

WER 6443 2

WERGO



farzia fallah



Podium
Gegenwart
DEUTSCHER MUSIKRAT



Farzia Fallah

Bedrohendschöne Augenblicke

Farzia Fallahs mikrovirtuose Expeditionen ins Innere der Klänge
von Dirk Wieschollek

„In den letzten Jahren ist es für mich immer wichtiger geworden, sehr frei mit meinen Klangmaterialien umzugehen und die Form des Stückes im Laufe des Komponierens aus dem Verlauf der Arbeit mit den Klängen herauszugestalten. Ich habe immer mehr den Klängen Raum gegeben, damit die Form sich aus ihren Potenzialen ergibt und die Klänge nicht in eine bestimmte Form gezwängt werden. Der Kompositionsprozess selbst ist sozusagen wichtiger geworden, und alles gestaltet sich klingend auf dem Weg hin zum Doppelstrich.“¹

„Den Klängen Raum geben“ – so könnte das ästhetische Credo von Farzia Fallahs Komponieren lauten, und das klingt heutzutage so selbstverständlich wie schwierig. Die Konzentration auf die unmittelbare Physis des Klingenden hat eine ganz eigene Traditionslinie in der Geschichte der neuen Musik ausgeprägt, mit all ihren daraus erwachsenen Stereotypen vermeintlich unkonventioneller Klangerzeugung und ihrer im wahrsten Sinne des Wortes „abgegriffenen“ Praktiken. Erschwerend hinzu kommt eine Gegenwart, die es in der Überfülle virtueller Wahrnehmungsangebote immer schwerer macht, sich auf den gestalteten Augenblick und seine je eigene Stofflichkeit zu fokussieren. Trotz alledem – oder gerade deswegen – stehen minutiöse Ausdifferenzierungen von Instrumentalklang, oft in entschiedener Abgrenzung zu Praktiken einer betont immersiven Kunst, bei nicht wenigen aktuellen Komponist:innen wieder hoch im Kurs. Dabei gelingen auf heiklem Terrain immer wieder überraschend neuartige Zugriffe.

¹ E-Mail an den Autor, 05.08.2023.

Die aus dem Iran stammende Komponistin Farzia Fallah sucht an der brüchigen Schnittstelle von Ton und Geräusch das Ausdruckspotenzial ihrer Musik und hat daraus eine bemerkenswert individuelle Klangsprache entwickelt. Die darin innewohnende Instabilität der Artikulation ist ein zentraler, einkalkulierter Faktor der kompositorischen Gestaltung! Auch andere musikalische Parameter sind darauf ausgerichtet: Das vorgegebene Tempo der Stücke ist oft so extrem langsam (Viertel = 30–33!), dass eine metrisch orientierte Wahrnehmung von Zeit von vornherein ausgehebelt wird. „In ruhigem Tempo den Klängen folgen“ lautet die Anweisung zu Beginn von *Ausgedehnter Augenblick*, und sie verrät viel über das Verhältnis der Komponistin zu ihrem Material. Den Klängen, einmal in Fluss gebracht, wird ein Eigenleben zugesprochen, dem die Interpret:innen im Wechselspiel von Hören und Gestalten nachspüren. Dabei wird Klang auch bewusst rück erinnert und zu einem Medium der Imagination: „Sich innerlich den letzten Takt zwei oder drei Mal wiederholen, dann weiterspielen“, heißt es zu einer Generalpause in *Ausgedehnter Augenblick*. Während die klingend erfüllte Zeit voranschreitet oder pausiert, bleibt der erloschene Klang weiter aktiv und bestimmt die Gestaltung des Kommenden.

Farzia Fallahs Fähigkeit zur mikroskopischen Ausleuchtung klanglicher Physis offenbart sich im frühen ... **und dann befreit ...?** (2009/10) programmatisch konzentriert in der Beschränkung auf *eine* instrumentale Klangquelle. Welche Potenziale stecken in einem kleinen Raum mikrotonaler Abweichungen? Das Material der Violine ist auf wenige Töne konzentriert, deren Erscheinung durch unentwegte Änderungen der Artikulationspraktiken modifiziert wird. Verschiedene Vibrato-, Tremolo- und Glissandoarten spielen eine ebenso wichtige Rolle zur Dynamisierung des Einzeltons wie ständig wechselnde Artikulationsorte

(z. B. am, auf oder hinter dem Steg). Der Titel reflektiert Fallahs damalige Schwierigkeit, dem Stück eine endgültige Form zu geben. Davon kündeten ein langer Kompositionsprozess und mehrere Versionen für den Schluss: „Ab einem gewissen Punkt, also nachdem sich der zweite Zentralton *es* etabliert hatte, war die größte Herausforderung für mich, wie das Stück weitergehen sollte. Ich sah viele Wege vor mir und konnte nur schwer herausfinden, wie ich das Stück formal weiter bauen wollte. Zu jener Zeit war es für mich eine zentrale Frage, wie man generell mit Intensität oder Spannung umgeht, wie sich etwas aufbaut und wie etwas wieder nachlässt, musikalisch, aber auch im Leben.“²

So entwickelt dieser Monolog für Violine aus dem scheinbar Unscheinbaren und Begrenzten heraus immer neue Klanggestalten. Dabei wird der Klangraum mit ein-, zwei- oder mehrstimmigen Linien geweitet und wieder zusammengezogen und zwischendurch auf unterschiedliche Zentraltöne komprimiert. Später verliert sich das Klanggeschehen „fließend, geheimnisvoll“, ohne jegliche metrische Bindung, zunehmend ins Ätherisch-Geräuschhafte. Das Ende, das Fallah schließlich gefunden hat, bringt die Musik an die Grenze der Entstofflichung, mit Klängen am Steg, die „so hoch wie möglich“ sehr leise tremolieren, ein kaum noch wahrnehmbares Rauschen. Ähnlich Helmut Lachenmanns Idee einer *Musique concrète instrumentale* setzt auch Fallahs Klangdenken direkt und unmittelbar am Ort der Entstehung an, an der Schnittstelle von Mensch und Material, von Körper und Instrument. Die damit verbundene Unsicherheit der Realisierung ist ein komponierter Aspekt einer gesuchten Brüchigkeit spezifischer Oberton- und Mischklänge. Die Klangartikulation der Musiker:innen kommt dabei eher einer vorläufigen Gestaltgebung gleich als einem fixen Ergebnis, das, einmal ge-

² E-Mail an den Autor, 30.07.2023.

funden, verlässlich abrufbar wäre. In Bezug auf ihr Streichtrio *Lalayi* (2017) verriet die Komponistin: „Die Klänge sind so fein und zerbrechlich, dass man sie suchen und die dafür erforderliche Spieltechnik erst einmal finden muss. [...] Diese Klänge sind sehr brüchig, instabil und auch von Instrument zu Instrument, von Bogen zu Bogen, von Interpret zu Interpret verschieden. [...] Es kann sein, dass diese Klänge nicht ansprechen oder umkippen, sodass ein anderer Ton kommt oder mehrere Töne gleichzeitig.“³

Die hier angesprochenen Charakteristika der Artikulation können für Farzia Fallahs Musik insgesamt geltend gemacht werden. Rainer Nonnenmann hat dafür den Begriff der „Mikrovirtuosität“ gefunden: Mit einem enormen Fingerspitzengefühl wird ein Mikrokosmos potenzieller klanglicher Erscheinungen abgetastet. Eine intensive Zusammenarbeit mit den beteiligten Musiker:innen ist elementare Voraussetzung für das kompositorische Erkunden solcher klanglicher Grenzbezirke: „Bei jedem neuen Stück ist für mich das Spannende, dass ich an irgendeinem Instrument weiterforsche und es noch besser verstehe oder etwas lerne.“⁴ Für *täglicher Blick auf den Alborz* (2020) waren es die Gitarristen Tobias Klich und Henrik Dewes, die die Komponistin mit den Anschlagmöglichkeiten und mikrotonalen Potenzialen ihrer Instrumente vertraut machten. Die Positionierung der Spieler ist ungewöhnlich: Beide Interpreten sitzen Rücken an Rücken auf der Bühne, um mit dieser ungewöhnlichen räumlichen Disposition bereits visuell der strukturellen Idee des Stückes zu entsprechen: Fallah hat beide Stimmen als

³ Zit. nach Rainer Nonnenmann, „Neue Reisen ins Innere des Klangs – Mikrovirtuosität in der Musik von Timothy McCormack, Farzia Fallah und Yasutaki Inamori“, in: MusikTexte 156, 2018, S. 35.

⁴ Zit. nach Hubert Steins, „Unter Bewunderung der Farben – Die iranische Komponistin Farzia Fallah“, in: MusikTexte 165, 2020, S. 5.

einen Klangkörper gedacht, dessen melodische Bewegungen sich häufig ergänzen. Beide Instrumente weisen überdies genau aufeinander angepasste Umstimmungen und Präparationen auf. Zentrales Mittel der Verfremdung sind Tonbandstreifen, die an beiden Gitarren am Steg der 6. Saite befestigt sind und an denen mit nassen Fingern gezogen werden muss, ein unangenehm quietschender, heulender Klang. Konventionelle Tongebung findet im gesamten Stück kaum statt, beide Gitarristen spielen fast ausnahmslos Obertöne und perkussive Akzente (z. B. dumpfe Schläge auf den Korpus), die als Zwiesprache von Impulsen und Reaktionen, Einzelsetzungen und Klangschatten vernetzt sind. Die freien Passagen, in denen das Tonband dominiert, werden im Rahmen von drei Durchläufen immer schroffer und expressiver: ein unwirtliches Dröhnen, an dem schließlich beide Gitarristen beteiligt sind.

Der Alborz ist ein Gebirgsmassiv bei Teheran, das man, so die Komponistin, überall in der Stadt sehen könne. Das Stück wurde aber nicht, wie der Titel es nahelegen könnte, in Teheran, sondern im Herbst 2020 in Köln geschrieben. Wieder prägt Erinnerung die klangliche Gegenwart: Die Komponistin blickt zurück auf den eigenen „Blick“ einer längst vergangenen Alltäglichkeit.

Wie sehr Farzia Fallahs Musik von der unmittelbaren Stofflichkeit des Klingenden her gedacht ist, verrät auch der Titel ihres 2021 geschriebenen Streichquartetts **Holz-Haar-Atem-Licht**. Der konventionelle Streichquartettklang wird dabei auf mehreren Ebenen erweitert: Jedes der vier Instrumente wird auf einer bestimmten Saite mikrotonal umgestimmt; jeweils zwei Saiten werden mit Holzklammern präpariert, die hinter dem Steg befestigt werden; an einigen Stellen soll mit der Umspannung des Bogens gestrichen werden. „Den Eigenklang des Holzes zeigen – brüchig schön“ lautet eine signifikante Bitte zur Interpretation, die programmatisch

für Fallahs emphatisches Verhältnis zur Materie Klang und deren Fragilität entstehen kann. Ihre Musik bewegt sich allerdings selten im Modus selbstgenügsamer Kontemplation, vielmehr ist die Spannung von Ruhe und abrupten Ereignishaftigkeit wesentlich. Dabei ist das Medium Streichquartett als ein Organismus gedacht, der wie ein Körper an unterschiedlichen Texturen webt, die dynamisch und klangfarblich durch minimale Verschiebungen des Ähnlichen bestimmt werden. Auch wuchtige Klangströme werden häufig allein durch graduelle Änderungen von Lautstärke und Spielweise modifiziert. Die Musik gerät im weiteren Verlauf immer mehr in Grenzbezirke des Wahrnehmbaren, insbesondere, wenn unmittelbar an der Klammer-Präparation artikuliert werden muss, um „kontinuierliche, weiche Multiphonics“ zu erzeugen. Ganz gelegentliche Einwüfe arpeggienartiger Pizzicato-Figuren oder rhythmische Tonrepetitionen („leicht, schattig, nicht fassbar“) wirken in diesem Kontext schon wie expressive Großereignisse.

Die Ungreifbarkeit klingender Gegenwart, die im Moment des Erscheinens schon wieder Vergangenheit wird, ist Musik wesenhaft eingeschrieben. Diese Augenblickshaftigkeit des Klingenden hat Farzia Fallah in einer Werkreihe sondiert, die das scheinbar paradoxe Verhältnis von Vergänglichkeit und Dauer schon im Titel trägt. Es handelt sich um die Stücke *the expanded moments of being* für Bassklarinette und Akkordeon (2017/18), *im selben Augenblick* für Ensemble (2018), *Ausgedehnter Augenblick* für Bassklarinette, Violoncello, Akkordeon und Video (2018) und *Ein weiterer Augenblick des stehenden Jetzt* für Klavier und Schlagzeug (2018). Die Ensembleskomposition *im selben Augenblick* ist ein besonders signifikantes Beispiel für Fallahs Eintauchen in das Innenleben des Klangs. Das Stück für Sopransaxofon, Bassklarinette, Posaune, Schlagzeug, Harfe und Kontrabass ist über weite Strecken metrisch nicht genau fixiert und bezieht ganz bewusst das Klang-

bzw. Formgefühl der Interpret:innen mit ein. Dies schlägt sich in poetisierenden Anweisungen nieder, welche von einer „Eigenzeit“ des Klingenden ausgehen, die aber von den Musiker:innen erst in Gang gebracht werden muss. Klangsetzungen werden zu „Augenblicken eines Traumes“ oder „einer Erinnerung“, Pausen zum „wartenden Moment“. Wie lange der erste Akkordimpuls von Harfe und Kontrabass ausklingt, ist unbestimmt, und bevor der zweite angeschlagen wird, sollen die Spieler:innen „sich in den ersten Klang einträumen und in dessen Nachklang spielen“. Der erste Abschnitt verlöscht in den Holzbläsern als „Augenblick der Ewigkeit“, „so lang, bis man spürbar außer Atem ist“. Die immer dichter und farbig werdende Textur aus flächigen Klangbändern (oft zeitlupenhafte Glissandobewegungen) und punktuellen Oberton- und Geräuschklingen wird als „ausgedehnter Augenblick“ nun auskomponiert. „Bedrohendschöne“ Einzelimpulse begegnen ebenso wie „schweigendschöne“ Liegeklänge, die als „Augenblick des stehenden Jetzt“ bezeichnet werden. Luftgeräusche und Streichbewegungen, die nur noch einen Hauch von Tongebung beinhalten, bringen eine greifbare klangliche Gegenwart schließlich zur Auflösung.

Neben der dezidierten Klangerforschung sind Inspirationen aus Kunst und Literatur ganz wesentlich für die Musik von Farzia Fallah, auch wenn sich das selten in einer konkreten Programmatik niederschlägt. Ihr Ensemblewerk ***Unter Bewunderung der Farben*** (2018/19) geht zurück auf ein Gespräch mit dem befreundeten Maler Paul Melzer über ein 2013 entstandenes Aquarell. Das farbintensive Stück ist aber nicht der Versuch einer musikalischen „Bildbeschreibung“, sondern inspiriert von einer Äußerung des Leipziger Künstlers: „Unter Bewunderung der Farben habe ich daran gearbeitet.“ Diese „Bewunderung“ für den gestalterischen „Rohstoff“, wird auch bei Fallah mit Händen greifbar: „Es gibt Klänge, die eine so

überzeugende und mitreißende Schönheit haben, dass ich unbedingt mit ihnen arbeiten möchte, durch die Bewunderung eines jeden einzelnen Klangs.“⁵ „Schönheit“ heißt bei Fallah aber nicht Schönheit im klassischen oder harmonischen Sinne, sondern schließt das Raue, Unwirtliche und Bizarre mit ein: „beautifully, obtaining bizarre sounds“ lautet eine Spielanweisung in *Unter Bewunderung der Farben*, wo die Ränder eines Gongs mit einem Metallstab traktiert werden.

Farzia Fallahs ins Innere des Instrumentalklangs gewendete Ästhetik ist wenig daran interessiert, der medialen Reizüberflutung der Gegenwart ein künstlerisches Äquivalent entgegenzusetzen, das auf entsprechend aufwändigen elektronischen oder medialen Settings basiert, wie es viele Künstler:innen ihrer Generation gerade vehement demonstrieren. Dennoch verkörpert ihre Musik keine weltferne Enklave des Rückzugs. Auch interdisziplinäre Kooperationen sind der Komponistin nicht fremd. In *Ausgedehnter Augenblick* (2018) hat Fallah mit dem Videokünstler Hassan Sheidaei zusammengearbeitet. Ein Trio aus Bassklarinette, Violoncello und Akkordeon trifft dort auf die Projektion eines menschlichen Gesichtes, das auf minimale Veränderungen der Mimik konzentriert ist. Zunächst nur Wimpernschläge eines starr den Betrachter:innen zugewandten Mannes. Plötzlich jedoch laufen Tränen über das weiterhin unbewegliche Gesicht. Wie hängen visuelle und akustische Ebene zusammen? Fallahs Klänge wurden durchaus auf das bereits existierende Video hin konzipiert, aber so, dass beide Ebenen sich im Zusammenklang gegenseitig Raum geben. Dennoch gibt es auch grundlegende Gemeinsamkeiten: Die Intensität des visuellen Augenblicks verdankt sich dem Gegensatz zwischen emotionaler Entladung und einem ansonsten regungslosen Körper.

⁵ Ebd., S. 10.

Ganz ähnlich verhält es sich mit Fallahs Musik. Sie ist von sehr reduktiven und konzentrierten klanglichen Äußerungen geprägt und doch von einer unterschweligen emotionalen Spannung getragen, die potenziell jederzeit nach außen dringen kann, es aber nur in ausgewählten Augenblicken wirklich tut. Schmerz bleibt eine Andeutung in Bild und Klang, bevor die Figur auf dem Screen unvermittelt aufsteht und den Fokus des Sichtbaren verlässt.

Der existenzielle Habitus der manchmal „schweigendschönen“, manchmal „bedrohendschönen“ Klangwelten Farzia Fallahs schwingt in ihren Mitteilungen immer mit, auch wenn er im Einzelfall nicht programmatisch festzuschreiben ist: „Die Musik hat für mich zwei Aspekte: einerseits den der Forschung, wenn ich Instrumente untersuche und mich in sie vertiefe, um Zusammenhänge zu erkennen und Notationen zu entwickeln, und andererseits den des Ausdrucks im Sinn der Reflexion eines Lebenden, eines Erlebenden. Reflexionen von allem, was zur Lebendigkeit dazugehört: Freude und Lachen, aber auch Leid, Schmerz, Tod und existenzielle Angst. Kunst ist für mich eine Art von Reflexion, aber es ist schwierig, wörtlich über den Inhalt zu sprechen. Ich glaube, dass bei jedem Kunstwerk ein Inhalt vorhanden ist, aber sprachlich können wir uns diesem durch Analyse und Beschreibung nur annähern. Es bleibt immer ein Abstand.“⁶ Dieser „Abstand“ ist vielleicht die eigentliche Triebkraft von Fallahs Musik, der Zwischenraum eines nicht Formulierbaren, der nur durch Klänge gefüllt und erahnt werden kann.

⁶ Ebd.

Biografie

Farzia Fallah, geboren 1980 in Teheran/Iran, wohnt als freischaffende Komponistin in Köln und arbeitet international mit verschiedenen Musiker:innen, Ensembles und Orchestern zusammen.

Nach einem Ingenieurstudium an der Scharif-Universität für Technologie in Teheran widmete sie sich der Musik. Ihren Weg dahin prägten ihre Klavierlehrerin Farimah Ghavamsadri und Alireza Mashayekhi, der sie zum Komponieren ermutigte. Younghi Pagh-Paan war die nächste Wegweiserin für sie, als sie zum Studium von Teheran nach Bremen übersiedelte. Nach deren Emeritierung setzte Fallah ihr Kompositionsstudium bei Jörg Birkenkötter und anschließend bei Johannes Schöllhorn in Köln und Freiburg fort. Von beiden erhielt sie ebenfalls wichtige musikalische Impulse.

Im Mittelpunkt von Fallahs Schaffen stehen die Klang- und Zeitgestaltung. Sie setzt sich mit jedem einzelnen Instrument und seinen Klangmöglichkeiten auseinander und schätzt besonders den Austausch mit den Interpret:innen. Sie engagiert sich in der freien Szene und pflegt auch den Kontakt zur zeitgenössischen Musikszene im Iran, wo sie nach Möglichkeit die junge Generation unterstützt.

Fallahs künstlerischer Weg wurde durch verschiedene Preise und Stipendien gefördert.

www.farziafallah.com

Threateningly beautiful moments

Farzia Fallah's micro-virtuosic expeditions into the interior of sounds

by Dirk Wieschollek

“In recent years, it has become increasingly important for me to deal very freely with my sound materials and – whilst composing – to shape the form of the piece from the process of working with the sounds. I have given the sounds more and more space so that the form emerges from their potential and the sounds are not forced into a specific mould. The compositional process itself has become more important, so to speak, and everything takes shape sonically on the way to the double barline.”¹

“Giving space to the sounds” – this could be the aesthetic credo of Farzia Fallah’s composing, and today this sounds as natural as it is difficult. Concentrating on the immediate physicality of sound has developed a very unique tradition in the history of new music, with all its resulting stereotypes of supposedly unconventional sound production and its literally “hackneyed” practices. This is compounded by a present that in the overabundance of virtual perceptual offerings makes it increasingly difficult to focus on the created moment and its own materiality. Despite all of this – or perhaps precisely because of it – meticulous differentiation of instrumental sound, often in decisive contrast to practices of emphatically immersive art, is once again very popular with quite a few contemporary composers. And yet surprisingly novel accesses are being achieved time and again on precarious terrain.

¹ E-mail to the author, 5th August 2023.

Iranian-born composer Farzia Fallah searches for the expressive potential of her music at the fragile interface between sound and noise and has developed from this a remarkably individual sound language. The inherent instability of articulation is a central, well-calculated factor in the compositional design! Other musical parameters are also centred on this: The given tempo of the pieces is often so extremely slow (crotchet = 30–33!) that a metrically orientated perception of time is annulled from the outset. “Follow the sounds at a calm tempo”, is the instruction at the beginning of *Ausgedehnter Augenblick*, and it reveals a lot about the composer’s relationship to her material. Once set into flow, the sounds have ascribed a life of their own, which the performers trace in the interplay of listening and creating. In the process, sound is also consciously recalled and becomes a medium of the imagination: “Inwardly repeat the last bar two or three times, then play on”, is the motto of a general pause in *Ausgedehnter Augenblick*. While the sound-filled time progresses or pauses, the extinguished sound remains active and determines the shape of what is to come.

Farzia Fallah’s ability to microscopically illuminate the physicality of sound is revealed in the early ... *und dann befreit ...?* (... And Then Freed ...?; 2009/10), programmatically concentrated in the limitation to one instrumental sound source. Which potentials are to be found within a small space of microtonal deviations? The violin’s material is concentrated on a few notes, whose appearance is modified by constant changes in articulation practices. Various types of vibrato, tremolo and glissando play just as important a role in the dynamisation of the individual notes as the constantly changing points of articulation (e.g. at, on or behind the bridge). The title reflects Fallah’s then difficulty in giving the piece a definitive form. Testifying as to this are a long compositional process and several versions

of the ending: “From a certain point, once the second central tone had been established, the biggest challenge for me was how the piece should continue. I saw many paths ahead of me and could only with difficulty figure out how I wanted to continue building the piece formally. At that time, a central question for me was how to deal with intensity or tension in general, how something builds up and how something subsides again, musically, but also in life.”²

And so, this monologue for violin develops ever new sound shapes from the seemingly inconspicuous and limited. The sound space is expanded and contracted again with monophonic, biphonic or polyphonic lines and intermittently compressed to different central notes. Later, the soundscape becomes “flowing, secretive”, without any metrical ties, increasingly losing itself in the ethereally noise-like. The end, which Fallah finally found, brings the music to the limits of dematerialisation, with sounds on the bridge that tremolo very quietly “as high as possible”, a barely perceptible rustling. Similar to Helmut Lachenmann’s idea of a *musique concrète instrumentale*, Fallah’s sonic thinking also starts directly and immediately at the place of creation, at the interface between man and material, body and instrument. The associated uncertainty of realisation is a composed aspect of a sought-after fragility of specific overtone and mixed sounds. The musicians’ articulation of sound is more akin to a preliminary shaping than a fixed result that, once found, could be reliably recalled. Regarding her string trio *Lalayi* (2017), the composer revealed: “The sounds are so fine and fragile that you have to search for them and first find the necessary playing technique. [...] These sounds are very fragile, unstable and also vary from instrument to instrument, from bow to bow, from performer to performer. [...] It may be that

² E-mail to the author, July 30th 2023.

these sounds do not speak, or that they tip over so that another note comes or several notes at the same time.”³

The characteristics of articulation mentioned here can be applied to Farzia Fallah's music as a whole. Rainer Nonnenmann has coined the term “micro virtuosity” for this: A microcosm of potential tonal phenomena is sampled with enormous sensitivity. Intensive collaboration with the musicians involved is an elementary prerequisite for the compositional exploration of such border areas of sound: “For me, the exciting thing about every new piece is that I continue to research any given instrument and understand it even better or learn something.”⁴ For *täglicher Blick auf den Alborz* (Daily View of the Alborz; 2020), it was the guitarists Tobias Klich and Henrik Dewes who familiarised the composer with the articulation possibilities and microtonal potential of their instruments. The positioning of the players is unusual: both performers sit back-to-back on the stage to visually correspond to the structural idea of the piece with this unusual spatial disposition: Fallah conceived both voices as a body of sound whose melodic movements often complement each other. In addition, both instruments feature precisely matched tunings and preparations. The central means of alienation are strips of tape attached to the bridge of the 6th string on both guitars, which are pulled with wet fingers to produce an unpleasantly squeaky, howling sound. There is hardly any conventional intonation in the entire piece, both guitarists almost without exception play overtones and percussive accents (e.g. muffled strikes on the body),

³ Quoted from Rainer Nonnenmann, „Neue Reisen ins Innere des Klangs – Mikrovirtuosität in der Musik von Timothy McCormack, Farzia Fallah und Yasutaki Inamori“, in: MusikTexte 156, 2018, p. 35.

⁴ Quoted from Hubert Steins, „Unter Bewunderung der Farben – Die iranische Komponistin Farzia Fallah“, in: MusikTexte 165, 2020, p. 5.

which are interlinked as a dialogue of impulses and reactions, individual settings and sonic shadows. The free passages, in which the tape dominates, become increasingly harsh and expressive over the course of three iterations: an inhospitable drone in which both guitarists are ultimately involved.

The Alborz is a mountain range near Tehran that, according to the composer, can be seen from anywhere in the city. However, the piece was not written in Tehran, as the title might suggest, but in Cologne in autumn 2020. Once again, memory characterises the tonal present: The composer looks back on her own “view” of a bygone everyday life.

The title of Farzia Fallah’s string quartet *Holz-Haar-Atem-Licht* (Wood-Hair-Breath-Light), written in 2021, also reveals the extent to which her music is conceived from the immediate materiality of sound. The conventional string quartet sound is expanded on several levels: Each of the four instruments is microtonally retuned on a specific string; two strings are prepared with wooden pegs that are attached behind the bridge; some places are to be bowed with the bow winding. “Show the inherent wood sound – brittly beautiful” is a significant request for interpretation, which can programmatically stand for Fallah’s emphatic relationship to the material of sound and its fragility. However, her music rarely moves in the mode of self-sufficient contemplation; rather, the tension between calm and abrupt eventfulness is essential. The string quartet medium is conceived as an organism that, like a body, weaves different textures that are determined dynamically and in terms of tonal colour by minimal shifts in similarities. Even powerful streams of sound are often modified simply by gradual changes in volume and playing style. As the music progresses, it increasingly reaches the limits of the perceptible, particularly when it is necessary to articulate directly on the

peg preparation to produce “continuous, soft multiphonics”. In this context, very occasional interjections of arpeggio-like pizzicato figures or rhythmic tone repetitions (“light, shadowy, intangible”) already seem like major expressive events.

Inherent in music is the intangible nature of the sounding present, which becomes the past in the moment it appears. Farzia Fallah has explored this momentary nature of sound in a series of works that already bear the seemingly paradoxical relationship between transience and duration in its title. The pieces in question are *the expanded moments of being* for bass clarinet and accordion (2017/18), *im selben Augenblick* (In the Same Moment; 2018) for ensemble, *Ausgedehnter Augenblick* (Extended Moment; 2018) for bass clarinet, cello, accordion and video and *Ein weiterer Augenblick des stehenden Jetzt* (A Further Moment of Standing Now; 2018) for piano and percussion.

The ensemble composition *im selben Augenblick* is a particularly significant example of Fallah’s immersion in the inner life of sound. For long stretches, the piece for soprano saxophone, bass clarinet, trombone, percussion, harp and double bass is not precisely metrically defined and consciously incorporates the interpreter’s sense of sound and form. This manifests itself in the poetic instructions that assume an “Eigenzeit” (German word defining the sociological concept of the inherent time of a process) of the sound, which must first be set in motion by the musicians. Sound settings become “moments of a dream” or “a memory”, pauses become a “waiting moment”. How long the first chordal impulse from the harp and double bass will take to die away is undefined, and, before the second is struck, the players should “dream themselves into the first sound and play in its echo”. The first section fades out in the woodwinds as a “moment of eternity”, “until you are noticeably out of breath”. The increasingly dense and

colourful texture of planar ribbons of sound (often slow-motion glissando movements) and punctual overtone and noise sounds is now composed as an “extended moment”. “Threateningly beautiful” individual impulses are encountered, as are “silently beautiful” drone or pedal sounds, which are described as a “moment of the standing now”. Air noises and bowing movements, which only contain a hint of sound, finally bring a tangible tonal presence to resolution.

In addition to her dedicated sound research, inspiration from art and literature is essential to Farzia Fallah’s music, even if this is rarely reflected in a specific programmatic. Her ensemble work *Unter Bewunderung der Farben* (In Admiration of the Colours; 2018/19) is based on a conversation with her friend, the painter Paul Melzer, about a watercolour created in 2013. However, the intensely colourful piece is not an attempt at a musical “pictorial description”, but is inspired by one of the Leipzig artist’s comments: “I worked on it in admiration of the colours.” This “admiration” for the creative “raw material” is also palpable in Fallah’s work: “There are sounds that have such a compelling and stirring beauty that I really want to work with them, because of the admiration of each individual sound.”⁵ For Fallah, however, “beauty” does not mean beauty in the classical or harmonious sense, but includes the rough, inhospitable and bizarre: “beautifully, obtaining bizarre sounds” is a playing instruction in *Unter Bewunderung der Farben*, where the edges of a gong are worked upon with a metal rod.

Farzia Fallah’s aesthetics, focussed inside the instrumental sound, is uninterested in countering the media overstimulation of the present with an artistic equivalent

⁵ Ibid., S. 10.

based on correspondingly elaborate electronic or media settings, as many artists of her generation are currently vehemently demonstrating. Nevertheless, her music does not embody a reclusive enclave isolated from the world. The composer is also no stranger to interdisciplinary collaborations. In ***Ausgedehnter Augenblick*** (2018) Fallah worked with the video artist Hassan Sheidaei. A trio of bass clarinet, cello and accordion encounters the projection of a human face, which is concentrated on minimal changes in facial expression. At first, only the fluttering eye-lashes of a man who rigidly faces the viewer. Yet, suddenly, tears run down the unchangeably motionless face. How are the visual and acoustic levels connected? Fallah's sounds were certainly conceived with the existing video in mind, but in such a way that both levels give each other space in harmony. Nevertheless, there are also fundamental similarities: The intensity of the visual moment is due to the contrast between emotional discharge and an otherwise motionless body. The situation is quite similar with Fallah's music. It is characterised by very reductive and concentrated tonal expressions and yet carried by a subliminal emotional tension that can potentially emerge at any time, but only really does so in selected moments. Pain remains a suggestion in image and sound before the figure on the screen abruptly stands up and leaves the visual focus.

The existential habitus of Farzia Fallah's sometimes "silently beautiful", sometimes "threateningly beautiful" soundscapes always resonates in her messages, even if it cannot be defined programmatically in individual cases: "Music has two aspects for me. On the one hand, that of research, when I examine instruments and immerse myself in them to recognise connections and develop notations, and on the other, that of expression in the sense of the reflection of a living person, an experiencer. Reflections of everything that is part of being alive: joy

and laughter, but also suffering, pain, death and existential fear. For me, art is a kind of reflection, but it is difficult to speak literally about the content. I believe that there is content in every work of art, but linguistically we can only approach it by analysing and describing it. There is always a distance.”⁶ This “distance” is perhaps the real driving force behind Fallah’s music, the intermediate space of something that cannot be formulated, which can only be filled and surmised through sounds.

⁶ Ibid.

Biography

Farzia Fallah, born in Tehran/Iran, in 1980, lives in Cologne as a freelance composer, working internationally with various musicians, ensembles and orchestras.

Having studied engineering at the Sharif University of Technology in Tehran, she decided to dedicate herself to music. Her piano teacher Farimah Ghavamsadri paved her way towards music, as did Alireza Mashayekhi, who encouraged her to compose. Younghi Pagh-Paan became her next teacher when she moved from Tehran to Bremen to continue her studies. After Pagh-Paan retired, Fallah continued her composition studies with Jörg Birkenkötter and then with Johannes Schöllhorn in Cologne and Freiburg. Both offered her important musical impulses.

Fallah's œuvre concentrates on the shaping of sound and time. She devotes intense study to every single instrument and its sonic possibilities, and is particularly keen on exchange with the performers. She is active in the independent scene and also cultivates contacts with the contemporary music scene in Iran, where she tries to support the younger generation.

Fallah's artistic development has been supported by various awards and scholarships.

www.farziafallah.com

*Die EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK
ist ein Projekt des Deutschen Musikrates.*

Folgende Porträts wurden bislang veröffentlicht:

- | | |
|---------------------------------------|-----------------------------------|
| Onďrej Adámek · WER 6419 2 | Karin Haußmann · WER 6558 2 |
| Luís Antunes Pena · WER 6416 2 | Jonah Haven · WER 6441 2 |
| Mark Barden · WER 6434 2 | Markus Hechtle · WER 6570 2 |
| Carola Bauckholt · WER 6538 2 | Carsten Hennig · WER 6565 2 |
| Jörg Birkenkötter · WER 6536 2 | Arnulf Herrmann · WER 6576 2 |
| Annesley Black · WER 6590 2 | Detlef Heusinger · WER 6531 2 |
| Achim Bornhöft · WER 6577 2 | York Höller · WER 6515 2 |
| Johannes Boris Borowski · WER 6412 2 | Adriana Hölszky · WER 6511 2 |
| Hans-Jürgen von Bose · WER 6523 2 | Klaus K. Hübler · WER 6524 2 |
| Huihui Cheng · WER 6432 2 | Leopold Hurt · WER 6410 2 |
| Sebastian Claren · WER 6567 2 | Clara Iannotta · WER 6433 2 |
| Michael Denhoff · WER 6514 2 | Márton Illés · WER 6584 2 |
| Milica Djordjević · WER 6422 2 | Jamilia Jazylbekova · WER 6583 2 |
| Andreas Dohmen · WER 6568 2 | Jens Joneleit · WER 6566 2 |
| Moritz Eggert · WER 6543 2 | Johannes Kalitzke · WER 6512 2 |
| Dietrich Eichmann · WER 6550 2 | Gordon Kampe · WER 6581 2 |
| Farzia Fallah · WER 6443 2 | Marina Khorkova · WER 6418 2 |
| Reinhard Febel · WER 60502-50 | Malika Kishino · WER 6411 2 |
| Orm Finnendahl · WER 6562 2 | Juliane Klein · WER 6559 2 |
| Ernst Helmuth Flammer · WER 6517 2 | Tobias Klich · WER 6436 2 |
| Burkhard Friedrich · WER 6554 2 | Ernst August Klötzke · WER 6552 2 |
| Evan Gardner · WER 6423 2 | Babette Koblenz · WER 6508 2 |
| Zeynep Gedizliođlu · WER 6428 2 | Sven-Ingo Koch · WER 6573 2 |
| Lutz Glandien · WER 6529 2 | Anna Korsun · WER 6426 2 |
| Detlev Glanert · WER 6522 2 | Steffen Krebber · WER 6420 2 |
| Vladimir Guicheff Bogacz · WER 6440 2 | Joachim Krebs · WER 6526 2 |
| Saed Haddad · WER 6578 2 | Johannes Kreidler · WER 6413 2 |
| Peter Michael Hamel · WER 6520 2 | Matthias Krüger · WER 6435 2 |

Claus Kühnl · WER 6525 2
Ulrich Leyendecker · WER 60507-50
Genoël von Lilienstern · WER 6439 2
Claus-Steffen Mahnkopf · WER 6547 2
Sergej Maingardt · WER 6437 2
Jörg Mainka · WER 6557 2
Philipp Maintz · WER 6589 2
Elena Mendoza · WER 6580 2
Gerhard Müller-Hornbach · WER 6505 2
Detlev Müller-Siemens · WER 60503-50
Jan Müller-Wieland · WER 6535 2
Isabel Mundry · WER 6542 2
Sarah Nemtsov · WER 6585 2
Sergej Newski · WER 6587 2
Marko Nikodijevic · WER 6442 2
Karola Obermüller · WER 6424 2
Matthias Ockert · WER 6588 2
Samir Odeh-Tamimi · WER 6582 2
Helmut Oehring · WER 6534 2
Oxana Omelchuk · WER 6430 2
Erik Oña · WER 6563 2
Michael Pelzel · WER 6415 2
Naomi Pinnock · WER 6431 2
Matthias Pintscher · WER 6553 2
Anton Plate · WER 60501-50
Robert HP Platz · WER 6521 2
Enno Poppe · WER 6564 2
Bernfried E. G. Prüve · WER 6544 2
Andreas F. Raseghi · WER 6533 2
Nicolaus Richter de Vroe · WER 6527 2
Lula Romero · WER 6429 2
Peter Ruzicka · WER 6518 2

Steffen Schleiermacher · WER 6530 2
Annette Schlünz · WER 6539 2
Tobias PM Schneid · WER 6560 2
Oliver Schneller · WER 6579 2
Martin Schüttler · WER 6575 2
Jay Schwartz · WER 6572 2
Wolfgang von Schweinitz · WER 60504-50
Hannes Seidl · WER 6574 2
Charlotte Seither · WER 6548 2
Daniel Smutny · WER 6586 2
Mathias Spahlinger · WER 6513 2
Gerhard Stäbler · WER 6516 2
Volker Staub · WER 6545 2
Christoph Staude · WER 6546 2
Günter Steinke · WER 6541 2
Thomas Stiegler · WER 6561 2
Sebastian Stier · WER 6569 2
Ulrich Stranz · WER 6519 2
Lisa Streich · WER 6425 2
Jagoda Szymtka · WER 6414 2
Hans Thomalla · WER 6571 2
Jakob Ullmann · WER 6532 2
Caspar Johannes Walter · WER 6537 2
André Werner · WER 6540 2
Jörg Widmann · WER 6555 2
Heinz Winbeck · WER 6509 2
Stephan Winkler · WER 6556 2
Helmut Zapf · WER 6528 2
Fredrik Zeller · WER 6551 2
Yiran Zhao · WER 6438 2
Walter Zimmermann · WER 6510 2
Vito Žuraj · WER 6417 2

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | ... und dann befreit ...? (2009/10)
für Violine solo | 11:13 |
| | Benedikt Bindewald, Violine | |
| 2 | täglicher Blick auf den Alborz (2020)
für zwei Gitarren | 15:39 |
| | Gitarrenduo Henrik Dewes + Tobias Klich | |
| 3 | Holz-Haar-Atem-Licht (2021)
für Streichquartett | 15:28 |
| | Sonar Quartett: Susanne Zapf, Violine · Wojciech Garbowski, Violine ·
Ian Anderson, Viola · Konstantin Manaev, Violoncello | |

4 **im selben Augenblick (2018)** **15:14**
für Sopransaxofon, Bassklarinette, Posaune, Harfe,
Schlagzeug und Kontrabass

Ensemble DEHIO: Xavier Larsson, Sopransaxofon · Kyusoung Jeong, Bassklarinette ·
Yoshiki Matsuura, Posaune · Mirjam Schröder, Harfe · Ramón Gardella, Schlagzeug ·
Constantin Herzog, Kontrabass
Leitung: Rie Watanabe

5 **Unter Bewunderung der Farben (2018/19)** **14:07**
für Ensemble

Ensemble Aventure: Tatiana Timonina, Flöte · Andrea Nagy, Klarinette ·
Wolfgang Rüdiger, Fagott · Nicholas Reed, Schlagzeug · Akiko Okabe, Klavier ·
Friedemann Treiber, Violine · Mirka Šćepanović, Viola · Ellen Fallowfield, Violoncello ·
Johannes Nied, Kontrabass

Video

Ausgedehnter Augenblick (2018) für Bassklarinette, Violoncello, Akkordeon und Video

14:17

Ensemble S201: Heni HyunJung Kim, Bassklarinette · Robert Wheatley, Violoncello · Filip Eraković, Akkordeon



Video: Hassan Sheidaei



Die Edition Zeitgenössische Musik (EZM) des Deutschen Musikrates fördert mit ihren Porträt-Alben seit mehr als drei Jahrzehnten junge Komponistinnen und Komponisten aus Deutschland, die jährlich von einer Fachjury ausgewählt werden. Mit diesen musikalischen Visitenkarten und der damit verbundenen Empfehlung können sich die Geförderten einer breiten Öffentlichkeit im In- und Ausland präsentieren. Die EZM setzt durch ihre hochwertigen Produktionen auch international bedeutende Impulse für das zeitgenössische Musikleben. Mit den bislang über 100 bei WERGO erschienenen Audio-Porträts dokumentiert die Reihe außerdem ein einzigartiges Panorama der aktuellen musikalischen Entwicklungen in Deutschland und fördert das Verständnis für vielfältige musikalische Ausdrucksformen.

Die Edition Zeitgenössische Musik ist Teil der breit gefächerten Fördermaßnahmen des Podium Gegenwart des Deutschen Musikrates, das junge Akteurinnen und Akteure in den Bereichen Komposition und Interpretation neuer Musik unterstützt und voranbringt. Sie wird von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) sowie von der Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten (GVL) gefördert. Die Produktionen der EZM entstehen überwiegend in Zusammenarbeit mit dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk.

Impressum

Herausgeber: Deutscher Musikrat gGmbH, Bonn
Projektbeirat (Auswahlsitzung 2020): Prof. Wolfgang Rihm (Vorsitz) · Prof. Carola Bauckholt ·
Mariano Chiacchiarini · Björn Gottstein · Frank Kämpfer · Jürgen Krebber · Taru Kastari ·
Prof. Dr. Ulrich Mosch · Prof. Isabel Mundry · Rainer Pöllmann · Dr. Charlotte Seither ·
Dagmar Sikorski
Projektleitung: Olaf Wegener
edition@musikrat.de · www.musikrat.de/edition

1: Koproduktion Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gGmbH · 23. Februar 2022 ·
Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer ·
Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieur: Wolfgang Rixius · Tontechnik: Jens Müller

2: Koproduktion Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gGmbH · 28. Februar 2022 ·
Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer ·
Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieur: Wolfgang Rixius · Tontechnik: Jens Müller

3: Koproduktion Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gGmbH · 27. Februar 2022 ·
Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer ·
Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieur: Wolfgang Rixius · Tontechnik: Jens Müller

4: Koproduktion Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gGmbH · 30. Januar 2023 ·
Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer ·
Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieur: Michael Morawietz · Tontechnik: Jens Müller

5: Koproduktion Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gGmbH · 22. Februar 2022 ·
Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer ·
Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieur: Wolfgang Rixius · Tontechnik: Jens Müller

Online/Video: Koproduktion Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gGmbH · 2. Februar 2023 ·
Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer ·
Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieur: Michael Morawietz · Tontechnik: Jens Müller

Noten: © Farzia Fallah

Erstellung des Masters: Stephan Schmidt

Textbeitrag: © Deutscher Musikrat gGmbH · Autor: Dirk Wieschollek ·

Translators: Liz Hirst (Essay) und Alexa Nieschlag (Biografie)

Redaktion: Gerardo Scheige

Bildmotiv Cover: Hassan Sheidaei

Bildmotiv Bookletrückseite: Partiturausschnitt aus Farzia Fallahs *im selben Augenblick*

Foto Inlaycard: Hassan Sheidaei

Porträtfoto Farzia Fallah: © Hassan Sheidaei

Grafisches Konzept: HJ. Kropp

Satz/Layout: Werbestudio Peter Klein, Mainz

© + ® 2024 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany

Manufactured and printed in Germany

WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany

service@wergo.de · www.wergo.de

Augenblick des stehenden Jetzt

schweigend
ziemlich regelmäßig, aber Klang fast ausdauern lassen
(ca. 40-50 Sekunden)

E

Sopran: nur Luft "p" ----- "f"

Baskl.: Slap mit Klang *mf*

Poa.: nur Luft "p" ----- "f"

Schlgz.: *mp* tief klingend *mp* *p* mitteltief klingend

Hrf.: (Klangmassiv, raumfüllend) *mp* langsam *mp* *mp* *mp*

Kb.: *ff* III V III IV V III IV III IV V

ff (Klangmassiv, raumfüllend)