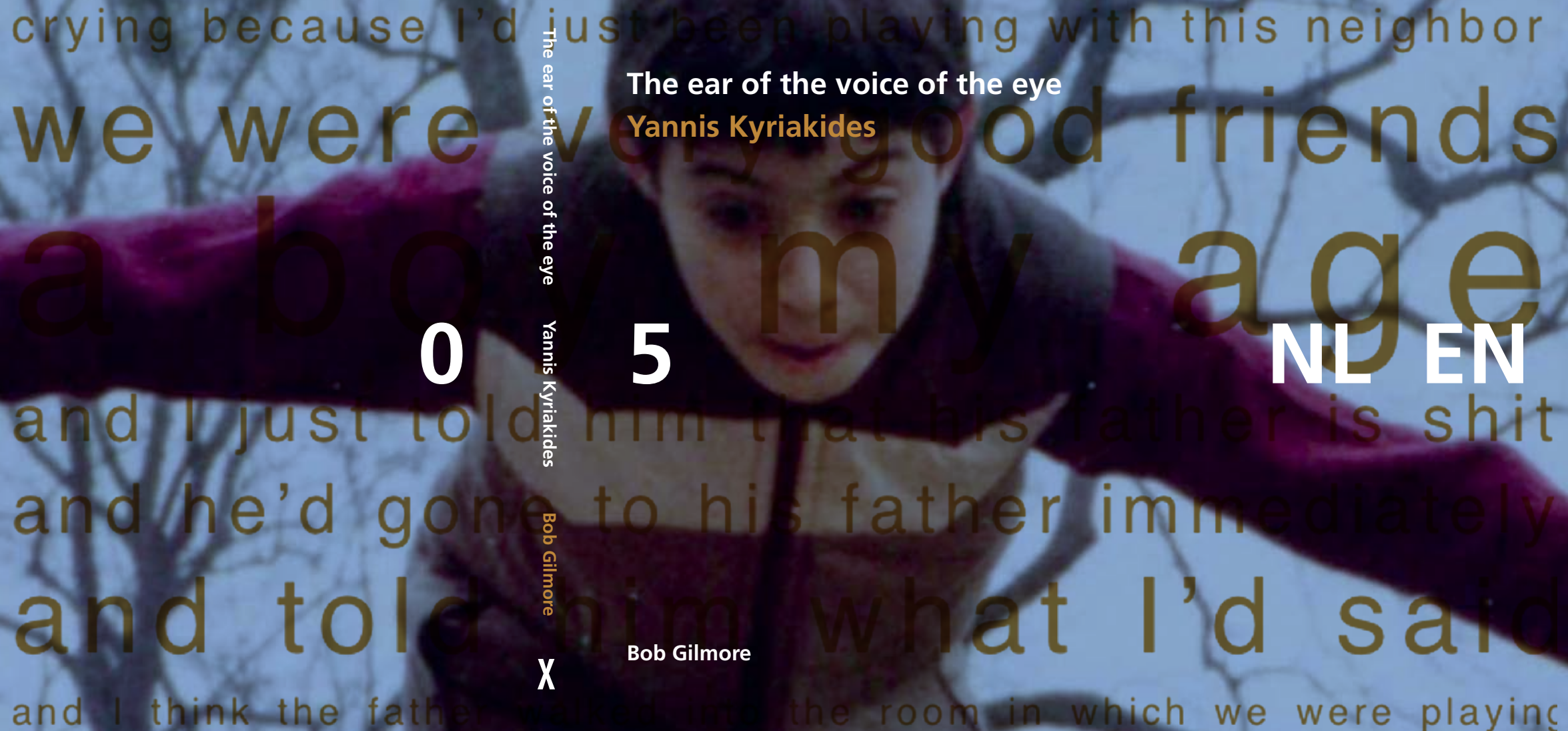


**November Music** is an international music festival based in 's-Hertogenbosch. It gives the audience a bird's-eye view of what's happening in new music. The festival focuses on more than one genre. The emphasis is on contemporary composed music but also features jazz, improvised and electronic music, musical installations, and music theatre. Throughout the year, November Music also organizes concerts in places like museums. November Music is part of an international network of European festivals of contemporary music. [www.novembermusic.net](http://www.novembermusic.net)

**Music Center the Netherlands** is the resource and promotion center for the professional music world. Its mission is to propagate and enhance the position of Dutch musical life, both nationally and internationally. From its unique vantage point, MCN targets activities, where necessary related to primary responsibilities of promotion (national and international) and information, in conjunction with education and reflection. [www.mcn.nl](http://www.mcn.nl)

# NM

**Buma Cultuur** is the foundation dedicated to the promotion and support of Dutch music and Dutch music copyright, covering the entire spectrum of music. Buma Cultuur initiates and contributes to a number of projects in the Netherlands and abroad. Buma Culture is founded by the Dutch Collecting Society Buma/Stemra. [www.bumacultuur.nl](http://www.bumacultuur.nl)



The ear of the voice of the eye

Yannis Kyriakides

The ear of the voice of the eye

Yannis Kyriakides

Bob Gilmore

X

05

Bob Gilmore

NL EN

**The ear of the voice of the eye**

# The ear of the voice of the eye

**Yannis Kyriakides, componist / composer**

**Bob Gilmore**





## Inhoudsopave / Table of contents

Heraclitus' uitspraak is versleuteld	8
Heraclitus' phrase is encrypted	
Ik voel me niet gebonden aan een nationaliteit	14
I don't feel tied to any nationality	
Ik had nooit het gevoel dat klassieke muziek mijn traditie was	24
Classical music never felt like my tradition	
Ik maak fasen door waarin ik geluiden verzamel	39
I go in phases of collecting sounds	
Een reden om technologie op een andere manier te bekijken	46
A reason to look at technology in another way	
Spelen met verhalen	57
Playing with narratives	
Ik houd van samenwerken want het biedt een ander perspectief	71
The reason I enjoy collaborating is that I like seeing things from another point of view	
Ik heb altijd weinig opgehad met het idee dat een componist moet gaan zitten afwachten	79
I was always pretty much against the idea of a composer just sitting around	
Over Yannis Kyriakides	88
About Yannis Kyriakides	
Over Bob Gilmore	90
About Bob Gilmore	
Works by Yannis Kyriakides (selection)	92
Credits and copyrights images	94
Colofon	95

Ποταμοῖσι τοῖσι αὐτοῖσι ἐμβαίνουσιν  
ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ.

## The ear of the voice of the eye

### Yannis Kyriakides, komponist

#### Heraclitus' uitspraak is versleuteld

De beroemde paradox dat het niet mogelijk is om twee maal in dezelfde rivier te stappen wordt toegeschreven aan de presocratische filosoof Heraclitus. Generaties lang hebben denkers zich gebogen over deze metafoor, die de bedrieglijke aard van het begrip 'permanentie' beschrijft. Ook al dopen we elke dag onze voeten in een rivier op precies dezelfde plek en op precies hetzelfde tijdstip, toch zullen er, zoals Heraclitus opmerkte, 'steeds andere wateren' over ons heen vloeien. Latere Griekse filosofen interpreteerden en parafraseerden dit idee, onderzochten de mogelijkheden en brachten nuances aan. In Plato's dialoog *Cratylus* merkt een van de deelnemers op dat 'alles beweegt en niets

## The ear of the voice of the eye

### Yannis Kyriakides, composer

#### Heraclitus' phrase is encrypted

To the pre-Socratic philosopher Heraclitus is attributed the famous paradox about the impossibility of stepping twice into the same river. Generations of minds have wrestled with this metaphor for the illusory nature of permanence. We may choose to get our feet wet at exactly the same spot in the same river every day of our lives at exactly the same hour, but always, Heraclitus pointed out, 'other and still other waters' will flow over us. Later Greek philosophers made glosses on and

blijft zoals het is'. In 2007 schreef Yannis Kyriakides een nieuwe compositie voor altviool, contrabas en iPod shuffle, *As They Step Into The Same Rivers*, met als inspiratiebron de gedachten van Heraclitus, door hem beschouwd als een welsprekende metafoor voor hoe wij – als luisteraars – muziek ervaren. Een constante verandering, stelde Kyriakides in de bijbehorende tekst, bakent de onveranderlijkheid af. Als aanvulling op de metafoor op een manier die Heraclitus zich vast niet had kunnen voorstellen, gaf de componist aan dat de 'geluidsflux' die het oor bereikt ons helpt om 'de ruimte' te definiëren waarin geluiden zich voortbewegen. De oude Griek zou vast steil achterover zijn geslagen van de beschrijving van de compositietechnieken die in het stuk werden gebruikt:

"In dit werk worden de woorden van Heraclitus ['Bij het betreden van dezelfde rivier worden zij overspoeld door steeds andere wateren'] versleuteld met behulp van een 5x5 Polybiusvierkant; vandaar de terugkerende vijftonige melodiepatronen. De zin wordt steeds weer herhaald in een traag veranderend register en klankspectrum, voortdurend heen en weer slingerend tussen de altviool en de contrabas. Daaroverheen een iPod-speellijst ingesteld op *shuffle* – met stiltes, statische en ver-

paraphrases of this idea, exploring and developing its nuances. In Plato's dialogue *Cratylus* one of the participants remarks that 'all things move and nothing remains still'. In 2007 Yannis Kyriakides made a new composition for viola, double bass and iPod shuffle inspired by Heraclitus' thought, *As They Step Into The Same Rivers*, finding it an eloquent metaphor for how, as listeners, we experience music. A constant state of change, Kyriakides argued in his programme note, defines the condition of sameness: and, expanding the metaphor in ways Heraclitus surely never imagined, he proposed that the 'sound flux' that reaches our ears helps us define 'the space' in which the sounds move. His description of the compositional techniques used in the piece would have blown the ancient Greek mind:

"In this piece, Heraclitus' phrase ['As they step into the same river, other and still other waters flow upon them'] is encrypted using a 5x5 Polybius square, hence the recurrence of five-note melodic patterns.

schuivende *drones* en het geluid van computergemodelleerde snaren – die de ruimte waarin de frasen worden weergegeven accentueert en definieert. Dus de ‘talige geste’ keert steeds terug boven geleidelijke transformatie van klankkleur en register.<sup>1</sup>

Kyriakides laat zich vaak inspireren door het gedachtegoed van de oude Grieken, maar dan vertaald naar hedendaagse omstandigheden. Neem ‘hydatorizon’, een term uit het leerlicht *Over de natuur* van Parmenides wat betekent ‘geworteld in water’ – een typische oxymoron. Het is een passende benaming voor deze compositie voor pianokwintet uit 1998 (die meestal wordt uitgevoerd in een latere versie, voor piano en sinusgolven). De overtuiging van Parmenides – dat verandering onmogelijk is en het bestaan tijdsloos en onveranderlijk – lijkt in tegenspraak met de ideeën van zijn voorganger Heraclitus. Maar de muzikale verbeelding van Kyriakides gedijt goed op zulke inhoudelijke botsingen, incongruenties en contradicties. Vaak is de waarneming van dergelijke verschijnselen het uitgangspunt voor een nieuwe compositie. In *hYDA*-

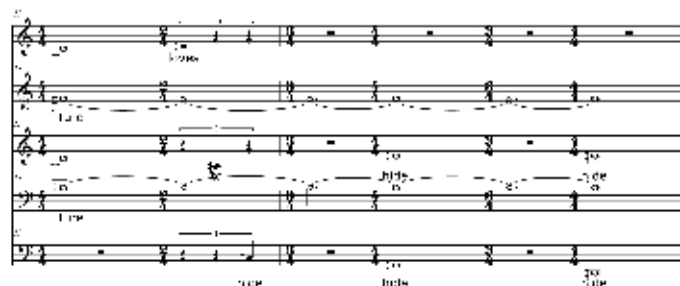
<sup>1</sup> Kyriakides, tekst bij *Antichamber*, Unsounds 21u (Amsterdam, 2009).

The same phrase is repeated over and over in gradually changing register and sonority, always oscillating between the viola and contrabass. Over this a random iPod play-list – of silences, static and shifting *drones*, and physically modelled string sounds – punctuate and define the space where the phrases unfold. There is the repetition of the linguistic gesture over a gradual transformation in colour and register.<sup>1</sup>

The inspiration of ancient Greek thought, translated into contemporary terms, is evident in many of Kyriakides’ pieces. The term ‘hydatorizon’, for example, found in *On Nature* by the later Greek Parmenides and meaning ‘rooted in water’ – a classic oxymoron – seemed a fitting name for a piece composed in 1998 for piano quintet (but more often performed in a later version for piano and sine waves). Parmenides’ belief – that change is impossible and existence is timeless and unchanging – stands in apparent contradiction to that of his predecessor Heraclitus. But Kyriakides’ musical imagination thrives

<sup>1</sup> Kyriakides, liner notes to *Antichamber*, Unsounds 21u (Amsterdam, 2009).

# Nature loves to hide (Heraclitus)



torizon werkte hij de gedachte uit dat zelfs 'constante verandering als statisch kan worden beschouwd, vanuit een bepaald oogpunt' met als doel een soort tijdelijke verzoening te bewerkstelligen tussen de twee filosofen. Het stuk is opgebouwd uit tetrachorden, patronen die uit vier tonen bestaan, en gaat langzaam over van de ene staat in de andere. Dit roept de vraag op of het gebruikte materiaal ooit wezenlijk verandert. Misschien blijft het op de een of andere manier constant en neemt het alleen aan de oppervlakte – het niveau van de perceptie – verschillende gedaanten aan? Anders gezegd: hoe definieer je verandering?

Kyriakides' eigen achtergrond bevat Griekse elementen, maar het is te romantisch om zonder meer te concluderen dat hij een hechtere en authentiekere band heeft met de oude Grieken dan andere heden-daagse, filosofisch ingestelde kunstenaars. Niettemin lijken zowel de Heraclitische beeldspraak over de rivier als de uitspraak van Parmenides over geworteld zijn in water toepasselijke uitgangspunten voor deze korte inleiding tot zijn muziek. Kyriakides beschouwt componeren als een 'vloeiende activiteit', nimmer twee keer hetzelfde, een waarvan de begrenzingen net zo min exact kunnen worden aangegeven als die van

on such discordances, incongruities, contradictions; often the perception of such things will be the starting-point for a new composition. In *hYDAtorizon* he developed the thought that even 'constant change can be seen as static, from a certain viewpoint', thereby affecting a sort of temporary reconciliation between the two philosophers. The piece is built from tetrachords, four-note patterns, that slowly metamorphose from one state to another. This provokes a thought: does the material of the piece ever truly change, or does it remain somehow constant, simply taking on different forms at surface level, the level of our own perception? What, in fact, is the definition of change?

Despite the Hellenic dimension in Kyriakides' own background we should not fall into the romantic temptation of assuming his link to ancient Greek thought is necessarily stronger or more authentic than that of any thinking artist today. Nonetheless, both the Heraclitian river metaphor and Parmenides' description of the condition of water-rootedness seem appropriate starting-points for this brief introduction to his music. For Kyriakides the activity of composition is fluid, never

een rivier. Verandering en bestendigheid zijn thema's die steeds terugkeren. We zouden hem een geluidsfilosoof kunnen noemen: hij gaat voor wijsheid vervat in muziek.

De navolgende tekst is gebaseerd op gesprekken die werden gevoerd vanaf juli 2011.<sup>2</sup> Het betreft niet zozeer de wordingsgeschiedenis van het werk van Kyriakides maar meer een onderzoek naar wat hem op dit moment bezielt en bezighoudt. Ik wilde graag nader kennismaken met de muziek en de ideeënecologie die eraan ten grondslag liggen door hem daar op zijn manier over te laten praten. Incidentele uitstapjes naar zijn persoonlijke leven werden uitsluitend gemaakt wanneer een of meer van zijn composities ernaar verwijzen. We hebben niet gedebatteerd over de samenstelling van zijn ontbijt (geen flauw benul), de kwaliteit van de koffie die hij serveert (uitstekend) en of hij een kat bezit (nee). Want bij een musicus die zo gedreven werkt lijken dat soort inbreuken op de privacy vreemd misplaatst.

<sup>2</sup> Tenzij anders aangegeven zijn alle uitspraken van Kyriakides in dit boekje afkomstig uit deze interviews.

the same twice, its boundaries as hard to define precisely as those of a river. Change and constancy are among his recurrent themes. He is a philosopher in sound, perhaps: one who loves the wisdom of music.

The text that follows is based on interviews from July 2011.<sup>2</sup> It is not so much a history of Kyriakides' work but an investigation of some of his present concerns. I was interested to make closer acquaintance with the music and the ecology of ideas that sustains it through hearing his own way of talking about them; the occasional incursions into his personal life story are only there because one or another of his compositions makes reference to such things. There is no discussion of what he likes to eat for breakfast (no idea), the quality of the coffee he serves (excellent) or whether he keeps a cat (no). For a workaholic musician like him such intrusions seem oddly impertinent.

<sup>2</sup> Unless otherwise indicated, all quotations from Kyriakides in this book are taken from these interviews.



## Ik voel me niet gebonden aan een nationaliteit

Yannis Kyriakides werd in 1969 geboren in Limassol, de op een na grootste stad op het eiland Cyprus in de oostelijke Middellandse Zee, omringd door Griekenland in het westen, Turkije in het noorden, Syrië in het oosten en Egypte in het zuiden. Zijn vroege jeugd bracht hij door in een zonnig subtropisch klimaat tussen blauwe wateren en mysterieuze radiomasten. "Cyprus is een broeinest van spionage", zegt hij. "De Mossad opereert er en de Britse geheime dienst MI6. De Engelsen hebben enorme zenders op hun legerbases staan."<sup>3</sup> Uiteraard ontging de betekenis van deze masten hem toen hij een kind was; jaren later verwerkte hij dit aspect van zijn geboorteland in *a conSPiracy cantata* (1999), een compositie voor twee stemmen, piano, kortegolfradio en elektronica waarmee hij de Gaudeamus Prijs won. In de begeleidende tekst schrijft hij dat het stuk 'twee vormen van gecodeerde berichtenoverdracht naast elkaar zet: de clandestiene wereld waarin codenum-

<sup>3</sup> Citaat van Kyriakides uit Andy Beckett's artikel 'The Spying Game' voor de Engelse krant *The Guardian*, 31 mei 2002.

## I don't feel tied to any nationality

Yannis Kyriakides was born in 1969 in Limassol, the second largest city on the island of Cyprus, in the Eastern Mediterranean, surrounded by Greece to the west, Turkey to the north, Syria to the east, and Egypt to the south. His earliest years were spent in a subtropical climate amongst sunshine, blue waters, and unexplained radio masts. "Cyprus is a huge spy centre", he says. "Mossad is there. MI6 is there. The British have huge transmitters in their bases."<sup>3</sup> As a child the significance of these masts of course escaped him; but this aspect of his homeland was reflected many years later in *a conSPiracy cantata* (1999), his Gaudeamus Prize-winning composition for two voices, piano, shortwave radio and electronics. The piece, the programme note says, 'juxtaposes two forms of cryptic message communication: the clandestine world of spy number transmissions on the shortwave radio, and the enigmatic uttering

<sup>3</sup> Kyriakides quoted in Andy Beckett, 'The Spying Game', *The Guardian*, May 31 2002.

coming down the stairs  
crying because I'd just been playing with this neighbor  
we were very good friends  
a boy my age  
and I just told him that his father is shit  
and he'd gone to his father immediately  
and told him what I'd said  
and I think the father walked into the room in which we were playing  
and told me to go home  
which I did of course

we're playing on a beach in shallow water  
I'm 4 years old  
I hear the sound of sirens  
and then we're running across the road  
we go into a basement of a hotel  
where my brother and I make drawings  
on the concrete floor  
with the limestone that has been dislodged from the walls  
by the airplane bombing and artillery  
I also remember collecting bullet shells  
in the disheveled and empty lobby of the hotel  
before we are evacuated out

mers worden uitgezonden voor spionagedoeleinden via de kortegolf-radio en de raadselachtige uitingen van het orakel van Delphi uit de klassieke Oudheid. Beide werden/worden gebruikt als hulpmiddelen voor politieke intriges.’ We horen lo-fi opnames van onderschepte uitzendingen van de CIA, opnames uit de koker van de Mossad (de Israëlische geheime dienst), berichten in morse, zinnen in het Tsjechisch of Spaans. Het resultaat is een bijzondere en soms angstaanjagende combinatie van opgenomen berichten, vrouwelijke stemmen die spreken en zingen, pianospel (grotendeels redelijk ‘normaal’), elektronische tonen en getjirp. Soms klinkt de muziek melodisch in een modale, aangenaam archaïsche taal; andere lagen getuigen van wat de componist omschrijft als een ‘koudeoorlogsfeer’, te weten elektronisch en onmenselijk. *a conSPiracy cantata* is een van de belangrijkste vroege werken van Kyriakides: in technisch opzicht was dit voor hem een ontdekkingstocht. Hij experimenteerde met melodisch schrijven en een nieuw gevoel voor tijdsindeling, gaf het materiaal de ruimte om te ademen. “Bij dat stuk kreeg ik het gevoel dat ik eindelijk wist hoe het moest: het combineren van ‘gevonden’ en gecomponeerd materiaal met daaroverheen taal of tekst. Het geheim was dat ik het

of the ancient oracle of Delphi. Both mediums were/are used as forms of political machination.’ We hear low-quality recordings of intercepted CIA transmissions, recordings from Mossad (the Israeli national intelligence agency), Morse code messages, phrases in Czech and Spanish. The piece is a striking and at times eerie mixture of recorded messages, female voices speaking and singing, piano playing (much of it relatively ‘normal’), electronic tones and chirps. Some of the music speaks melodically in a modal, attractively archaic language, while other layers of the texture have what the composer describes as a ‘cold war atmosphere’, electronic and inhuman. *a conSPiracy cantata* is one of Kyriakides’ crucial early works: technically it was for him an exploration of melodic writing, of a new sense of pacing, of allowing the material time to speak. “The idea of ‘found material’ put together with composed material, and then on top of that language or text, combining those in some way; I felt in that piece as though finally I’d figured out how to do it. The secret was in allowing time for the material to establish itself.” It is the work of a composer concerned with communication, with reaching people’s imaginations and emotions.

materiaal de tijd moest geven om zich te manifesteren.” Dit is het werk van een componist voor wie communicatie centraal staat; die zich inspannt om door te dringen tot de menselijke verbeelding en emoties.

Kyriakides en zijn familie verlieten Cyprus in de nasleep van de Turkse invasie. “Een vroege herinnering”, zo vertelt hij, “was het bombardement van Famagusta in de zomer van 1974. We ons verstopten in de kelder van een hotel, verzamelden brokstukjes kalkresten, kogelpatronen en ander puin dat loskwam na de luchtaanval.”<sup>4</sup> Er werd een bufferzone afgebakend door de Verenigde Naties. Het eiland werd opgedeeld in een noordelijk gebied waar het Turkse leger de dienst uitmaakt en een zuidelijk gebied geregeerd door de Cypriotische regering, met als doel om de vrede te bewaren en een wapenstilstand af te dwingen. De zone groeide uit tot een symbool voor de verdeelde maatschappij die vervolgens ontstond en Kyriakides in 2004 inspireerde tot het schrijven van *The Buffer Zone*, een audiovisueel werk voor vier uitvoerenden dat

<sup>4</sup> Kyriakides, tekst bij *The Buffer Zone*, Unsounds 11u (Amsterdam, 2005).

Kyriakides and his family left Cyprus in the aftermath of the Turkish invasion. “One early memory”, he recalls, “was of the bombing of Famagusta in the summer of 1974, of hiding in the cellar of a hotel, collecting plaster, bullet shells and other bits of debris that had been dislodged by the air attack.”<sup>4</sup> *The Buffer Zone*, established by the United Nations to partition the island into a northern part controlled by the Turkish army and a southern part controlled by the Cypriot government, was used to keep the peace and to enforce a ceasefire. It became the symbol of the divided society that ensued, and inspired Kyriakides in 2004 to write *The Buffer Zone*, an audio-visual work for four performers that ‘explores boundaries of separation’. Of all his works so far this is the one that most explicitly deals with life in his homeland.

“The audience and the space is split into two halves by hanging video screens. On each side there is a musician (piano and cello) who plays imaginary duets with a virtual instrument on the other side. The cen-

<sup>4</sup> Kyriakides, liner notes to *The Buffer Zone*, Unsounds 11u (Amsterdam, 2005).



ΑΛΤ  
ΠΡΟΣ  
ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΟ ΜΕΝΗ ΠΕΡΙΟΧΗ



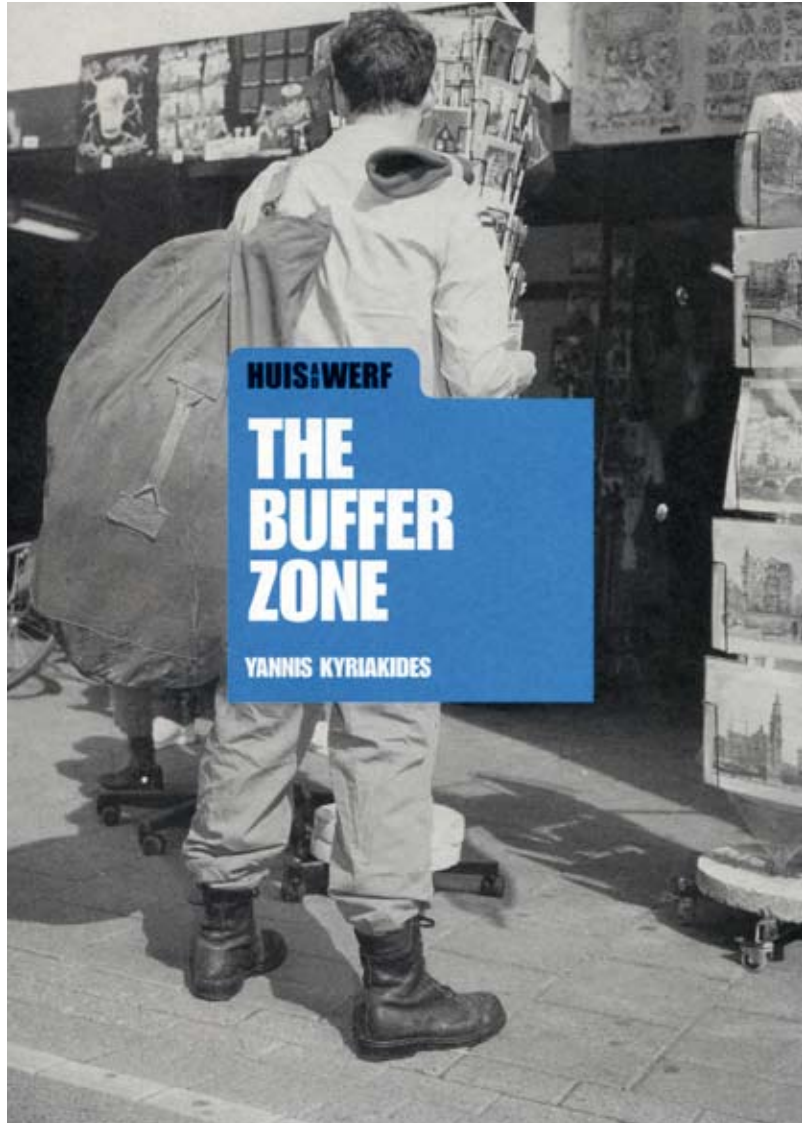
‘scheidslijnen en grenzen verkent’. Van alle stukken die hij tot nu toe heeft geschreven, houdt dit werk zich het meest expliciet bezig met het leven in zijn geboorteland:

“Het publiek en de ruimte zelf zijn opgesplitst in twee helften middels hangende videoschermen. Aan beide kanten speelt een musicus (een pianist en een cellist) imaginaire duetten met een virtueel instrument aan de andere kant. Het centrale personage is een VN-soldaat (zanger/acteur) die de bufferzone bewaakt en zich vrijelijk tussen het ene gebied en het andere kan bewegen. Het publiek kan altijd slechts één helft van de voorstelling zien, namelijk aan de kant waar ze een plek hebben gekozen. Het stuk draait om de innerlijke psychologische gesteldheid van de VN-soldaat en hoe deze wordt geprojecteerd in de opgedeelde ruimte. De soldaat worstelt met zijn eigen gevoelens van verveling en ontheemdheid in een desolaat niemandsland waar zijn voornaamste taak bestaat uit het rapporteren van wat er gebeurt en het wegsturen van passanten die per ongeluk in de zone terechtkomen... Het werk verkent zowel de onderhuidse spanningen als de innerlijke en bestaande landschappen die tekenend zijn voor het vreemde sche-

tral character is a UN soldier (singer/actor) who guards the buffer zone and freely crosses from side to side. The audience can only ever see one side of the performance, the side they have chosen to sit on. The central image of the work is of the inner psychological state of the UN soldier and how that is projected into the divided space. The soldier has to deal with his own boredom and his own dislocation and relocation in a desolate no man's land where his main duty consists of reporting and turning away trespassers who stumble into the zone... The piece explores both the undercurrents of tension and inner and outer landscapes of the peculiar state of being 'in limbo', between two physical and mental states.”<sup>5</sup>

The piece plays for a full hour without stop. The pace remains extremely slow almost throughout: Kyriakides in this way conveys the intense summer heat, the sheer uneventfulness of the soldier's existence, the emptiness of thought and feeling in the zone itself.

<sup>5</sup> Kyriakides, liner notes to *The Buffer Zone*, Unsounds 11u (Amsterdam, 2005).



mergebied tussen twee fundamenteel verschillende fysieke en mentale toestanden.”<sup>5</sup>

Het stuk duurt een uur, zonder pauze. Het tempo is vrijwel steeds uiterst traag. Op deze manier brengt Kyriakides de intense hitte over van een zomerse dag, de uitgesproken saaiheid van het bestaan van de soldaat en het gebrek aan gedachten en gevoelens in de zone.

“*The Buffer Zone* is in verschillende opzichten belangrijk voor me geweest. Dit was het eerste muziektheaterstuk dat ik min of meer zelf heb opgezet, hoewel met hulp van anderen die zeer goede bijdragen hebben geleverd. Ook gaat het over Cyprus. Ik maak gebruik van een soort blokstructuur, in zekere zin beïnvloed door de manier waarop Feldman de vormen in *Patterns in a Chromatic Field* heeft geconstrueerd, waarbij een stukje muziek elke willekeurige lengte kan hebben. Bij een dergelijke muzikale frasering weet je van tevoren niet hoe lang het gaat duren. In *The Buffer Zone* wilde ik het idee van tijdloosheid overbrengen;

<sup>5</sup> Kyriakides, tekst bij *The Buffer Zone*, Unsounds 11u (Amsterdam, 2005).

“*The Buffer Zone* was an important piece for me – it was the first music theatre piece that I more or less conceived myself, although with help and very good input from other people. And important also because it’s about Cyprus. In that piece I use a block-like structure, influenced in some ways by how Feldman constructs the form in *Patterns in a Chromatic Field*, the way you have one bit of music that could go on for any length of time: musical phrasing that doesn’t really give you much clue as to its duration. In *The Buffer Zone* I wanted to convey that idea of timelessness, the experience of time in large perceptual chunks.”

The family moved to England when Yannis was five, but they would go back to Cyprus in the summers until he was about sixteen. There then followed a period of several years when he never set foot on the island. But he would go to Greece; his parents had divorced and his mother had moved there from England. At that point in his life “I was really looking for where I come from – searching for my identity”.

tijd die wordt ervaren in grote waarneembare hompen.”

Het gezin verhuisde naar Engeland toen Yannis vijf was. Ongeveer tot zijn zestiende bracht hij elke zomer een bezoek aan Cyprus. Daarna volgden een aantal jaren waarin hij geen voet op het eiland zette. Wel ging hij naar Griekenland, waar zijn moeder naartoe was verhuisd vanuit Engeland nadat zijn ouders waren gescheiden. Hij was op een punt beland in zijn leven “dat ik me echt afvroeg waar ik vandaan kwam – ik was op zoek naar mijn identiteit”.

Als ik informeer wat het nu voor hem betekent om Cypriotisch te zijn geeft hij een antwoord dat op een andere vraag lijkt aan te sluiten. Voor hem was emigreren op zijn vijfde één van de meest bepalende factoren in zijn leven. “Ergens heen gaan en een nieuwe taal leren; omgaan met het idee van een nationale identiteit. Dat is iets wat me diepgaand heeft beïnvloed. Misschien heeft de manier waarop ik muziek benader hier ook mee te maken – bijvoorbeeld hoe ik tegenover bestaande tradities sta. Ik voel me niet verbonden met welke traditie dan ook. Noch met een bepaalde nationaliteit.”

When I ask him what being Cypriot means to him now, he gives me what feels like a reply to a different question: that one of the important facts of his life is having moved countries when he was five years old, “going somewhere and learning a new language, dealing with the whole idea of national identity. That’s something that’s affected me throughout my whole life. This might have something to do with the way I approach music also – my relation to tradition, for instance. I don’t feel tied to any particular tradition, just as I don’t feel tied to any nationality.”



## Ik had nooit het gevoel dat klassieke muziek mijn traditie was

In het kader van westerse muziek wordt het woord 'componist' nog steeds in enge zin gedefinieerd; alsof iedereen die muziek maakt ambieert een soort Beethoven te worden. Hoewel we verstandelijk kunnen bevatten dat klassieke muziek slechts één uit vele tradities is – voortgebracht door bepaalde volkeren op een bepaald tijdstip – zijn er toch slechts betrekkelijk weinig overtuigende voorbeelden van componisten die werkelijk een relativistische houding aannemen ten opzichte van muzikale tradities zonder de klassieke muziek boven alles te stellen. In de twintigste eeuw werden zulke componisten (waaronder een van Kyriakides' inspiratiebronnen, Robert Ashley) meestal als 'buitenbeentjes' gezien, maar momenteel neemt hun aantal toe. Misschien zegt dat iets over de aard van de huidige muziekopleidingen, of is de reden dat mensen die voor het beroep van componist kiezen vaker uit andere bevolkingsgroepen afkomstig zijn. In ieder geval bestaat er nu een nieuw type componist terwijl het nog maar vijftig jaar geleden moeilijk zou zijn geweest om hier voorbeelden van te vinden. Namelijk, componisten

### Classical music never felt like my tradition

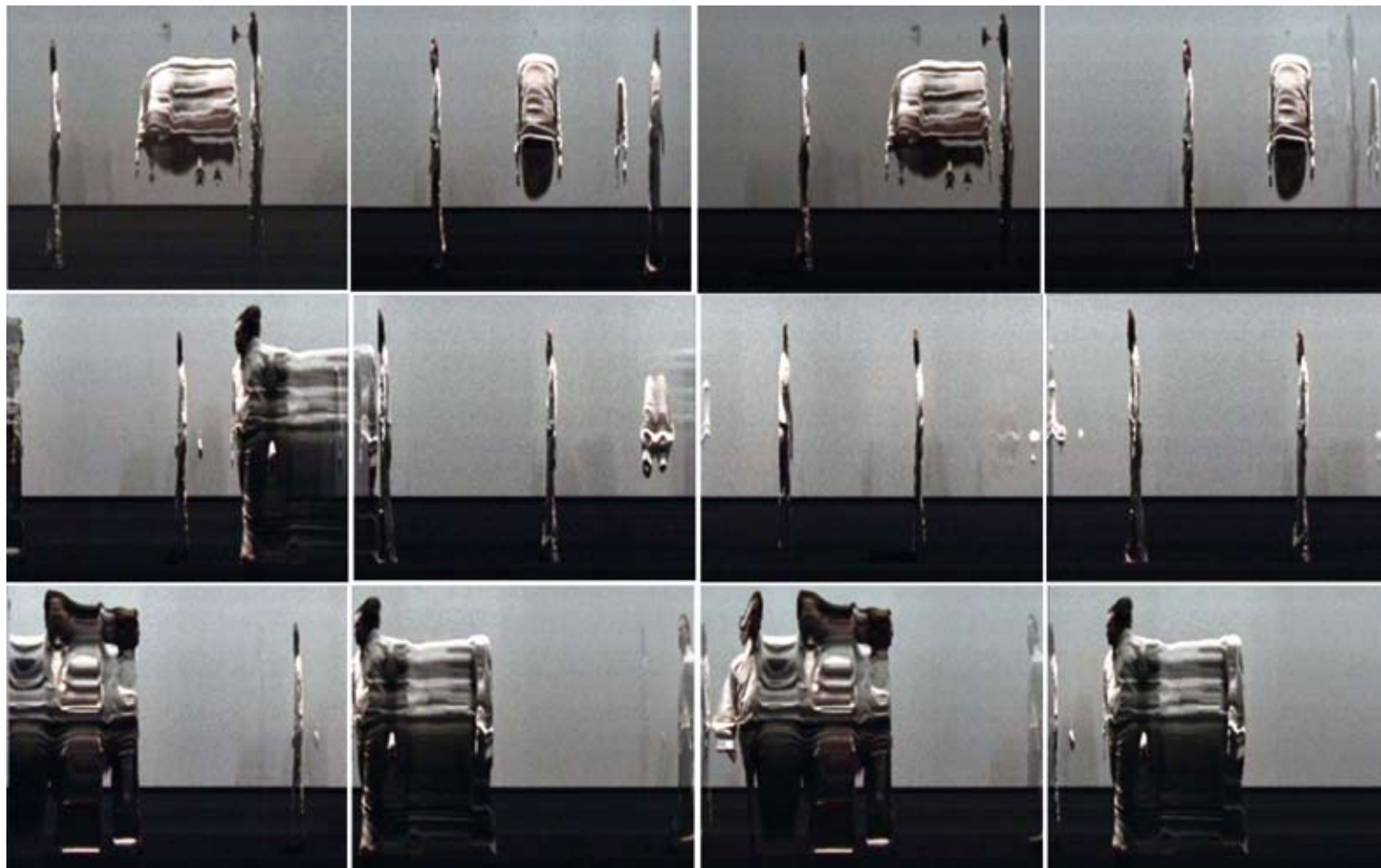
In the context of western music we still tend to define the word 'composer' very narrowly, as though anyone who creates music necessarily aspires to the condition of Beethoven. And while intellectually we may appreciate that classical music is only one tradition among many, the product of particular peoples at particular times, we still have relatively few compelling examples of composers who genuinely practice a relativist approach to musical traditions and do not venerate classical music above all else. In the twentieth century such composers were generally belittled as 'mavericks' for this very reason (including one of Kyriakides' inspirations, Robert Ashley); now such composers are more numerous. This may say something about the nature of today's music education, or it may point to the changing demography of composition as a vocation. In any case there is a new breed of composer now, of which it is hard to think of examples even fifty years ago: a composer who has no problem with classical music but finds it a tradition with which they do not particularly identify, or not exclusively so. This is

die geen problemen hebben met klassieke muziek maar zich er niet in het bijzonder – of niet uitsluitend – mee identificeren. Dit is min of meer de houding die we bij Kyriakides aantreffen:

"Mijn vader was eigenaar van een (jazz)club op Cyprus. Hij liet groepen overkomen uit Griekenland en het Midden-Oosten en tot ik een jaar of vijf was hoorde ik alleen Griekse, Turkse en Arabische popmuziek. Pas toen we naar Engeland verhuisden, ontdekte ik klassieke muziek. Ik herinner me dat ik zwaar onder de indruk was van de symfonieën van Brahms toen ik een jaar of zeven was. Daarna, op mijn tiende, stuitte ik op Iannis Xenakis en Jani Christou. Geen idee of het kwam doordat ze Grieks waren maar ik weet nog dat ik luisterde naar opnamen van Xenakis' *Nomos Gamma* en Christou's *Anaprastrasis I en III* en dat die mysterieuze geluidswerelden me diep raakten. Mijn pianoleraar placht me mee te nemen naar concerten van hedendaagse muziek waar hij zelf in mee speelde. Hoewel klassiek muziek mij zeker fascineerde, had ik nooit het gevoel dat het echt mijn traditie was. Daarentegen had ik bij hedendaagse muziek meer het idee dat het iets universeels was ... de *avant-garde*... het kosmopolitische karakter ervan. De utopische kant van

more or less Kyriakides' attitude.

"My father ran a live music venue in Cyprus. He brought over acts from Greece and the Middle East. So until I was about five, I heard only Greek, Turkish and Arabic pop music. When we moved to England I discovered classical music. When I was about seven I remember being deeply affected by Brahms' symphonies. Then, at the age of ten, I discovered Iannis Xenakis and Jani Christou: I don't know if it was the fact that they were Greek or not, but I remember listening to records of Xenakis' *Nomos Gamma* and Christou's *Anaprastrasis I and III* and being deeply affected by the mystery of the sound world. My piano teacher used to take me to concerts of contemporary music that he played in. Classical music never felt like my tradition, although I was really fascinated by it. With contemporary music, on the other hand, there was this whole idea of something more universal... the *avant-garde*... you know, the cosmopolitan nature of it. The utopian aspect of high modernism appealed to me. It was about music transcending national borders. I remember feeling that this is where I wanted to be. I then



high modernisme sprak me aan. Muziek die landsgrenzen overschrijdt. Ik weet nog dat ik voelde dat dit was waar ik wilde zijn. Daarna koerste ik via Stockhausen af op de Europese en Amerikaanse vrije geïmproviseerde muziek en vervolgens op jazz en verschillende soorten wereldmuziek. Uiteindelijk vond ik mijn weg terug naar de Griekse traditionele muziek. Op mijn achttiende reisde ik door Griekenland, een onbewuste zoektocht naar mijn eigen identiteit. Ik was gefascineerd door alles wat met Griekse muziek te maken had. Ik trok rond met mijn viool en hing de idee van Bartók aan om traditionele muziek echt te doorgronden. Ik kwam andere muzikanten tegen en begon op de *oed* te spelen, een voorloper van de luit uit het Midden-Oosten. Kortom ik was een aantal jaren in de ban van Ottomaanse, Griekse en Byzantijnse tradities.”

Alle jaren dat hij op kostschool zat in Engeland was hij koorzanger. Hij leerde de Engelse koortraditie zeer goed kennen aan de hand van composities uit het beroemde Koorboek van Eton. Toen hij de baard in de keel kreeg kwam hij bij de contratenoren te staan, daarna bij de tenoren en vervolgens bij de bassen. Dankzij vioolleraar Lionel Bentley kwam hij tevens in aanraking met de ‘pastorale’ Engelse compositieschool – Bax,

moved from Stockhausen to European and American free improv, and then I got into jazz and different world musics, and finally back to Greek traditional music. When I was eighteen I travelled in Greece, subconsciously on a quest to discover my identity, and I was fascinated by all types and aspects of Greek music. I travelled around with my violin and with this Bartókian idea of really understanding traditional music. I met musicians, and I started playing the Middle Eastern lute, the *oud*, there also. So, for a number of years I was fascinated by Ottoman, Greek and Byzantine traditions.”

Through all his years at boarding school in England he had been a chorister, and got to know the English choral tradition very well, singing his way through the famous Eton Choir Book; when his voice broke he was moved to alto, then tenor, then bass. Thanks to his violin teacher, Lionel Bentley, he got to know the ‘pastoral’ school of English composition as well – Bax, Delius, Vaughan Williams and others, several of whom his teacher had known personally. You’d never guess that from listening to Kyriakides’ music these days; but of course those compos-

Delius, Vaughan Williams en anderen. Zijn leraar had sommige van deze componisten nog persoonlijk ontmoet. Aan Kyriakides’ huidige werk kun je deze invloeden niet aflezen maar natuurlijk verdiepten de componisten in kwestie zich ook in volksmuziek en ontleenden ze daar inspiratie aan, net zoals Kyriakides hoorbaar beïnvloed is door mediterrane volksmuziektradities waarmee hij voor het eerst als achttienjarige kennismakte.

Zijn benadering van volks- en traditionele muziek, al dan niet uit Griekenland, neemt vele vormen aan, verwijzend naar verschillende soorten betrokkenheid en identificatie. Dit wordt snel duidelijk als we zijn vroege compositie *Zeimbekiko 1918* (oorspronkelijk geschreven in 1995 maar in 2001 bewerkt voor viool, elektrische gitaar en soundtrack-op-vinyl) vergelijken met *Rebetika*, een cd uit 2010 met live-opnamen van ‘herinterpretaties van klassieke Rebetikaliederen’. Deze muziek wordt uitgevoerd met behulp van een laptop en diverse controllers door het duo Kyriakides en elektrisch gitarist Andy Moor. Terwijl *Zeimbekiko 1918* een doorgecomponeed stuk is van 13 minuten bedoeld om gespeeld te worden tijdens concerten met nieuwe muziek, wordt *Rebetika* omschre-

ers were also steeped in folk music and drew nurture from it, as does Kyriakides more audibly from the Mediterranean folk traditions he experienced first hand as an eighteen-year-old.

His approach to folk or traditional music, Greek or otherwise, takes many forms, pointing to very different types of engagement and identification. This is evident if we compare his early composition *Zeimbekiko 1918* (originally written in 1995 but revised in 2001 for violin, electric guitar and soundtrack on vinyl) with the 2010 CD *Rebetika*, live recordings of ‘reinterpretations of classic Rebetika songs’ he performs, on laptop and various controllers, in his duo with electric guitarist Andy Moor. *Zeimbekiko 1918* is a fully-composed, thirteen-minute piece intended to be played in new music concerts: *Rebetika* is a ‘suite of soundtracks for improvisation’, any given performance of which (generally lasting around fifty minutes) is as likely to play to audiences outside the new music circuit as within it, and may be quite different from performance to performance. In *Zeimbekiko 1918*, the intimacy involved in playing chamber music undergoes a sea-change thanks to the pres-

ven als een 'suite van soundtracks bij improvisaties'. De suite duurt ongeveer vijftig minuten en kan net zo makkelijk plaatsvinden binnen het circuit van hedendaagse muziek als voor een andersoortig publiek. De uitvoering kan van optreden tot optreden verschillen. Bij *Zeimbeki-ko 1918* past een intieme sfeer van kamermuziek die drastisch wordt doorbroken door de aanwezigheid van een wezensvreemd, mechanisch instrument: de platenspeler (voor vinyl). Via deze geluidsapparatuur horen we traditionele muziek uit Ayvali aan de noordwestkust van Turkije, opgenomen door muzikanten uit de Turkse diaspora in New York aan het einde van de Eerste Wereldoorlog. Vluchtige fragmenten van de opname zijn waarneembaar, vervormd en vol krassen; ontroerende sporen van een ontheemd volk en de emoties en ambities van een vrijwel verdwenen wereld. De viool klinkt koel en afstandelijk terwijl de gitaar iets meer ontvankelijk lijkt voor signalen van buitenaf. De oude liederen (ook te horen in opgenomen passages die als onderlaag dienen voor soms luidruchtig, soms ingetogen geïmproviseerd en/of vooraf gecomponeerd materiaal) lijken in de *Rebetika*-concerten van Kyriakides/Moor deel uit te maken van een levende traditie die op de een of andere manier in de tien jaar na 1945 een sluimerend bestaan leidde.

ence of a foreign, mechanical agent, a vinyl record player; here the medium of sound recording brings us the traditional music of Ayvali, on the Northwestern coast of Turkey, as recorded by diaspora musicians in New York at the end of the First World War. The recording is presented in tiny glimpses, distorted and scratchy, providing a moving trace of a displaced people and an all-but-vanished world of emotions and aspirations. The violin remains cool, aloof; the guitar seems somewhat more responsive to what it hears. In the Kyriakides/Moor *Rebetika* performances, however, it is as though the old songs (which also appear in recorded fragments, overlaid by sometimes noisy, sometimes delicate, improvised and/or pre-composed material) are part of a living tradition that was somehow in a coma for a decade or so after 1945 and, far from entering the world of commercial Greek pop music in the 1970s as we thought it did, has instead found its natural platform on today's experimental electronica circuit. These performances seem a creative, if lateral, continuation of a tradition that was interrupted. After undergraduate studies in England he came to Holland to study with Louis Andriessen, whose music powerfully attracted him.

In plaats van, zoals we dachten, ingebed te worden in de commerciële Griekse popmuziek van de jaren '70 heeft deze muziek een natuurlijke uitlaatklep gevonden in het circuit van de hedendaagse experimentele elektronica. Deze uitvoeringen zijn als een creatieve, zij het zijdelingse, voortzetting van een onderbroken traditie.

Na een bachelorfase in Engeland kwam Kyriakides naar Nederland. Hier ging hij bij Louis Andriessen studeren, tot wiens muziek hij zich sterk aangetrokken voelde:

"In de eerste plaats de helderheid en het uitgesprokene van Andriessens muziek. Het ging over grote thema's, zoals 'de staat', 'tijd', 'snelheid'. Ik vond het inspirerend dat je op een directe, niet-academische manier iets kon uitdrukken dat méér was dan muziek. Groot aangepakte concepten. Dat trok me. Ik vermoed dat de krachtige, monumentale vorm en tijdschaal ook een rol speelden – de verdieping die je krijgt door een dergelijke tijdschaal en de ruimtelijkheid van de muziek die je als het ware uitnodigt om de constructie van binnenuit te verkennen. Over Xenakis zou je hetzelfde kunnen zeggen omdat hij op dat fysieke niveau

"Primarily it was the clarity and boldness of Andriessen's music. It was about big themes, like 'the state', 'time', 'speed'. I was inspired by the fact that you could express, in a direct, non-academic way, something that was more than just music. Big concepts. That appealed to me. I guess also the power of it, the monumental form and the timescale – the immersive quality you get with that timescale and the kind of space in the music that invites you inside to explore. You have this also with Feldman, and the minimalist composers of course. You can say the same about Xenakis, because he deals on the physical level, representing nature. That appealed to me very much – the fact that you could create a space where you're just immersed."

He also felt a stylistic attraction to Andriessen's music, with its virile, propulsive rhythms and dissonant modality; but Kyriakides' idiosyncratic reading of Andriessen's work is interesting, emphasising its connections with the large spaces, musical and conceptual, of Feldman and Xenakis. The teacher-pupil relationship, however, was not without its problems.







opereert, de natuur weergeeft. Dat vond ik bijzonder fascinerend – het creëren van een ruimte waar je in op kunt gaan.”

Hij voelde zich ook stilistisch aangetrokken tot de muziek van Andriessen, met haar viriele, voortstuwende ritmes en dissonante modaliteit. Zijn idiosyncratische interpretatie van Andriessens werk is interessant en legt de nadruk op associaties met grote ruimten – muzikaal en conceptueel – die je ook aantreft bij Feldman en Xenakis. Toch was de verhouding tussen leraar en leerling niet zonder problemen:

“Ik schreef me in bij het conservatorium in Den Haag. Elke week of twee weken ging ik naar het huis waar Louis woonde in Amsterdam. Dat was fantastisch. Eigenlijk had ik zoiets nooit eerder gedaan: een stuk schrijven, daarna commentaar krijgen. Een echte leermeester hebben. Maar in de kunst kan dat tot complicaties leiden. Je kunt nog zoveel respect hebben voor je leraar – en dat is zeker bij iemand als Andriessen het geval – toch krijg je de neiging om tegen diens adviezen in te gaan en je aan diens invloed te onttrekken. Inmiddels heb ik dit ook van de andere kant meegemaakt nu ik zelf leerlingen heb ... Ik herinner me dat

“I enrolled at the conservatory in The Hague and would go to Louis’ house in Amsterdam every week or two weeks, which was fantastic. I’d never really done that before: write a piece, get feedback on it, a real teacher-pupil relationship. But in the arts this can sometimes be a complicated matter. There’s a deep respect for the teacher, especially for someone like Andriessen, but there’s also a desire to contradict their advice, to go beyond their influence. I know this now from the other side, as a teacher myself... I remember then that we would often have this one discussion point with Louis, which stuck with me for a long time, about architecture. For him architecture was built on harmony. But the architecture I was interested in wasn’t cathedral-like, wasn’t supported by strong harmonic pillars, it was a more open and fluid space, maybe without a structure altogether. I felt that I didn’t need the harmony to signpost things, to hold the structure together. He used to say, “Ah, but your rhythm is far too elaborate and complex for the simplicity of the harmony”, and he was absolutely correct in pointing this out. But I felt that I was gaining something in spatial terms by taking away the significance of the harmony in the expressive order.”

de discussie met Louis vaak om één bepaald punt draaide dat me lang heeft beziggehouden. Het ging om de architectuur van de muziek. Hij vond dat de constructie op de harmonieleer moest berusten, maar de muzikale architectuur die ik voor ogen had was niet kathedraalachtig, werd niet ondersteund door sterke harmonische pilaren, maar was een open en vloeibare ruimte, misschien wel geheel van structuur ontdaan. Ik had het gevoel dat ik de harmonieleer niet nodig had om de muziek van wegwijzers te voorzien en de structuur coherentie te geven. Hij placht te zeggen: “Jouw ritmes zijn veel te gedetailleerd en te complex vergeleken met de eenvoud van de harmonie”, en daar had hij absoluut gelijk in. Maar ik vond dat ik er een ruimtelijke dimensie bij kreeg door de harmonie geen rol van betekenis te laten spelen in de expressieve hiërarchie.”

Natuurlijk kunnen zulke conflicten een uiterst vruchtbare voedingsbodem vormen voor de studie. Maar Kyriakides raakte naar eigen zeggen iets te veel verstrikt in de esthetiek van de Haagse School in de rest van de jaren negentig en hij voelde dat hij “te hard probeerde om indruk te maken middels de muziek in plaats van deze voor zichzelf te laten

Such battles, of course, can be among the most fruitful kinds of study. But by his own admission he became a little too trapped in The Hague School aesthetic for much of the rest of the 1990s, and felt he was trying “too hard to make an impression with the music rather than letting it speak for itself”. He escaped to Greece for six months where he abandoned the ambitious masterpiece he was working on and started anew to explore matters of harmony and polyphony. The results, eventually, were three works that marked a decisive turning-point in his output: *hYDAtorizon*, a *conSPiracy cantata*, and the string quartet *anti-chamber*. In these works, even a decade or more later, we can still recognise the composer he is today.



spreken". Hij zocht z'n toevlucht tot Griekenland waar hij zes maanden bleef. Hij stopte met het ambitieuze meesterwerk waar hij mee bezig was en begon met nieuwe ogen de wereld van de harmonie en polyfonie te verkennen. Uiteindelijk resulteerde dit in drie stukken die een beslissend keerpunt in zijn werk vormden: *hYDAtorizon*, *a conSPiracy cantata*, en het strijkkwartet *antichamber*. Ook nu nog, minstens een decennium later, kunnen we in deze stukken de componist herkennen die hij nu is.



## Ik maak fasen door waarin ik geluiden verzamel

Kyriakides past binnen de vrijwel verloren gegane traditie van de componist die tevens uitvoerend musicus is. Met een belangrijk verschil: als hij optreedt voor publiek doet hij dat als improvisator in plaats van composities van zichzelf of anderen te vertolken. In zijn studentenjaren aan de universiteit van York in Engeland heeft hij als violist zijn steentje bijgedragen door nieuwe stukken en werk van gevestigde componisten van hedendaagse muziek ten uitvoer te brengen. Vandaag de dag speelt hij vrijwel uitsluitend geïmproviseerde muziek, iets waar hij zich sinds zijn komst naar Nederland in de vroege jaren negentig in toenemende mate op heeft gericht (al bekent hij zich in esthetisch opzicht weinig verbonden te voelen met de Nederlandse stijl van improviseren die hij hier in eerste instantie aantrof). Wat hem betreft houdt het voorbereidende werk voor een improvisatie meestal in dat hij een grote hoeveelheid geluidsmaterialen verzamelt. Veel te veel, eigenlijk:

"Ik maak fasen door waarin ik geluiden verzamel. Dan denk ik, oké, laat ik dit eens in iets anders omzetten of laat ik eens iets doen met dat. Ik

## I go in phases of collecting sounds

Kyriakides fits the now-almost-lost traditional model of the composer who also performs, with one important distinction: his public performances are as an improviser, rather than as a performer of his own or other people's compositions. During his student years at the University of York in England he played, as a violinist, his fair share of new pieces and works by established contemporary composers. But today his performing efforts are almost entirely centred around improvised music, an activity that he pursued increasingly after he came to Holland in the early 1990s (he admits, however, feeling an aesthetic distance from much of the Dutch improvising he first encountered there). Preparing for an improvisation will generally, for him, mean assembling a lot of sound material: far too much material, in fact.

"I go in phases of collecting sounds, thinking, "OK, let me transform this or do something with this", and see what I have: curiosity driving production. I make banks of material that I have on my computer and





kijk wat ik in huis heb: mijn nieuwsgierigheid is de motor van het werk. Ik leg voorraden aan van materiaal in geluidsbanken op mijn computer dat ik kan ophalen om te gebruiken. Tijdens een concert houd ik me meestal bezig met *live sampling* maar voeg ik ook wel zelf geluiden toe aan de mix om mijn verhouding tot de overige muzikanten te veranderen. Ik ben geneigd om verschillende technieken toe te passen in verschillende situaties. Ik vind het niet prettig om vast te zitten aan één bepaalde manier van denken. Vaak dicteert de technologie hoe een geluid gaat klinken. Het bevrijdende van de laptop als instrument om mee te improviseren – in plaats van de viool – is dat ik er alle kanten mee op kan. Ik ben niet gebonden aan enig frequentiespectrum of een bepaalde dynamiek. Een tijdlang was ik voor live processing afhankelijk van LiSa, dat door STEIM werd ontwikkeld. Tegenwoordig voer ik de meeste live bewerkingen uit met behulp van Kyma.”

Dat verzamelen van geluidssamples zonder vooropgezette bedoeling of met een bepaald eindresultaat in gedachten klinkt wel luxueus. Enigszins vergelijkbaar met het verzamelen van vlinders of kostbare stenen: indelingen maken aan de hand van kleuren of kenmerken (net als een

can use, call up. Usually in a gig I would do mostly live sampling, but I might also throw in other sounds to shift my position in relation to the other musicians. I tend to use different technologies for different situations. I don't like the idea of being tied to one way of thinking, because a technology can often dictate the sound. The great liberation about using laptop as an improviser, rather than a violin, was that I could transform my position in any way, I was not fixed to any frequency bandwidth or dynamic. For a while I relied on LiSa, developed at STEIM, for live processing. Nowadays I tend to do most of my live processing with Kyma.”

The process of gathering together banks of sound samples without any necessary intention or end product in mind sounds luxurious, like collecting butterflies or precious stones; classifying colours or characteristics in the manner of a lepidopterist, or measuring refractive index, hardness or lustre in the manner of a gemmologist. Is it a similar process to starting a composition and getting sounds and ideas together?

lepidopterist), of brekingsindexen, hardheid of glans meten (net als een gemmologist). Is het proces vergelijkbaar met het groeperen van geluiden en ideeën als startpunt voor een compositie?

– Als ik me voorbereid op een improvisatiesessie vergaar ik materiaal dat veel verschillende mogelijkheden biedt. Tegelijkertijd weet ik dat maar een klein gedeelte gebruikt gaat worden tijdens het concert. Bij het componeren richt ik me echter van meet af aan op reduceren, vertrekkend vanuit een zeer toegespitst, vaststaand idee. Ik vind het moeilijk om met schrijven te beginnen alvorens een helder compositieconcept voor ogen te hebben. En dus houdt elk idee over de klankwereld verband met het concept van het stuk. Het componeren gaat met uitgebreide experimenten gepaard voordat ik de sound van het werk vindt; als ik ‘dat’ eenmaal heb bepaald, wijk ik er meestal niet meer van af.

‘Dat’ kan betekenen dat er verschillende dingen in verschillende lagen plaatsvinden maar ook dan heeft elke laag een aparte identiteit. Daarna breng ik het scala aan mogelijkheden in kaart, kijk ik waar de grenzen van het idee liggen en in hoeverre deze kunnen worden opgerekt. Maar in eerste instantie streef ik naar een heldere definitie. –

“When I'm preparing for an improvisation I'm getting together the material that will give me a lot of possibilities, of which I know I'll use only a small percentage at the gig. Whereas with composing I'm already starting to think of reducing, of starting from a very focused, fixed idea. With composing I find it very difficult to start writing anything before I can peg it onto a clear concept. And so any idea about the sound world has to do with the concept of the piece. With composing there's a lot of experimentation before I find what is the sound of the piece exactly; and once I've found it, I don't tend to change it. That 'it' might be different things occurring on different layers, but each layer has its own clear identity. And then I'll map a spectrum of possibilities, see what the limits of the idea are, how far it can be stretched. But in the first place I would want it to be very clearly defined.”

Then there is the all-important question of perception, something in which Kyriakides is intensely interested, and a subject to which we shall return. Should we listen to his improvisations, even the ones he has chosen to release on CD, the same way as we would to his compositions?



Het allerbelangrijkste onderwerp is perceptie; dit interesseert Kyriakides bovenmatig. Het is een onderwerp waar we later op terug zullen komen. Vindt hij dat we op dezelfde manier naar zijn improvisaties moeten luisteren (waarvan sommige op cd zijn uitgebracht) als naar zijn composities?

“Ik denk dat er een cruciaal verschil is. Ten eerste is de productie wezenlijk anders, maar ook het luisteren, de verwachting van het publiek. Om echt van een geïmproviseerd concert te genieten als luisteraar dien je te weten dat er sprake is van improvisatie. Je moet weten wat je voorgeschoteld krijgt en wat niet. Meestal spreekt dat voor zich. Luisteraars zullen zich richten op vluchtige momenten, op het nu, op de uitwisseling van ideeën tussen musici, het speelse, de omzetting van materiaal als het wordt opgepakt door andere spelers en hoe deze van de ene plek naar de andere navigeren; tijdens improvisaties heerst er een bepaalde spanning die naar mijn gevoel minder relevant is als je luistert naar geschreven werken omdat het publiek dan weet dat een compositie is ingestudeerd. Je verwacht daarom meer muzikale informatie op structureel en conceptueel niveau, meer bezinning en minder nadruk op het hier en nu. Als componist zou je natuurlijk kunnen

“I think there is a crucial difference. The fundamental difference is in the production firstly, but it's also in the listening, the audience expectation, because to really enjoy an improvised concert as a listener you have to know that it's improvised. You have to know what you're going to get and what you're not going to get. And it usually speaks for itself. As a listener you're going to be focusing on the momentary things, on the now, the exchange of ideas between musicians, the playfulness, the transformation of material between the voices, how they navigate from one place to the next; there's a kind of tension in improvisation that I feel in composition is not as relevant. Because as an audience you know that a composition is premeditated. You expect more musical information on an architectural and conceptual level, more reflection, and less articulation of the now. As a composer you could of course be aiming to create this kind of 'improvisatory' aesthetic. But for me composition is actually about something else. It's about, firstly, the concept and the language, what you're saying and how you're saying it. As an improviser you're primarily communicating with your fellow musicians, if not directly then through the musical object you are cre-

miken op een vergelijkbare 'improvisatorische' esthetiek. Maar voor mij gaat componeren ergens anders over. In de eerste plaats over het concept en de taal: wat zeg je en hoe zeg je het. Als improvisator communiceer je hoofdzakelijk met de andere musici, zo niet direct dan wel via het muzikale object dat je aan het creëren bent en ik denk dat je als componist niet zo hoeft te werken. Muzikale persoonlijkheden drukken zich niet noodzakelijkerwijs uit via musici en hun instrumenten. Je kunt ook opereren binnen minder democratische geluidshiërarchieën. Als je bezig bent met improviseren is het uitgangspunt over het algemeen dat je elkaar de ruimte geeft dan wel echte polyfonie bedrijft. Als componist houd je de muzikanten juist strak omdat je met een enkele 'stem' wilt spreken – desnoods een enkele polyfonische stem, als dat niet een te grote tegenstrijdigheid is.”

ating, and I don't think you have to do that as a composer. Musical personalities are not necessarily personified through musicians and their instruments. You can work in less democratic hierarchies of sounds. In improvisation there's the general idea of giving space to each other, of real polyphony. But as a composer you deal in limiting the musician's space in order to speak in one voice – even in one polyphonic voice, if that's not too much of a contradiction.”

## Een reden om technologie op een andere manier te bekijken

Technologie kan als instrument worden gebruikt maar ook op vele andere manieren, bijvoorbeeld als een spiegel die we onszelf voorhouden. Verschillende composities van Kyriakides gaan over de problematische verhouding tussen musici en elektronische technologie. Hij laat zich niet hoogdravend uit over de maatschappelijke aspecten ervan en de steeds grotere grip die technologie op alle aspecten van ons bestaan heeft. Zijn werk laat juist modellen zien van interactie, hoe technologie te omarmen of los te koppelen, als geheugen te gebruiken of als middel tot manipulatie. In *Telegraphic*, een schitterend stuk uit 2007, spelen zes instrumentalisten een volledig genoteerde partituur die is opgebouwd uit ingehouden, traag verglijdende drones. Het geluid wordt van nabij opgenomen, daarna door een mixer geleid en vervolgens getriggerd met behulp van telegraafsleutels (hetzij door mensenhanden bediend hetzij geautomatiseerd), resulterend in versterkte, ritmisch onsamenvhangende geluidsfragmenten. De technologische 'controllers' creëren een nieuw waarnemingsniveau dat gebaseerd is

## A reason to look at technology in another way

Technology can be an instrument but it can be many other things as well, a mirror held up to ourselves. Several of Kyriakides' compositions deal with the problems of relationships between musicians and electronic technology. There is no grand statement being made here about the politics of technology and its ever-more pervasive grip on our lives; instead his works offer possible models of engagement, of embrace or disjuncture, of technology as memory and technology as manipulation. In *Telegraphic*, a superb piece from 2007, six instrumentalists play a fully-notated score consisting of quiet, slowly changing drones, but their sounds are close-miked, fed into a mixing desk and then 'gated' by a set of telegraph keys (with either human operators or automated ones) that cause amplified, rhythmically disjointed fragments of the sounds to emerge. The technological 'controllers', in this case, generate a perceptual level from the playing of the human musicians that is different from what the musicians themselves are actually doing. In human terms there is something about this that is rather creepy,

op het spel van de musici maar dat verschilt van wat de spelers zelf produceren. Naar menselijke begrippen is dit enigszins griezelig – een soort heimelijk bespieden of zelfs een vorm van censuur. Toch maakt het stuk die indruk niet omdat de bewegende telegraafsleutels een uitbundige ritmische en melodische oppervlaktelaag aanbrengen. Op deze manier zorgt de techniek onverwacht voor de nodige opwindende tijdens ogenschijnlijk weinig opwindende muzikale activiteiten; als drugs die ons een andere dimensie van de realiteit tonen. (*Telegraphic* is wederom een voorbeeld van Kyriakides' belangstelling voor codes en versleutelde berichten zoals die ook duidelijk naar voren komt in *a conSPIracy cantata* en in recenter werk zoals *Simplex* en *The Queen is the Supreme Power in the Realm*; beide laatste stukken zijn voor ensemble met video.)

Technologie kan ook contacten met 'gewone mensen' tot stand brengen, niet alleen met geschoolde musici. Kyriakides behandelt dit onderwerp op een indringende, zo niet verontrustende manier in zijn suite van twaalf geluidsportretten genaamd *Wordless* die hij in 2004 componeerde op basis van interviews met inwoners van Brussel in een online

a kind of covert surveillance or censorship; but that is not the impression the piece gives, with the exuberant rhythmic and melodic surface that results from the operation of the telegraph keys. Technology here seems to bring out an unexpected excitement in not-apparently-exciting activities, to operate like a drug that shows us a different aspect of reality. (*Telegraphic* is of course another expression of Kyriakides' interest in codes and encrypted messages, which was evident in *a conSPIracy cantata* as well as in more recent works like *Simplex* and *The Queen is the Supreme Power in the Realm*, the latter two both for ensemble with video.)

Technology can mediate our relationships with 'ordinary people' too, not only with skilled musicians. One of Kyriakides' most haunting, if disturbing, treatments of this is a suite of twelve sound portraits entitled *Wordless* that he composed in 2004. It is based on interviews with residents of Brussels available on an online archive, BNA-BBOT,<sup>6</sup>

<sup>6</sup> The acronym stands for Bruxelles Nous Appartient/Brussel Behoort Ons Toe [Brussels Belongs To Us].

archief, het tweetalige BNA-BBOT,<sup>6</sup> dat stemmen bevat van burgers van alle leeftijden en achtergronden die vertellen over hun leven in de Belgische hoofdstad. Deze opgenomen gesprekken bevinden zich in hun oorspronkelijke vorm in een vreemd schemergebied tussen intimiteit en anonimiteit. We horen een ongeordende verzameling echte mensen die over zichzelf praten en over de stedelijke omgeving waarin hun leven zich afspeelt. Tegelijkertijd zijn ze naamloos; er komt in de interviews vaak informatie naar boven over hun beroep, leeftijd en mentaliteit maar gezichten en namen ontbreken. In *Wordless* versterkt Kyriakides deze anonimiteit op een radicale manier door alle woorden uit de opgenomen gesprekken te snijden. Wat overblijft is de ademhaling, aarzelingen, pauzes en soms stemgeluiden die kortstondig een emotie weergeven maar geen semantische betekenis overbrengen. Vervolgens heeft hij deze gemonteerde versies van het materiaal gesampled en een plaats gegeven in een bad van 'elektronische sinusgolfgeluiden, resonanties, pulsen en ruis'. Deze benadering ontmenselijkt de geïnterviewden niet. Integendeel, de technologisch geamputeerde soundscapes

<sup>6</sup> Het acroniem staat voor Bruxelles Nous Appartient/Brussel Behoort Ons Toe.

which documents the voices of citizens of all ages and ethnicities speaking about their lives in the Belgian capital. This recorded interview material, in its original form, walks a strange middle ground between intimacy and anonymity. We hear a disordered collection of real people talking about themselves and the urban context of their lives, and yet names are withheld; occupations and ages often emerge in the course of conversation, and attitudes, but no faces or names. In *Wordless* Kyriakides takes this anonymity one radical step further by editing out all the words from the recorded conversations, leaving only breathing sounds, hesitations, pauses, and occasional vocal utterances that convey a momentary emotion but have no clear semantic sense. This edited version of the interview material he then resampled and set in a context of 'wave-based electronic sounds, resonances, pulses and noise'. Rather than dehumanising the interviewee, these technologically hacked-down soundscapes seem to leave us with an uncanny sense of the original person, a sort of spectre or trace; it is as though, Kyriakides writes, 'stripped of language, another layer of communication comes into focus'.<sup>7</sup> For all the technical sophistication of its mak-

lijken ons een bovennatuurlijke indruk van de persoon in kwestie te verschaffen, een soort schim of afdruk; het is alsof, zo schrijft Kyriakides, 'zonder taal een andere vorm van communicatie scherper in beeld komt'.<sup>7</sup> Ongeacht de geavanceerde technieken die aan het maakproces te pas kwamen, schijnt *Wordless* me een vervolg toe op tradities uit het verleden. Bijvoorbeeld de negentiende-eeuwse houding ten opzichte van fotografie. Niet zozeer de benadering van Balzac (die weigerde zich te laten fotograferen omdat hij geloofde dat bij elke afdruk een essentiële geestelijke laag vervloog) maar eerder de ideeën van Gérard de Nerval die meende dat elke foto een *doppelgänger* produceerde die de geportretteerde tot aan diens dood zou achtervolgen. In de moderne wereld zijn we geneigd – zij het met tegenzin – te accepteren dat technologie een steeds grotere inbreuk maakt op ons privéleven. Het is makkelijk om de stem van deze man of die vrouw op te nemen en ogenschijnlijk voor de eeuwigheid te bewaren. En toch, zo lijkt *Wordless* te suggereren, zetelt de ziel in een gebied dat voorbij de taal ligt. Kyriakides geeft hier een briljante interpretatie van de paradox waar de wereld van de moderne

<sup>7</sup> Kyriakides, begeleidende tekst bij *Wordless*, *Unsounds 13u* (Amsterdam, 2006).

ing, *Wordless* seems to me to evoke other, pre-modern traditions: that of early nineteenth century attitudes to photography, for example, not that of Balzac (who refused to be photographed because he believed each exposure dissolved a vital layer of the spirit) but of Gérard de Nerval, who held that each photograph released a *doppelgänger* who would pursue the sitter until their death. In the modern world we accept, though not without misgivings, the encroachment of technology into ever more corners of our lives. It is easy to record the voice of this man, that woman, and thereby apparently to preserve them; and yet, *Wordless* seems to suggest, it is in a realm beyond language that the spirit resides. Kyriakides here offers a brilliant recreation of a paradox beloved of the contemporary art world, that of invoking presence by means of absence.

A musically quite different but equally haunting treatment of a recorded voice occurs in *Paramyth* (2010) for violin, clarinet, piano and

<sup>7</sup> Kyriakides, liner notes to *Wordless*, *Unsounds 13u* (Amsterdam, 2006).



kunst dol op is: het oproepen van aanwezigheid door middel van afwezigheid.

Een in muzikaal opzicht andere maar even indringende toepassing van opgenomen stemmen is te vinden in *Paramyth* (2010) voor viool, klarnet, piano en computer, waarmee Kyriakides de Toonzetters Prijs won in 2011. Het stuk is gebaseerd op een opname van een blinde Cypriotische vrouw, Athinoula Christou Kyriakou. Ze vertelt een volksverhaal dat overeenkomsten vertoont met het libretto van Bartók's opera *Blauwbaards Burcht*, waarin een koning zijn dochter uithuwelijkt aan de duivel. Kyriakides maakte gebruik van computersynthese om de klinkers in de opgenomen stem uit te rekken en de toonhoogte te veranderen zodat het lijkt alsof de vrouw haar verhaal bijna zingend vertelt. De instrumentalisten begeleiden en versieren haar 'melodie'. Op het kritieke moment in het verhaal, als de bruid op het punt staat om de deur van de honderdste – verboden – kamer in het kasteel van de duivel te openen, vertraagt de snelheid van de opname tot een vrijwel bevroren roerloosheid, met een 'fantoomkoor' dat zich lijkt te bevinden in een enorme ruimte in het binnenste van de spookachtige grotten van de

computer, winner of the 2011 Toonzetters Prijs. The piece is based on a recording of a blind Cypriot woman, Athinoula Christou Kyriakou, telling a folktale which resembles in broad outline the story told in Bartók's opera *Bluebeard's Castle*, that of a king who marries his daughter to the Devil. Kyriakides used computer synthesis to stretch out and pitch-shift the vowels in the recorded voice, until the woman seems almost to be singing her story. The instrumentalists accompany and elaborate on her 'melody'. At the critical moment in the tale, where the bride is about to open the door of the hundredth room in the Devil's castle – the forbidden one – the speed of the recording slows down to a quasi-frozen stillness, with a phantom 'choir' seeming to inhabit an enormous space within the spectral caverns of the voice sample. It leaves us almost literally hanging in midair, with no happy ending in prospect.

As in the case of our relationships with people, technology can also mediate our human relationship with spaces. The electronic manipulation of acoustic sound sources in 2002's *Antichamber* has a disconcert-

gesampelde stem. We blijven haast letterlijk in de lucht hangen; zonder een goede afloop in het vooruitzicht.

Net zoals technologie een rol kan spelen in onze verhouding tot andere individuen kan techniek ook de menselijke relatie tot een ruimte bepalen. De elektronische manipulatie van akoestische geluidsbronnen in *Antichamber* uit 2002 heeft een verontrustende uitwerking. Soms lijkt het strijkkwartet waarnaar we luisteren in een galmende kathedraal te spelen, dan weer op een verre, luchtledige planeet. Zelfs de kamer waarin de muziek ten gehore wordt gebracht lijkt van vorm te veranderen en andere dimensies te krijgen – de echte ruimte en de virtuele ruimte die door de speakers wordt voortgebracht lopen door elkaar heen. Ook een ander, vergelijkbaar scenario is mogelijk: het karakter van een omgevingsakoestiek kan worden gesimuleerd met behulp van technologie. Tijdens een bezoek aan Kaïro in 2004 werd Kyriakides getroffen door een opvallend geluid telkens als er een harde, zandrijge wind tussen twee gebouwen door blies. Deze gonzende textuur, vermengd met straatgeluiden en gebeden vanuit de moskeeën, vormde een geluidsbeeld dat als inspiratiebron fungeerde voor de bezwerende

ing effect – we seem to be listening to the sounds of a string quartet sometimes in the environment of a resonant cathedral and sometimes in that of a distant, airless planet. The very room in which we hear the music seems to change shape and dimensions; the real space and the virtual space created by loudspeakers become confused. A related scenario is also possible: the flavour of an acoustic space can be recreated through technology. On a visit to Cairo in 2004 Kyriakides was struck by a peculiar sound he heard in the city, that of a strong, sandy wind blowing between two buildings. This drone-like texture, mixed with street noises and prayers from mosques, formed a sonic image that inspired the haunting textures of *Atopia* (*hyperamplified*), where extreme amplification of very delicate instrumental sounds – quiet, microtonal intervals from alto flute, viola and vibraphone – remodels the acoustic space to create an enveloping texture, like the heat of desert air.

Kyriakides' involvement with technology in the first place he calls "an accident that sidetracked me in a positive sense". He had experimented with four-track tape recorders in his teens and had even made a few

klankstructuren van *Atopia* (*hyperamplified*). In dit werk beïnvloedt de extreme versterking van uiterst tere instrumentale klanken – zachte, microtonale intervallen op altfluit, altviool en vibrafoon – de akoestische ruimte op zo'n manier dat er een insluitend effect ontstaat. Alsof de luisteraar omgeven is door hete woestijnlucht.

Kyriakides' eerste bemoeienis met muziektechnologie omschrijft hij als "een toevallige gebeurtenis waardoor ik in positieve zin op een zijspoor terecht kwam". Als tiener experimenteerde hij al met viersporen bandrecorders waarmee hij zelfs een paar stukken componeerde maar hij was niet speciaal geïnteresseerd in tapemuziek of in de elektro-akoestische studio. Tot hij in Holland Dick Raaijmakers ontmoette en onder de indruk raakte van diens werkwijze. "Dat hij technologie bekeek vanuit een haast antropologische hoek bracht mij ertoe vragen te gaan stellen over de verhouding tussen bestaande tradities en nieuwe media. Daardoor had ik plotseling een reden om techniek op een andere manier te bekijken." In Kyriakides' eigen muziek klinken elektronische geluiden altijd elektronisch, of hij nou gebruik maakt van de intrigerende steriliteit van sinustonen, geweervuur opwekt met

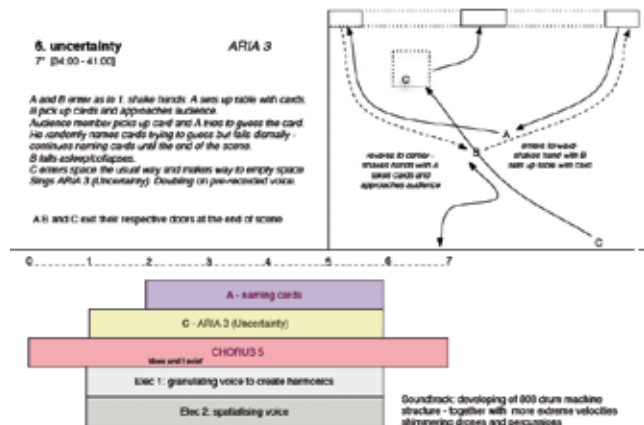
pieces, but he was not much interested in the medium of tape music or the environment of the electroacoustic studio. In Holland he met Dick Raaijmakers, whose approach appealed to him. "The approach of looking at technology in an almost anthropological way made me ask questions about the relationship between tradition and new media. That gave me a reason to look at technology in another way." In Kyriakides' own music the electronic sounds always sound electronic, whether he is employing the intriguing sterility of sine tones, the rifle-fire of extremely short pulses each lasting only a few nanoseconds, the gentle crackle of the 'unwanted' surface noise of a vinyl LP, the glitchiness of digital noise. It feels as though he is trying to preserve the distinctiveness of electronic sound, rather than – as some composers have – effect a seamless fusion between the electronic and the acoustic domains. But Kyriakides himself doesn't really think of things this way.

"The sine waves are used because they can represent both the most simple and most complex aspects of sound. They can be used as drones, static or dynamic, and as a basis for resynthesizing other sounds. Most



zeer korte pulsen die niet langer dan een paar nanoseconden duren, het lichte en 'ongewenste' getik van een ouderwetse plaat laat horen of de korreligheid van digitale ruis. Het lijkt alsof hij probeert de specifieke eigenschappen van de elektronische klank te behouden en niet – zoals sommige componisten – een naadloze versmelting tussen elektronische en akoestische domeinen te bewerkstelligen. Hoewel Kyriakides zelf niet echt op deze manier denkt:

“De sinusgolven zijn interessant omdat ze zowel de simpelste als de meest complexe kanten van het geluid kunnen vertegenwoordigen. Ze kunnen worden ingezet als drones, statisch of dynamisch, en om geluiden opnieuw te synthetiseren. Meestal gebruik ik ze om resonantie op te wekken – liggend, puur horizontaal. De puls heeft een tegengestelde functie die ik als puur verticaal gericht zie; een manier om tijd te markeren, de stroom van de tijd stop te zetten. Dus in veel stukken vervaardig ik uitsluitend pulsvelden die je dwingen te luisteren vanuit een perspectief dat gebaseerd is op tijd. De relatie tussen verticaal en horizontaal is altijd op de een of andere manier in beweging. Een sinusresonantie kan op een bepaald moment overgaan in een complex geluid



en worden opgedeeld in pulsen, of opgesplitst in verschillende lagen die allemaal in een eigen relatie staan tot wat er live wordt gespeeld. Je zou mijn algemene benadering kunnen samenvatten als het steeds vastleggen en verleggen van akoestische klanken aan de hand van hun eigen primaire kenmerken – tijd, ruimte, auditief – zodat ze scherper naar voren komen en weer vervagen.”

of the time I use them as a form of resonance, pure horizontality. And the pulse represents the exact opposite, pure verticality, a way of dividing time, of arresting the flow of time. So there are a lot of pieces where I would just create a pulse grid that forces one to hear through a certain temporal point of view.

The relation between the vertical and horizontal is always in some state of flux. So a sine resonance might at some point melt into a complex sound and be divided into a pulse, or it splits into multiple layers, all with their own relation to whatever is being played live. I think my general approach can be summed up by the idea of framing and reframing the acoustic sound by its own primary properties, temporal, spatial, sonic, which then oscillate in and out of focus.”



## Spelen met verhalen

Kyriakides ziet technologie beslist niet uitsluitend in termen van geluid. Feitelijk kan een groot deel van zijn werk worden omschreven als interdisciplinair. De projecten variëren van een min of meer conventionele kameropera (*An Ocean of Rain*, 2007) via behoorlijk onconventionele muziektheaterstukken (behalve de reeds genoemde ook *Spinoza* (2002) dat op cd werd uitgebracht als *The Thing Like Us* en *Escamotage*, een stuk uit 2005 gebaseerd op goocheltrucs en het experiment met Schrödinger's kat dat vaak wordt aangehaald in de kwantumfysica), tot eenmalige werken zoals *strOBO* (2001), zijn eerste echte multimedia-stuk voor zes percussionisten en zes glazen ruiten met daarachter stroboscooplichten. Hij werkt met dansers en heeft een groeiende belangstelling voor installaties (waaronder twee grote projecten, *Politicus* en *Covertures*, voor het Nederlandse paviljoen op de Biënnale van Venetië in 2011). Maar de categorie binnen de multimedia waar hij zich op de meest individuele wijze manifesteert – dat echt 'zijn terrein' is geworden – is werk waarin zogenaamde 'tekstfilms' zijn opgenomen. Hierbij worden teksten niet gesproken of gezongen maar geprojecteerd op een

## Playing with narratives

The use of technology in Kyriakides' work is by no means exclusively centred on the aural domain. In fact the majority of his output can be classified as multimedia. His range is wide, from a more-or-less conventional chamber opera (*An Ocean of Rain*, 2007) through quite unconventional music theatre works (besides those already mentioned there is *Spinoza* (2002), released on CD as *The Thing Like Us*, and *Escamotage*, a 2005 work based on magician's tricks and the Schrödinger's cat experiment beloved of quantum physics), to one-off conceptions like *strOBO* (2001), his first real multimedia work, a piece for six percussionists and six glass panes with strobe lights behind them. There are dance collaborations and, more recently, an increasing interest in installation work (including two large projects, *Politicus* and *Covertures*, for the Dutch pavilion at the Venice Biennale 2011). But perhaps the most individual category of his multimedia works, and a domain that he has really made his own, are works involving what he calls 'text films'; not spoken or sung texts, but text projected on a large screen. These pieces

groot scherm. Ook uit deze stukken blijkt Kyriakides' fascinatie voor stemmen – zowel hoorbaar als conceptueel – die in veel van zijn werk te vinden is, maar dan benaderd vanuit een heel andere hoek. Zijn eerste werk in deze categorie was *Subliminal: The Lucretian Picnic* uit 2003, geschreven voor het Asko Ensemble:

“Het stuk beweegt heen en weer tussen verschillende secties. Sommige bevatten uitsluitend tekst, of visuele informatie, of geluid dan wel mogelijke combinaties hiervan. Het is een gelaagde aanpak waarbij de verhouding tussen de lagen voortdurend verschuift. De tekst komt uit *De Rerum Naturum* van Lucretius en gaat uitsluitend over de waarneming. Hoe we dingen waarnemen in dromen. Ik heb een film gesampled, *Picnic* [1955, geregisseerd door Joshua Logan] waarvan wordt gezegd dat het de eerste keer was dat er subliminale reclamebeelden werden gebruikt: er waren enkelvoudige frames met ‘drink cola’, ‘eet popcorn’ etc. in de film gemonteerd. Voor mij gaat het stuk over de angst voor manipulatie door onbekende media, maar Lucretius heeft het over de angst om te worden gemanipuleerd door je eigen verbeelding, je dromen, te ‘dromen met open ogen’. Ik laat de film zien op een 10x1 scherm over

share the fascination with the voice – both the reality and the idea – evident in much of Kyriakides' output, but approach it from a quite different angle. The first work of this kind was *Subliminal: The Lucretian Picnic*, written in 2003 for the Asko Ensemble.

“The piece oscillates between sections that are just text, just visual information, just sound, and any possible combination. It's a multi-layered approach, where the hierarchy of layers constantly shifts. The text is from Lucretius, *De Rerum Naturum*. All the text is about perception, about how we perceive things in dreams. I sampled this film, *Picnic* [1955, directed by Joshua Logan], which was supposedly the first film that used subliminal advertising: single frames of ‘drink coke’, ‘eat popcorn’ etc., were edited into the film. So the piece for me is about the fear of manipulation by unknown media, and what Lucretius is talking about is the fear of being manipulated by your own imagination, your dreams, ‘dreaming with open eyes’. I present the film on a 10x1 screen across the stage, as if it's subtitling something that is absent. And the layer principle is used here to shift between pulses, resonances, sam-

de hele breedte van het podium; alsof er iets ondertiteld wordt dat niet aanwezig is. Het lagenprincipe wordt hier gebruikt om heen en weer te schakelen tussen pulsen, resonanties, stukjes film, tekst en door instrumenten voortgebracht materiaal. Net als bij veel stukken uit die tijd werkte ik met blokstructuren – het idee was dat de verschillende elementen bij elk nieuw blok een andere relatie aan zouden gaan met elkaar.”

Ook in dit vroege werk zien we dat Kyriakides bij zijn multimediatukken niet zozeer warm loopt voor het idee om verschillende vormen van kunst samen te voegen tot een zinvol geheel – het aloude Griekse alsmede Wagneriaanse ideaal – maar zich vooral interesseert voor de problematiek van de perceptie, de cognitieve complicaties die voortvloeien uit het feit dat informatie onze hersens bereikt via verschillende modaliteiten. Zijn op tekst gebaseerde stukken hebben niet slechts een auditieve en visuele dimensie maar eisen ook – ongewoon in een muzikale context – dat de geprojecteerde woorden daadwerkelijk worden gelezen. Het ritme waarin dat gebeurt wordt bepaald door het tempo waarin de tekst op het scherm verschijnt, wat is vastgelegd als integraal onderdeel

ples of the film, text, and instrumental material. But like a lot of pieces at that time I was also working in block structure – it was the idea that in each new block I have a different relation of the elements.”

Already in this early piece we see that Kyriakides' interest in doing these multimedia works lies less in the idea of combining art forms in a meaningful synthesis – the ancient Greek ideal, as well as the Wagnerian one – as it does in the problematics of perception, the cognitive complexity of information reaching our brain through different modalities. His text pieces involve not just an aural and a visual dimension but, unusually in a music context, the need to read text that is being projected visually, the rhythm of which – the rate at which words appear on screen – has been composed as an integral part of the piece. *Subliminal* is a superb achievement, but there's no doubt that it's hard work for the audience. It begins gently enough, but after a few minutes words begin to speed past us on screen, eventually moving so fast that we cannot possibly read them or take in their meaning. At times we have to try to make sense of two simultaneous text streams at once,

van de compositie. *Subliminal* is een imposant werk, maar het publiek wordt gedwongen om hard te werken. Het stuk begint kalm maar na een paar minuten flitsen de woorden over het scherm tot ze uiteindelijk zo snel bewegen dat het onmogelijk is om ze te lezen of hun betekenis te begrijpen. Op sommige momenten lopen er twee tekststromen tegelijk die we moeten proberen te ontcijferen, of vloeien de woorden voortdurend in elkaar over tot het vrijwel onmogelijk is om nog iets op te maken uit al deze over elkaar heen tuimelende letters. Het gevoel van frustratie dat optreedt omdat de volmaakt begrijpelijk ogende tekst ons ontgaat wordt verergerd door de onbevredigende filmfragmenten (uit *Picnic*) die hier en daar opduiken. Eerst zien we een dramatische sequentie waarin een jongen voorkomt, een meisje, een trein, iemand die rent en ontsnapt, een omhelzing – maar dit gebeurt allemaal in een klein venstertje, een lange balk ongeveer bij de horizonlijn van het scherm terwijl tachtig procent van het beeld zwart blijft. Tegen onze zin krijgen we het gevoel voyeurs te zijn. Tegelijkertijd worden ons kennis en betrokkenheid onthouden. Dat is een grote ingreep, totaal anders dan bij een gewoon concertwerk in het hedendaagse muziekcircuit. Er worden ongemakkelijke vragen gesteld over het verkrijgen van toegang tot

or of single words that dissolve into each other so continuously that it is scarcely possible to identify the words in the mass of tumbling letters. The sense of frustration in missing so much of what appears to be perfectly comprehensible text is compounded by the unsatisfying fragments of film (from *Picnic*) that are interspersed. We see first a dramatic sequence involving a guy, a girl, a train, someone running, escaping, an embrace – but all this happens in a tiny window, a long slat roughly at the horizon line of the screen, with the other eighty percent of the image blacked out. Against our will we are made to feel like voyeurs, while simultaneously being denied knowledge and engagement. This is big stuff, miles away from a routine new music concert work; it poses uncomfortable questions about access to information, about control, about alienation. We are as likely to be irritated by the piece as engaged by it, something that initially surprised the composer but for which he makes no apology.

“*Subliminal* was only ever performed once and some people had difficulties with it. It’s quite an intense piece. You have about sixty blocks and





informatie, over macht, over vervreemding. Het stuk kan net zo makkelijk irritatie opwekken als boeien. In eerste instantie was de componist verbaasd over dat effect maar hij verontschuldigt zich er niet voor:

“*Subliminal* is slechts één keer opgevoerd en sommige mensen hadden er moeite mee. Het is een intens stuk dat is opgebouwd uit ongeveer zestig blokken; je moet constant de onderlinge relatie tussen de media opnieuw inschatten. Mij bevalt de rauwheid van die plotselinge verschuivingen wel. Daardoor wordt je waarnemingsvermogen echt behoorlijk op de proef gesteld. Bij elke omslag moet je je afvragen: ‘Waar luister ik naar? Waar kijk ik naar?’ En tegen de tijd dat je dat door hebt zijn we al ergens anders mee bezig. Ik verwachtte dat zo’n ervaring bevrijdend zou werken maar sommige mensen vonden het een hele opgaaf. Vooral als Engels niet hun eerste taal was. Het probleem ligt bij het gelijktijdig binnenkomen van tekst en muziek. Taalkundige activiteiten, hetzij via muziek hetzij via woorden, worden meestal verwerkt op dezelfde plek in de hersens en als er te veel door elkaar heen gebeurt, moet je je heel sterk concentreren. Dit raakt precies aan de onderwerpen die mij fascineren: hoe nemen we waar, hoe lezen we, in

each time you have to constantly reassess the relation between media. I like the rudeness of the sudden shifts. It really pushes your perceptual apparatus quite far. Each time you cut, you have to ask ‘What am I listening to? What am I looking at?’ And by the time you’ve figured it out, we are onto something else. I thought you’d get something quite liberating from that experience, but actually some people found it quite hard going. This was especially the case with people for whom English was not their first language. The problem lies in how we process text and music at the same time. Linguistic functions, whether in music or in words, tend to be processed in the same place in the brain, and with too much coincidental activity one requires a lot of concentration. This touches on exactly the issues that I’m fascinated by: just how we perceive and how we read things; how much linguistic function there is in music, and if we all perceive this in the same way or not.”

In *The Arrest* (2010), based on a dream narrative from a book by the French writer Georges Perec, the video text presents a story that is comprehensible (given the moderate speed of the passing text) but

hoeverre is muziek een taalkundige activiteit en neemt iedereen dit op dezelfde manier waar?”

In *The Arrest* (2010), gebaseerd op een droom uit een boek van de Franse schrijver Georges Perec, vertelt de videotekst een verhaal dat gelezen kan worden (gezien de matige snelheid waarin de tekst voorbij komt) maar niet altijd makkelijk te volgen is; tenslotte zijn dit droombeelden. Uiteindelijk is er een redelijke kans dat het publiek het verhaal toch wel zal begrijpen – het verrassende en humoristische einde brengt ons zachtjes terug naar de aarde, wat ons eraan herinnert dat het allemaal slechts een droom was dus niet volstrekt logisch. Maar zelfs in dit stuk van twaalf minuten is er sprake van een (opwindende) spanning tussen de wens om het dramatische verloop van het verhaal te volgen en de neiging om te zwichten voor de ‘argumenten’ van de aantrekkelijke en dynamische muziek waarvan de opeenvolgende blokken omlijst worden door veldopnamen van omgevingsgeluid en weer andere, vagelijk Noord-Afrikaans klinkende muziek. In hoeverre houdt Kyriakides zich tijdens het componeren bezig met het potentiële conflict tussen wat de visuele/verbale dimensie ons te zeggen heeft en wat de muziek ons

COPULATE

vertelt? Of brengen ze allebei dezelfde boodschap over maar dan via parallelle modaliteiten?

“Op een bepaalde manier kun je dit vergelijken met het maken van een song en daar tekst bij schrijven: soms ga je mee met de tekst om de betekenis beter uit te lichten en soms werk je de tekst tegen waardoor je een gat slaat tussen de betekenis van de woorden en een ander beeld, of een emotionele lading die je wilt overbrengen. Ik vind het interessant als er sprake is van voortdurende interactie. In *The Arrest* gebruik ik het idee van een filmische soundtrack, een soort *musique concrète*, om bepaalde scènes te verpakken en ‘geluidsplaatjes’ te creëren maar ook om bewust te misleiden. Omdat ik werkte op basis van een droomscenario voelde ik me vrij om te wisselen tussen realistisch en onwerkelijk geluid; het idee van geluiden die zich voordoen in je hoofd en/of in of buiten de kamer waarin je ligt te dromen. Ik vind het fantastisch om verwarring te stichten met behulp van ‘verhalend’ geluid. Er is bijvoorbeeld een moment in het begin waarbij je het geronk hoort van een motorfiets of wellicht een grasmaaiër. De tekst beschrijft een landelijk tafereel terwijl je in de verte deze motor hoort; het volume zwelt aan vanaf een

not always easy to follow: it is a dream sequence, after all. Finally, the chances are that the audience will ‘get’ the story – its quirkily humorous ending lets us down gently and reminds us that all this has been a dream, and not altogether logical. Yet even in this twelve-minute piece there is a tension, although an exciting one, between trying to follow the dramatic unfolding of the story and following the ‘argument’ of the attractive and energetic music, its adjacent blocks interspersed with field recordings of environmental sounds and other, vaguely North African sounding, music. How much does the potential conflict between what the visual/verbal dimension tells us and what the music tells us concern Kyriakides when composing? Or do they convey the same message in parallel modalities?

“In a way it’s comparable to writing a song and setting words: sometimes you work with the text to illustrate the meaning and sometimes you go against it, to create a space between the meaning of the text and another image or emotional meaning that you want to convey. There’s a constant interplay between them, which I find interesting. In

bepaald punt en gaat alles overheersen. Dan moet je je wel afvragen: wat is dit voor geluid? Wat doet het hier? En later hoor je een hond. Een paar keer laat ik honden blaffen op de achtergrond zonder enige aanleiding. Totdat de tekst over het Israelisch-Palestijnse conflict gaat – de inhoudelijke spil van de droom – want dan is het hondengeblaf plotse-ling zeer prominent aanwezig. Dit roept een beeld op dat je associeert met het achterliggende idee van de droom zonder dat het een concrete betekenis heeft. Deze cinematografische techniek ontleende ik aan filmers als Robert Bresson en Ingmar Bergman; het gebruik van geluid om gebeurtenissen die buiten beeld blijven te suggereren.”

In *The Arrest* komt het geluid van de oed voorbij, het instrument waar Kyriakides zo enthousiast op had gespeeld als jongeman. Niet zozeer als persoonlijke toets maar meer als symbool: “Eigenlijk bewijs ik zo lippendienst aan het Oosten. Het verhaal speelt zich af in Tunesië dus heb ik een oed gebruikt, als een voorbeeld van Tunesische muziek. Opmerkelijke luisteraars kunnen op een gegeven moment ontdekken dat alle live gespeelde instrumentele muziek simpelweg een voortzetting is van het oed-idioom. In sommige opzichten is er geen enkel verband, terwijl andere elementen

*The Arrest* I use a cinematic soundtrack idea, a kind of *musique concrète* track, to illustrate certain scenes, to create sonic visuals of some kind, and also to mislead. Because I was dealing with a dream scenario I gave myself the freedom to switch between a realistic sound and an imaginary sound; the idea of sounds happening in your mind and the sound happening in or outside the room you are dreaming. I love this kind of confusion that you can create with sonic narratives. For instance, there’s one moment near the beginning where you hear a motorbike sound, or it could be a lawn mower. The text is describing a pastoral scene, but you hear this motor in the distance; and the volume increases at a certain point so that it takes over everything, and you have to ask yourself, what does this sound represent? What is it doing there? And later you hear dog sounds: there’s a few times I have dogs barking in the background for no reason. But then at a certain point, when the text is talking about the Israeli-Palestinian problem, on which the meaning of the dream hinges, suddenly the dog sound becomes very prominent. It becomes an image that you connect with the concept of the dream, but it does not give you a concrete meaning. This is a cin-

juist heel gedetailleerd op elkaar aansluiten. Bij dit soort stukken zie ik het als een uitdaging om een speels evenwicht te bereiken.”

Een merkwaardige bijwerking van het bekijken van deze ‘tekstfilmstukken’ kan zijn dat we, na een tijdje, ontdekken dat een innerlijke stem in ons hoofd doorlopend bezig is om de tekst te ‘lezen’ zonder dat we ons daar echt van bewust zijn. Is deze imaginaire stem altijd actief als we aan het lezen zijn, een stem die niemand behalve wij kan horen, een vergankelijke aanwezigheid in het grensgebied van de waarneming? Gebaseerd op zijn ervaring met deze werken veronderstelt Kyriakides dat dit gedeeltelijk afhangt van de snelheid waarin de tekst wordt gepresenteerd:

“Tijdens *Dreams of the Blind* [voor ensemble, videotekst en elektronica, 2006] beseft ik dat hoe trager de tekst voorbij komt, hoe meer je een woord moet articuleren, hoe meer zo’n woord gaat resoneren en een stem wordt. Niet slechts de stem van een personage, of een verhalende stem; het is ook je eigen stem, een projectie. Deze lyrische ontdekking was fascinerend. Dat iedereen in het publiek zijn/haar eigen verklan-

ematic convention borrowed from filmmakers like Robert Bresson and Ingmar Bergman, the use of sound to invoke an image off-camera. –

In *The Arrest* the sound of an *oud* makes an appearance, the instrument Kyriakides had played enthusiastically in his later teens. But this is less a personal touch than a symbol: “it’s a kind of token orientalism in a sense. The story is set in Tunisia so I put an oud in there, a sample of Tunisian music. But at a certain point a discerning listener would realise that all the live instrumental music is simply a transformation of the oud gesture. Some things just don’t correlate at all, and some things correlate very precisely. It’s a question for me in these pieces of getting a playful balance.”

The curious effect of watching these ‘text film’ pieces is that, after a while, we may become aware that an inner voice in our heads has been ‘reading’ the text all along, without our realising it consciously. Do we always have this imaginary voice in our heads when we read, a voice inaudible to anyone but ourselves, a sort of liminal presence on the

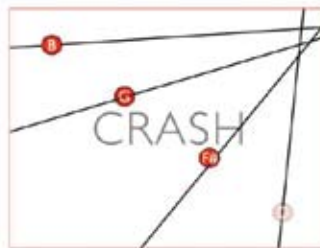
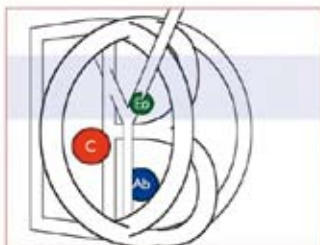
king van de woorden hoorde in combinatie met de muziek was een boeiend effect.”

In *Dreams of the Blind* is de relatie tussen wat de instrumenten doen en wat het elektronische geluid doet helder afgebakend: “Het elektronische gedeelte heeft een dromerige, organische textuur; echt een geluid dat betrekking heeft op de rechter hersenhelft. Soms treedt het naar voren maar meestal blijft het op de achtergrond. De verschuivingen zijn uiterst traag en spelen zich af binnen een langgerekte tijdsboog, er wordt niets uitgedrukt, het is alsof je luistert naar het geluid van het lichamelijke systeem van de dromer dat het mechanisme van het ‘slaaptheater’ in stand houdt en alleen af en toe reageert, als de emoties gaan opspelen. Tegelijkertijd zijn de instrumenten een ‘spreekbuis’ voor de tekst. Ze hebben een taalkundige en verhalende functie, al worden de zaken soms ook omgedraaid. In bepaalde passages van *The Arrest* is het juist de soundtrack die concreter op de tekst inhaakt terwijl de muziek niet meer doet dan een stem geven aan de woorden en haar eigen gang gaat.” Dit geeft een intrigerende nieuwe wending aan de eeuwenoude verhouding tussen tekst en muziek. De woorden zijn ‘stille vennoten’

threshold of perception? Kyriakides reckons, from the experience of doing these pieces, that this partly depends on the speed of the passing text.

“With *Dreams of the Blind* [for ensemble, video text and electronics, 2006] I realized that the slower the text became, the more you actually had to speak a word, the more a word resonated in your head, the more it became a *voice*. And it’s not just the voice of the character, the narrative voice; it’s also your own voice, a projection. This lyrical transformation was fascinating. The idea that each audience member was hearing his/her own vocalisation of the words together with the music was an interesting side-effect.”

In *Dreams of the Blind* there is a clearly defined relationship between what the instruments are doing and what the electronic sound is doing: “the electronic part is a dreamy organic texture, a right-hemisphere kind of sound, which sometimes comes into the foreground, but mostly stays in the back. It’s moving at a very slow rate, on a large



geworden; innerlijke stemmen die via onze ogen tot onze hersenen spreken. Op bepaalde momenten lijkt de tekst bijna imaginair, een soort visuele hallucinatie, alsof we zelf iets projecteren op de muziek.

In sommige interdisciplinaire werken van Kyriakides is de tekstuele laag een lust voor het oog. We worden ingewijd in een onschuldiger wereld van geheime codes, berichten geschreven in onzichtbare inkt, de spanning en sensatie van spionagefilms. Soms bevatten de teksten Kafkaeske intriges waarbij niet alles wordt onthuld. Zo vragen we ons bijvoorbeeld af wie Marcel B. is die een keer (en ook slechts één keer) aan bod komt in *The Arrest*. En hoe het zit met die opvallende openingszin van *Dreams of the Blind*: 'Ik was aan het bellen met een zekere T.' Zeer mysterieus allemaal. (Vervolgens vernemen we dat T in een supermarkt werkt en daar telefonische bestellingen aanneemt maar daardoor gaan we hem niet automatisch minder wantrouwen.) Van tijd tot tijd komen er ook visuele grappen voorbij zoals het zinnetje in *The Arrest*, 'misschien hebben ze me niet gezien' terwijl de grootte van de geprojecteerde letters geleidelijk afneemt totdat 'me' zo is gekrompen dat het woord – inderdaad – bijna niet te zien is.

time-frame, not articulating anything at all, as if it was the dreamer's bodily system keeping the mechanism of the sleep theatre going, and sometimes reacting when things get emotional. And the instruments are articulating the text, taking on the linguistic and narrative function. Sometimes it's the other way round. In passages in *The Arrest*, it's the soundtrack that's giving you more literal representation in relation to the text, and the music's just voicing the words and going its own way." This is an intriguing new twist on the age-old relationship between words and music, with words as the silent partners, internal voices that speak through our eyes to our brain. The text at times feels almost imaginary, a sort of visual hallucination, as though we ourselves are projecting something onto the music.

In some of Kyriakides' multimedia works this textual level can be a sheer delight, taking us to a more innocent world of secret codes, of messages written in invisible ink, the thrill of spy movies. At times the texts have a Kafkaesque level of intrigue in which not all is given away: we wonder, for example, who is 'Marcel B', who features once (and only





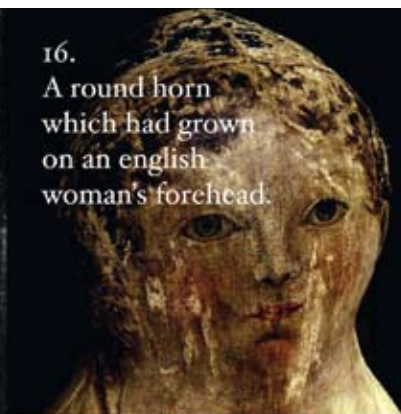
once) in *The Arrest*? Or the attention-grabbing opening of *Dreams of the Blind*, ‘I was on the phone with a person named T’: all very mysterious. (We subsequently learn that T works in a supermarket taking telephone orders, but this doesn’t necessarily lessen our suspicions about him.) There are occasional visual gags in these pieces too, as with one of the phrases in *The Arrest*, ‘perhaps they haven’t seen me’, in which the size of the projected words gradually shrink so that ‘me’ is rather small and might indeed almost not be seen.

## Ik houd van samenwerken want het biedt een ander perspectief

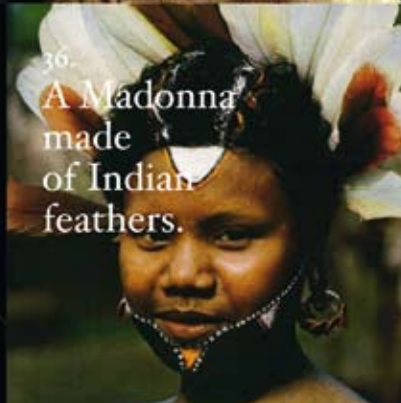
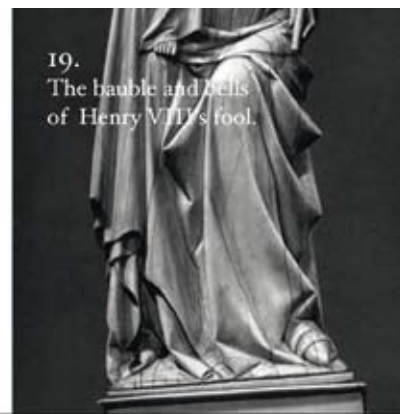
Tijdens multimediaprojecten werkt Kyriakides vaak samen met andere kunstenaars. Een welkome uitdaging. “De reden dat ik graag met anderen werk is dat het prettig is om dingen vanuit een ander perspectief te zien. Soms ga je muziek daardoor op een totaal andere manier benaderen. De laatste tijd vind ik dergelijke vormen van samenwerking steeds spannender worden.” Hij gaat regelmatig in zee met beeldend kunstenaars en theatermensen, o.a. Joost Rekveld, hc Gilje, Isabelle Vigier en Paul Koek, maar ook met musici – ensembles zoals Ensemble MAE (waarvan hij jarenlang artistiek leider was), musikFabrik, Slagwerk Den Haag, Asko | Schönberg, Ensemble Integrales, en individuele uitvoerders als Ayelet Harpaz, Anne La Berge, Marco Blaauw en vele anderen. Je zou kunnen zeggen dat ook ‘dingen vanuit een ander perspectief bezien’ zijn benadering van het componeren typeert. Enige jaren geleden nam hij hierover een kardinale beslissing:

## The reason I enjoy collaborating is that I like seeing things from another point of view

Kyriakides’ multimedia works often involve collaboration with other artists, a challenge he welcomes. “The reason I enjoy collaborating is that I like seeing things from another point of view. Sometimes collaborations take you to an area that is totally new in terms of how you approach music. Nowadays I get more and more excited about those kinds of collaborations.” Frequent collaborators include visual artists and theatre people like Joost Rekveld, hc Gilje, Isabelle Vigier and Paul Koek, as well as musicians – ensembles like Ensemble MAE (of which he was artistic director for many years), musikFabrik, Slagwerk Den Haag, Asko | Schönberg, Ensemble Integrales, and solo performers like Ayelet Harpaz, Anne La Berge, Marco Blaauw, and many others. ‘Seeing things from another point of view’ could be said to be characteristic of his approach to composition as well. He made a crucial decision in this regard some years ago:



10.  
A string  
instrument  
with but  
one string.



24.  
A stone  
against  
spleen  
disorders.



41.  
A mirror which both  
reflects and multiplies  
objects.



“Ik besloot om niet langer over mijn muziek na te denken in termen van de traditionele parameters die met vorm te maken hebben, maar uitsluitend met het luisteren. Op een bepaalde manier bracht dat me op de gedachte van multimedia; de ervaring van het luisteren verandert onder invloed van andere media. Belangrijk vanuit het perspectief van luisteren zijn niet zozeer de vormaspecten van de compositie maar meer hoe je de informatie tot je neemt. Je zou kunnen zeggen dat het gaat om manieren van waarneming of cognitie. Daardoor werd het voor mij minder interessant om te analyseren wat er op papier stond. Het ging eerder om wat er in de zaal gebeurde, in de realiteit of virtueel.”

In een kort essay getiteld ‘Some ideas about Music’ [Een paar ideeën over muziek] dat Kyriakides in 2003 schreef maar dat nog steeds op zijn website staat, noemt hij drie verschillende niveaus waarop mensen muziek ervaren, namelijk ‘conceptueel’, ‘op waarneming gebaseerd’ en ‘natuurkundig’. Zoals veel uiteenzettingen van componisten is dit verhaal zeer verhelderend zolang we het in de juiste toonzetting horen. Het is geen ‘harde’ theorie maar slechts een manier, voor de componist, om ‘hardop te denken’ over de ervaring van het luisteren en over het

“I decided that instead of thinking about my music in terms of the traditional formal parameters I would think about it from a listening perspective. That was in a way that also got me thinking about multimedia, how this listening position shifts under the influence of other media. The important things from a listening point of view were not about the formal aspects of the composition but more about how you experience the information. About, you could say, perceptual or cognitive modes. So it did not make sense for me to analyse what was happening on the paper, but rather what was happening in the auditorium, real or virtual.”

In a short essay entitled ‘Some ideas about Music’, written in 2003 but still available on his website, he outlined three different levels of experience of music, what he calls the ‘conceptual’, ‘perceptual’ and ‘physical’. Like many such composer statements this one is extremely illuminating as long as we hear it in the correct tone of voice: it is not intended as ‘hard’ theory, merely as a way of thinking, as a composer,

ontwikkelen van strategieën om hier op in te spelen. Kyriakides houdt nog steeds vast aan deze elementaire uitgangspunten:

“De meest primaire muziekbeleving is fysiek; zonder enige voorkennis zou ik de muziek als een puur fysiek verschijnsel ervaren. En ik begon me te realiseren dat veel ervaringen op het gebied van hedendaagse klassieke muziek grotendeels los staan van de fysieke impact van het geluid. Die invloed onderga ik wel in een club, of bij elektronische optredens of zelfs bij dans- of theateruitvoeringen. Toen dacht ik waarom kunnen we zo’n intense geluidsbeleving niet nastreven in de klassieke wereld? Dit ging een stap verder dan het idee van versterking in de minimal music scene. Het betekende werken met extreme volumes – keihard of fluisterzacht – en met zeer hoge of uiterst lage frequenties. Ook heeft het te maken met je fysieke aanwezigheid in de ruimte en hoe jijzelf het geluid hoort, de sensuele aspecten van muziek, de ‘vibratiemodus’ van de muziek!”

Deze houding is een soort correctie op de verregaand verstandelijke aard van sommige hedendaagse muziek of zelfs op een tijdperk – dat

about our listening experience, and of developing strategies for engaging it. Today Kyriakides still holds to its basic propositions.

“The physical level is the most primary experience of music; that would be how I would experience sound if I had no pre-formed understanding of it. I would just be experiencing music as a purely physical phenomenon. And I realized that most contemporary classical musical experiences were very separated from the physicality of the sound. But I was getting this physicality at a club, or in electronic performances, or even in dance or theatre performances. And I thought, well, why can’t we also have that kind of intense experience of sound in the classical world? This was a step beyond the idea of amplification in the minimal music scene, but working with extreme polarities of loudness and softness, of extreme high and low frequencies. It’s also a physical experience of yourself in the space and how you hear the sound, the sensual level of the music, the ‘vibrate mode’ of the music!”

nog niet helemaal voorbij is – waarin het vernuft van een bepaalde compositie voornamelijk op waarde kon worden geschat na een analyse van de partituur en niet door naar een uitvoering van de muziek te luisteren. Muziek kan zowel invloed hebben op ons lichaam als op onze geest; wie daar geen rekening mee houdt, ondermijnt de muzikale zeggingskracht. Maar natuurlijk is de fysieke dimensie slechts één kant van het verhaal:

“Waarneming is ook zeer belangrijk. Dat kun je natuurlijk op een aantal manieren invullen. Waar ik me op concentreerde was hoe iemand zichzelf ziet als luisteraar met betrekking tot de muziek. Ik had het gevoel dat dit kon worden uitgedrukt in ruimte en tijd door de tijdsaspecten van een stuk uit te vergroten en een virtuele ruimte te creëren waarin de muziek zich manifesteert parallel aan de architectuur van de zaal. Dan is er ook nog het idee van de tijdsdimensie; hoe die onze manier van luisteren beïnvloedt. Ik ontdekte dat langere tijdsbogen me in staat stelden om meer polyfone lagen in de muziek aan te brengen. Hoe langer de tijdsboog, hoe meer we ons bewust worden van de vele dingen die we gelijktijdig waarnemen. Hoe trager de snelheid waarop

This attitude is a corrective to the extremely cerebral nature of some contemporary music, indeed to the whole era – which has still not entirely passed – in which much of the ingenuity of a given composition could only be appreciated when analysed on the page and not heard when the music was performed. Music can act upon our bodies as well as our minds, and to operate otherwise is only to limit its power. But an engagement with music on a physical dimension is, of course, only one part of the story.

“Very important also is the perceptual level. Perceptual could mean many things, of course. But the thing I focused on was how one sees oneself as a listener in relation to the music. This I thought could be articulated on a spatio-temporal level, by exaggerating the time dimensions of a piece, and by creating a virtual space in which the music takes place in parallel to the architecture of the auditorium. Also the idea of the time dimension, about how that affects how we listen. I found that longer time structures enabled me to activate more polyphonic levels in the music. The longer the time structure the more we

informatie binnenkomt, hoe meer vrijheid we hebben om het muzikale landschap op eigen houtje te betreden en ons bewust te worden van onszelf terwijl we naar de muziek luisteren.”

In het essay uit 2003 merkt hij op dat muziek voor hem inhoudt het onderscheiden van ‘patronen en orde te midden van chaos’. Tijdens onze gesprekken komt hij herhaaldelijk terug op het thema van het doorgronden van ervaringen, geluidsmatig of anderszins. Dit houdt zonder meer verband met zijn behoefte, als kunstenaar, om zijn publiek te bereiken en de verbeelding te prikkelen. Daar zal hij actief aan moeten werken:

“Er is een conceptueel niveau dat te maken heeft met mogelijke betekenissen – de taal van de muziek. Dat is een belangrijk aspect: muziek als taal. Wat wordt er overgebracht en op welk niveau werkt muziek echt als een taal? Hoe kun je de grammatica en de woordenschat van een taal verpakken in een muziekstuk? Muziek kan communiceren zonder noodzakelijkerwijs vooraf opgezette systemen te gebruiken. Deze gedachten brachten mij bij het mysterie van de taal zelf. In hoeverre

become aware of how many things we’re perceiving at the same time. The slower the rate of change of information, the more freedom there is to wander into the musical landscape by ourselves, to have a kind of self-consciousness of ourselves listening to the music.”

In the 2003 essay he comments that music for him involves the discerning of ‘pattern and order out of chaos’. He returns repeatedly in conversation to the theme of *making sense* of experience, whether sonic or otherwise. This is certainly linked to his wish as an artist to reach his audience, to engage their imaginations. But succeeding in this wish requires work on his part.

“Then there is the conceptual level, which has to do with possible meanings, with the language of the music. That’s an important aspect: music as language, and what it’s telling us. On what level does it work as language? How can you communicate the grammar and vocabulary of a language in a piece of music? Music can communicate without necessarily using preconceived systems. For me, thinking about that



staat de culturele bagage van een geluid de inhoud in de weg die wordt overgebracht? Dan heb je het al over de betekenis van geluiden van muzikale codes. Daarna komt de vraag wat je op die basis kunt maken, hoe je kunt communiceren. Dit heeft zich in verschillende stukken op verschillende manieren ontwikkeld; het idee van muziek als taal. Als code. Ik probeer niet in elk stuk die taal opnieuw uit te vinden maar het is iets waarover ik blijf denken. Zoals veel andere kunstenaars probeer ik in elk nieuw stuk iets te doen dat een beetje anders is. Eén van mijn strategieën is geweest om 'taal' of communicatie als onderwerp te nemen. Daarnaast bestudeer ik hoe sociale verwachtingen en economische en culturele onderwerpen verweven zijn met ons begrip van muziek. Op een bepaald niveau is er sprake van sociaal-politieke commentariëring. Het vermengen of naast elkaar plaatsen van geluidswereelden die bij verschillende sociale lagen behoren, of bij verschillende muzikale genres, is een manier om je hiervan bewust te worden. –

had to do with resolving the question of the language itself. How much does the cultural baggage of a sound interfere with the message that is being communicated? So there's the question of the meaning of sounds and the meaning of musical codes. And then comes the question of what can you create out of that, how you can communicate. So it's developed in different pieces in different ways; the idea of music as language, music as a code. I'm not always trying to reinvent the language in every piece. But it is something that I think about, and, like a lot of artists, in each new piece I try and do something slightly different. One of my strategies has been to make the issue of the language or communication the subject of the piece. Also how social expectation, economic and cultural issues are entangled in our understanding of the music. Because what it's communicating on one level is a socio-political narrative. Mixing up or juxtaposing sound worlds that belong to different social strata, to different musical genres, is a way of becoming conscious of this."

## Ik heb altijd weinig opgehad met het idee dat een componist moet gaan zitten afwachten

Dat Kyriakides elk aspect van zijn werk wil beoordelen op de manier waarop het onze waarneming beïnvloedt, heeft ook gevolgen voor de wijze waarop hij zijn muziek distribueert. Het idee dat een kunstenaar op dit terrein de dienst uitmaakt is niet bepaald nieuw maar in de 20e eeuw lijkt het een dichterlijke aantrekkingskracht te hebben gekregen. Bijna alsof de verspreiding van een werk onderdeel is van de creatieve daad zelf. Denk aan Anaïs Nin die haar romans en korte verhalen drukte op haar eigen drukpers in de jaren veertig of aan Harry Partch die in de jaren vijftig een platenmaatschappijtje opzette uitsluitend voor zijn eigen muziek. In beide gevallen was een uitgave in eigen beheer noodzakelijk wegens het gebrek aan interesse van commerciële bedrijven. Of denk aan de ondergrondse *samizdat*-exemplaren van de gecensureerde teksten van Mikhail Bulgakov of Václav Havel en vele andere schrijvers uit het Oostblok. Sommige werden op grote schaal verspreid en gelezen via onofficiële kanalen. En hoe zit het met jonge componisten die ervoor kiezen om hun werk zelf te distribueren, ondanks potentiële

## I was always pretty much against the idea of a composer just sitting around

Kyriakides' wish to consider every aspect of his work from the point of view of its impact on our perception extends into the domain of its dissemination. The idea of the artist controlling the means of distribution of their own work is hardly a new idea, but in the twentieth century it seemed to acquire a special poetry, almost becoming part of the creative act itself. We think of Anaïs Nin printing her novels and short stories by means of her own printing press in the 1940s, or Harry Partch creating a LP record label exclusively for his own music in the 1950s; in both cases, self-publishing was necessitated by lack of interest from the commercial houses. Or, we think of the *samizdat* copies of suppressed texts by Mikhail Bulgakov or Václav Havel or any number of Soviet bloc writers, some of which enjoyed wide circulation through unofficial channels. What, though, about young composers who choose to distribute their work themselves, despite potential interest from outside parties? Such was the decision Kyriakides took in

belangstelling van derden? Hiertoe besloot Kyriakides in 2001 toen hij het label Unsounds opzette samen met de muzikant Andy Moor en beeldend kunstenaar en ontwerper Isabelle Vigier:

“Ik heb altijd weinig opgehad met het idee dat een componist moet gaan zitten afwachten totdat een kwartet of orkest opdracht geeft om iets te schrijven. Mijn idee is veeleer dat je als componist zelf een context moet creëren. Ik denk dat dit een van de dingen is die ik heb geleerd van Andriessen. Ook heb ik een aangeboren wantrouwen tegen organisaties aangezien die altijd zullen proberen je over te halen om op hun manier te denken. Aan het eind van de jaren negentig riep ik mijn eigen kleine groepje in het leven, bestaande uit stemmen, piano en elektronica, gebaseerd op de instrumentatie van *a consPracy cantata*. Na het winnen van de Gaudeamus Prijs kregen we vrij veel concerten in Nederland en elders. Een cd maken en zelf aan de man brengen was een natuurlijk uitvloeisel hiervan. Bovendien was ik bevriend met Andy en Isabelle. Andy komt uit de punkscene waar zelfwerkzaamheid hoog in het vaandel staat; hij bracht de platen van zijn band uit via het label van The Ex (de band waar hij sinds 1990 in speelt) en was niet bang om

2001 when he launched the label Unsounds with musician Andy Moor and visual artist and designer Isabelle Vigier.

“I was always pretty much against the idea of a composer just sitting around waiting for a quartet or orchestra commission to come about in order for you to write something. So there was always the idea that the composer has to create their own scene. I suppose this was one of the things I learned from Andriessen. I also have a natural suspicion of institutions, because they will always try and swing you round to thinking things in their own terms. In the late 90s I set about creating my own small group with voices, piano and electronics, based around *a consPracy cantata* instrumentation, and, riding off the back of the Gaudeamus prize, we got a fair amount of concerts in Holland and abroad. The natural extension of that was to make a CD and promote it ourselves. And then there was the friendship with Andy and Isabelle; Andy comes from the DIY punk scene, releasing his band's records on The Ex label, and he had no fear in starting up a label and doing

een eigen maatschappijtje op te zetten en alles zelf te doen. Ons label Unsounds was een bevrijdende ervaring omdat de uitgaven een nieuw publiek bereikten en zich niet beperkten tot de scene waar de muziek was ontstaan.”

Dit is ook belangrijk omdat Kyriakides zich zeer bekommert om – en gevoelig is voor – de sociale context van muziek en de functie ervan binnen de maatschappij; door de distributie van zijn werk in eigen hand te houden kan hij actief het raamwerk waarbinnen zijn muziek wordt beluisterd maken en verbreden. Wat hem betreft is de sociale dimensie “belangrijk voor de manier waarop we muziek ervaren; veelzeggender dan welke noten je ook op papier zet. De structuur van muziek is niet alleen afgestemd op een bepaalde architectonische ruimte, zowel geluidstechnisch als qua vorm – alle vaststaande aspecten die verband houden met de architectuur van een gebouw – maar ook op een sociale omgeving. Je kunt zelfs aanvoeren dat de economische interactie die maakt dat iemand naar een bepaalde zaal gaat om bepaalde muziek te horen een apart ‘medium’ is dat de muziek inbedt en omsluit; wat zich zelfs uitstrekt tot hetgeen de muziek uitdrukt.”

everything ourselves. Unsounds was a liberating experience, because it primarily made the music available to new audiences, beyond the catchment of whatever scene the music originated in.”

This is important also in the sense that Kyriakides has a strong concern for, and sensitivity to, the social context of music, how music functions in society; and controlling the distribution of his own work enables him to play a more active role in shaping and widening the contexts in which his music is heard. For him the social dimension is “important in how we experience the music, more telling than any notes you can put on paper. Music is structured not only to fit a particular architectural space, acoustically and formally – all the rigid aspects that are connected with a building's architecture – but also its social environment. You can even argue that the whole economic interplay involved in you going to that particular venue to hear particular music is another medium that's enveloping and surrounding the music itself, even the very thing that the music is articulating.”

Natuurlijk is het mogelijk om dergelijke rigide structuren te ondermijnen. Dat geldt zeker voor een van de oudste werken uit zijn repertoire, *No One's Filming* (1990), dat letterlijk zorgde voor een decentralisatie van de muziek die op het podium ten gehore werd gebracht door de musici op ongewone locaties neer te zetten rondom een lege plek in het midden van het podium, uitgelicht door een spotlight. Kyriakides was benieuw wat voor effect dit zou hebben op de waarneming van het publiek. Dit is tevens een van de thema's in zijn installaties, waarin hij onder andere "de ruimte opnieuw rangschikt vanuit het idee om een actieve vorm van luisteren te stimuleren, actieve deelname. Je moet de voorwaarden aanpassen aan de situatie." Op het moment dat deze tekst tot stand kwam waren Kyriakides' meest recente werken het 'surround sound stuk' *Covertures* en *Politicus*, een twaalf uur durende versleuteling van Plato's dialoog voor geprepareerd disklavier. Beide installaties werden gemaakt voor het Nederlandse paviljoen op de Biënnale van Venetië (2011):

"*Covertures* bestaat uit een verzameling van 48 geluidsmuren die één minuut duren en allemaal beginnen met een stem die zegt: 'open' of

One can, of course, actively subvert such rigid structures. This is true of one of the earliest works in his catalogue, *No One's Filming* (1990), which decentred the music happening on stage, literally, by placing the musicians in unusual locations around an empty space in the middle of the stage lit by a spotlight; he was interested in the effect on the listeners' perceptions. And it is one of the concerns of his recent installation works, in which one of his procedures is to "recreate the space with the idea of encouraging active listening, active participation. You have to create the conditions that will suit each occasion." As of this writing Kyriakides' most recent works are *Covertures*, a surround sound piece, and *Politicus*, a 12-hour prepared disklavier encryption of Plato's late dialogue of the same name, both installations for the Dutch Pavilion at the 2011 Venice Biennale.

"*Covertures* is a collection of 48 one-minute sound walls that all begin with a voice saying 'open' or 'closed'. You hear a wall of sound based on frozen moments from Monteverdi's *L'Incoronazione di Poppea*. This is morphed with the sound of crowds, as if one were hearing the begin-

'closed'. Je hoort een muur van geluid gebaseerd op bevroren momenten uit Monteverdi's *L'Incoronazione di Poppea*. Dit versmelt met het geluid van een menigte; alsof je tegelijkertijd het begin en het einde van een opera hoort, vermengd met publieksgeluid. Deze fragmenten worden elke tien minuten afgespeeld, verspreid over de dag, zodat het onmogelijk is om ooit de hele compositie te beluisteren. Het publiek moet daar een beeld van opbouwen aan de hand van de beluisterde fragmenten. Hetzelfde geldt voor *Politicus*, een versleuteling van de volledige dialoog *De Staatsman* van Plato. Het stuk duurt twaalf uur en als publiek weet je dat het niet makkelijk te verstouwen is in een enkele zitting; en dat je, hoe je dit ook benadert, nooit een compleet beeld zult krijgen van de compositie. In die zin zal het altijd een subjectieve luisterervaring blijven.

In de interactieve installatie *Disco Debris* (die ik in 2010 maakte voor een groepstentoonstelling in Amiens) liep de subjectiviteit meer in het oog. De positie en bewegingen van de luisteraar in de ruimte bepalen hoe de stemfragmenten hoorbaar werden. Alsof de toeschouwer de kop was van een bandrecorder die de stemmen registreerde die over de

ning or ending of an opera at the same time, merged with the sound of the audience. These are played every ten minutes throughout the day, so that one could never have an overview of the whole composition but must infer it by hearing a handful of fragments. The same goes for *Politicus*, which is a 12-hour encryption of the entire late dialogue *The Statesman* by Plato. One approaches the piece with the knowledge that it can not easily be consumed in one sitting; that, whatever angle one takes, one will never have a complete view of the composition. In that way it always remains a subjective listening experience.

In the interactive sound installation *Disco Debris*, which I made in 2010 for a group exhibition in Amiens, the subjectivity was more apparent, as the listener's position and movement in the space affected how the fragments of voices were heard, as if the spectator were the head of a tape machine scanning the voices which were mapped topographically in the space. The next step I would like to take in installation work is to design environments or spaces where one would become aware of different aspects of sound or music depending on subtle shifts of posi-

ruimte waren verspreid. De volgende stap die ik zou willen nemen op het gebied van installaties is het ontwerpen van omgevingen of ruimtes waar mensen zich bewust kunnen worden van de verschillende aspecten van geluid of muziek, afhankelijk van subtiele verplaatsingen, verwachting, waarneming, begeerte. Het idee is dat de mate van verandering of dichtheid fluctueert door de manier waarop we reageren; dat de verschillende verhalen zich openbaren bij onze perceptiedrempel zodat we ze individueel kunnen waarnemen.”

Een beetje alsof je telkens in dezelfde rivier stapt maar dan wel in ‘steeds andere wateren’? Uiteraard:

“Actief luisteren betekent dat *jij* bepaalt langs welke weg je de muziek wilt horen, verticaal of horizontaal of met de taal als ingang. Je mag kiezen. Het proces van het luisteren biedt een zekere vrijheid; het is deels aan jou om de muziek te vinden.”

tion, expectation, perception, desire. That its rate of change or density would fluctuate in correlation with how we respond to it, that it reveals its narratives at the threshold that we can individually perceive them.”

Rather like stepping into the same river, in fact, into ‘other and still other waters’? Yes, of course.

“And with active listening, you make the choice about which layer you hear music through, whether you’re hearing it vertically or horizontally, or mediated through language. You have a choice. There is some kind of freedom there in the process of listening. It’s partly up to you to find the music.”







## Over Yannis Kyriakides

Yannis Kyriakides werd geboren in Limassol op Cyprus in 1969. Hij emigreerde naar Engeland in 1975 en woont sinds 1992 in Nederland. Na muziek gestudeerd te hebben aan de universiteit van York zette hij zijn studie voort aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag bij Louis Andriessen. Momenteel woont hij in Amsterdam met zijn vrouw en twee zoontjes.

Als componist en geluidskunstenaar is Kyriakides altijd op zoek naar het creëren van nieuwe vormen en hybride media en streeft hij naar syntheses van ongelijksoortige geluidsbronnen. Tevens doet hij onderzoek naar de menselijke beleving van tijd en ruimte. In veel van zijn werken wordt de traditionele uitvoeringspraktijk gecombineerd met digitale media.

Hij won onder andere de Gaudeamus Prijs 2000 voor *a conSPIracy cantata*, de French Qwartz Electronic Music Award voor de dubbel-cd *Anti-chamber*, de Toonzetters Prijs 2011 voor *Paramyth*, de Willem Pijper Prijs

## About Yannis Kyriakides

Yannis Kyriakides was born in Limassol, Cyprus in 1969, emigrated to Britain 1975, and has been living in the Netherlands since 1992. He studied music at York University, and later composition with Louis Andriessen. He currently lives in Amsterdam with his wife and two sons.

He is known as a composer and sound artist seeking to create new forms and hybrids of media, synthesizing disparate sound sources and exploring spatial and temporal experience. He has focused in the majority of his work on ways of combining traditional performance practices with digital media.

Prizes have included the Gaudeamus Prijs in 2000 for *a conSPIracy cantata*, the French Qwartz Electronic Music Award for the double CD *Anti-chamber*, the Toonzetters Prijs in 2011 for *Paramyth*, the Willem Pijper Prijs for *Dreams of the Blind*, and an honorary mention at the Prix Ars Electronica 2006 for the CD *Wordless*.

voor *Dreams of the Blind* en een eervolle vermelding voor de cd *Wordless* in het kader van de Prix Ars Electronica 2006.

Kyriakides was *composer in residence* tijdens het Huddersfield Contemporary Music Festival in 2007 en bij November Music in 2011. Het Aldeburgh Music Festival in 2008 werd met zijn opera *Ocean of Rain* geopend. Samen met medeoprichters Andy Moor en Isabelle Vigier leidt hij Unsounds, een label voor experimentele elektronische muziek. Daarnaast doceert hij compositie aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag.

[www.kyriakides.com](http://www.kyriakides.com)

He was composer in residence at the Huddersfield Contemporary Music Festival in 2007 and November Music in 2011, and his opera *Ocean of Rain*, opened the Aldeburgh Music Festival in 2008. He co-founded and runs a label for experimental electronic music with Andy Moor and Isabelle Vigier, Unsounds, and teaches composition at the Royal Conservatoire in The Hague.

[www.kyriakides.com](http://www.kyriakides.com)

## Over Bob Gilmore

Bob Gilmore is musicoloog en keyboardspeler. Hij is geboren in Noord-Ierland en woont momenteel in Amsterdam. Gilmore heeft gestudeerd aan de universiteit van York (Engeland), aan Queen's Universiteit in Belfast en aan de universiteit van Californië in San Diego (met een Fulbright-beurs). Hij schreef het boek *Harry Partch: a biography* (Yale University Press, 1998), over de revolutionaire Amerikaanse componist, muziektheoreticus en instrumentbouwer. Tevens redigeerde hij *Ben Johnston: "Maximum Clarity" and other Writings on Music* (University of Illinois Press, 2006), een verzameling teksten over microtonaliteit geschreven door een van Partch's meest vooraanstaande leerlingen. Beide boeken werden bekroond met de ASCAP-Deems Taylor Award, die wordt uitgereikt voor 'uitmuntende werken met betrekking tot Amerikaanse muziek'. Meer recent schreef Gilmore over spectrale muziek. Daarnaast werkt hij aan de langverwachte biografie van de Frans-Canadese componist Claude Vivier en publiceert hij regelmatig over hedendaagse muziek in Ierland, zijn land van herkomst. Ook schrijft Gilmore hoesteksten voor cd's op het gebied van hedendaagse

## About Bob Gilmore

Bob Gilmore is a musicologist and keyboard player born in Northern Ireland and presently living in Amsterdam. He studied at York University, England, Queens University Belfast, and, on a Fulbright Scholarship, at the University of California, San Diego. He is author of *Harry Partch: a biography* (Yale University Press, 1998), a study of the revolutionary American composer, theorist and instrument builder; and editor of *Ben Johnston: Maximum Clarity and other Writings on Music* (University of Illinois Press, 2006), a collection of writings on microtonality by one of Partch's principal students. Both books were recipients of the ASCAP-Deems Taylor Award 'for works of excellence on American music'. More recently he has written about spectral music and is presently completing a much-awaited biography of the French-Canadian composer Claude Vivier. He also writes regularly about the new music scene in his native country, Ireland, and has contributed liner notes to new music CDs on labels such as Mode, Nonesuch, New World Records, NMC, Touch, Coviello Classics, Unsounds, Orange Mountain Music, Sub

muziek, onder andere voor labels als Mode, Nonesuch, New World Records, NMC, Touch, Coviello Classics, Unsounds, Orange Mountain Music, Sub Rosa en CPO. Daarnaast is hij de keyboardspeler van het Trio Scordatura, een in Amsterdam gevestigd ensemble dat gespecialiseerd is in microtonale muziek. Gilmore doceert hedendaagse muziek aan de universiteit van Brunel in Londen.

Rosa, CPO, and many others. He is founder and keyboard player of Trio Scordatura, an Amsterdam-based ensemble specialising in microtonal music. He presently teaches at Brunel University in London.

## selected works

### *multimedia concert works:*

- [095] **wavespace** (25') ensemble of 8, live electronics, live video (Joost Rekveld)
- [092] **karaoke etudes** (20') open ensemble, video-text-score and soundtrack
- [091] **airfields** (50') ensemble of 15, soundtrack, still images
- [089] **circadian surveillance** (24') metal percussion, 2 computers, live video
- [086] **the arrest** (10') ensemble of 6, soundtrack, video-text
- [084] **RE: mad masters** (25') violin(s), soundtrack, live electronics, video-text
- [082] **memoryscape** (40') ensemble of 15, soundtrack, video-text
- [066] **the queen is the supreme power in the realm** (45') improvisation environment for ensemble, live video (hc Gilje), soundtrack and live electronics
- [065] **mnemonist S** (10') ensemble of 20, soundtrack, video-text
- [063] **dreams of the blind** (30') ensemble of 9, soundtrack, video-text
- [043] **subliminal: the lucretian picnic** (30') ensemble of 17, soundtrack, video
- [042] **lab fly dreams** (20') large ensemble (or percussion solo), soundtrack and video (hc Gilje)
- [038] **scape** (83') piano, wind ensemble of 9, soundtrack, video (Joost Rekveld, Isabelle Vigier)
- [036] **strOBO** (30') amplified glass panes (6 players), strobes, live electronics
- [035] **RHOmbos** (12') ensemble of 20, soundtrack, video (EE Damen)

### *electroacoustic chamber works:*

- [088] **paramyth** (15') violin, clarinet, piano, computer
- [080] **discophaisto** (17') trio of recorder, gamba, harpsichord, and electronics
- [071] **telegraphic** (20') ensemble of 6, 6 telegraph key players or computer
- [068] **as they step into the same rivers** (12') violin, contrabass, iPod shuffle
- [061] **flock** (15') flute or clarinet, soundtrack
- [057] **dog song** (15') double-bell trumpet, soundtrack and live electronics
- [051] **legerdemain** (15') piano and 4 channel soundtrack
- [049] **slow wave sleep** (45') string quartet, trombone quartet, soundtrack
- [046] **atopia (hyperamplified)** (20') alto flute, viola, vibraphone, live electronics
- [039] **antichamber** (15') string quartet, live electronics
- [037] **chaoids** (15') alto saxophone, violin, vibraphone, soundtrack
- [034] **zeimbekiko** 1918 (13') violin, electric guitar, record player
- [021] **hYDAtorizon** (15') piano, string quartet (or soundtrack of sine-waves)

### *music theatre works:*

- [072] **an ocean of rain** (90') opera for 5 singers, ensemble of 6, electronics
- [054] **escamotage** (60') electronic chamber opera for 2 actors / percussionists, female singer, 3 analogue synth players, synthetic choir and live electronics
- [045] **the buffer zone** (60') multimedia opera for baritone, cello, piano, soundtrack, live electronics.
- [040] **spinoza (the thing like us)** (90') music theatre for voice, harpsichord, percussion, live electronics, 2 actors
- [022] **a conSPiracy cantata** (45') 2 voices, piano, soundtrack, live electronics

### *sound installations:*

- [094] **covertures** (45') covertures (45') surround sound installation
- [093] **politicus** (12 hrs) prepared disklavier installation
- [083] **disco debris** interactive sound installation
- [056] **U** (8') choir in 8 parts, live electronics (and sound installation)
- [050] **wordless** (52') sound installation and performance for headphones and PA

### *selected CD releases:*

**Airfields** – musikFabrik recording 12 part work for ensemble and electronics, recorded at the Muziekgebouw aan het IJ, Feb 2011, MAZAGRAN 004

**Antichamber** – Double CD of 10 electroacoustic chamber pieces. Including *Telegraphic*, *Chaoids*, *Atopia* and *Antichamber*. Unsounds 21U

**Rebetika** – Suite of soundtracks for improvisation based on rebetika tunes from the 1920's and 1930's. E.guitar and electronics (with Andy Moor). Unsounds 19U

**Wordless** – Suite of electronic portraits based on interviews from the BBOT-BNA archives, Brussels. Unsounds 13U.

**The Buffer Zone** – multimedia opera from 2004, with Tido Visser, Marc Reichow, Nikos Veliotis, Unsounds 11U

**The Thing Like Us** – Music from the ZT Hollandia production of SPINOZA based around the compositions: *Affectio* and *Epistola*. Unsounds 09U

**a conSPiracy cantata** – CD featuring 3 works performed including a conSPiracy cantata (45') for 2 voices, piano and electronics. Unsounds 01U

## Credits and copyrights images

- Cover Yannis Kyriakides. Photo: Fofi Neophytou
- p. 7 Heraclitus quote in Greek: 'As they step into the same rivers, other yet still other waters flow upon them'
- p. 11 'Nature Loves to Hide' (Heraclitus) from robot chorus in *Escamotage*
- p. 15 Still of early memory from *Memoryscape* (Ayelet Harpaz) en Still of early memory from *Memoryscape* (Yannis Kyriakides)
- p. 18-19 Buffer zone around Nicosia. Photo: Aris Kyriakides
- p. 21 *The Buffer Zone* flyer from original Huis a/d Werf performance
- p. 26-27 12 stills from hc Gilje video from *The Buffer Zone*
- p. 32-33 Andy Moor and Yannis Kyriakides in Belfast. Photo: Christine Abdelnour
- p. 36-37 Aerial photo of US bomb facility used in Airfields
- p. 38 'On the Greek Side of My Mind', Demis Roussos record with the area of Varosha blow-torched onto one side, and the British army zone around Varosha on the other
- p. 40-41 Yannis Kyriakides looking at the abandoned area of Varosha.  
Photo: Françoise Parfait
- p. 51 Blind storyteller Athina Kyriakou whose voice is manipulated in *Paramyth*
- p. 54 Sketch of scene from musictheatre piece *Escamotage*, performed with Veenfabriek at FNM Stuttgart Oper
- p. 56 Publicity photo for Spinoza. Illustration: Isaac Carlos
- p. 61 Stills from video of *Subliminal*: The Lucretian Picnic
- p. 63 View of Installation from Dutch Pavilion, Venice Biennale 2011.  
Photo: Johannes Schwartz.
- p. 68 6 Stills from *Karaoke Etudes*
- p. 70 Still from *The Arrest*
- p. 72-73 Stills from QFO (Queer Foreign Objects). Images: Isabelle Vigier
- p. 85 Yannis Kyriakides. Photo: Andy Moor
- p. 86-87 *The Queen is the Supreme Power* in the Realm with musikFabrik in ZKM, Karlsruhe. Video image and photo: hc Gilje

## Colofon

### Idea and production

Author  
Translation  
Editor-in-chief, print management  
Design  
Production management & book concept  
Printed by  
Print run

Muziek Centrum Nederland / November  
Music / Buma Cultuur  
Bob Gilmore  
Moze Jacobs  
Ingrid Luycks (teleXpress)  
Jac de Kok / Marieke van der Schaar  
teleXpress  
Lecturis  
1000 copies

## Publication NM 05 NL EN

ISBN 978-90-76937-39-7

© 2011 Bob Gilmore

[www.mcn.nl](http://www.mcn.nl)  
[www.novembermusic.net](http://www.novembermusic.net)  
[www.bumacultuur.nl](http://www.bumacultuur.nl)  
[www.bobgilmore.co.uk](http://www.bobgilmore.co.uk)  
[www.kyriakides.com](http://www.kyriakides.com)

PUBLISHED BY teleXpress 2011

The publisher has attempted to straighten out all matters of copyright regarding the visual material in this publication in accordance with the statutory provisions. Those who believe they are still entitled to exercise certain rights may approach the publisher directly.

The activities of teleXpress are partially supported by the Council of Tilburg



