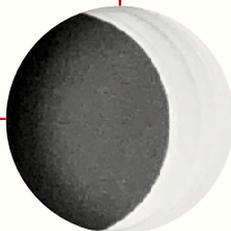


POINT



FOR





ONCE TO BE REALISED

Sechs Begegnungen mit Jani Christous *Project Files*

von **Beat Furrer, Barblina Meierhans,
Olga Neuwirth, Samir Odeh-Tamimi,
Younghi Pagh-Paan und Christian Wolff**

Informationen zu den Aufführungsdaten finden Sie auf: muenchener-biennale.de

Kompositionsaufträge der Landeshauptstadt München zur Münchener Biennale.
Koproduktion der Münchener Biennale mit der Deutschen Oper Berlin und dem
Onassis Cultural Centre Athen.

Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes.

Kompositionsaufträge an Olga Neuwirth, Samir Odeh-Tamimi, Younghi Pagh-Paan und
Christian Wolff finanziert von der Ernst von Siemens Musikstiftung.

Mit Unterstützung von Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung.

KULTURSTIFTUNG
DES BUNDES

DEUTSCHE OPER BERLIN

ernst von siemens
musikstiftung

schweizer kulturstiftung
prohelvetia



Komposition: **Beat Furrer, Barblina Meierhans, Olga Neuwirth, Samir Odeh-Tamimi, Youngi Pagh-Paan, Christian Wolff**
Regie: **Michail Marmarinos**
Bühne/Kostüm/Video: **Yorgos Sapountzis**
Konzeptentwicklung: **Lenio Liatsou, Michail Marmarinos**
Dramaturgie: **Sebastian Hanusa**
Musikalische Leitung: **Cordula Bürgi**

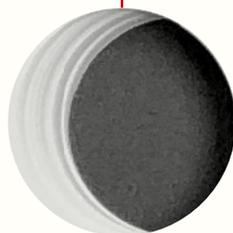
Mit: **Pia Davila** Mezzosopran
Matthew Cossack Bariton
Marius Boehm Schauspieler
Meik van Severen Schauspieler
Sofia Pintzou Tänzerin
Robyn Schulkowsky Percussion im Stück von Olga Neuwirth

Ensemble dissonArt:

Jannis Anissegos Flöte,
Alexandros Stavridis Klarinette,
Theodoros Patsalidis Violine, **Chara Sira** Viola,
Vassilis Saitis Violoncello, **Yiannis Chatzis** Kontrabass,
Alexandros Giovanos Schlagzeug, **Lenio Liatsou** Klavier

Cantando Admont:

Friederike Kühl Sopran, **Elina Viluma-Helling** Sopran,
Annika Westlund Mezzosopran, **Helena Sorokina** Mezzosopran,
Hugo Paulsson Stove Tenor und Bariton, **Bernd Lambauer** Tenor,
Matias Bocchio Bariton, **Christoph Brunner** Bass



Über 130 zu realisierende Kompositionen skizzierte Christou in seinen letzten Lebensjahren. Nur wenige davon hat er vor seinem plötzlichen Tod bei einem Autounfall 1970, an seinem 44. Geburtstag, ausarbeiten können. Der Großteil dieser visionären Entwürfe wurde in den knapp 50 Jahren seit seinem Tod nicht realisiert und erst jetzt werden sie zur Grundlage des Musiktheaters »ONCE TO BE REALISED«: Zusammen mit dem renommierten griechischen Regisseur Michail Marmarinos konfrontieren sich sechs Komponist*innen, die zu den profiliertesten Schöpfer*innen aktuellen Musiktheaters zählen, mit Christous Entwürfen. Sie begegnen ihnen mit ihrer eigenen Musiksprache, setzen sich ihnen aus und lassen sich inspirieren, um mit ihren eigenen Mitteln und ihrer eigenen Idee in die Zukunft fort- und weiterzuschreiben.

In the last years of his life Christou created in sketch form more than 130 compositions to be realized later on. He was only able to work out a few of them before his untimely death in a car accident in 1970 on his 44th birthday. Most of these visionary drafts were never realized in the just under 50 years following his death, and only now will become the foundation of the new music theater work "ONCE TO BE REALISED": Together with the renowned Greek director Michail Marmarinos, six composers, who are among the most distinguished creators of contemporary music theater, will tackle Christou's designs. They encounter them with their own musical language, explore them, let themselves be inspired, and work their way through them, in order to use their own means and their own ideas to continue and write on into the future.

12

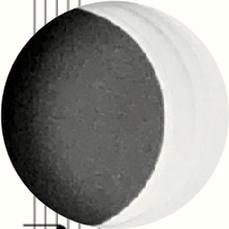
89

Kl. Gong *mp*

Kl. *p* *pp* *mp* *p* *pp* *mf*

Vla. *pp* *p* *tr.* *mf* *mp*

Vc. *pp* *p* *pp* *mp* *p*



=

93

Kl. Tr. mit snare c.l. mano: snare *pp*

Kl. *pp* *vibr.* *pp* *non vibr.* *pp* *non vibr.*

Vla. $\frac{13}{4}$ $\frac{10}{4}$ pp sfz p

Vc. $\frac{13}{4}$ $\frac{10}{4}$ pp sfz



94 Kl. pp p pp mp p

Vla. pp mp p

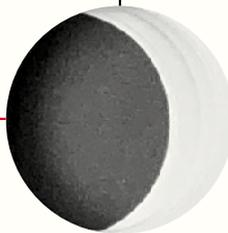
Vc. pp p pp mp p

*»ONCE TO BE REALISED«
Silhouette - Silence
© Younghi Pagh-Paan*

Der Sprung aus dem Vertrauten

Eine Art Sightseeingtour zu einigen
»Terms and Notions« von Jani Christou,
die seinen kurzen Weg durch die Kunst, das
Leben und die Musik bestimmt haben.

Von **Michael Marmorinos**
Regisseur von »ONCE TO BE REALISED«,
Aufgezeichnet von **Sebastian Hanusa**
Musikdramaturg und Komponist;
Dramaturg von »ONCE TO BE REALISED«



Das Festivalmotto *Point of NEW Return* hat für »ONCE TO BE REALISED« eine mehrfache Bedeutung. Zunächst beschreibt es den Rückgriff auf ein 50 Jahre altes Ausgangsmaterial in Form der *Project Files* von Jani Christou. Diese 130 kurzen Texte skizzieren mal konkret eine musikalische Struktur, mal den Formverlauf einer Komposition beziehungsweise eines Abschnitts oder Teils einer Komposition, mal sind sie eher Beschreibung einer ästhetischen Idee. Sie entstanden im Hinblick auf eine spätere Realisierung, ein »ONCE TO BE REALISED«: Es sind keine abgeschlossenen Kompositionen, nichts final Fixiertes, sondern Ausgangspunkte eines dynamischen Prozesses der Realisierung. »Once« ist dabei Versprechen und zugleich Verweis auf die Unmöglichkeit, etwas mit einem Titel zu fixieren, das dynamisch in ein Offenes hin verweist. Denn wann kann dieses »Once« sein?

Formuliert wurde es in einer vergangenen Zeit, von jemandem, der sich inzwischen in einer anderen zeitlichen Dimension befindet. Vor diesem Hintergrund über einen *Point of NEW Return* nachzudenken, ist ein Flirt mit der Unmöglichkeit eines *dal initio*, eines allerersten Anfangs. Denn bezogen auf Christou ist es nahezu absurd, über die Rückkehr zu einem bestimmten Punkt zu sprechen, da es diesen »point« nie gegeben hat. Wir sind die ersten, die zu einem Punkt gelangen, zu einem konkreten Ergebnis. So kann es keine Rückkehr geben.

Nun sind wir gewohnt, Zeit als Strecke zwischen zwei im Raum-Zeit-Kontinuum fixierten Punkten zu bemessen. Einem *Point of (NEW) Return* geht immer ein anderer Punkt als Markierung für einen gewissen Zustand von Welt voraus. Auf diesen Punkt bezieht sich das »re« des »return«, er ist die Bezugsgröße, an der sich ein mögliches Neues, Anderes bemisst. Doch neben diesen fixierten Bezugspunkten, denen als Ereignissen zu einem gewissen Zeitpunkt etwas Unveränderliches, Endgültiges eigen ist, steht der ewig dahinströmende Fluss der Zeit.

Diesen als solchen unmittelbar zu fassen und nicht vermittelt durch ein Symbolsystem wie etwa die Sprache, ist nicht möglich. Die Sprache ist die Landkarte, mit der wir durch den Ozean der Zeit und der Bedeutung navigieren. Ich muss hier oft an Aristoteles' Definition aus dem *Organon* denken: »Die gespro-

chenen Worte sind die Zeichen von Vorstellungen in der Seele und die geschriebenen Worte sind die Zeichen von gesprochenen Worten. So wie nun die Schriftzeichen nicht bei allen Menschen die nämlichen sind, so sind auch die Worte nicht bei allen Menschen die nämlichen; aber die Vorstellungen in der Rede, deren unmittelbare Zeichen die Worte sind, sind bei allen Menschen dieselben und ebenso sind die Gegenstände überall dieselben, von welchen diese Vorstellungen die Abbilder sind.«

Wenn wir mit unserem Verstand die Welt zu fassen versuchen, sind wir darauf angewiesen, uns der Zeichen zu bedienen. Jeglicher Art von Zeichen. Die Welt der Vorstellungen jedoch unmittelbar erfahrbar zu machen, kann der Kunst und insbesondere der Musik gelingen – jedoch nur sehr subtil, indirekt und nicht mit Hilfe der Vernunft. Sie kann eine Art »Kanal« erschaffen, durch den der Strom der Zeit und, konsequenterweise damit auch der Fluss der Vorstellungen verläuft. Taucht man dort ein, kann einem die Erfahrung einer unmittelbaren Begegnung mit diesen Vorstellungen widerfahren. Und so sehr dieser Fluss sich dabei dem Zugriff durch den Verstand entzieht, versuchen wir immer wieder, seiner habhaft zu werden. Wir kehren, auch dies ein »return«, immer wieder zu diesem Versuch zurück: Etwa, indem wir bestimmte Theaterstücke oder Opern immer und immer wieder auf die Bühne bringen, in dem steten Versuch, dass die ihnen inhärenten Vorstellungen, ihr nicht-greifbarer Kern doch greifbar werden. Diese Illusion ist der Antrieb unseres Handelns. Mit der Vergänglichkeit dieses Tuns und der Notwendigkeit zugleich, es immer wieder zu versuchen, ist dem Menschen etwas zutiefst Tragisches zu eigen.

Es gibt einige zentrale Begriffe, die sich immer wieder bei Jani Christou finden. Einer davon ist der des »Kontinuums« als einem Strom von Klang, Geräusch oder anderen Dingen. Ein weiteres Wort, das er in diesem Zusammenhang häufig benutzt ist »preexist«: Es bezeichnet etwas, das immer schon da ist, auch, wenn wir es nicht wahrnehmen. Und plötzlich erscheint es unseren Sinnen, als eine Performanz von Zeitlichkeit an sich. Hierzu hat Christou zeitlebens versucht, seine Wahrnehmung wie sein Werkzeug zu schärfen – als ein Mensch, der sich mit grundlegenden Fragen der Gegenwart

und Vergangenheit, Leben und Leben nach dem Tod, Zeit und Ewigkeit beschäftigt hat. Es scheint mir, dass er gegen Ende der 1960er Jahre hierin einen Höhepunkt erreicht hat, in einer Zeit, die in vielerlei Hinsicht revolutionär und zugleich enorm vital war. Und: dass er etwas erreicht hat, was immer noch relevant und lebendig ist.

Weitere Begriffe, die in seinem Werk häufig auftauchen wie etwa »Panik« oder »Alptraum« kreisen um Extremzonen der menschlichen Existenz und sind zugleich Grenzbereiche für die beteiligten Musiker*innen und Sänger*innen. Diese hat er immer als Menschen verstanden, die mit ihren Aktionen an Grenzen stoßen: hinsichtlich dessen, was sie leisten können, aber auch, was sie innerhalb ihrer Ausbildung gelernt und was ihnen als »Praxis« – auch dies ein wichtiger Begriff bei Christou – vertraut ist. Christou geht es um ein Überschreiten der Grenzen von »Praxis« hin zu einer »Metap Praxis«: Die Erfahrung eines Sprungs aus dem Vertrauten heraus in etwas qualitativ Anderes. Die Implosion eines existierenden Systems hin zur Erfahrung von etwas, das jenseits hiervon liegt...

Christous Kosmos erleben wir in »ONCE TO BE REALISED« nicht durch seine eigenen Kompositionen, sondern durch die sechs Adaptionen einer jeweils sehr individuellen Auswahl aus den *Project Files* durch die sechs Komponist*innen Barblina Meierhans, Younghi Pagh-Paan, Olga Neuwirth, Beat Furrer, Samir Odeh-Tamimi und Christian Wolff. Interessant hierbei ist, dass alle sechs Komponist*innen in unserer Produktion, die jungen ebenso wie die erfahreneren, einen mehr oder weniger philosophischen Zugang gewählt haben. In ihren Stücken setzten sie sich kompositorisch mit Fragestellungen auseinander, wie in und mit Musik ein Jetzt unmittelbar erfahrbar wird.

Wir haben lange diskutiert, ob es die richtige Entscheidung war, keine griechischen Komponist*innen mit im Projekt zu haben. Ich halte sie weiterhin für richtig. Christou hat einen derartigen Einfluss in Griechenland und ist eine nahezu übermächtige Legende, an der man sich abarbeitet. Einen gewissen Abstand seitens der Komponist*innen halte ich für wichtig – auch für jene, die Christou gut kennen. Denn erst dieser Abstand bietet die Möglichkeit, sich nochmals neu auf seinen Kosmos einzulassen und neue Perspektiven kennenzulernen.



13

S

A

T

Handwritten musical score for voice and piano. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal lines contain lyrics: "RAM REM GUR TAL TEL" and "RAM REM SA GUR TAL". The piano accompaniment features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. A large black circle is drawn over the middle of the score, partially obscuring the vocal and piano lines in the second system.

»ONCE TO BE REALISED«
 PROJ. 29 / BALLET; MONOLITIC RELENTLESSNESS
 © Samir Odeh-Tamimi

55 QUIET AND SINGING WITH NATURAL VOICE

⑤ * S A

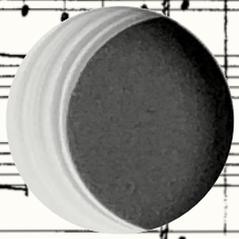
pp Legato - - - sim.

rech mre mre sa sa mre rech rech mre rach mre mre sa sa mre rech rech mre rach mre mre sa sa mre rech rech mre rach mre mre sa sa

T B

pp Legato - - - sim.

rech mre mre sa sa mre rech rech mre rach mre mre sa sa mre rech rech mre rach mre mre sa sa mre rech rech mre rach mre mre sa sa



fl kl

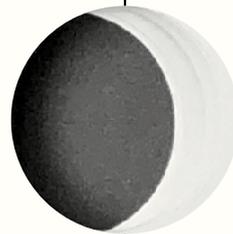
ppp

perc

ppp

Auch für mich ist das Projekt »ONCE TO BE REALISED« ein »return«, und das auf eine unerwartete Weise. Es ist die Rückkehr zu etwas Vertrautem und sehr Persönlichem. Vertraut aufgrund dreier Begebenheiten: Gemeinsam mit zwei engen Freunden haben wir uns im Keller einer ihrer Wohnungen getroffen, um Neue Musik zu hören. Darunter die von Jani Christou, der für uns, die wir damals noch sehr jung waren, fast wie ein Prophet war. Hinzu kommt meine eher zufällige Beziehung zur Familie Christou in jenen Jahren der Unschuld: Ich war 19, als ich zusammen mit einem der oben genannten Freunde und den Kindern von Christou auf einer Insel die Sommerferien verbrachte. Und schließlich habe ich zwei Jahre später im antiken Theater von Epidauros die Wiederaufnahme einer Schauspielproduktion der *Perser* gesehen, für die Christou, damals bereits gestorben, die Musik komponiert und den Chor einstudiert hatte. Ich war überwältigt... Der Einfluss dieses Erlebnisses war enorm und ich fühlte mich, als wäre ich das Opfer einer übermächtigen Kraft, während ich als Zeuge an einem alchemistischen Ritual teilnahm.

Zugleich ist »ONCE TO BE REALISED« eine seltsame Form der Geisterbeschwörung, an der ich zu meiner eigenen Verwunderung beteiligt zu sein scheine: Ich beobachte mich als jemanden, der aktiv an ihr teilnimmt, der zugleich aber versucht, sie von außen zu betrachten und zu verstehen, aus einer sorgfältig gewählten Entfernung heraus, die es ermöglicht, die einzelnen Elemente mit ihrem jeweiligen Anteil einzuordnen. Dabei spüre ich die Gegenwart von Christou, nicht direkt in der Musik, sondern in Prinzipien, die der Arbeit zugrunde liegen. Genau definieren, was dabei geschieht, kann ich jedoch nicht. Es ist wie die Fahrt mit einem Segelboot, auf der wir uns gemeinsam befinden. Und bei der wir vielleicht am Ende verstehen werden, wo sie uns hingeführt hat. Unterwegs folgen wir unserer Intuition, haben aber einige von Christou entlehnte Grundprinzipien als Orientierungspunkte, die es ermöglichen, aus einem sehr reichen Material, das aus der Begegnung mit der Seele und der Welt der Anderen heraus entsteht, auszuwählen und dieses zu formen. Ich muss gestehen, dass ich diese Form von Kontrollverlust im Arbeitsprozess sehr genieße.



Auf der anderen Seite haben wir das Material der sechs Komponist*innen. In diesem gibt es das Moment des Rückbezugs, aber eben auch das einer Neuausrichtung innerhalb des durch Christous Grundgedanken definierten Bezugsrahmens. Mit diesen je eigenen, neuen Herangehensweisen umzugehen ist für mich ebenso ein Abenteuer. Dazu beobachte und höre ich, und versuche zu erspüren, was in diesen Stücken vor sich geht. Ich versuche, die Theatralität dieser Musik erfahrbar zu machen, die sowohl bei Christou als auch bei den neu entstandenen Stücken darauf beruht, dass die Mitwirkenden, unabhängig davon, dass sie exzellente Musiker*innen sind, sich nicht ausschließlich als solche sehen, sondern als Individuen, die sich auf die Erfahrung einer Invokation eingelassen haben.

Das gilt ebenso für das Publikum. Insgesamt geht es darum, durch die Musik die Art, wie wir Realität erfahren, zu erweitern, eine dynamische, offene und darin immer auch verletzbare Form von Erfahrungsraum zu ermöglichen. Das Publikum ist hierbei ein nicht beherrschbares Element. In »ONCE TO BE REALISED« gibt es Momente der Interaktion. Diese stehen exemplarisch für das Moment von Verletzlichkeit innerhalb des gesamten Theaterabends. Das Publikum ist mit seinen Aktionen (Gehen, Sitzen, Bewegen, Warten, Besuchen, Sehen, Hören, Vermuten, Zuhören) und seiner körperlichen Präsenz ein wichtiges Element der Aufführung. Über seine reine Anwesenheit als Publikum hinaus manifestiert sich mit ihm eine besondere Gegenwärtigkeit/ein JETZT (das Gegenstand endlosen Strebens in Christous Werk war): das unvermittelte Eindringen der Realität in die Konventionen der Bühne, das Wahrnehmung, Bewusstsein und Musik provoziert.

Umgekehrt bedarf es einer spezifischen Situation, die durch die Aufführung definiert wird. Das ist einer der Gründe, warum ich *Project 43* an den Beginn der Aufführung gesetzt habe. Christou spricht in diesem *Project* von einer »consecration«, einer Weihe. Das mag religiös klingen, ist es aber nicht. Vielmehr verstehe ich es als das Setzen eines Rahmens, um etwas Vertrautes oder bislang Übersehenes auf eine spezifische Weise wahrzunehmen. Mit dieser Rahmung gelingt es, Dinge anders zu betrachten, als Rhythmus, als Musik, als etwas unter der Oberfläche Liegendes wahrzunehmen. Mit anderen Worten: Christous *Project 43* hat die Funktion, unseren Wahrnehmungsapparat zu erweitern und unsere Erfahrung für verborgene Aspekte der Realität zu öffnen: Realität wird zu poetischer Erfahrung transformiert. Ohne solche Rahmen gäbe es kein Theater, keine Fotografie und kein Kino. Es gibt einen Rahmen und innerhalb dieses Rahmens geschieht etwas. Mit Christou wird man behutsam an existenzielle Grenzen geführt: Indem er nach dem Nicht-Fasslichen fragt, berührt er die dunkle Seite unserer Existenz, die ›andere Seite‹ der geschlossenen Tür. Er verlangt vom Publikum und allen Mitwirkenden, sich auf dünnes Eis zu begeben, an die Grenzen der Wahrnehmung vorzustoßen und Kontrollverlust zuzulassen. Dazu muss man sich beschützt und sicher fühlen und darf keine Angst haben. Denn erst dann gelingt der Schritt von der Praxis zur Metapragis.



77 $\approx 56-66$

c.l. mano

Kl. Tr. *p* *mp* *pp*

Kl. *pp* *p* *pp* *p* *pp*

Vla. *pp* *p* *pp* *p* *pp*

Vc. *pizz.* *p* *arco* *tr.* *pp* *mp* *p*

$\approx 56-66$

Sop. *mp* ER ER *p* ER ER *mp* ER ER *p* ER ER *mp* ER ER *p* ER ER

M.S. *mp* ER ER *p* ER ER *mp* ER ER *p* ER ER *mp* ER ER *p* ER ER

Ten. *mp* ER ER *p* ER ER *mp* ER ER *p* ER ER *mp* ER ER *p* ER ER

Bas *mp* ER ER *p* ER ER *mp* ER ER *p* ER ER *mp* ER ER *p* ER ER

LEHR - - TE - - DES

»ONCE TO BE REALISED«
Silhouette - Silence
© Younghi Pagh-Paan

PROJ 21

BREATH, BODY MOVEMENT AND CHANT.

- A** A BIRTH OF SOME PRIMEVAL CHANT OUT OF AN OBSESSIVE HYPNOTIC BODY MOVEMENT, BODY RHYTHM, A ROCKING TO AND FRO, WITH A BREATH MARKING THE RHYTHM
- B** THE CUMULATIVE ADDITION OF BEATS,
- C** THE SUDDEN CESSATION OF RHYTHMIC BEATS LEAVING THE CHANT SOLO, INEMPTINESS,
- D** FOLLOWED BY A RESUMPTION OF BREATHING ONLY, NO CHANT, NO BEATING [MAY BE TONELESS BLOWING OF INSTRUMENTS PARTICIPATE IN THIS BREATHING PATTERN].



The Leap from Familiarity

A type of sightseeing tour of several of Jani Christou's "terms and notions" that defined his short journey through art, life, and music.

By **Michail Marmarinos**
director of »ONCE TO BE REALISED«,
Recorded by **Sebastian Hanusa**
dramaturge and composer;
Dramaturge of »ONCE TO BE REALISED«

The festival motto *Point of NEW Return* has for “ONCE TO BE REALISED” multiple meanings. To begin with, it describes regressing to fifty-year-old primary material in the form of the “Project Files” by Jani Christou. These 130 short texts at times outline concretely a musical structure, at times the process development of a composition—that is, a section or part of a composition—and at times they are more a description of an aesthetic idea. They were created with regard to being produced at a later date, a “ONCE TO BE REALISED”: they aren’t completed compositions, nothing is set in final form; they are rather starting points of a dynamic process of realisation. This “once” is a promise and simultaneously a cross reference to the impossibility to secure something with a title, which dynamically points to an openness. For when can this “once” be?

This “once” was formulated in a past time, by someone who in the meantime is in a different temporal dimension.

Thinking about a *Point of NEW Return* in front of this background is a flirt with the impossibility of a *dal initio*, of the very first beginning. For in reference to Christou it is almost absurd to talk about the return to a certain point, as this “point” never existed. We are the first to reach a point, to achieve a tangible result. And so there can be no return.

Now we are accustomed to measuring time as a path between two fixed points in a space-time-continuum. A *Point of NEW Return* always precedes another point as a marking for a certain condition of the world. The “re” in “return” refers to this point, it is the reference value against which a possible something new, something different, is measured. And yet alongside these fixed reference points, which have the quality of being events at a certain point in time with something unchangeable, something final, there stands the eternal flowing river of time.

To directly grasp this as such and not conveyed via a system of symbols, such as language, is not possible. Language is necessary as a map, with which we navigate across the ocean of time. Here I often have to think of

Aristoteles’ definition in *Organon*: “Spoken words are the symbols of mental experience and written words are the symbols of spoken words. Just as all men have not the same writing, so all men have not the same speech sounds, but the mental experiences, which these directly symbolize, are the same for all, as also are those things of which our experiences are the images.”

When we attempt to grasp the world with our minds we rely on using symbols. Every type of symbol. To make the world of conceptions, however, directly experienceable, art and especially music can succeed in doing this—but only in a very subtle way, always only indirectly, and not with the help of our minds. It can create a type of “canal” through which runs the stream of time and as a consequence also with it the river of conceptions. If one



immerses herself or himself in it, one can have the experience of an immediate encounter with these conceptions. And as much as this river dispossesses itself from the term through one’s understanding, we attempt over and over again to grasp it. And over and over again we come back to this attempt, and this too is a “return”: for instance by bringing certain theater pieces or operas over and over again to the stage, in the constant attempt to make their inherent concepts, their intangible core, tangible after all. This illusion is the stimulus behind our action. The futility of this action and the simultaneous necessity to attempt this over and over again is a deeply tragic quality of humans.

There are several central terms that can be found time and time again in Jani Christou’s work. One of them is the term “continuum” as

a stream of sound, noise, or other things. Another word he often uses in connection with this is “preexist”: it names something that always was there, even if we do not perceive it. And suddenly it appears to our senses. As a performance of temporality in itself. For this purpose, Christou searched his entire life for paths, he sharpened his tools, and tried to sensitize himself. That occurred in a period at the end of the 1960s, which were in many aspects revolutionary and at the same time extremely vital. And, that he achieved something that is still relevant and alive.

Additional terms that frequently appear in his work, such as “panic” or “nightmare,” revolve around extreme zones of human existence and are at the same time border areas for the participating musicians and singers. He had always viewed them as people who reach their limits in their actions: in view of what they can achieve, but also what they learn during their training and what they are familiar with through “praxis” (practice)—this is also an important term of Christou’s. Christou deals with crossing the boundaries of “praxis” and going beyond to a “metapraxis”: the experience of a leap from familiarity into something qualitatively different. The implosion of an existing system all the way to an experience of something that lies beyond this...

We experience Christou’s cosmos in “ONCE TO BE REALISED” not through his own compositions, but rather through the six adaptations of a respectively very individual selection from the *Project Files* by the six composers Barblina Meierhans, Younghi Pagh-Paan, Olga Neuwirth, Beat Furrer, Samir Odeh-Tamimi, and Christian Wolff. What is interesting here is that all six of these composers in our production, the young ones as well as the more experienced ones, have more or less chosen a philosophical approach. In and with their pieces they examine in a compositional manner issues as to how a “now” will be directly experienceable in music.

We discussed for a long time whether it was the correct decision to not have a Greek composer participate in the project. I still think this was a correct decision. Christou had such

an influence in Greece and is almost an overpowering legend, a legend one works through until one is exhausted. I feel it's important the composers maintain a certain distance—this also applies to those who are very familiar with Christou. For not until this evening is the opportunity provided to approach this cosmos anew and to become acquainted with new perspectives.

The project "ONCE TO BE REALISED" is also for me a "return," and in an unexpected manner. It is the return to something familiar and very personal. Familiar because of three incidents: I got together with two close friends of mine in the basement of one of their apartments to listen to new music. This included the music of Jani Christou, who was almost a prophet to us (we were very young at the time). In addition to this there was the more or less coincidental relationship to Christou's family in those innocent years: I was 19 when I and one of the aforementioned friends and Christou's children spent a summer vacation on an island together. And eventually two years later I saw a revival of the theater production *The Persians* in the ancient theater of Epidaurus for which Christou, who had already passed away by then, had composed the music and rehearsed the choir. I was overwhelmed... The influence this experience had on me was enormous and I felt as if I were the victim of a supernatural power as I witnessed and participated in an alchemistic ritual.

At the same time, "ONCE TO BE REALISED" is a strange form of necromancy, in which I, to my astonishment, appear to be involved in: I observe myself as someone who actively takes part in it, but who simultaneously attempts to examine it from the outside and to understand it, from a carefully selected distance that makes it possible to categorize the individual elements with their respective allotments. All the while I sense the presence of Christou, not directly in the music, but rather in several principles that are basic to the work. However, I cannot exactly define what happens during this. It is like a sailboat cruise and we are all on the sailboat. And we will perhaps understand at the end of the cruise where

it has taken us. En route we follow our intuition, but we have several basic principles derived from Christou as reference points, which make it possible to select from a rich material, which is created from the encounter with the soul and other people's worlds, and to form this. I must confess that I very much enjoy this form of loss of control in the work process.

On the other side, we have the material of the six composers. In this material there is the moment of reference, but also that of a new direction within the defined frame of reference in Christou's fundamental concept. And dealing with these individual, new approaches is for me an adventure by the same token. To this end, I observe and listen, and attempt to sense what is going on in these works. And I attempt to make the theatricality in this music experienceable, which with Christou as well as with



the recently created works is based on the participants, independent of the fact that they are excellent musicians, not seeing themselves as such exclusively, but rather as individuals who have become involved in the experience of an invocation.

That also applies to the audience. Overall it has to do with expanding through music the manner in which we experience reality, to enable a dynamic, open, and also always vulnerable form of an experience realm. The audience is in this an element that cannot be controlled. In "ONCE TO BE REALISED" there are moments of interaction. These represent exemplarily the moment of vulnerability during the entire evening of theater. With its actions (walking, sitting, moving, waiting, visiting, seeing, hearing, suspecting, listening) and its physical presence, the audi-

ence is an important element of the performance. But beyond its pure presence as an audience, with them is a demonstration of a special presence/a NOW (which was the object of an endless aspiration in Christou's work): the abrupt intrusion of reality into stage conventions, which provokes perception, awareness, and music.

Inversely, the specific situation is required that will be defined by the performance. That is one of the reasons why I positioned *Project 43* at the beginning of the performance. In this project Christou speaks of a "consecration." That may sound religious, but it isn't. I see it rather as laying a framework in order to perceive something familiar or something previously overlooked in a specific manner. One succeeds with this framework to perceive things differently—as rhythm, as music, as something different lying under the surface.

In other words: Christou's *Project 43* has the function of expanding our perception apparatus and opening up our experience of hidden aspects in reality: reality transforms into a poetic experience. Without such frameworks there would be no theater, no photography, and no cinema: there is a framework and without this framework something happens.

With Christou, one is gently led to existential boundaries: by him exploring the incomprehensible he touches the dark side of our existence, the "other side" of the closed door. He demands from the audience and all of the participants that they walk on thin ice, forge forward to the limits of perception, and allow the loss of control. To do this one must feel protected and secure, and one cannot be afraid. For only then will the step from praxis to metap Praxis succeed.

ALL VOICES "OH/AH" AD LIB.

90

Handwritten musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score includes dynamic markings like *ff* and *f*, and a section labeled "FREE COORDINATION". A large black circle is drawn over the middle of the page.

ALL FREE PITCHES

Handwritten musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score includes dynamic markings like *ff*, *f*, and *mf*, and a section labeled "ALL FREE PITCHES". A large black circle is drawn over the middle of the page.

7

perf. I

I'm watch-ing, watch-ing out." "Outthere..." "Ah, it's so sim-ple a watch-man

(continue watching)

(look far away)

(watch out, to the audience)

perf. II

obj.

mp *mf* *p* *mp*

(take it)

t.

amp.

proj.

13

perf. I

ing, watch-ing." "Out!" (switch the live

(slowly, watch performer II)

(freeze)

3"

(continue watch

perf. II

(freeze)

3"

♩ = 60

»ONCE TO BE REALISED«
 NOW
 © Barblina Meierhans

sand plastic

is..."

(turn around, look the projection behind you)

"Is this [me]?"

(freeze)

(watch out, to the audience)

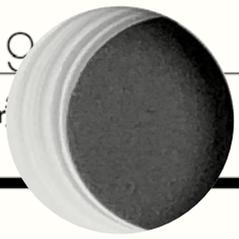
"I am..." "I'm watch-

(continue watching)

mp *mf* *mp*

T2 [air hammer]

T3 [air hammer] -> L (")

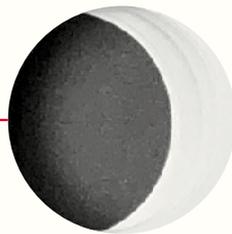


hing out and listening)

-cam off)

fabric

plastic



**Ein reizvoller Gedanke
– NOCH ZU
VERWIRKLICHEN**

Von **Costis Zouliatis**
Pianist, Komponist, Musikwissenschaftler

PROJ 17

A PIECE: CONTINUUMS

(A) HAILSTORM PATTERNS AS A RELENTLESS

CONTINUUM

(B) FOLLOWED, OR EVENTUALLY SIMULTANEOUSLY
WITH, SUSTAINED STATIC CONTINUUM.

NOTE: [COMPARE WITH "PRAXIS FOR 12",
ALSO A VERY FIRST IDEA OF ENANTIOPROHIA]



Jani Christou, Project File nos. 17
© Heirs of the Jani Christou archive / Erben des Jani-Christou-Archivs

Er bleibt der große Fremde. Und doch zählte Jani Christou (1926-1970) zu den wichtigsten Vertretern der musikalischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. In der heutigen Musikszene weitgehend unbekannt, startete er in den 1950er und 1960er Jahren eine vielversprechende Karriere, ohne dass er die Popularität und das Renommee eines Xenakis, Penderecki oder Henze erreichte. Sein Werk kennzeichnet eine seltene Geschlossenheit und Konsistenz, nicht nur hinsichtlich der innovativen Notation und stilbildenden Medien, die mit ihm Einzug in die Klangwelt hielten, sondern auch mit Blick auf das philosophische Universum, das seine Kompositionen prägte: Mythen, Transzendenz, das Primordiale, Ritual, Panik, Hysterie... Sein Werk konstituiert Kontemplation und spirituelles Handeln. Es inspiriert in seiner unendlichen Vielfalt und weit über die Musik und Kunst hinaus.

Geboren in Heliopolis, Kairo, ein heiliger Ort so alt wie die Zeit, und aufgewachsen in Alexandria komponierte Christou schon im frühen Alter erste Musikstücke. Nach dem Zweiten Weltkrieg studierte er in Cambridge Philosophie, wo Ludwig Wittgenstein, Bertrand Russell, C. D. Broad und andere bedeutende Philosophen Vorlesungen gaben. In Komposition und Kontrapunkt unterrichtete ihn der prominente Musikwissenschaftler sowie Alban Berg-Forscher und -Biograf Hans F. Redlich, Instrumentationslehre belegte er bei dem Filmkomponisten Angelo Francesco Lavagnino und bei Vito Frazzi. In den 1950er Jahre bereiste er ausgiebig Europa und verbrachte eine kurze Zeit bei seinem Bruder Evey Christou, der ihn mit den Lehren C. G. Jungs vertraut machte. Christous Kompositionen aus jenem Jahrzehnt faszinieren durch die großartige Setzung des modernen Orchesters post-strawinskyscher Prägung: *Phoenix Music*, *Symphony No. 1*, *Latin Liturgy*, *Six T.S. Eliot Songs*, *Symphony No. 2*.

Ab 1960 komponierte Christou ungemein dynamische Orchesterstücke, darunter *Toccata for Piano & Orchestra*, mit dem Klavier als Perkussionsinstrument, sowie *Patterns & Permutations*, sein erstes Stück in denen er »Patterns« verwendet, von ihm erfundene Strukturkomponenten, die sich ableiten von der philosophischen Perspektive auf die Erneuerung von Lebens- und Naturmustern und das auf sie bezogene ritualisierte, mythische Element im Verständnis des Menschen. Und dann die fulminanten Oratorien: *Tongues of Fire*,

ein qualvolles und dennoch erlösendes Pfingstritual, und *Mysterion*, zu alt-ägyptischen Texten aus dem Totenbuch.

Christous spätere Werke resultieren aus seiner radikalen Epiphanie gegenüber der musikalischen Praxis. Das konventionelle System der Noten und Linien wurde aufgehoben. Christou entwickelte ein eigenes grafisches Notationsprinzip mit Symbolen und Zeichen, die nicht nur auf musikalische Anweisungen verweisen, sondern auch auf Gesten, Bewegungen und psychische Verfasstheiten. Seine Partituren erinnern jetzt an Storyboards oder Comics. *The Strychnine Lady* steht für die Öffnung hin zu anderen Kunstformen, wie Theater und Performance, und zur konsequenten Integration psychologischer Aspekte. Es evoziert das Primitive, Irrationale. Die Präsenz Jungs ist spürbar. Das Stück basiert auf einer mittelalterlichen Alchemistengeschichte und auf einem Traum Christous von einer Frau, »die Strychnin und ungewöhnliche Erfahrungen bietet«. *Praxis* und *Metapraxis* lieferten das kohäsive Konzept, das die Kernessenz seines Werkes jener Epoche darstellte. Bipolare Begriffe, die sich als »Aktion« und »Transzendenz« interpretieren lassen, definierten spezifische Aktionen und charakteristische Gesten in der Komposition und bestimmten dabei den gesamten Bedeutungsrahmen seines Werkes und dessen Intention.

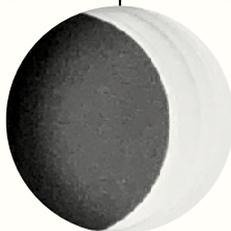
Gegen Ende der 1960er Jahre arbeitete Christou intensiv an einer Inszenierung der *Orestia* von Aischylos, seiner großen Oper mit psychodramatischen Episoden, Elektronik, Visual Effects, Instrumentalist*innen, Performer*innen und Tänzer*innen. Für die *Orestia* plante er die Produktion von knapp vierzig *Anaparastasis*-Stücken (gewissermaßen »Reinszenierungen«), von denen er nur zwei vollendete: *I – Astronkatithanikteronomighirin* und *III – Der Pianist*. Parallel dazu inspirierte ihn der Ruf aus den USA zu einem weiteren orchestralen Feuerwerk: *Enantiodromia*, eine furiose Interpretation des heraklitischen Spiels mit Gegensätzen, eine »Musik der Konfrontation«.

Die ambitioniert außerweltliche Oper wurde jedoch nie vollendet. An seinem 44. Geburtstag starb Christou, einer der vielversprechendsten und provokantesten Komponisten seiner Generation, bei einem Autounfall.

Die *Project Files*, auf denen »ONCE TO BE REALISED« basiert, bleiben eines der großen Mysterien, die der viel zu früh verstorbene Jani Christou hinterließ. Dabei liegt das Rätselhafte nicht in der Unvollständigkeit der einzelnen Skizzen, sondern manifestiert sich sehr real bei der Entschlüsselung ihres Inhalts, beim Versuch, ihr wahres Wesen zu erfassen. Ein Corpus von knapp siebzig Seiten und 130 durchnummerierten *Projects*, händisch transkribiert irgendwann im Jahr 1969 – wenige Monate vor dem Tod des Komponisten. Sie alle liegen in Textform vor, mit einer Länge zwischen einer Zeile und fünfzehn Zeilen, ohne jede musikalische Instruktion, die Hinweise auf eine klangliche Ausführung gäbe. Eine klare, gleichwohl kodierte Liste von Ideenentwürfen, die noch zu realisieren wären, eine Kollektion kurzer, konzentrierter Szenarien, vielleicht ein Index – wenn auch ohne dazugehörigen Inhalt, unfähig, für sich selbst zu sprechen. Da keine Vorentwürfe oder andere, mit dem Werkskörper zusammenhängende Skizzen überlebt haben, scheint es heute unmöglich, mit Sicherheit sagen zu können, wofür die einzelnen *Projects* stehen.

Eine gründliche Lektüre offenbart jedoch, dass Christou selbst bereits einen signifikanten Teil der *Projects* realisiert hatte (*Anaparastasis I, Epicycle*). Andere sollten vermutlich in neuen Versionen präsentiert oder überarbeitet werden. Wieder andere waren für Premieren in den kommenden Monaten vorgesehen (*Anaparastasis III*). Daneben gibt es begonnene Schriften, die später in andere Werke eingefügt werden sollten (die *Orestia* als aktualisierte Version des *Epicycle*). Bei einigen handelt es sich nur um kurze Erinnerungen an ergänzende, kleinere Aufgaben für den Komponisten selbst (ein Anhang, ein Text, ein Band usw.). Manche enthalten nur Verweise auf eine nicht-musikalische Veranstaltung, eine Lesung oder ähnliches, oder sind ergänzende Elemente, Teile eines größeren Ganzen, in wieder anderen Texten finden sich Beschreibungen der Struktur, die die kleinformatigeren Konzepte bindet. Um uns nicht der Gefahr der Überinterpretation auszusetzen, schlagen wir vor, die *Projects* als Haftnotizen auf dem Kühlschrank des Komponisten zu begreifen, als To-Do-Liste verschiedener Aufgaben, die der unglaublich beschäftigte Künstler noch zu erledigen hatte.

Vielleicht hatte er auch vor, die *Projects* in der Planung verschiedener Veranstaltungen auf der Insel Chios zusammenzuführen. Dort, in der Bucht von Kato Fana wollte Christou ein



neues internationales Festival für zeitgenössische Musik und Mixed-Media-Performances begründen, eine Begegnung von Künstler*innen aus aller Welt, Einwohner*innen der Dörfer vor Ort, Tourist*innen und einem engagierten Ensemble, das seine Stücke aufführen würde. Doch auch dieses Projekt wurde nie realisiert.

A stimulating idea (Ein reizvoller Gedanke): Das schrieb Christou auf seine Manuskripte, um Konzeptideen zu kennzeichnen, die er der weiteren Ausarbeitung für würdig befand, die zu einem Aufführungswerk oder zu einem philosophischen Text werden, oder einer neuen, musikalischen Komponente gar substantielle Bedeutung zuweisen könnten. *A stimulating idea* umfasst, wofür die *Projects* heute stehen könnten, frei von jeder vergeblichen Pflicht, ihren Inhalt zu entschlüsseln. Der Begriff beschreibt auch den Geist, in dem die sechs an dem Musiktheater-Projekt »ONCE TO BE REALISED« beteiligten Komponistinnen und Komponisten sich den dichten, orakelgleichen Schriften genähert haben. Nicht mit der Mission, zu vollenden, was unvollendet blieb, sondern vielmehr im kreativen Bemühen um die Assemblage all der Richtungen, in die ein inspirierender Ausgangspunkt führen kann. Vor zwanzig Jahren näherte sich Rupert Huber genau so und als erster überhaupt zwei dieser *Projects*: im Bestreben, ihnen aus der Perspektive des Komponisten eine Form zu geben.

Zurückkehrend zur Frage, was Christou beabsichtigte, müssen wir die Widersprüche betonen, die sich aus der Haltung des Komponisten zu ergeben scheinen. Widersprüche, die einen radikalen, ständig rastlosen Charakter offenbaren, der »sich nie einfügen wollte«. Ein Künstler, der eine große Oper für eine Welttournee vorbereitete, gleichzeitig jedoch »persönlich gegen die musikalische Form rebellierte«. Ein Künstler, der ein Musikfestival begründen wollte, die Kunstfestivals seiner Zeit jedoch samt und sonders als »kulturellen Katzenjammer« bezeichnete und selbst Festivals zeitgenössischer Musik als »spießige Kulturveranstaltungen nach immer gleichem Muster« kritisierte. Ein genuin unkonventioneller Künstler, der sich entschieden gegen den Begriff »Musiktheater« wehrte, jegliche Intervention der Regie ablehnte, und gleichzeitig fabulöse Patchworks aus Musik, Theater, Psychodrama und Performancekunst schuf.



Jedes Beispiel seiner Praxis – sei es ein Musikstück, eine theoretische Abhandlung, eine konzeptionelle Erfindung oder jede andere Komponente seiner musikalischen, künstlerischen, historischen oder globalen Perspektive – bezeugt, dass Christous Lebenswerk leidenschaftliche Geste ist. Eine Geste, die die Grenzen jeder Idee überwinden soll, jede Schranke, die das Handeln und Denken des Menschen hemmt. Damit sich der Zweck und die Bedeutung der Kunst erweitere, selbst wenn dabei einzelne Aspekte abgelehnt werden: »Die Bedeutung der Musik muss weiter gefasst werden. Wir müssen die Schranken niederreißen, und nicht nur als Exhibitionisten.«

So sollten wir den initialen Einfluss dieser stimulierenden Ziffern als »Ritual der Kommunikation verstehen, in dem nicht nur Klang, sondern auch Handlung und Geste eingesetzt werden können, hier und da scheinbar zusammenhanglos, doch immer in profunder, irrationaler Weisheit, wie im Traum.« (Christou)

A stimulating idea – ONCE TO BE REALISED

By **Costis Zouliatis**
Pianist, Composer, Musicologist

Even though he remains a great stranger, Jani Christou (1926–1970) numbers among the major figures of the twentieth-century musical avant-garde. While only some in the music world are familiar with his work today, Christou moved on a greatly promising trajectory in the 1950s and 1960s, without sharing the renown and prestige accorded to the likes of Xenakis, Penderecki and Henze. His work is characterised by a rare unity and consistency, not only regarding his innovative notation and the pioneering means he introduced to the sonic world, but also in terms of his own philosophical universe, which inspires and runs through his compositions: myth, the transcendent, the primordial, ritual, panic, hysteria... His oeuvre constitutes a kernel of contemplation and spiritual action, which could truly inspire people today in diverse ways, and not just in terms of music or even art.

Born at Heliopolis of Cairo, a sacred place as old as time, Christou was raised in Alexandria and began composing at an early age. After World War II he went to Cambridge to study philosophy at a time when Ludwig Wittgenstein, Bertrand Russell, C. D. Broad and other great philosophers were lecturing there. As for his advanced music education, he studied composition and counterpoint with Hans F. Redlich, a prominent musicologist and scholar of Alban Berg, and orchestration with film music composer Angelo Francesco Lavagnino and Vito Frazzini. During the 1950s he travelled widely in Europe, culminating with a short period in Zurich, where, alongside his brother, Evey Christou, he was exposed to the teachings and ideas of C. G. Jung. His compositional output within this decade unveils a riveting mastery in dealing with the modern orchestra of post-Stravinskian derivation: *Phoenix Music, Symphony No. 1, Latin Liturgy, Six T. S. Eliot Songs, Symphony No. 2.*

Christou entered the 1960s delivering explosive orchestral pieces: *Toccata for Piano & Orchestra*, where the piano is regarded rather as a percussion instrument; *Patterns & Permutations*, into which he first integrated the use of “patterns”, his own invention in terms of structural components, derived directly from a philosophical viewpoint concerning the renewal of patterns in life and nature, as well as the ritualistic mythical element in man’s understanding of patterns. And then the imposing oratorios: *Tongues of Fire*, a harrowing yet still redemptive ritual of the Pentecost; and *Mysterion*, on Ancient Egyptian texts from the Book of the Dead.

His later works stem from a radical epiphany in his approach to musical praxis. Christou abolished the conventional musical system of notes and staves, introducing his own graphic notation with symbols and signs



that could indicate not only musical instructions but also gestures, movements and psychological states. The scores resemble storyboards or comic books. *The Strychnine Lady* signifies the composer’s opening up to other art forms, such as theatre and performance art, and to the integral involvement of psychological factors; a call to the primitive, to the irrational. Jung is present here; the piece incorporates a storyline borrowed from a medieval alchemical tale, as well as one of Christou’s dreams about a lady “who supplies strychnine and unusual experiences”. *Praxis* and *Metaprxaxis* are introduced, thereby providing a cohesive concept that concentrates the core essence of his works. The bipolar terms, which could be interpreted as “action” and “transcendence”, also define specific actions and characteristic gestures within a work, while determining the overall frame of

meaning for the work and its aims. In the late 1960s, Christou began working intensively on a realisation of Aeschylus’ *Oresteia*, envisaged as a large-scale opera that would incorporate psychodramatic episodes, electronics, visual effects, instrumentalists, performers and dancers. In this spirit, he started producing a body of nearly forty *Anaparastasis* (which can be translated as “re-enactment”) pieces that *Oresteia* would embody, of which he completed only two: *I–astronkatithanikteronomighirin* and *III–The Pianist*. In the meantime, a transatlantic call brought forth another orchestral firework: *Enantiodromia*, a ferocious interpretation of Heraclitus’ play of the opposites, “a music of confrontation.”

But the ambitiously otherworldly opera was never to be completed; on his birthday, Christou was killed in a car accident. He was only 44 years old and one of the most promising and provocative composers of his generation.

The *Project Files*, on which »ONCE TO BE REALISED« is based, remain one of the great mysteries that the untimely loss of Jani Christou left behind. And the enigma lies not in the incomplete nature of the individual drafts, but in the substantive puzzle of deciphering their content, asserting their actual nature. A body of nearly seventy pages with 130 numbered *Projects* that were transcribed by hand, sometime in 1969—mere months before the composer’s passing; all of them in textual form, varying from just one to fifteen lines, without any musical instructions to elucidate their sonic interpretation. A clear yet encoded list of draft ideas to be realised, a collation of brief, concentrated scenarios to serve rather as an index—in fact, an index without corresponding content, unable to speak for itself. Since no preliminary rough drafts or other associated sketches have survived, it seems impossible now to pronounce with some certainty what every single *Project* stands for.

A meticulous reading, however, reveals that a significant part of the *Projects* had already been realised in a certain form by Christou himself (e.g. *Anaparastasis I, Epicycle*), yet some of the numbers were probably planned to

be re-edited or re-presented in a different version; and some others were planned to be premiered in the months ahead (e.g. *Anaparastasis III*). Some others were just incipient scripts to be integrated later into other works (e.g. *Oresteia*, the updated version of *Epiclycle*), while some were just brief reminders for the composer to complete a side task (an appendix, a paper, a tape etc.); some only suggested a non-musical event, e.g. a lecture; some prove to be subsidiary concepts belonging to a wider structure, some others shape a description of this structure which concentrates on the lesser concepts. To avoid the risk of over-interpretation, we should consider the *Projects* as Post-it notes on the composer's fridge, a to-do list of miscellaneous tasks for a fiercely busy artist.

And one should not rule out the possibility that the *Projects* amounted to a draft planning of various events to be realised on the island of Chios. There, at the bay of Kato Fana, Christou envisioned a ground-breaking international festival of contemporary music and mixed-media performances taking place annually, to which performers from all over the world, local villagers, tourists and a committed ensemble performing his works would have been invited. But this too was fated to be just another project in vain.

A stimulating idea; a term which Christou would note on his manuscripts, marking every worthy conceptual idea to be further elaborated, become a performative piece, form a philosophical paper or even give substantial meaning to an innovative musical component.

A stimulating idea; this describes what the *Projects* could stand for today, exempt from a futile duty to decipher their content. This term also describes the spirit in which the six composers involved here have tackled these condensed, oracle-like scripts. Not as in a mission to complete what was left unfinished, but rather as in a creative struggle to assemble all the directions that an inspirational starting point could generate. That is also what maestro Rupert Huber was the first to do with two of the *Projects*, a couple of decades ago, endeavouring to give them shape from a composer's point of view.

Returning to the question of what Christou aimed for, one should point out the contradictions that seem to emerge from the composer's stance; contradictions that reveal a radical, always restless figure who "never wanted to fit in." Someone who was preparing a large-scale opera to tour around the world, but at the same time was manifesting "a personal revolt against musical form"; someone who set out to initiate a music festival, but called all art festivals of his time "cultural hangers," dismissing even contemporary music festivals as "stuffy cultural experiences of certain patterns"; a genuinely unconventional artist who firmly renounced the term "musical theatre," rejecting the interference of any director, while he crafted mesmerising patchworks of music, theatre, psychodrama and performance art.

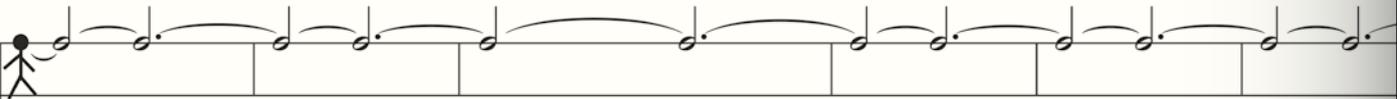


What is witnessed in every single instantiation of his praxis—be it a musical work, a theoretical piece, a conceptual invention, or any component of his perspective of music, of art, of history, of the world—attests that Christou's life's work is an anguished gesture to break the barriers of every notion that restricts Man's thought and action, to broaden the purpose and the importance of art, sometimes even by rejecting aspects of it: "The meaning of music must be enlarged. We need to break down the barriers, not just as exhibitionists." And so, we should deem the initial influence that comes from these stimulating ciphers as "a ritual of communication, a ritual in which not only sounds but actions as well as gestures may be used, occasionally in a seemingly disassociated manner, but always with a deeper irrational wisdom, as in dreams." (Christou)

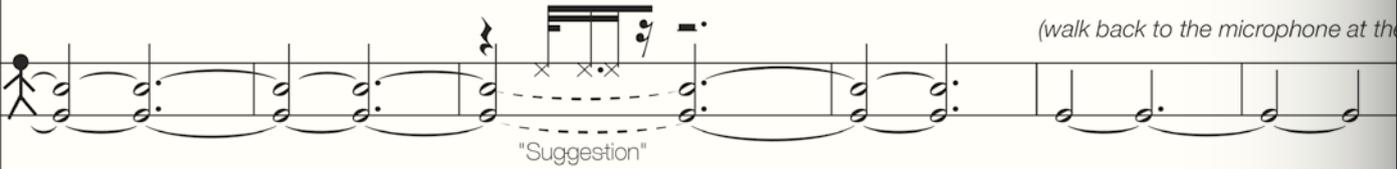
PROJ 105

A THOUGHT ABOUT MUSIC AS PART OF
AN OVERALL PROCESS

perf. I



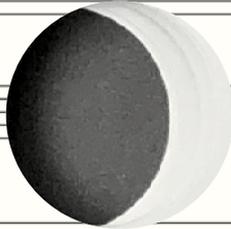
perf. II



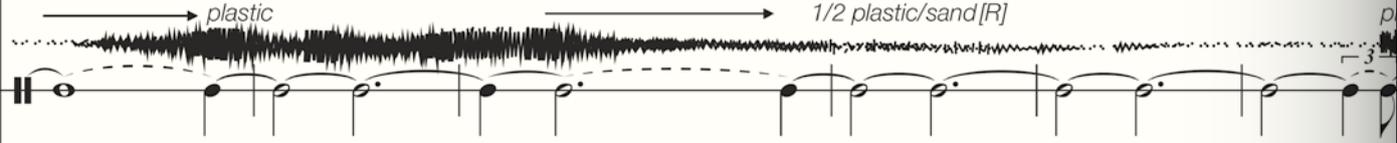
(walk back to the microphone at the

"Suggestion"

st. cut.



obj.



plastic

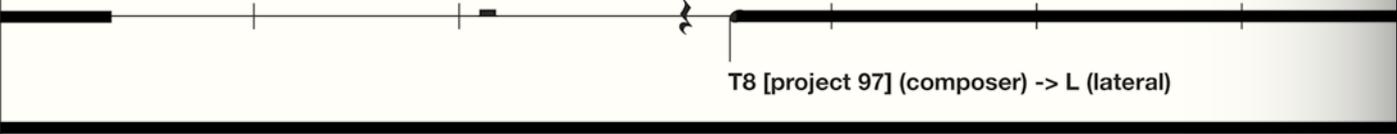
1/2 plastic/sand [R]

mp

p > pp

(almost nothing)

t.



T8 [project 97] (composer) -> L (lateral)

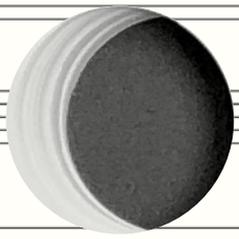
»ONCE TO BE REALISED«
NOW
© Barblina Meierhans

4'31"

4'41"

4'51"

(freeze) 5"
 e right side, wait) "Sug-gestion"
 (walk to the chair in front of the audience) (sit down and watch the stage) (freeze) 5"
 "Sug-gestion"



astic sand plastic
 mp (più) (almost nothing) (p. p.) (a. n.) (poco più)
 T9 [project 97] (composer) -> L (")

5'01"

5'11"

AFTER JANI CHRISTOU

CHRISTIAN WOLFF

♩ = c. 80

Musical score for Clarinet, Percussion, Viola A, Cello, and Double Bass. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*, and performance instructions like "VIBR." and "MEDIUM STICKS".

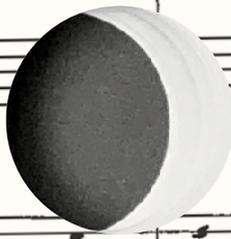
CLARINET $\frac{12}{8}$ *f* *mf*

PERCUSSION $\frac{12}{8}$ *f* *mf*
VIBR. *mf*
MEDIUM STICKS *f*

VIOLA A $\frac{12}{8}$ *mf*

CELLO $\frac{9}{4}$ *mf* *f*

DOUBLE BASS $\frac{9}{4}$ *mf* *f*



Musical score for Baritone and Piano. The Baritone part includes the lyrics: "The-ous men-i-to- tond' apala-gan ponon, phouras- et-a-as". The Piano part includes the instruction "Poco ARD." and dynamic markings *mf* and *f*.

BARITONE

The-ous men-i-to- tond' apala-gan ponon, phouras- et-a-as

PIANO *mf* *f*

»ONCE TO BE REALISED«
AFTER JANI CHRISTOU
© Christian Wolff

QUASI SPOKEN (PITCH/PITCHES FREE)

BAR



kai nun phulas-sō lampados to xumbalon

LENGTH OF ONE FULL BREATH

CL.

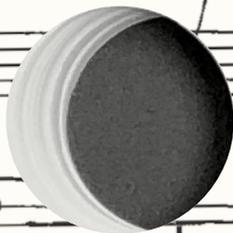


$\frac{3}{b\bar{o}}$ $\frac{3}{g\bar{o}}$ $b\bar{o}$ $g\bar{o}$

VLA.



VC.



FULL LENGTH OF ONE BOW

CB.



BAR



hō- de gar kra-tā- gunaikos andro-boulon el-pizon ke- -ar

CL.



VLA.



»ONCE TO BE REALISED«
AFTER JANI CHRISTOU
© Christian Wolff