das Lied in Arabisch mit dem eigenen Bratschenspiel mit, das Arabische wurde in lateinische Buchstaben übertragen. Die Fragilität dieses Mitsingens ist intendiert.

The composition is based on the eponymous poem by the Syrian-Lebanese philosopher and poet Fuad Rifka (1930 – 2011), with whom Zimmermann was in contact in 2007 and who wrote in a letter to Zimmermann: “Your setting of *Die Kindheit* is a great comfort to me, especially in times of loneliness and sadness.” The viola player sings along to the song in Arabic with her own viola playing; the Arabic has been transcribed into Latin letters. The fragility of this sing-along is intended.

FUAD RIFKA: DAS GRAS DER KINDHEIT

**Das Gras der Kindheit
War dem Himmel nah,
Zeit der ROSEN,
Zeit der ROSEN,
Die Sterne, fern vom Bett,
Winkten ihr zu.
Zeit der HÄLSE UND
ZÖPFE,
Sie überschreitet die
Schwelle
Zeit der AUGEN,
VERSUNKEN IN AUGEN,
Zum Zaun um das Haus;
Zeit der BRIEFE,
GEFUNDEN IN BÜCHERN,
Zu den Feldern,
Zu den alles schauenden
Hügeln,
Zeit der HEIMLICHEN
TREFFEN, DER FURCHT
UNTER DEN STERNEN,
Zur Welt im Wind;
Zeit der TRÄNEN
UND SCHLAFLOSIGKEIT,
Zu den Höhlen der Rituale.
Zeit der GEDICHTE
AUF WOLKIGER LEIER,
Zeit des
FRÜHLINGSHAFTEN
GLANZES IM KÖRPER,
Wie viele Sterne fielen,
Wie viele Lebensalter,
Während du wachtest,
Die Wunde betastend,
Und dich entferntest,
Immer entferntest,**

**O Kindheit.
ZEIT DES GESANGS,
ABSICHTSLOS,
WIE DER ATEM DES
MORGENS,
In der Nacht
Zeit der Furcht, dicht und
weiß;
Gab es die Mutter,
Ihre Schritte, ihre Stimme,
ihr Flüstern:
»Da bin Ich«,
Zeit der LIEBE AUS
VERIRRTEM KLANG,
Die Geister entschwanden,
Zeit des GÖTTLICHEN
WAHNS,
In den Augen ruhte der
Himmel,
Auf den Spuren der Erde.
Zeit ALLEN ANFANGS:
In die Hefe des Anfangs
Malst du das Schicksal,
O Mutter,
Und auf die Stirn des
Kindes
Das Antlitz des Seins,
Zeit der LIEBE.
O Rose des Seins.**

Aus: **Fuad Rifka, Das Tal der Rituale. Ausgewählte Gedichte**, hg. von Stefan Weidner, übers. von Ursula und Simon Yussuf Assaf sowie von Stefan Weidner, Straelen 2002.

REPEAT ONE_TWO

es ist immer dasselbe, ein kreis. jeder ist immer, alles ist immer, so ist es immer – yvonne, prinzeßin von burgund

die kassetten damals, das ungefähre zurückspulen, die kleinen filzstiftstriche auf der sichtscheibe der kassette markieren den geschätzten anfang des lieblingslieds. oder ein gefühl für die rückspuldauer jedes begehrten liedes haben, traumwandlerisches spulen hören spulen hören, bis das band abgenutzt ist oder irreversibel in die tonköpfe des überhitzten kassettenrekorders verheddert. später der programmierbare plattenspieler. die treffsicherheit der nadel. exakt gelandet auf song3. und viel später dann der repeat-one-modus des cd-players: ohne unterbrechung hundertmal denselben track hören, wenn niemand zuhause ist.

jeder popsong ist verkörperung des repeat-one, spielt mit wiederholungen, loops, patterns. bruchlos, entwicklungslos, eigentlich ereignislos. eine stimmung wird behauptet. ein affekt. das ist wenig, das ist viel. das ist alles.

die sätze und satzfragmente sind aus mechanisch übersetzten texten der fünf songs (auswahl der instrumentalist*innen) entlehnt, die zeilen alphabetisch geordnet und ohne inhaltliche kriterien streng abgezählt. jeder instrumentalistin, jedem instrumentalisten wird so ein persönlich anmutender text als musikalisches material aus einem vagen pool, einem textgemenge: dem allgemeinplatz gefischt.

die gesprochenen texte sind audiotypitur, generieren einätze, pausen, wiederholungen, bestimmte tonhöhen und das aktivieren bestimmter gesprochener wörter (zuspielfile) und kleinster zitaeinheiten (keyboard).

It's always the same, a circle. everyone is always, everything is always, that's how it always is – yvonne, princess of burgundy

the cassettes back then, the approximate rewind, the little felt-tip pen lines on the cassette's viewing window marking the estimated beginning of the favourite song. or having a feeling for the rewind time of each desired song, sonambulistic rewinding and listening, rewinding and listening, until the tape wears out or gets irreversibly tangled in the sound heads of the overheated cassette recorder. later the programmable record player. the accuracy of the needle, landing exactly on song3. and much later the repeat-one mode of the cd player: listening to the same track a hundred times over without interruption when no one is at home.

every pop song is the embodiment of repeat-one, plays with repetitions, loops, patterns. seamlessly, without development, unevenly really. a mood is asserted. an affect. that's a little, that's a lot. that's all.

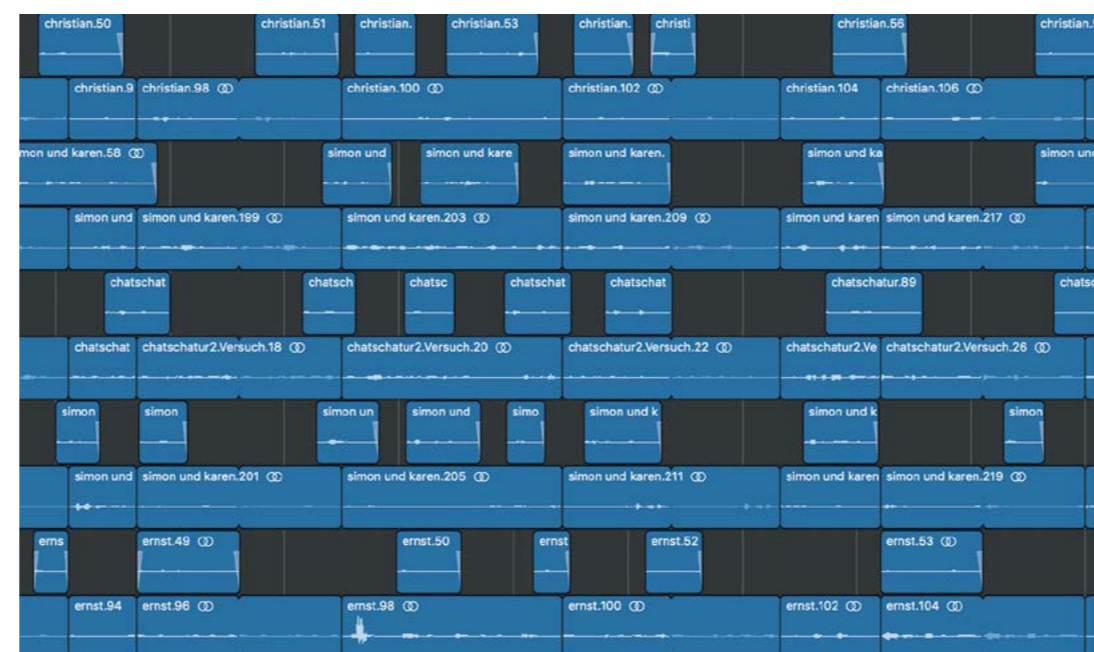
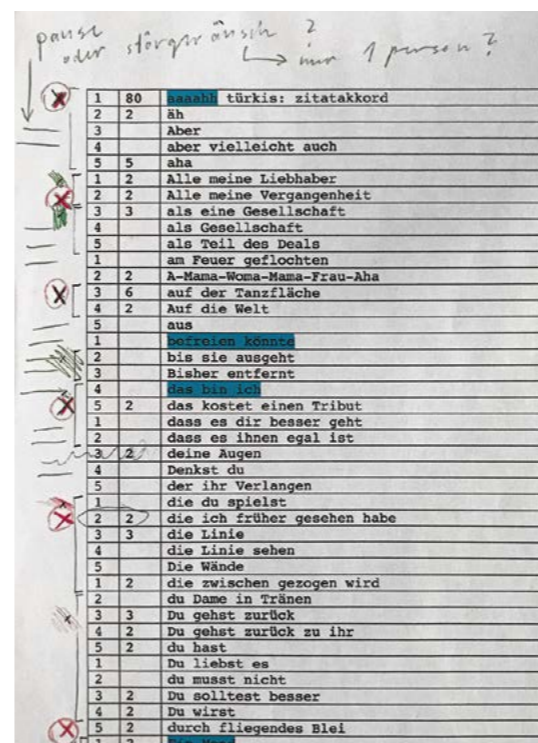
the sentences and sentence fragments are borrowed from the mechanically translated texts of the five songs (selected by the instrumentalists), the lines arranged alphabetically and strictly counted regardless of content. a seemingly personalised text is thus fished out of a vague pool as musical material for each instrumentalist, a jumble of texts: the commonplace.

the spoken texts are an audio score, generating cues, pauses, repetitions, certain pitches and the activation of certain spoken words (tape file) and smallest quotation units (keyboard).

Annette Schmucki (*1968), Komponistin. Sie studierte Gitarre und anschließend Komposition bei Cornelius Schwehr und Mathias Spahlinger. Sie war langjähriges Mitglied der AG Fabrikkomposition. Neben der kompositorischen Tätigkeit ist sie Teil der Kollektive Blablabor, Band und Die sieben Schweinsschwestern. Sie arbeitet mit Sprache als Musik. Schmucki ist Mitglied der Akademie der Künste, Berlin, Sektion Musik.

composer, studied guitar and then composition with Cornelius Schwehr and Mathias Spahlinger. She was a member of the AG Fabrikkomposition for many years. Besides composing, she is also involved in Blablabor, Band and Die sieben Schweinsschwestern. She works with language as music. Schmucki is a member of the Music Section of the Akademie der Künste, Berlin.

www.blablabor.ch/indexschmucki



repeat one_two

wie kurz kann ein lied sein, dass es noch als lied wahrgenommen werden kann

wie lang muss eine klangzelle sein, dass man einsinken kann in sie, dass sie ausdruck hat, eindruck verleiht, sich mir einverleiht

was geschieht, wenn jede, jeder auch das lied des anderen spielt

wenn ein anderes lied anklingt

wenn es nicht mehr das eigene lied ist

wenn es nur ein ausschnitt ist

wenn das lied eine ungewohnte fortsetzung nimmt

wenn das lied auf einen einzelnen klang geschrumpft ist

was geschieht, wenn man lieder vermengt, vermischt, wenn kollektiv pop entsteht, wenn pop sich selbst auslöscht

wenn die permanente wiederholung einer klangzelle selbst den affekt tilgt

wenn die ersehnte betörende stelle ohne umschwung zerfällt

wenn ungewollt anderer sinn hergestellt wird

was ist entwicklung

was ist zustand

was ist sinn

wo bricht das lied zusammen

wo bricht das liedsein auseinander

unter welchen bedingungen wird ein lied erinnert

repeat one_two

how short can a song be for it still to be perceived as a song

how long does a sound cell have to be for one to be able to sink into it, so that it has expression, makes an impression, becomes part of me

what happens when everyone plays each other's song too

when another song resonates

when it is no longer your own song

when it is only an excerpt

when the song continues in an unfamiliar way when the song shrinks to a single sound

what happens when you mix, blend songs, when pop comes about collectively, when pop wipes itself out

when the constant repetition of a sound cell itself erases the affect

when the longed-for captivating passage decays without turning around

when a different meaning is unintentionally produced

what is development

what is state

what is meaning

where does the song collapse

where does the songness break apart

under what conditions is a song remembered

Annette Schmucki

ANNESLEY BLACK

STILL LISTENING II

Dies ist die vierte Version dieses Stücks, die ich komponiert habe. Die Idee zu der Arbeit kam mir 2009, als ich über Kulturen recherchierte, die durch den Klimawandel gefährdet sind. Seitdem verfolge ich die Entwicklungen in den nördlichen Regionen Kanadas und Alaskas.

Die Leute, zu denen ich Kontakt hatte, leben in Old Crow im Yukon Territory, der Heimat der Vuntut Gwitchin First Nation. Mein Hauptansprechpartner dort war Brandon Kyikavichik, ein Dichter, Schriftsteller, Geschichtenerzähler und Dolmetscher für Kulturerbe am John Tizya Centre, der mir mit der Sprache und der Inspiration für das Stück half.

Die Menschen in Old Crow haben ihren eigenen Fiedelstil entwickelt, den der Musikethnologe Craig Mishler in seiner Studie *The Crooked Stovepipe: Athapaskan Fiddle Music and Square Dancing in Northeast Alaska and Northwest Canada* ausführlich dokumentiert hat.

Sie pflegen auch einen wunderschönen Stil des Geschichtenerzählens. Von 2015 bis 2019 haben sie, unterstützt vom Gwaandak Theatre und der Regierung der Vuntut Gwitchin, eine neue Sammlung ihrer Geschichten für das Radio erstellt, die auf www.vuntutstories.ca in Englisch oder Gwich'in zu hören ist.

Die athabaskische Fiedeltradition ist in vielen Kulturen in Nordkanada, Nunavut und Alaska zu finden. Sie wurde, wie Mishler beschreibt, um 1840 von Händlern der Hudson Bay Company in diese Regionen gebracht, die französisch-kanadischer oder schottischer Abstammung waren; viele kamen von den Orkney-Inseln. Diese nördlichen Gemeinschaften übernahmen schließlich die Technik des Fiedelns – mit Tanzmelodien, die sich bis nach Frankreich und Großbritannien zurückverfolgen lassen – und kombinierten sie mit eigenen Variationen, Tänzen und Liedern. Diese Tradition erfreut sich immer noch großer Beliebtheit. Regelmäßig finden Festivals statt, zum Beispiel das 1983 gegründete Festival in Fairbanks (Alaska).

In diesem Stück wird das Originalmaterial, eine Adaption jener Fiedeltradition, die mit europäischen Siedlern nach Nordamerika kam, mit einem Ensemble aus klassisch ausgebildeten europäischen Musiker*innen zusammengebracht. Ich finde es extrem schwierig, mit diesem Kulturkonflikt zu arbeiten, deshalb komme ich immer wieder auf ihn zurück. Craig Mishler hat einen Aspekt dieses Konflikts in meinen Gesprächen mit ihm klar formuliert: Warum sollte man diese Musik, die an einen bestimmten Ort und eine bestimmte Kultur gebunden ist, in einen europäischen Konzertsaal bringen?

Bei früheren Versuchen, dieses Stück zu komponieren, hatte ich das Bedürfnis, dies zu rechtfertigen oder zu erklären. Die Notwendigkeit, meine Motive zu verteidigen, verhinderte verschiedene Möglichkeiten der Interpretation und stand zusätzlichen Erfahrungsebenen im Weg. Je weiter ich mich im Laufe der Jahre dem Material annäherte, desto mehr traute ich mir zu, mich von diesen Fragen zu distanzieren. Der Schwerpunkt der Musik verlagerte sich von der Beschreibung eines Kulturkonflikts dahin, selbst ein Kulturkonflikt zu sein. Die neue Konzertinterpretation ist keine Reflexion medialer Distanzierung mehr, sondern lebt als neues Medium, als neue Begegnung von Angesicht zu Angesicht im Hier und Jetzt.

Das Stück stellt keinen Versuch dar, diese Menschen zu repräsentieren, es will ihre Kultur weder imitieren noch eine Aussage über sie treffen. Es verleiht vielmehr dem Bestreben Ausdruck, offen zu bleiben und niemals aufzuhören zu hinterfragen, und, wie die Gwich'in sagen, *Ch'oodhadhohch'eii* – zuzuhören.

This is the fourth version of this piece I have composed. I came up with the idea to create this work in 2009, while researching cultures that are endangered because of global warming. Since then, I have been following developments in the northern regions of Canada and Alaska.

The people I have been in contact with live in Old Crow, Yukon Territory, home of the Vuntut Gwitchin First Nation. My main contact there was Brandon Kyikavichik, a poet, writer, storyteller and heritage interpreter at the John Tizya Centre, who helped me with the language and inspiration for the piece.

The people in Old Crow have developed their own style of fiddling, which ethnomusicologist Craig Mishler has extensively documented in his study *The Crooked Stovepipe: Athapaskan Fiddle Music and Square Dancing in Northeast Alaska and Northwest Canada*.

They also have a beautiful style of storytelling. With the support of Gwaandak Theatre and the Vuntut Gwitchin Government, they created a new collection of their stories for radio from 2015 to 2019, which can be heard in English or Gwich'in on www.vuntutstories.ca.

The Athabaskan fiddling tradition is shared by many cultures in northern Canada, Nunavut and Alaska. It was brought to these regions in around 1840, as Mishler describes, by traders from the Hudson Bay Company of French Canadian and Scottish descent (especially the Orkney Islands). Eventually, these Northern communities adopted fiddling techniques, with dance tunes that can be traced back to France and Great Britain, along with

their own variations, dances and songs. The tradition is still thriving, with regular festivals, such as in Fairbanks (Alaska), which was established in 1983.

In this piece, the original material, an adaptation of a fiddling tradition brought to North America by European settlers, is confronted with an ensemble of classically trained European musicians. I find it extremely difficult to work with this cultural conflict, which is why I was drawn back to it. One conflict was expressed by Craig Mishler in my communication with him: why bring this music – bound to a specific place and culture – into a European concert hall?

In previous attempts to compose this piece, I felt a need to justify or explain this. The need to defend my motives prevented multiple options of interpretation or different layers of experience. Over the years, the closer I became to the material, the more I trusted myself to distance myself from these questions. The music moved from depicting to being cultural conflict. Instead of a reflection of medial distancing, the new concert interpretation lives as a new media, a new face-to-face encounter in the here and now.

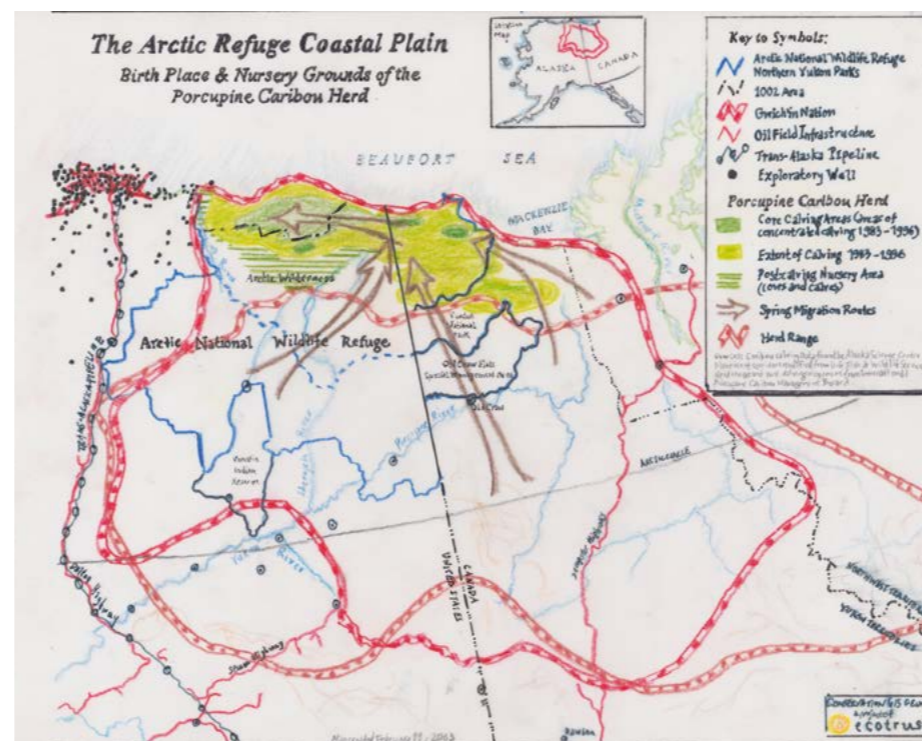
It is not an attempt to represent these people, and does not wish to imitate or make a statement about their culture. It is a quest to remain open and never stop questioning, and, as the Gwich'in say, *Ch'oodhadhohch'eii* – to listen.

Annesley Black

Annesley Black (*1979), Komponistin und Klangregisseurin. Sie studierte Komposition in Montreal, Köln und Freiburg. Oft sind ihre Stücke auf Alltagserfahrungen bezogen und nehmen sich drängender Problematiken unseres politischen und kulturellen Umfelds an. Seit 2013 ist sie Lehrbeauftragte für Komposition in Frankfurt. Black ist Mitglied der Akademie der Künste, Berlin, Sektion Musik.

is a composer and sound director. She studied composition in Montreal, Cologne and Freiburg. Her pieces often relate to everyday experiences and address the pressing issues of our political and cultural environment. She has been a lecturer in composition in Frankfurt since 2013. Black is a member of the Music Section of the Akademie der Künste, Berlin.

www.editionjulianeklein.de



WALTER ZIMMERMANN

PARASIT/PARAKLET

Das 1995/96 geschriebene Stück *Parasit/Paraklet* (revidierte Fassung 2009) geht auf das Buch *Der Parasit* des Philosophen Michel Serres zurück, in dem das Rauschen zum Gegenstand der Reflexion wird. Im ersten Teil *Parasit* spielt neben einem geräuschhaften Bordun auch die Tatsache eine wichtige Rolle, dass ein Grundrauschen die Musik stören, transformieren kann.

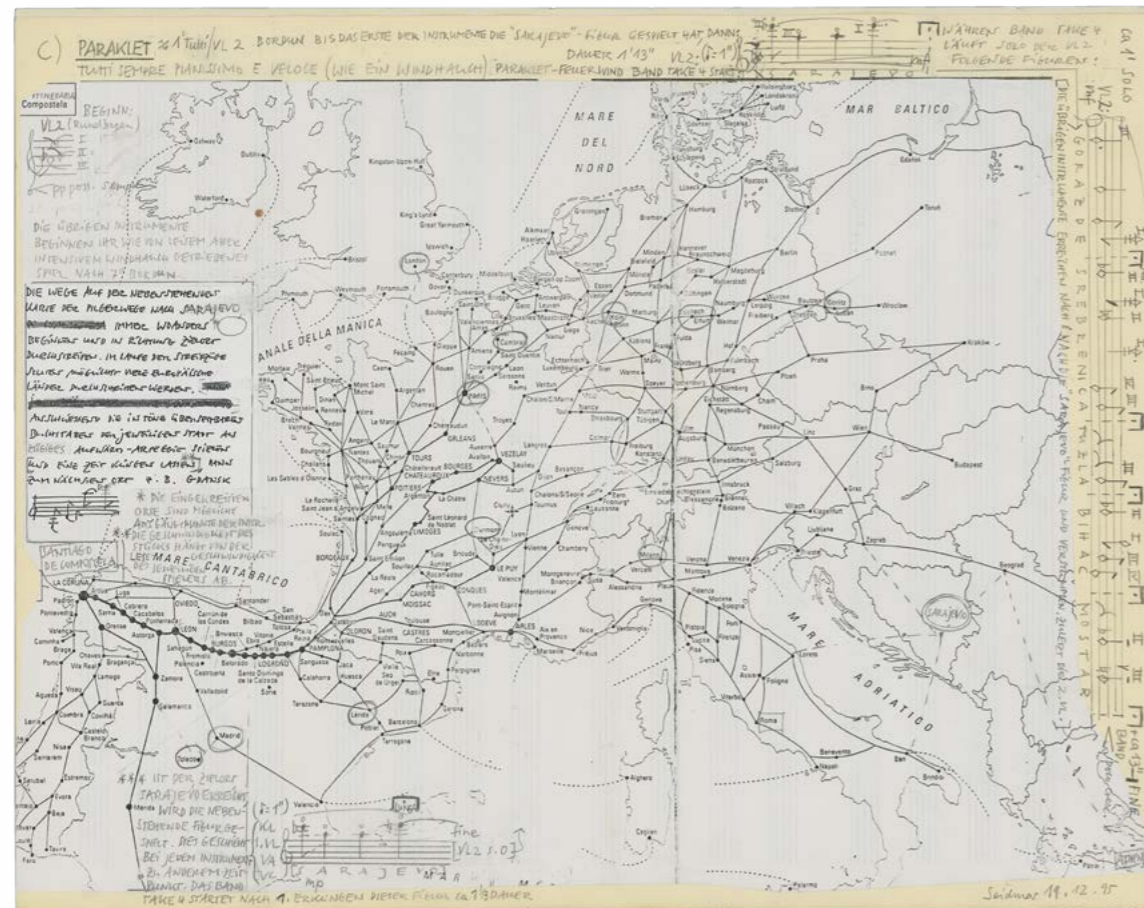
Im zweiten Teil *Paraklet* wird diese Störung zu einem Windhauch, zum Rauschen des Heiligen Geistes, ja zum Feuerwind. In diesem zweiten Teil spielen Volksliedmelodien aus Bosnien eine wichtige Rolle. „Paraklet“ ist der helfende Geist, der eine Art Pilgerreise mit umgekehrten Vorzeichen ins ehemalige Jugoslawien macht.

The piece *Parasit/Paraklet*, written in 1995/96 (revised version 2009), derives from the book *The Parasite* by the philosopher Michel Serres, in which noise becomes an object of reflection. Prominent in the first part *Parasit* is, in addition to a noisy drone, the fact that a background noise can disrupt and transform music.

In the second part *Paraklet*, this disruption becomes a breath of wind, the sounding of the Holy Ghost, even a blast of fire. This second part is dominated by folk song melodies from Bosnia. The “Paraklet” (“paraclete”) is the helping spirit who makes a kind of pilgrimage with reversed portents to former Yugoslavia.



Walter Zimmermann, Autograph



Walter Zimmermann: *Parasit/Paraklet* (1996), Autograph

PETROS OVSEPYAN

SPRACH DER WOLF

Das Stück *Sprach der Wolf* von Petros Ovsepyan ist inspiriert von einem historischen Tondokument aus dem Ersten Weltkrieg. Eine Tonaufnahme, die die armenische Sprache dokumentiert.¹

Ovsepyan verwebt die Wörter des Tondokuments mit seiner Stimme in die Komposition. Wörter wie *anzrev a galis* (es regnet), *mek, erku, jerek, tschors* (eins, zwei, drei, vier). Die Wörter der Tonaufnahme werden zum Auslöser einer Beschäftigung mit der armenischen Geschichte. Eine Geschichte, die bis heute durch das Schweigen zum Völkermord von 1915 dominiert wird. Auf politischer Ebene und dadurch auch auf individueller.

Durch das Stück geistern White-Noise-Geräusche. Abwechselnd mit hörbaren und fast nicht mehr hörbaren Klängen wird eine Intensität erzeugt, die den Konflikt des Schweigens in den Klangraum trägt.

The piece *Sprach der Wolf* by Petros Ovsepyan is inspired by a historical sound document from the First World War. An audio recording documenting the Armenian language.¹

Ovsepyan weaves the words of the sound document into the composition with his voice. Words like *anzrev a galis* (it is raining) and *mek, erku, jerek, tschors* (one, two, three, four). The words of the sound recording become the trigger for an exploration of Armenian history. A history that is still dominated today by the silence surrounding the Genocide of 1915. On a political level and thus also on an individual level.

The piece is haunted by white-noise sounds. Alternating with audible and almost inaudible sounds, an intensity is created that carries the conflict of silence into the sound space.

¹ Tondokumente und Personalbogen PK 1413/1 und 1413/3, Armenische Wörter und Zahlen, Jakob Darbinjanz (Sprecher), 27.7.1918, Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin.

¹ Sound documents and personal form PK 1413/1 and 1413/3, Armenian words and numbers, Jakob Darbinjanz (speaker), 27/07/1918, Sound Archives of the Humboldt-Universität zu Berlin.

Petros Ovsepyan (*1966), Komponist, lebt und arbeitet in Berlin. Ovsepyan wurde in Aserbaidschan geboren und wanderte 1979 in die Vereinigten Staaten aus, wo er Musik und Komposition studierte. Erinnerung und Antizipation sind für das Hören seiner Arbeiten von zentraler Bedeutung.

is a composer based in Berlin. Born in Azerbaijan, Ovsepyan immigrated to the United States in 1979 where he studied music and composition. Memory and anticipation are of central importance to listening to his work.

www.petrosovsepyan.com

Lfd. Nr.

PERSONALBOGEN

Lautliche Aufnahme Nr. P. 1413 Ort: Hellsberg
 Datum: 27.7.1918
 Zeitangabe:
 Dauer der Aufnahme: Durchmesser der Platte: 30 cm
 Raum der Aufnahme: Saal von Zentral-Hotel (Hellsberg)
 Art der Aufnahme (Sprechaufnahme, Gesangsaufnahme, Choraufnahme, Instrumentenaufnahme, Orchesteraufnahme): 1) Wörter 2) Zahlen

Armenisch (Eriwan)

Name (in der Muttersprache geschrieben):
 Name (lateinisch geschrieben): Darbinjanz
 Vorname: Jakow
 Wann geboren (oder ungefähres Alter)? 18. Dez. 1898
 Wo geboren (Heimat)? Nowobafsch
 Welche größere Stadt liegt in der Nähe des Geburtsortes? Nowobafsch
 Kanton - Kreis (Ujeda): Eriwan
 Departement - Gouvernement (Gubernija) - Grafschaft (County): Eriwan
 Wo gelebt in den ersten 6 Jahren? Nowobafsch
 Wo gelebt vom 7. bis 20. Lebensjahr?
 Was für Schulbildung?
 Wo die Schule besucht?
 Wo gelebt vom 20. Lebensjahr? Soldat
 Aus welchem Ort (Ort und Kreis angeben) stammt der Vater?
 Aus welchem Ort (Ort und Kreis angeben) stammt die Mutter?
 Welchem Volksstamm angehörig? russischer Armenier
 Welche Sprache als Muttersprache? armenisch
 Welche Sprachen spricht er außerdem? russisch
 Kann er lesen? Ja Welche Sprachen? arm. russisch
 Kann er schreiben? " Welche Sprachen? "
 Spielt er ein im Lager vorhandenes Instrument aus der Heimat? armenische Trommel
 Singt oder spielt er moderne europäische Musikweisen?
 Religion: orthodox Beruf: Verkäufer
 Vorgeschlagen von: 1.
 2. ges.: Wilh. Doegen.

Beschaffenheit der Stimme:
 1. Urteil des Fachmannes (des Assistenten):
 2. Urteil des Kommissars: Welle kräftige Stimme mit guter Konsonanz.
ges.: Wilh. Doegen.

PUBLIKATION PUBLICATION

Herausgeberin / Published by
Akademie der Künste, Berlin

Konzept und Redaktion / Concept and editing
Julia Gerlach

Assistenz / Assistant
Safia Azzouni

Koordination und deutsches Lektorat /
Coordination and editing, German texts
Nora Weinert

Englisches Lektorat / Editing, English texts
Laura Noonan / Sprachwerkstatt Berlin

Übersetzungen / Translations
Laura Noonan / Sprachwerkstatt Berlin, Tim Chafer

Gestaltung / Design
Ta-Trung GmbH, www.ta-trung.com

Gesamtherstellung / Printed by
Umweltdruck Berlin GmbH

© 2021 Akademie der Künste, Berlin
© für die Texte / Fotos die Autor*innen / Fotografe*innen

ISBN 978-3-88331-247-7
www.adk.de

Diese Publikation erscheint anlässlich des Festivals /
This publication is published for the festival

Memories in Music
Festival zeitgenössischer Musik /
Festival of Contemporary Music
6.—9. Mai + 6.—7. August 2021
6—9 May + 6—7 August 2021

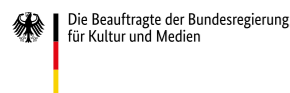
Akademie der Künste
Hanseatenweg 10
10557 Berlin

Im Rahmen des Programms /
In connection with the programme of

„Arbeit am Gedächtnis – Transforming Archives“
www.adk.de/gedaechtnis

AKADEMIE DER KÜNSTE

Gefördert durch / Funded by



MEMORIES IN MUSIC FESTIVAL ZEITGENÖSSISCHER MUSIK FESTIVAL OF CONTEMPORARY MUSIC

Künstlerische Leitung / Artistic direction
Julia Gerlach, Sektion Musik der Akademie der Künste,
Berlin, in Zusammenarbeit mit Samir Odeh-Tamimi
und Walter Zimmermann

Festivalleitung / Festival management
Julia Gerlach

Produktion / Project management
Safia Azzouni, Luise Langenhan

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit /
Press and Public Relations
Brigitte Heilmann, Mareike Wenzlau,
Anna-Marie Ördögh, Dominique Schweizer

Website / Social Media
Jeanette Gonsior, Stephanie Eck, Freya Treutmann

Technische Leitung / Technical management
Björn Matzen

Veranstaltungsmanagement und -technik /
Event management and technology
Marco Starke, Reinhard Pusch, Act!worX, Vision B

Projektpartner / Project partners „Memories in Music“



neue vocalisten ultima

Medienpartner / Media partners



Gefördert durch / funded by



Das Symposium „Curating Diversity“ ist eine Kooperation von Akademie der Künste, Initiative Neue Musik Berlin / field notes, Ultima Oslo Contemporary Music Festival und dem Sounds Now Projekt, kofinanziert durch das Programm Kreatives Europa der Europäischen Union / The symposium "Curating Diversity" is a project of the Akademie der Künste, Initiative Neue Musik Berlin / field notes, Ultima Oslo Contemporary Music Festival and the Sounds Now project, co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union.

Bildnachweise / Credits
Titel/ Umschlag, S. 4, 6, 42, 60/61 © Annesley Black | S. 2, 19 Foto Albrecht Hotz | S. 8, 9 © Matti Aikio | S. 10, 12 Foto Kirsten Reese | S. 13 www.herbarium.bgbm.org/object/B200100153b, allgemein lizenziert unter CC-BY 4.0 www.creativecommons.org/licenses/by/4.0 | S. 14 © Daniel Wilfred | S. 17 © Tony Buck | S. 21 © Thomas Kessler | S. 23 oben © Carola Bauckholt; unten © Thürmchen Verlag | S. 25 oben, 62 Akademie der Künste, Berlin, Walter-Zimmermann-Archiv | S. 25 unten Foto Carol Byl | S. 27 oben Foto Ingeborg Lommatzsch; unten © Walter Smetak | S. 29, 33 oben Melchor María Mercado: Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841 – 1869) | S. 31 Foto Carlos Gutiérrez | S. 33 oben / unten José López de los Ríos: Las postrimerías (1684) | S. 35 Fotomontage Tony Elieh | S. 38 © Guilherme Vaz | S. 39 Foto Luise Langenhan | S. 44, 52 © Panos Aprahamian | S. 45 Foto Raed Yassin | S. 48 © Al Ahram | S. 49 © Youmna Saba | S. 50 © Manolis Manousakis | S. 51 © Samir Odeh-Tamimi | S. 58/59 © Annette Schmucki | S. 63 Lautarchiv, Humboldt-Universität zu Berlin, PK1413/3

Wir danken allen Inhabern von Bildnutzungsrechten für die freundliche Genehmigung der Veröffentlichung. Sollte trotz intensiver Recherche ein Rechteinhaber nicht berücksichtigt worden sein, so werden berechnete Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten. / We thank all owners of image usage rights for kindly approving the publication. If, despite intensive research, a copyright holder has not been considered, justified claims will be compensated within the scope of customary agreements.

