

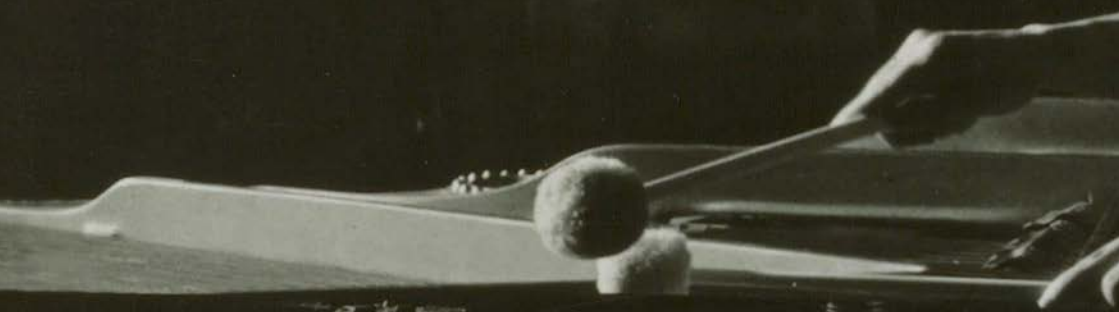
Berliner  
Festspiele

**MAERZ**

**MUSIK**

Contemplations  
into the  
Radical Others

20.-24.3.2024 ←







# Programm | Programme

Mi | Wed  
20.3.2024

18:30, Radialsystem

## Contemplations into the Radical Others

Erick Hawkins Dance Company / Katherine Duke /  
Ensemble Musikfabrik / Agnese Toniutti  
u. v. a. | and many others  
Eröffnungsstatements | Opening Statements

20:00, Radialsystem

## Music for the Left Ear

Ensemble Musikfabrik / Lucia Dlugoszewski /  
Mazyar Kashian / Bethan Morgan-Williams  
Konzert | Concert

So | Sun  
24.3.2024

17:00, Haus der Berliner Festspiele, Seitenbühne

## Exacerbated Movement

Agnese Toniutti / Lucia Dlugoszewski /  
Katherine Duke / Erick Hawkins Dance Company  
Konzert & Tanz | Concert & Dance Performance

19:00, Haus der Berliner Festspiele, Große Bühne

## To Everybody Out There

Ensemble Musikfabrik / Erick Hawkins Dance  
Company / Katherine Duke / Edivaldo Ernesto /  
Lucia Dlugoszewski / Elena Rykova  
Konzert & Tanz | Concert & Dance Performance

# Contemplations into the Radical Others

„Contemplations into the Radical Others“ ist der Versuch, die Geschichte Lucia Dlugoszewskis (1925 – 2000) zu erzählen – einer polnisch-amerikanischen Komponistin, Erfinderin, Dichterin, Lehrerin, Choreografin, Philosophin und Avantgarde-Künstlerin. Sie handelt von Reflexionen, Erwartungen und radikalen Wandlungen. Im Laufe ihrer Karriere und ihres Lebens komponierte Dlugoszewski Orchesterwerke, Stücke für Ensemble und Musik für Tanztheater. Sie war eine der zentralen Figuren in der Tanzkompanie von Erick Hawkins, erfand über 100 Schlaginstrumente, widmete sich erweiterten Klangexperimenten und entwickelte ihre eigenen Aufführungstechniken für das von ihr kreierte Timbre-Piano. In ihren Schriften beschäftigte sich Dlugoszewski intensiv mit Klangeigenschaften, sinnierte über Bewegung und Verkörperlichung sowie über das Zusammenspiel von verschiedenen Aspekten des Hörens. Als eine der Wegbereiter\*innen am präparierten Klavier erhielt sie bereits zu Lebzeiten durchaus positive Resonanz. Dennoch wurden ihre Fähigkeiten als Komponistin ebenso häufig in Frage gestellt. Worin bestanden – und bestehen – die Mechanismen, die sie aus der zeitgenössischen Musikgeschichtsschreibung ausgeschlossen haben und dies noch immer tun?

Dieses Projekt plädiert für einen Paradigmenwechsel hinsichtlich dessen, wie Geschichte erzählt und gestaltet wird. Dafür ist es notwendig, sich die Zeit zum Zuhören zu nehmen, um die Werke von Komponist\*innen wieder zu entdecken, die vernachlässigt wurden und deren Arbeit für nicht „ernsthaft genug“ befunden wurde. In den letzten zwei Jahren hat sich MaerzMusik gemeinsam mit Kollaborationspartner\*innen und Mitstreiter\*innen intensiv mit der Erforschung des Werks von Lucia Dlugoszewski auseinandergesetzt. Ergebnisse dieser Forschung werden bei der diesjährigen MaerzMusik in Form von Konzerten und (Tanz-)Aufführungen mit dem Ensemble Musikfabrik, der Pianistin Agnese Toniutti, den Choreograf\*innen Katherine Duke – der aktuellen Leiterin der Erick Hawkins Dance Company – und Edivaldo Ernesto sowie im Rahmen der Forschungsreihe „Contemplations into the Radical Others – Laboratory“ vorgestellt.

“Contemplations into the Radical Others” is an attempt to tell the story of Polish-American composer, inventor, poet, teacher, choreographer, philosopher and avant-garde artist Lucia Dlugoszewski (1925 – 2000). It’s about contemplations, speculations and radical transformations. Throughout her career and life, Dlugoszewski composed orchestral pieces, works for ensembles as well as music for dance and has been one of the most integral members of the Erick Hawkins Dance Company. She invented over 100 percussion instruments, delved into extensive sonic experiments and developed her own performance techniques for the timbre piano she created. In her writings, Dlugoszewski intensively explored sound properties, pondered movement and embodiment as well as the interplay of different aspects of listening. As one of the pioneers of the prepared piano, she already received a positive response during her lifetime. Yet her abilities as a composer were just as often questioned. What have been the mechanisms that have excluded her from contemporary music history?

This project proposes a shift of paradigms of how histories are told. For this, it is necessary to take the time to listen in order to revive works of composers that have been ignored or have been deemed not “serious” enough. In the last two years, MaerzMusik and collaborators engaged in extensive research on the work of Lucia Dlugoszewski. The results of this research will be presented at this year’s MaerzMusik in the form of concerts and (dance) performances with the Ensemble Musikfabrik, pianist Agnese Toniutti, choreographers Katherine Duke – the current director of the Erick Hawkins Dance Company – and Edivaldo Ernesto as well as the research series “Contemplations into the Radical Others – Laboratory”.



**Weitere Informationen zum Projekt**  
Further information about the project





„Manche Frauen werden nach und nach ausgelöscht, andere auf einen Schlag. Einige tauchen wieder auf. Jede Frau, die zurückkommt, ringt mit den Kräften, die ihr Verschwinden erwirken wollten. Sie kämpft mit denen, die ihre Geschichte an ihrer Stelle erzählen oder sie aus der Geschichte ausschreiben wollen, aus der Ahnengalerie, aus den Rechten, die jeder Mensch hat, aus dem Schutz des Gesetzes. Die Fähigkeit, die eigene Geschichte zu erzählen, in Worten oder Bildern, ist bereits für sich genommen ein Sieg, eine Revolte.“

“Some women get erased a little at a time, some all at once. Some reappear. Every woman who appears wrestles with the forces that would have her disappear. She struggles with the forces that would tell her story for her, or write her out of the story, the genealogy, the rights of man, the rule of law. The ability to tell your own story, in words or images, is already a victory, already a revolt.”

—————> Rebecca Solnit



# Contemplations into the Radical Others

Eröffnungsstatements | Opening Statements

Erick Hawkins Dance Company /  
Katherine Duke / Ensemble Musikfabrik /  
Agnese Toniutti u. v. a. | and many others

Wer ist Lucia Dlugoszewski und warum ist ihre Musik heute noch relevant? Das Projekt „Contemplations into the Radical Others“ befasst sich mit der Aufgabe, das Werk der Komponistin und Instrumentenerfinderin innerhalb der Geschichte der zeitgenössischen Musik zu kontextualisieren. Obwohl sie noch immer eine rätselhafte Erscheinung in der Musikwelt darstellt und Einzelheiten über ihre Musik und ihr Leben nur schwer zu ergünden sind, hat Dlugoszewskis Werk nichts an Aktualität verloren. Diese zweijährige Reise spiegelt den faszinierenden und herausfordernden Prozess wider, die Geheimnisse um Lucia Dlugoszewski zu entschlüsseln und ihr künstlerisches Vermächtnis ans Licht zu bringen.

Who is Lucia Dlugoszewski and why is her music relevant today? The project “Contemplations into the Radical Others” deals with the task of contextualising the work of the composer and instrument inventor within the history of contemporary music. Although she is still an enigmatic presence in the music world and details about her music and life remain elusive, Dlugoszewski’s work has not lost any of its relevance. This two-year-long journey reflects the fascinating and challenging process of unravelling the mysteries surrounding Lucia Dlugoszewski, ultimately bringing her artistic legacy to light.

Mi | Wed  
20.3.2024

18:30

Radialsystem

# Music for the Left Ear

Konzert | Concert

Ensemble Musikfabrik / Lucia Dlugoszewski /  
Mazyar Kashian / Bethan Morgan-Williams

Bethan Morgan-Williams (\*1992)

*Gormod* (UA 2024)

Kompositionsauftrag von MaerzMusik, finanziert durch die Ernst von Siemens Musikstiftung | Commissioned by MaerzMusik, funded by the Ernst von Siemens Music Foundation

Lucia Dlugoszewski (1925 – 2000)

*Amor Elusive Empty August* (1971/1979)

für Bläserquintett | for wind quintet

*Dazzle on a Knife's Edge* (1968)

für Ensemble | for ensemble

*Black Lake* (1969-1970)

für Ensemble | for ensemble

Mazyar Kashian (\*1991)

*Roshanai* (UA 2024)

für Blechbläserquintett | for brass quintet

Kompositionsauftrag von MaerzMusik, finanziert durch die Ernst von Siemens Musikstiftung | Commissioned by MaerzMusik, funded by the Ernst von Siemens Music Foundation

Lucia Dlugoszewski (1925 – 2000)

*Cantilever II* (1988)

für Ensemble | for ensemble

Besetzung | Cast

**Ensemble Musikfabrik**

**Rebecca Blau**

Flöte | flute

**Peter Veale**

Oboe | oboe

**Carl Rosman**

Klarinette | clarinet

**Elise Jacobberger**

Fagott | bassoon

**Christine Chapman**

Horn | horn

**Marco Blaauw**

Trompete | trumpet

**Mathilde Conley**

Trompete | trumpet

**Stephen Menotti**

Posaune | trombone

**Maxime Morel**

Tuba | tuba

**Benjamin Kobler**

Timbre-Piano | timbre piano

**Dirk Rothbrust**

Perkussion | percussion

**Ramón Gardella**

Perkussion | percussion

**Hannah Weirich**

Violine | violin

**Sara Cubarsi**

Violine | violin

**Axel Porath**

Viola | viola

**Dirk Wietheger**

Violoncello | cello

**Jonathan Heilbron**

Kontrabass | double bass

**Thomas Wegner**

Klangregie | sound direction

**Gregor A. Mayrhofer**

Dirigent | conductor

Mi | Wed

20.3.2024

20:00

Radialsystem

# Über das Konzert | About the Concert

Wie bereits im Vorjahr setzt „Contemplations into the Radical Others“ in seiner Auseinandersetzung mit dem Schaffen Lucia Dlugoszewskis produktive Akzente. Der zweite Teil des in Kollaboration mit dem Ensemble Musikfabrik erarbeiteten Programms wird deshalb mit einem Vortrag sowie der Aufführung von vier ihrer Werke eröffnet. Zu Aufführungen der im Kontext ihrer Zusammenarbeit mit der Erick Hawkins Dance Company entstandenen Stücke „Amor Elusive Empty August“ (1980), „Cantilever II“ (1988), „Black Lake“ (1988) und „Dazzle on a Knife’s Edge“ (1968) gesellen sich zwei neue Auftragswerke. Bethan Morgan-Williams und Mazyar Kashian haben bereits separat mit dem Ensemble Musikfabrik zusammengearbeitet und auch für dieses Projekt neue, von Dlugoszewski inspirierte Stücke geschrieben. Ihre Arbeiten schaffen einen interdisziplinären Dialog, der jenseits von Konventionen zwischen Generationen vermittelt. An diesem Abend wird Dlugoszewskis Musik ohne Tanzbegleitung präsentiert, um einen Einstieg in die wichtigsten kompositorischen Konzepte der Komponistin zu ermöglichen, die im Laufe der Jahre in ihren Werken zutage treten.

As with last year, “Contemplations into the Radical Others” sets productive accents in its examination of Lucia Dlugoszewski’s work. The second part of the project, devised in collaboration with Ensemble Musikfabrik, will open with a lecture and a concert showcasing a few of her works. Performances of “Amor Elusive Empty August” (1980), “Cantilever” (1988), “Black Lake” (1988) and “Dazzle on a Knife’s Edge” (1968), which were created through her collaboration with the Erick Hawkins Dance Company, will be complemented by two newly commissioned works: Bethan Morgan-Williams and Mazyar Kashian whom have already worked separately with Ensemble Musikfabrik and have written new pieces inspired by Dlugoszewski for this programme. Their works create an interdisciplinary dialogue that mediates between generations and beyond conventions. This evening presents Dlugoszewski’s music without dance accompaniment, creating an entry point into the composers key compositional concepts that appeared throughout the years in her works.

# Zu | On Bethan Morgan-Williams: *Gormod*

„Gormod“ befasst sich mit der menschlichen Erfahrung, missverstanden und/oder isoliert zu sein. Dlugoszewski schrieb einst: „Man findet nur Freunde (...), wenn man Teil einer Clique ist, und wenn man nicht in der Clique ist, so ist man automatisch ein Feind.“ Durch das Kreieren einer eigenwilligen, kühnen und selbstbewussten Klangwelt mit einer unverfrorenen Präsenz und starken, kantigen Zügen versucht das Stück, die Widerstandsfähigkeit und Stärke zu vermitteln, die erforderlich sind, um sich in einer Welt zurechtzufinden, die die einzigartigen Perspektiven von Menschen, die anders denken, vielleicht nicht immer versteht.

„Gormod“ delves into the human experience of being misunderstood and/or isolated. Dlugoszewski once wrote, “You only make friends (...) if you’re part of a clique, and if you’re not in the clique, you’re automatically an enemy.” By creating a brash, bold and assertive sound world with an unapologetic presence and strong, angular features, the piece seeks to convey the resilience and strength required to navigate a world that may not always comprehend the unique perspectives of people who think differently.

# Lucia Dlugoszewski als Inspirations- quelle | as a Source of Inspiration

In Anlehnung an Lucia Dlugoszewskis Zitat „Ich sollte keine Musik schreiben, bei der meine individuellen Gefühle dem Tanz in die Quere kommen“ bestand eines der Ziele des Kompositionsprozesses dieses neuen Werks darin, das Material sich selbst sein zu lassen, anstatt es zu formen, damit es mit einer persönlichen Vision übereinstimmt. Als Komponistin agiere ich nie isoliert, wenn ich mit belebten Materialien arbeite. Wenn ich mit der Integration von bisher unerforschten Systemen experimentiere, haben die Materialien das Potenzial, die Entwicklung ihrer Form zu gestalten – und zwar aktiver als ich selbst. Die Handlungsfähigkeit wird auf die Materialien übertragen. Dies stellt eine bedeutende Verschiebung des Gleichgewichts des kreativen Einflusses dar. Indem ich mich auf die einem musikalischen Strang innewohnende Wirkung einlasse, greife ich als Komponistin das universelle Phänomen der „Materie-Ströme“ auf, auf das es zwei mögliche Reaktionen gibt: den Fluss zu umarmen und ihm zu folgen oder ihm zu widerstehen.

Referring to Lucia Dlugoszewski's quote "I should not write music in which my piddling emotions would interfere with the dance", one of the aims behind the compositional process of this new work was to allow the materials to be themselves, rather than to mold them to coincide with any personal vision. As a composer, I never act in isolation when working with animate materials. When I experiment with the integration of previously unexplored systems, the materials have the potential to become more active in shaping the evolution of their form than I do. The agency is transferred to the materials, marking a significant shift in the balance of creative influence. By engaging with the inherent agency of a musical strand, I as a composer tap into the universal phenomenon of "matter-flow", to which there are two possible responses: embracing the flow, or resisting it.

– Bethan Morgan-Williams





# Zu | On Lucia Dlugoszewski: *Amor Elusive Empty August*

Der Titel ist ein kleines Gedicht, das die strukturellen Prinzipien und die Methodik, auf denen ihre Musik basiert, beschreibt.

„Elusive“ („flüchtig“) und „empty“ („leer“) sind prinzipielle Realitäten, wenn es um Klang geht – in einer Welt, die in der Zeit und in der tiefsten Intimität unserer Herzen entsteht. „Amor“ ist ein menschliches Prinzip der Reaktion, wahrscheinlich die schönste Antwort auf die Welt, auf jede Realität: eine Art schreckliche Zärtlichkeit, ein schrecklicher Gesang. Die nackte Qualität des Klangs selbst, ein samtweiches Flattern neben der unvergossenen Träne eines Trillers, wie man sie in den Hornsoli und manchmal in der Flöte hört, sind solche rücksichtslosen Entwurzelungen der Zärtlichkeit, wie auch die zusätzliche Dimension des Lichts am Ende des Stücks, die den Klang für Interpret\*innen und Hörer\*innen gleichermaßen in eine ganz neue Atmosphäre der Empfindsamkeit taucht.

Der „August“ im Titel ist die Jahreszeit, in der die Musik zum ersten Mal „gehört“ wurde, und dieser „August“ ist musikalisch besonders wichtig. Im Jahr 1969 wurde mir klar, dass nur dann, wenn wir in der Natur meditieren, d. h. genau in der Jahreszeit, in der wir uns gerade befinden, die spirituelle Tiefe der Unmittelbarkeit am stärksten erfahrbar ist.

Dlugoszewski lässt sich von verschiedenen Quellen inspirieren, darunter Seami, Whitehead und der Philosophie, dass „das Schönste das ist, was in der Ferne verbunden ist“, und begibt sich auf eine musikalische Entdeckungsreise, die durch waghalsige Sprünge in der Dynamik, den Tonlagen und den Klangfarben gekennzeichnet ist. Das oberste Ziel ist es, eine größtmögliche Überraschung hervorzurufen und dem Universum ein Gefühl von gefährlicher Realität zu verleihen, wenn auch nur für einen flüchtigen Moment. Die Komposition mit dem Titel „Amor Elusive Empty August“ fungiert wie ein Mikrokosmos von Dlugoszewskis ästhetischer Vision. Jedes Element des Titels steht für ein strukturelles Prinzip und eine Methodik, die ihrem musikalischen Schaffen zugrunde liegen.

The title is a tiny poem that states the structural principles and methodology at the core of the music.

"Elusive" and "empty" are principles of reality in sound, in the world, building in time and in the intimacy of our inner hearts. "Amor" is a human principle of response, probably the most beautiful response to the world, to all reality, a kind of terrible tenderness, terrible singing. The naked quality of sound itself, a velvet flutter next to the unshed tear of a trill on one note as one hears in the horn solos and sometimes in the flute are such reckless dislocations of tenderness as is the added dimension of lights involved at the end, bathing the sound in yet another ambience of sensitivity both for listener and player.

"August" in the title is the season in which the music was first "heard" and this "August" is particularly musically important. In 1969, when I realized that only when we meditate in nature which means in the exact season, in which we happen to be, only then is that spiritual refinement of immediacy most validly triggered.

Drawing inspiration from diverse sources, including Seami, Whitehead and the philosophy that „what is most beautiful is what is distantly connected,“ Dlugoszewski embarks on a musical exploration characterised by reckless leaps in dynamics, pitch registers and timbral shifts. The ultimate goal is to evoke outrageous surprise and confer a sense of perilous reality upon the universe, even if just for a fleeting moment. The composition titled "Amor Elusive Empty August" serves as a microcosm of Dlugoszewski's aesthetic vision. Each element in the title encapsulates a structural principle and methodology underlying her musical creation.

Die Architektur der Geschwindigkeit wird zu einem zentralen Thema, wobei die Unmittelbarkeit der Bewegung zu einer körperlichen Basis für die Musik wird. Ihr Verlangen scheint die abgründige, risikofreie Seele des Seiltänzers auszulösen, die sich auf einen Tanz der Verletzlichkeit und der poetischen Risiken einlässt.

Der Sinn von „Elusive“ und „Empty“ bezieht sich in dieser Musik auf die Tonhöhe, die Dynamik und die Klangfarbe. Es gibt gleichzeitig unabhängige, sich überlagernde Strukturen der Dynamik, der Tonhöhe, der ständigen Sprünge in neue Bereiche der Klangfarbe. Die ungewöhnlichste Anwendung innerhalb der Parameter unserer Kultur ist jedoch die Bewegung, so dass die Musik eine Art Architektur der Geschwindigkeit auf kinästhetischer Basis ist. Dieser seltsame Flug, diese kinästhetische Meditation in den Klang, ist eine Art von Distanz – eine unerhörte Verrenkung des Hörens, um den abstumpfenden, überraschungstötenden gesunden Menschenverstand zu betäuben.

Als roter Faden des Werks, wie von Dlugoszewski imaginiert, wird die Musik zu einem ständigen Sprung in durchdringende Fremdartigkeit, zu einer Erkundung reiner Überraschung, elegant balanciert und sich in die Frische der unmittelbaren Erfahrung des Zuhörens verwandelnd. Das Bläserquintett erforscht viele ihrer erweiterten Spieltechniken, mit welchen sie in diesem Jahrzehnt gearbeitet hat, darunter: Dämpfer, Gleittöne, Glissandi, die einer Reihe diverser Kompositionsstile gegenübergestellt werden. Dieser waghalsige Sprung in die Ungewissheit spiegelt die waghalsige Natur des Lebens selbst wider und lädt die Hörer\*innen ein, sich auf eine Reise tiefer Entdeckung und Wertschätzung für die gefährliche Schönheit der Existenz zu begeben.

The architecture of speed becomes a central theme, wherein the immediacy of movement becomes a corporeal base for the music. Her desire triggers the precipice-reckless, tightrope artist's soul, engaging in a dance of vulnerability and poetic risks.

The sense of "elusive" and "empty", in this music, applies, of course, to pitch, to dynamics, to timbre. There are simultaneously independent existing structures superimposed upon each other of dynamic, of pitch, of constant leaps in new areas of timbre. However, the most unusual application within our culture's parameters is to movement, so that the music is a kind of architecture of speed on a kinesthetic base. This strange flight, this kinesthetic meditation into sound, is a kind of distance-outrageous, dislocation of listening to muzzle the deadening, surprise-killing, common sense of the mind.

As a central theme of this work, as envisioned by Dlugoszewski, the music becomes a constant leaping into pierce-sever strangeness, an exploration of pure surprise elegantly poised and spinning into the freshness of the immediate experience of listening. This windwood quintet explores many of her extended techniques that she worked in this decade, including: mutes, sliding topes, glissandi juxtaposed with a variety of compositional styles. The reckless leap into strangeness mirrors the reckless nature of life itself, inviting the listeners to embark on a journey of profound discovery.

– Lucia Dlugoszewski  
Ausgewählte Textpassagen | Various excerpts

# Zu | On Lucia Dlugoszewski: *Dazzle on a Knife's Edge*

Auf den ersten Blick sieht die Partitur von „Dazzle on a Knife's Edge“ übersichtlich und leicht zugänglich aus. Man sieht Blöcke aus einzelnen Noten und repetitiven Rhythmen, die durch Pausentakte getrennt sind. Erst nach zehn Seiten erkennt man schließlich Skalen, Harmonien und die volle Instrumentation. Die Musik ist nicht narrativ. Die Aufmerksamkeit liegt vielmehr auf Klangfarbe und Textur. Die Zeile für die Perkussion ist mit den Namen jener Instrumente versehen, die Dlugoszewski selbst entworfen hat. Sie fügen der rhythmischen Ebene fortwährend eine überraschende, vielseitige Klangtextur hinzu. Außerdem gibt es in dieser Partitur eine Zeile für einen Klavierpart, die jedoch abgesehen von sparsam notierten Rhythmen und grafischen Notationen, die Bewegungen und Körpergesten anzeigt, leer ist.

Die Partitur ist also – entgegen dem ersten Eindruck – nicht ohne Weiteres zugänglich: es fehlen ausreichende Informationen zu Spieltechniken, Schlaginstrumenten und der Rolle des Klaviers. Um hierzu mehr herauszufinden, mussten wir einen Blick auf andere Stücke werfen, die Dlugoszewski kurz vor „Dazzle on a Knife's Edge“ komponiert hatte.

Die Zusammenarbeit von Lucia Dlugoszewski und Erick Hawkins begann 1951 und führte zu einem sehr produktiven Workflow. Allein zwischen 1960 und 1970 schufen sie gemeinsam elf Werke. „Dazzle on a Knife's Edge“ aus dem Jahr 1966 ist eines davon.

Ihr gemeinsamer Arbeitsprozess ist in Form von Notizen, Schriften und Interviews gut dokumentiert, die in der Library of Congress in Washington, D. C. einsehbar sind. Nachdem wir einige dieser Notizen und die Partituren aus dieser Zeit durchgesehen hatten, begannen wir, ihren Arbeitsprozess zu rekonstruieren. Dieser startete mit einzelnen Worten: philosophische Konzepte und poetische Inspirationen. Anschließend folgten kurze Sätze und Definitionen, innovative Wortspiele sowie Ausarbeitungen dieser abstrakten Konzepte. Diese Schriften konnten sich in Essays, Gedichte, kurze Artikel oder Beschreibungen von Bewegungen in Raum oder in Klang verwandeln. Aus den Bewegungen auf dem Papier wurden Karten. Die grafischen Notationen zeigen die Organisation von Zeit, Klangfarbe, Tonhöhen, Intervallen und Dynamik. Sie sind somit das Fundament für Choreografie und Musik zugleich.

Die Musik hat immer ein festes Metrum, was eine enge Verbindung zum Tanz ermöglicht. Das erklärt auch, warum die Partitur auf den ersten Blick strukturiert und nüchtern, beinahe leer erscheint.

Entscheidend für Dlugoszewskis Musik ist der Umgang mit Klangfarbe. In einem Artikel in der New York Times vom 7. März 1971 erinnert sich die Komponistin: „Als Erick 1958 ‚8 Clear Places‘ schuf, fühlte ich, dass ich dazu keine Musik schreiben sollte, bei der meine individuellen Gefühle dem Tanz in die Quere kommen. An diesem Punkt begann ich, neue Perkussionsinstrumente zu

At first sight, the score of “Dazzle on a Knife’s Edge” looks well organized and easily accessible. We see blocks built of single notes and repetitive rhythms, separated by empty bars. After ten pages, we start to see scales and harmonies, and we get to see the full instrumentation. The music does not build a narrative. Instead, there is a focus on timbre and texture. The percussion line is marked with the names of Dlugoszewski’s self-invented instruments. Their sounds add a constantly surprising, rich texture to their pushing regular rhythms. The score also provides a line for the piano part. Apart from sparsely notated rhythms and graphics suggesting movements and gestures, this stave is empty.

The score is not so easily accessible; there is not enough information provided about the playing techniques, percussion instruments and the role of the piano. To learn more, we had to research other works composed shortly before and after “Dazzle on a Knife’s Edge”.

When Erick Hawkins and Lucia Dlugoszewski started collaborating in 1951, they established a very productive workflow. Between 1960 and 1970, they created eleven works, including “Dazzle on a Knife’s Edge”, composed in 1966.

Their working methods are well documented in their notebooks, writings and interviews, all available for study at the Library of Congress in Washington, D.C. After looking through some of these notes and the scores of that period, we can begin to imagine their work situation: The creation process starts with single words: philosophical ideas and inspirations from poetry. Then, short sentences, definitions and innovative wordplay, followed by elaborations on the abstract concepts. These writings can turn into essays, poems, short articles or descriptions of movements in space or in sound. The movements on paper develop into maps. The graphics show the organisation of time, timbre, pitches, intervals and dynamics and become the fundament of choreography and music.

The music is always countable, which enables a clear connection to the dance – and it explains why the score looks plain, almost empty, at the first reading.

An essential element of Dlugoszewski’s music is her use of timbre. In an article in the New York Times, published on March 7, 1971, she remembers, “In 1958, when Erick created ‘8 Clear Places’, I felt I should not write music in which my piddling emotions would interfere with the dance. That’s when I began to invent percussion instruments.” Even if she wrote for conventional instruments, the sound was apt to be unconventional. “Oh, you should hear the new brass piece (for ‘Of Love’)...it sounds like bees buzzing”.

entwerfen.“ Doch auch wenn Dlugoszewski für traditionelle Instrumente komponierte, klingen diese oft unkonventionell. „Oh, du solltest das neue Stück für Bläser hören (für ‚Of Love‘) ... es summt wie ein Bienenstock.“

Die Ensemblewerke, die wir studierten, erfordern allesamt ihre selbstgebauten Instrumente sowie eine Fülle an unkonventionellen Spieltechniken für Streicher, Holz- und Blechbläser. Diese Klangfarben machen ihre Musik neuartig, aufregend und fesselnd – nur gab es zu dieser Zeit noch keine etablierte Notationsform für diese neuen Spieltechniken.

Dlugoszewski half sich mit vielen grafischen und geschriebenen Notationen aus, um die neuen Instrumente und Spieltechniken zu beschreiben. Viele Klangfarben bleiben dennoch der Entdeckungsfreude der Interpret\*innen überlassen; Nachforschungen sind daher unerlässlich. Um das leere Notensystem des Klavierparts zu verstehen, begannen wir nach einer Aufnahme des Stücks zu suchen und fanden diese glücklicherweise in der Library of Congress. Überraschenderweise stellte sich der Klavierpart beim Anhören der Aufnahme tatsächlich als zentrales Element des Stücks heraus. Die Aufnahme enthüllte die Rolle des Klaviers, das sich wie ein Fluss mäandernd zwischen statischen Blöcken des Ensembles bewegt. Die gestischen Bewegungen vernetzen die Ensembleinstrumente und setzen die Klänge in eine schillernde, sich ständig verändernde Landschaft.

Für diese Aufführung mussten wir den Klavierpart rekonstruieren, die Instrumentation der Schlaginstrumente entschlüsseln und uns mit diversen Spieltechniken vertraut machen. Benjamin Kobler übernahm die Transkription der Klavierstimme, Dirk Rothbrust rekonstruierte das Setup des Schlagwerks; die restlichen Musiker\*innen erarbeiteten ihre Stimme anhand einer handschriftlichen Partitur von 1966.

Fast 60 Jahre nach dessen Entstehung freuen wir uns sehr, dieses Werk im Hier und Jetzt wieder aufleben zu lassen – *dazzling on a knife's edge!*



The ensemble works we studied all use her self-invented percussion instruments and a range of unconventional playing techniques for the string, woodwind and brass instruments. These sound colours make her music sound new, intriguing, and engaging – yet at the time, these newly developed timbres didn't have any established form of notation.

Dlugoszewski used many words and invented graphic symbols to describe the instruments or playing techniques. However, many sound colors are left to the performer to discover; therefore, research is necessary. To understand the empty line of the piano part in the score, we started looking for a recording, which we were lucky to find at the Library of Congress. To our surprise, while listening to the recording, the part of the piano turned out to actually be the central part of the piece. The recording revealed the role of the piano, like a river meandering through static blocks of orchestral sound. The gestural movements connect the ensemble's instruments, putting all the sounds in a dazzling and constantly changing environment.

For this performance, we had to reconstruct the piano part, understand the instrumentation of percussion instruments and familiarise ourselves with the playing techniques. Benjamin Kobler undertook the task of transcribing the piano part, Dirk Rothbrust constructed the percussion setup and the rest of the ensemble read their individual parts from a handwritten score from 1966.

We are grateful to be able to recall the work of almost 60 years ago and place it in the here and now – *dazzling on a knife's edge!*

– Marco Blaauw

„Ich glaube, dass ich bereits als Kind Komponistin werden wollte, rührt daher, dass Musik so viel kann, beinahe mehr als jede andere Kunst. Sie kann schneller und subtiler sein, sinnlicher, flüchtiger. Sie kann mächtiger und dunkler sein, als wir es uns vorstellen, zugleich geheimnisvoller, gewalttätiger.“

“I think I wanted to be a composer even as a little girl because there are so many things music can do, almost more than any other art. It can be faster and subtler, more sensual, more elusive. It can be larger and darker than we imagines, more mysterious, more violent.”

—————→ Lucia Dlugoszewski



# Zu | On Lucia Dlugoszewski: *Black Lake*

Der Titel „Black Lake“ („schwarzer See“) ist eine Metapher für den Nachthimmel. In derselben Weise sind die Tänze Metaphern für acht verschiedene Beschwörungen des nächtlichen Himmels, dargestellt durch Bewegung, Musik und Kostüme.

Der Titel eines jeden Tanzes ist der Ausgangspunkt für eine tänzerische Struktur und ihre Reize, doch diese Struktur erhält ihre Gestalt erst dadurch, dass sie von einer bildlichen Vorstellung ausgeht und zur Metapher wird. Strenge Imitation wird zugunsten der poetischen Essenz vernachlässigt.

Der Musikkritiker Leighton Kerner schreibt: „Erst nachdem die Tänze in Stille choreografiert worden waren, komponierte Dlugoszewski die Musik als reine Struktur unabhängig vom Tanz, und doch verwoben mit jeder Bewegung der Choreografie – so wie sich ein\*e Opernkomponist\*in über jedes Wort des Librettos bewusst ist.“ Dabei drückt sich Dlugoszewskis Bewusstsein für jede einzelne Körperbewegung nicht in Form von Imitation aus, sondern in Form eines Kontrapunkts, ähnlich wie bei Bach oder Webern, der mit der Choreografie in allen Abstufungen von Konsonanz und Dissonanz spielt. Oft kommentiert die Musik einzelne Bewegungen auf eigentümliche, fast widersprüchliche Weise und erzeugt so einen überraschend eindringlichen, theatralen Effekt. Manchmal ereignen sich höchst eigenartige Verbindungen, wenn auf unerklärliche Weise ein gewaltiger Sprung einen kraftvollen Klang plötzlich in eine unheimliche, verstörende Stille katapultiert, die dieser Geste eine ganz neue Bedeutung verleiht.

Zu Beginn folgt nach unglaublich intensiven und dichten Klangausbrüchen ein plötzlicher Einschnitt tiefer Stille, während die Tänzerin, die die Sonne tanzt, mit großen Schritten einen riesigen Bogen im endlosen Bühnenraum beschreitet. Als sie drei Viertel dieses Ovals hinter sich hat, durchfährt plötzlich ein klingendes großes Becken die Stille, aus dessen Klang wiederum auf magische Art und Weise der filigranste, hochklingende Flageolett-Ton einer Violine hervorgeht: Diese Kombination aus Klang und Bewegung zeugt von den kreativen Gefahren einer Philosophie der Kontraste, wenn Dlugoszewski Musik für Hawkins' Choreografien schreibt.

The title “Black Lake” is a metaphor of the night sky. In a similar way, the dances are metaphors of eight different evocations of the sky at night conveyed through movement, music and costuming.

The title of each dance is the starting point for a construction in dance, and its pleasure, the construction comes to be what it is only by starting from the image and therefore creating the metaphor. Literal imitation is put aside in favor of poetic essence.

Music Critic Leighton Kerner writes: “She composed the music after the dance was composed in silence as a fresh structure independent of the dance and yet, relating to each movement in the choreography as an opera composer would be aware of each word in a sensitive libretto.” However, her musical awareness of each movement is not in terms of imitation, but expressed in a counterpoint as large as any of Bach or Webern, relating in all degrees of consonance and dissonance with the dance movements and often commenting poetically in sound on some individual movements in strange, almost contradictory ways that makes unusually intense theatre. Sometimes, truly strange junctures inexplicably spear the way a searingly wild leap catapults from the base of powerful sound into an eerie disturbing silence that gives sudden new meaning to the movement.

In the opening, after incredible intense and wildly dense forays of sound there is a reckless slash of profound silence when the dancer dancing the sun describes a huge moving arc with her deep sharply pure steps in the endless space off the sudden stage. In this silence when she is three quarters of the way into her oval suddenly there is a resounding large cymbal crash out of which magically appears the most delicate high sounding violin harmonic: this sound with this movement – the creative dangers of an own philosophy of juxtaposition when Dlugoszewski writes music for Hawkins dance.

– Lucia Dlugoszewski

**Auszug aus dem Programm und andere Notizen zu „Black Lake“ | Excerpts from programme and other sketches about “Black Lake”**











# Zu | On Mazyar Kashian: *Roshanai*

Das Wort „Roshanai“ (روشنایی) bedeutet in Farsi „Helligkeit“. Die Helligkeit derer, die waren, und derer, die gegenwärtig sind. Es verweist auf die Erinnerung an das Vergangene und die Begegnung mit dem Neuen. Darauf basierend verkörpert die Komposition „Roshanai“ das Zusammenkommen und das Auseinandergehen der Stimmen als musikalische Projektion des Gehens. Es spürt dem uralten Beisammensein der Vielheit nach sowie dem Suchen und Streben nach einem Weg, der nicht eben und vorhersehbar, sondern lebendig ist. Mit den dafür immer wieder notwendigen Reibungen und dem ebenso daraus resultierenden Konsens setzt sich das Stück gleichermaßen mit dem Phänomen des Verschwindens und des Entstehens auseinander – als Besinnung im Hier und Jetzt auf das Gewesene und das Kommende. Es ist das Helle, das die Nähe und die Distanz der Akteur\*innen offenbart. Vier Instrumente, vier Stimmen, ähnlich und unterschiedlich, führen das akustische Erlebnis in diesem Kontext einerseits einheitlich und andererseits vielfältig aus, während die Zeitspanne des Stücks sowohl das Vergangene als auch das Werdende im musikalischen Sinne aufzeigt.

The word “roshanai” (روشنایی) means “brightness” in Farsi – the brightness of those who were present and of those who still are. It refers to remembering the past and encountering the new. Based on this, the composition “Roshanai” embodies voices uniting and diverging as a musical representation of walking. It explores the ancient togetherness of multiplicity while searching and striving for a path that is not flat and predictable, but rather alive. With the constant friction that this entails and the resulting consensus, the piece deals equally with the phenomenon of disappearance and emergence – as a reflection in the here and now, on what has been and what is yet to come. It is the light that reveals the closeness and distance of the performers. Four instruments, four voices, similar and different, create an acoustic experience that is both cohesive and multifaceted, while the timespan of the piece reveals both the past and the future in a musical sense.

# Lucia Dlugoszewski als Inspirationsquelle | as a Source of Inspiration

Lucia Dlugoszewskis Verständnis der Instrumente ist für mich die Inspirationsquelle für die Heterogenität, für die Distanz zwischen den Spieler\*innen, die notwendig ist, um eine grundlegende Polyphonie zu erzeugen. Das Ineinandergreifen von Einheit und vorherrschender Vielheit scheint mir der umfassendste Ansatz zu sein, um ein in sich heterogenes und vielgestaltiges Stück zu komponieren. Die Autonomie der einzelnen Instrumente in Dlugoszewskis Ensemblemusik scheint mir dafür das optimale Gestaltungsmittel zu sein.

Die von Lucia Dlugoszewski motivierte Suche nach Vielfalt in diesem Stück erstreckt sich auch auf die Harmonik, in der ich die musikalische Pluralität auf andere Kulturen ausgedehnt habe. Eine Annäherung, die als musikalische Übersetzung erscheint. Dlugoszewskis organischer Umgang mit der schwierigen Natur und den besonderen Fähigkeiten der Blechbläser hat auch mir die Möglichkeit gegeben, vielfältige rhythmische und melodische Figuren zu realisieren. Die Beschäftigung mit der Idee der Vielfalt hat neben der musikalischen auch eine außermusikalische Bedeutung. Dlugoszewskis musikalischer Ansatz ist grundsätzlich lebensbezogen, ein Phänomen, das auch meinem Stück zugrunde liegt.

Lucia Dlugoszewski's understanding of the instruments is what inspired the heterogeneity, the distance between the players that is necessary to create a foundational polyphony. To me, the interweaving of unity and predominant multiplicity seems to be the most comprehensive approach to composing a heterogeneous and multifaceted piece. In my view, the autonomy of the individual instruments in Dlugoszewski's ensemble music provides the ideal creative device.

Lucia Dlugoszewski's search for diversity in this piece also extends to the harmony, in which I have extended the musical plurality to other cultures – an approach that emerges as a musical translation. Dlugoszewski's organic approach to the difficult nature and special abilities of the brass players has also enabled me to realise a variety of rhythmic and melodic shapes. Dealing with the idea of diversity has not only a musical meaning but also an extra-musical one. Dlugoszewski's musical approach is fundamentally centred on life, a phenomenon that underpins my piece as well.

– Mazyar Kashian

X 31 25 KODAK 5063 TX 32 26 KODAK 5063 TX 33 27 KODAK 5063 TX 34 28 KODAK 5063 TX 35 29 KODAK 5063 TX 36 30 KODAK



19 KODAK 5063 TX

20 KODAK 5063 TX

21 KODAK 5063 TX

22 KODAK 5063 TX

23 KODAK 5063 TX

24 KODAK 5063 TX



19 19A

20 20A

21 21A

22 22A

23 23A

24 24A



1 1A KODAK 5063 TX

2 2A KODAK 5063 TX

3 3A KODAK 5063 TX

4 4A KODAK 5063 TX

5 5A KODAK 5063 TX

6 6A KODAK 5063 TX



# Zu | On Lucia Dlugoszewski: *Cantilever II*

„Cantilever II“ ist Robert Sabin gewidmet.

„Cantilever II“ ist ein Konzert für Klavier und Kammerorchester. Das Stück ist in vier Aufmerksamkeitsspannen gegliedert. Die Musik basiert auf der Idee hoher Energielevel als einem radikal zeitgenössischen Vokabular ohne jede Referenz an Barockmusik, Jazz, Einflüsse anderer Musikkulturen oder Elektronischer Musik. Ihr Ziel ist eine völlig unabhängige, nicht-derivative Belebung der zeitgenössischen Vorstellungskraft.

“Cantilever II” is dedicated to Robert Sabin.

The music for “Cantilever II” is a piano concerto with chambre orchestra. It is structured for four attention spans. This music is concerned with the concept of high energy levels as a totally contemporary vocabulary without any reference to the Baroque or jazz or ethnic sources or electronic music. Its goal is a totally independent non-derivative energizing of the contemporary imagination.

—————> Lucia Dlugoszewski, 1988

# Exacerbated Movement

Konzert | Concert

Agnese Toniutti / Lucia Dlugoszewski /  
Katherine Duke / Erick Hawkins Dance Company

Lucia Dlugoszewski

*Exacerbated Subtlety Concert*  
*(Why Does A Woman Love a Man?) I, II +*  
*Fountain in the Middle of the Room*  
(1997, rev. 2000)

für Timbre-Piano und Tanz solo | for  
timbre piano and solo dance

Henry Cowell

*The Tides of Manaunaun* (1912)

für Klavier | for piano

*The Banshee* (1925)

für Innenklavier | for string piano

Eleanor Hovda

*Spring Music with Wind* (1973)

für Klavier | for piano

Alan Hovhaness

*Shalimar op. 177* (1950, rev. 1951)

für Klavier | for piano

Musik von | Music by

Lucia Dlugoszewski

Choreografie von | choreography by

Erick Hawkins

*Cantilever* (1963)

für Klavier und vier Tänzer\*innen | for  
piano and four dancers

Besetzung | Cast

**Agnese Toniutti**

Klavier, Timbre-Piano | piano, timbre  
piano

Besetzung Tanzstücke | Cast Dance Pieces

***Exacerbated Subtlety Concert (Why  
Does A Woman Love a Man?) I, II***

**Erick Hawkins, Lucia Dlugoszewski**  
Choreografie | choreography

**Katherine Duke**  
Inszenierung | staging

**Kristina Berger, Juan Corres Benito,  
Laia Vancells Pi, Marco Rizzi**  
Tänzer\*innen | dancers

**Deanna Berg Mac Lean,  
Erick Hawkins**  
Kostüme | costumes

***A Fountain in the Middle of the Room***

**Lucia Dlugoszewski**  
Choreografie & Musik | choreography  
& music

**Katherine Duke**  
Inszenierung | staging

**Kristina Berger**  
Tanz | dance

**Deanna Berg**  
Kostüme | costumes

***Cantilever***

**Lucia Dlugoszewski**  
Choreografie & Musik |  
choreography & music

**Erick Hawkins**  
Choreografie & Kostüme |  
choreography & costumes

**Katherine Duke**  
Inszenierung | staging

**Kristina Berger,  
Juan Corres Benito,  
Laia Vancells Pi,  
Marco Rizzi**  
Tänzer\*innen | dancers

So | Sun  
24.3.2024

17:00

Haus der Berliner Festspiele,  
Seitenbühne

# Über das Konzert | About the Concert

Ähnlich wie die US-amerikanische Komponistin Lucia Dlugoszewski erkundet die Pianistin Agnese Toniutti die Möglichkeiten des Klaviers weit über dessen Tastatur hinaus. Schon im Vorjahr präsentierte Toniutti im Rahmen des Projekts „Contemplations into the Radical Others“ bei MaerzMusik ihre Interpretationen von Dlugoszewskis Stücken für das sogenannte Timbre-Piano. Bei ihrer Rückkehr zum Festival erweitert die auch interdisziplinär arbeitende Künstlerin und Wissenschaftlerin ihren Fokus: Ausgehend von Dlugoszewskis jahrzehntelanger Zusammenarbeit mit der Tanzkompanie ihres Partners Erick Hawkins kollaboriert Toniutti mit Katherine Duke für eine gemeinsame Performance, für welche die vormalige Schülerin Hawkins' und heutige Leiterin seiner Kompanie die Choreografien von Stücken Dlugoszewskis wie „Fountain in the Middle of the Room“ und das Meisterwerk „Cantilever“ aus dem Jahr 1963 rekonstruiert hat.

Like composer Lucia Dlugoszewski, pianist Agnese Toniutti explores the possibilities of the piano far beyond its keyboard. Last year, Toniutti presented her interpretations of Dlugoszewski's work for the timbre piano at MaerzMusik as part of "Contemplations into the Radical Others". On her return to the festival, the interdisciplinary artist and scholar is expanding her focus: based on Dlugoszewski's decades-long collaboration with the dance company of her partner Erick Hawkins. Toniutti collaborates with Katherine Duke for a series of performances in which the former student of Hawkins and current director of his company has reconstructed the choreography of pieces by Dlugoszewski, such as "Fountain in the Middle of the Room" and the 1963 masterpiece "Cantilever".



# Agnese Toniutti über das Programm | about the Programme

Meine Begegnung mit Lucia Dlugoszewskis Musik begann wie eine seltsame Schatzsuche, die sich mit der Zeit langsam entwickelte. Schritt für Schritt fügte ich mehr Informationen zu einem klanglichen und musikalischen Bild zusammen, das zunächst nur schemenhaft zu erahnen war. Diese Art des Sammelns von Wissen ist noch immer im Gange. Dank des Festivals MaerzMusik und der derzeitigen Leiterin der Erick Hawkins Dance Company, Katherine Duke, habe ich die Möglichkeit, einen Aspekt zu erforschen, der sowohl ästhetisch als auch performativ für Dlugoszewskis Werk von zentraler Bedeutung ist: die Beziehung zwischen Dlugoszewskis Musik und Erick Hawkins' Tanz.

Das Programm dieses Konzerts ist in gewisser Hinsicht eine Hommage an die Zusammenarbeit zwischen Dlugoszewski und Hawkins, die meines Erachtens sowohl für ihre jeweilige Kreativität als auch für ihr künstlerisches Umfeld fruchtbar war. „Cantilever“ (1963) ist ein aussagekräftiges Beispiel für diese künstlerische Ehe. Nachdem Dlugoszewski einige Jahre die Position der musikalischen Leitung der Erick Hawkins Dance Company innehatte, übernahm sie nach dem Tod von Hawkins den choreografischen Verantwortungsbereich und erweiterte ihren Ausdruckshorizont. Umgekehrt war Hawkins zu Lebzeiten ein starker Verfechter von Live-Musik auf der Bühne und gab bereits früh eine Reihe von Werken bei anderen Komponist\*innen in Auftrag, darunter Henry Cowell und Alan Hovhaness. Auch Dlugoszewski war mit jüngeren Komponist\*innen wie Eleanor Hovda verbunden und übte einen prägenden Einfluss auf diese aus. In einem Brief an Dlugoszewski bedankte sich Hovda bei der Komponistin für den „Einfluss auf ihr Leben und ihre Kunst“. Hovda, die ähnlich wie Dlugoszewski stark von Tanz beeinflusst war, zeigt in ihrem Schaffen interessante ästhetische Ansichten und ungewöhnliche Herangehensweisen an klangliche Experimente, die Parallelen zu Dlugoszewskis Vorgehen aufweisen.

Über „Exacerbated Subtlety Concert“ lernte ich Dlugoszewskis Timbre-Piano kennen: Als ich mir die Aufnahme anhörte, die die Komponistin selbst im Jahr 2000 gemacht hatte, entdeckte ich nach und nach die Werkzeuge und Gesten ihrer wichtigsten Erfindung, des Timbre-Pianos, und transkribierte die viersätzigige Suite nach Gehör. Damals gab es noch keine Partitur. Erst dank einer unlängst durchgeführten Recherche in der Dlugoszewski- und Hawkins-Sammlung der Library of Congress in Washington, D.C. tauchte eine vollständige Partitur auf, die auf beinahe traditionelle Weise notiert ist. So konnten gewisse grafische Partituren – oder Karten – und mehrere Verweise in Tagebüchern und Notizbüchern dabei helfen, die Komposition zu kontextualisieren. Einige der bis dato bestehenden Unklarheiten des Stücks konnten mithilfe dieser Dokumentationen aufgelöst werden – und gleichzeitig wurden so manche meiner früheren Ahnungen bestätigt. All dies fließt in meine aktuelle Aufführung ein. Und dennoch manifestiert sich die bedeutende Rolle des Klangs – in diesem Fall



der aufgenommenen Version – als grundlegende Dokumentation lange vor jeder schriftlichen Notation gerade und ironischerweise am stärksten in der Partitur selbst. Dlugoszewski schrieb das Stück im Jahr 1997 und überarbeitete es im Jahr 2000. In ihren Tagebüchern erwähnt sie eine Choreografie, doch die Version, die sie im Jahr 2000 aufzeichnete, scheint als Solo-Klavierstück für sich zu stehen. Ich freue mich, hier die ersten beiden Sätze zu spielen, die ich gegenüber meiner früheren Version ein wenig „überarbeitet“ habe, und die gemeinsam mit ihrer Choreografie „Fountain in the Middle of the Room“ (1997, rev. 2000) präsentiert werden.

Sowohl Henry Cowell als auch Alan Hovhaness erhielten Kompositionsaufträge von der Erick Hawkins Dance Company, allerdings nicht für Werke für Piano solo. Außerdem waren sie beide mit einer für Dlugoszewski zunächst prägenden – später jedoch auch teilweise hinderlichen – Person aus ihren ersten Jahren in New York verbunden: John Cage. Cowell leistete Pionierarbeit bei der Erforschung neuer Klangerzeugung sowohl auf der Tastatur als auch im Inneren des Klaviers und beeinflusste mit seiner Neugierde in Sachen Exploration seinen damaligen Schüler Cage. Wenn ich an präparierte Klaviere oder Timbre-Pianos denke, habe ich unweigerlich Cowells „The Banshee“ (1925) mit seinen mysteriösen Klängen und nie zuvor gesehenen Gesten im Sinn. Und die (für die damalige Zeit) ungeheuerlichen Cluster von „The Tides of Manaunaun“ (1912) ebneten den Weg für unter anderem einige von Dlugoszewski bevorzugten spielerischen Techniken in „Cantilever“.

„Spring Music with Wind“ (1973) von Eleanor Hovda ist ein Stück für Piano solo für erweiterte Techniken. Subtil und zart, doch gleichzeitig stark mit Atem, Gestik und Stimme verbunden, geht es mit Leichtigkeit auf die Suche nach neuen Klängen. So stellt auch die Dirigentin Jeannine Wagar fest: „Der Titel ‚Spring Music with Wind‘ verweist auf den Fluss der Energie und ihre nicht quantifizierbare Form“, ein Konzept Hovdas, auf das sie immer wieder zurückgreift und das eng mit der Klangfarbe in Verbindung steht. Für „Spring Music with Wind“ sieht Hovda die Verwendung von Reibungsschlägeln und einer gebogenen Glasflasche vor.

Alan Hovhaness' „Shalimar op. 177“ (1950, rev. 1951) gehört zu seiner „armenischen Periode“. Als Sohn eines armenischen Einwanderers fühlte er sich nach seiner akademischen Ausbildung zunehmend von armenischer und östlicher Musik angezogen. Ihm zufolge komponierte er „Shalimar“ in Kaschmir, „nachdem er die Mogulgärten und viele schöne Berge in der Himalaya-Region besucht hatte. Die Brunnen in den Shalimar-Gärten sprudeln nicht mehr in ihrer Musik und Schönheit. Doch die Erinnerung an ihren Klang und ihr an ein Wunder erinnerndes Antlitz inmitten der großen Chenar-Bäume, mit den steilen, zer-klüfteten Bergen im Hintergrund bestand in meiner Fantasie fort. Und ich fasste die verlorenen Szenen während der Feierlichkeiten zur Mogulherrschaft zusammen. Die Form der Suite mit ihren Einschüben für die Bordüren erinnert dabei an die teppichartige Gestaltung der Mogulgärten.“

Als ich erfuhr, dass „Cantilever“, eines der ikonischsten Tanzstücke aus der Zusammenarbeit von Dlugoszewski und Hawkins, das für Klavier ohne erweiterte Techniken geschrieben war, als notierte Partitur für Ensemble (einschließlich Klavier) zur Verfügung stand, bin ich davon ausgegangen, dass es dieses Mal deutlich einfacher sein würde, es für das Konzert vorzubereiten. Leider merkte ich bei näherer Betrachtung der in der Library of Congress aufbewahrten Partituren, dass diese Art von Erwartung weder für Dlugoszewskis Timbre-Piano- noch für Soloklavierwerke galt. Da sie die Pianistin war, schien sie die Partitur nur in ihrem Kopf gespeichert zu haben. Die Werkversion, die ich spielen werde, stammt aus drei verschiedenen Solo-Aufnahmen, zwei davon aus den frühen Jahren und eine aus einer Aufführung von 1999. Die Zeit, die für die Transkription und die Gestaltung des Stücks investiert wurde, war, wie im Falle von „Exacerbated Subtlety Concert“, meiner Meinung nach eine gute Investition: Welch besseren Einblick in die Denkweise der Komponistin in Sachen Aufführung mit Tanz hätte man erhalten können? Auch die Beziehung zwischen den Bedürfnissen des Tanzes, der Musik und einigen sehr praktischen Aufführungsfragen wurde allmählich klarer. Natürlich ist diese nach wie vor weit davon entfernt, ein präzises und statisches Bild zu zeichnen. Vielmehr trägt sie dazu bei, einem kreativen Prozess, der bei jeder Aufführung ständig in Bewegung zu sein scheint, ebenso buchstäblich „Bewegung“ zu verleihen. „Musik ist ein Ritual, das den Menschen lebendig macht“, schrieb Dlugoszewski einst, und ich nehme an, dass sie sich damit sowohl auf die Interpret\*innen als auch auf das Publikum bezog.

„Musik ist ein Ritual,  
das den Menschen  
lebendig macht.“

“Music is a ritual to  
make man alive.”

—————> Lucia Dlugoszewski

My encounter with Lucia Dlugoszewski's music began as a strange treasure hunt and developed slowly over time, step by step adding more information to a sonic and musical picture at first only glimpsed. This way of collecting knowledge is still ongoing. Thanks to MaerzMusik festival and Erick Hawkins Dance Company's current director Katherine Duke, I have the possibility to explore an aspect – the relation between Dlugoszewski's music and Erick Hawkins's dance – which appears to cherish several meaningful elements in aesthetic and performance.

The programme of this recital is in some way an homage to the Dlugoszewski/Hawkins collaboration that seems to me to have been fruitful both for their mutual creativity and for their artistic environment. "Cantilever" (1963) is a bright example of this artistic marriage. But after many years as the musical director of the Erick Hawkins Dance Company, after Hawkins's passing, Dlugoszewski took over choreographic duties, expanding her expressive medium. Conversely, Hawkins, who during his lifetime was a strong advocate of live music on stage, commissioned from early on a number of works to other composers – Henry Cowell and Alan Hovhaness among them. Dlugoszewski was also in contact and had a recognised influence on younger composers such as Eleanor Hovda, who declared herself grateful for the composer's "influence on my life and art" in a letter to Dlugoszewski. Hovda worked as closely with dance as Dlugoszewski and showed many interesting aesthetic views and a fresh approach to sonic experimentation that could well pair with those of Dlugoszewski.

"Exacerbated Subtlety Concert" was my first contact with Dlugoszewski's timbre piano; listening to the recording made by the composer herself in 2000, I slowly discovered tools and gestures of her main invention, the timbre piano, and transcribed the four-movement suite by ear. At the time, no score was available. Thanks to recent research at the Dlugoszewski and Hawkins Collection at Library of Congress, in Washington, D.C., a full score emerged, notated in an almost traditional way. Some graphic scores – or maps – and several references in diaries and notebooks gave context to the composition. Through all this documentation, some of the obscure points related to the piece have become clear and some of my previous intuitions have been confirmed. All this informs my actual performance. But the role of the sound – in this case, the recorded version – as a fundamental documentation long before any written notation manifested itself even more strongly and ironically through the score itself. Dlugoszewski created the piece in 1997, and revised it in 2000. In her diaries, she mentions a choreography as well, but the version she recorded in 2000 stands alone as a full solo timbre piano piece. It's a pleasure to play the first two movements here, somewhat "revised" in performance from my earlier version, paired with her choreography "Fountain in the Middle of the Room" (1997, rev. 2000).

Henry Cowell and Alan Hovhaness both received commissions by Erick Hawkins Dance Company, although not for piano solo works. They were both connected to an important figure in Dlugoszewski's formative early years in New York – though quite cumbersome in the later years: John Cage. Cowell pioneered

the exploration of new sound production both on the keyboard and on the inside of the piano, and transmitted his explorative attitude to Cage, one of his students. I can't think about prepared piano, or even timbre piano, without considering the mysterious sounds and never-before-seen gestures of Cowell's "The Banshee" (1925). And the outrageous (for the time) clusters of "The Tides of Manaunaun" (1912) opened the field to among other things some of Dlugoszewski's favourite techniques in "Cantilever".

"Spring Music with Wind" (1973) by Eleanor Hovda is a solo piano piece for extended techniques. Subtle and delicate, connected strongly with breath, gesture and voice, it goes in search of new sounds with lightness. Quoting conductor Jeannine Wagar, "The title, 'Spring Music with Wind', suggests the flow of energy and its non-quantifiable shape", a concept that Hovda often underlines and closely links to the timbre of sound. In this piece she prescribes the use of friction mallets and a curved glass bottle.

Alan Hovhaness's "Shalimar op. 177" (1950, rev. 1951) belongs to his "Armenian period". As the son of an Armenian immigrant, he became increasingly attracted to Armenian and Eastern music after an academic training. In his own words, "Shalimar" was composed in Kashmir "after visiting the Mogul gardens and many beautiful mountains in the Himalayan regions. The fountains no longer gush forth their music and beauty in the Shalimar gardens, but the memory of their sound and visual wonder among the great Chenar trees, with steep, rugged mountains rising in the background, was in my imagination and I summed up the lost scenes during the days of Mogul grandeur. The form of the Suite, with its interludes for borders, suggests that carpet-like design of Mogul gardens."

When I learnt that "Cantilever", one of the most iconic dance pieces arising from the Dlugoszewski/Hawkins collaboration, was for piano without extended techniques and that at least one notated score for ensemble (including piano) was available, I thought this time it would be much easier to prepare it for performance. Unfortunately, upon closer examination of the scores held at the Library of Congress, I learnt that this kind of expectation doesn't apply to Dlugoszewski's timbre piano or solo piano works. As she was the pianist, the score was in her head. The version I will perform comes from three different solo recordings, two of them from early on and one of a performance from 1999. As in the case of "Exacerbated Subtlety Concert", the time spent in transcribing and giving shape to the piece was a good investment: What could be a better insight into the composer's mind-set in performing with dance! The relation between the necessities for the dance, those for the music and some very practical performance issues gradually became clearer. This, far from delineating a precise and static picture, contributes to literally "giving motion" to a creative process that seemed constantly engaged in every performance. "Music is a ritual to make man alive", as Dlugoszewski wrote, and I assume she was referring as much to the performer as to the audience.

– Agnese Toniutti

# Katherine Duke über die Choreografien zu | on the Choreographies of "A Fountain in the Middle of the Room" und | and "Cantilever"

„A Fountain in the Middle of the Room“ war für mich eine intensive Reise mit Lucia, die sowohl Choreografin als auch Komponistin dieses Stücks ist. Sie wollte das Solo 1999 zusammen mit ihrem wunderschönen neuen Tanzstück „Radical Ardent“ uraufführen, einem großangelegten Werk mit elf, jeweils in Duetten arrangierten Tänzer\*innen. In den Programmhinweisen zu „Radical Ardent“ schrieb Dlugoszewski: „In einem Meer aus fragilen, miteinander kollidierenden Gegensätzen nisten sich sechs radikale leidenschaftliche Duette langsam und strukturell im Kopf ein, bis sie mit der Kraft von plötzlich in brillanter Poesie isolierter Bedeutung explodieren.“ Dlugoszewski nahm anschließend die Arbeit an „Fountain“ wieder auf, um es im April 2000 zusammen mit ihrem epischen Werk „Motherwell Amor“ uraufzuführen. Leider schied Lucia am Eröffnungsabend von uns; sie verstarb in ihrer Wohnung, noch während sie an der bevorstehenden Aufführung arbeitete. Das Ensemble und die Musiker\*innen führten an diesem Abend „Motherwell Amor“ auf; „A Fountain in the Middle of the Room“ kam nicht zur Aufführung, da sie das Werk als Solo spielte. Wir hatten bereits zuvor für den Folgemonat einen Termin für die Aufführung vereinbart. Natürlich war ich am Boden zerstört und ihr Tod ein schwerer Schlag für mich, aber ich zwang mich dazu, das Solo zu arrangieren. Am 26. Mai 2000 wurde es schließlich uraufgeführt, in aller Stille und Lucia gewidmet. Als sich zunehmend Gelegenheiten zur Aufführung des Solos boten, suchte ich in Lucias Musik nach etwas, das sich damit verbinden ließ. Und tatsächlich schienen zwei der vier Teile ihres „Exacerbated Subtlety Concert (Why does a Woman Love a Man?)“ zu passen. Ich freue mich sehr, dass der Tanz nun mit Agnese Toniutti am Timbre-Piano aufgeführt wird. Für diesen Tanz diskutierten Lucia und ich eine Revolution der Subtilität, das hohe Risiko der Eleganz und eine zerrissene, nicht-lineare, wilde Räumlichkeit in der Feinheit der Ausführungen. Lucia verkörperte in einer kühnen Art und Weise die zarte Mystik des ersten Sehens und Hörens, das die Haiku-Dichter\*innen ohne Unterlass praktizieren. Diese Künstler\*innen waren Meister\*innen ästhetischer Manöver und beherrschten es, ungewohnte Befremdung zu erzeugen. So frisch und unverhohlen.

Unaufhörlich stellen sie Logiken, Übergänge und Verbindungen in Frage. Für sie besteht das Gedicht letztlich darin, zu stören, mit dem Aufeinanderprallen von Gegensätzen und dem sonderbaren, kompromisslosen Nervenkitzel, wo sie aufeinandertreffen.

„Cantilever“ wurde am 30. Juni 1963 (Klavierauszug) im Théâtre Recamier, Théâtre des Nations Festival, Paris, uraufgeführt. Die US-Premiere (Orchesterpartitur) war am 13. August 1964 im Palmer Auditorium, American Dance Festival am Connecticut College, New London Connecticut. Das Stück wurde dem österreichisch-amerikanischen Architekten und engen Freund von Erick Hawkins, Frederick Kiesler, gewidmet. Frederick Kiesler verstarb Ende 1965; Hawkins trat bei seiner Beerdigung auf. „Cantilever“, ursprünglich ein Tanz für vier Personen, wurde im Februar 1966 als Sechs-Personen-Tanz mit einer erweiterten Partitur für acht Instrumente neu belebt. Andere Versionen, z. B. als ein Tanz für acht Personen, wurden in den 1960er- und frühen 1970er- Jahren aufgeführt. Eine Notiz im Programmheft vom 25. und 26. Februar 1966, Hunter (College) Playhouse, New York, erklärt: „Dies ist ein New Yorker Tanz, es könnte auch ein Tanz aus San Francisco sein, wenn man auf das Dach eines nagelneuen Gebäudes steigt und meilenweit hinausschaut. Es ist der Liebe amerikanischer Architekten gewidmet, die die aufregenden neuen amerikanischen Städte bauen. In der Musik für ‚Cantilever‘ schafft jede Tanzgeste eine winzige Zeitspanne, die zu einem separaten kleinen Musikstück wird, das auf einem das Werk einenden gemeinsamen Nenner beruht. An einer Stelle nehmen diese kleinen Stücke die Form isolierter Melodien an, die nur mit dem dichten, strahlenden Boden aus solidem Klang enden.“ Lucia Dlugoszewskis „Cantilever II“ wurde am 6. Dezember 1988 im Joyce Theater, New York, uraufgeführt, mit der erweiterten Partitur und einem Teil des ursprünglichen Bewegungsvokabulars sowie zwölf Tänzer\*innen, zu denen auch ich gehörte. Nachdem Hawkins mehrere Schlaganfälle erlitten hatte, war es mir eine Ehre, die ursprüngliche Choreografie noch einmal aufzugreifen und daraus für Hawkins eine so aufregende Rückkehr auf die Bühne zu entwickeln.

“A Fountain in the Middle of the Room” was for me an intense journey with Lucia who is both the choreographer and the composer of the piece. She had wanted to premiere the solo in 1999 along with her beautiful new dance “Radical Ardent”, a huge work with eleven dancers organised in duets. In the programme notes for “Radical Ardent” Dlugoszewski states: “Structurally in a sea of delicate clashing opposites six radical ardent duets slowly lodge in the mind until they detonate with the force of meaning suddenly isolated in brilliant poetry.” She resumed working on “Fountain” to premiere it in April of 2000 with her epic work “Motherwell Amor”. Unfortunately, we lost Lucia on opening night; she had passed away in her apartment still working on the upcoming performance. The company and musicians performed “Motherwell Amor” that



evening; “A Fountain in the Middle of the Room” was not performed as she was the sole musician. Lucia and I had a performance date set for the following month to perform the solo. Needless to say, I was devastated, thrown into wrenching times but forced myself to work on arranging the solo which I premiered on 26 May 2000 in silence and dedicated it to her. As opportunities to perform the solo continued to arise, I searched Lucia’s music to find something that felt connected. Finally, two of the four parts of her “Exacerbated Subtlety Concert (Why does a Woman Love a Man?)” seemed a match. I am thrilled that the dance will now be performed with Agnese Toniutti on timbre piano. For this dance, Lucia and I discussed a revolution of subtlety, the high risk of elegance and a torn non-linear wild elegance of space throughout the delicacy of construction. Lucia daringly embodied that delicate mystical ‘something’ of seeing and hearing for the first time which the haiku poets practice without respite. These artists were masters of aesthetic manoeuvres in order to generate unusual strangeness. A freshness. They continuously challenge logics, transitions and adhesives. For them the poem ultimately exists to disturb with clashes of opposites and the strange uncompromising thrills where they meet.

“Cantilever” was first performed on 30 June 1963 (piano score) at Théâtre Recamier, Théâtre des Nations Festival, Paris, France. The US premiere (orchestral score) was on 13 August 1964 at Palmer Auditorium, American Dance Festival at Connecticut College, New London, Connecticut. The piece was dedicated to Austrian-American architect Frederick Kiesler who was a close friend of Erick Hawkins. Frederick Kiesler passed away in late 1965. Hawkins performed at his funeral. “Cantilever”, originally a four-person dance, was revived as a six-person dance in February 1966 with an expanded score for eight instruments. Other versions such as an eight-person dance were performed throughout the 1960s and early 1970s. A note in the programme from 25 and 26 February 1966, Hunter (College) Playhouse, New York states: “This is a New York dance, or it could be a San Francisco dance when you climb to the top of a brand new building and look out for miles. It is dedicated to the love of American architects who are building the exciting new American cities. In the music for ‘Cantilever’, each dance gesture creates a tiny length of time that becomes a separate little piece of music resting on a consonant ground that unifies the work. At one point these little pieces take the form of isolated melodies, ending with only the thick radiant ground of solid sound.” Lucia Dlugoszewski’s “Cantilever II” premiered on 6 December 1988 at the Joyce Theater, New York, with the expanded score and some of the original movement vocabulary and twelve dancers of which I was a part of. Hawkins had suffered several strokes and it was such an honour to revisit the original choreography and develop it into such an exciting return to the stage for Hawkins.

– Katherine Duke

# To Everybody Out There

Konzert | Concert

Ensemble Musikfabrik / Erick Hawkins Dance Company / Katherine Duke / Edivaldo Ernesto / Lucia Dlugoszewski / Elena Rykova

Lucia Dlugoszewski

*Depth Duende Scarecrow Other: Symphony for Seven Instruments* (1996)

*Space is a Diamond* (1970)

für Trompete solo, mit einer Choreografie von Edivaldo Ernesto | for trumpet solo, with a choreography by Edivaldo Ernesto

*Disparate Stairway Radical Other* (1995)

für Streichquartett mit Tanz, choreografiert von Katherine Duke | for string quartet with dance, choreographed by Katherine Duke

Elena Rykova

*A Sonic Corona to a Song Eclipsed* (UA 2024)

Kompositionsauftrag von MaerzMusik, finanziert durch die Ernst von Siemens Musikstiftung. | Commissioned by MaerzMusik, funded by the Ernst von Siemens Music Foundation.

Lucia Dlugoszewski

*Tender Theater Flight Nageire* (1978)

für Blechbläserquintett und Orchester mit erfundenen Schlaginstrumenten, mit einer Choreografie von Edivaldo Ernesto | for brass quintet and an orchestra of invented percussion instruments, with a choreography by Edivaldo Ernesto

Besetzung | Cast

Ensemble Musikfabrik

Helen Bledsoe

Flöte | flute

Peter Veale

Oboe | oboe

Carl Rosman

Klarinette | clarinet

Christine Chapman

Horn | horn

Marco Blaauw

Trompete | trumpet

Mathilde Conley

Trompete | trumpet

Matthias Schwengler

Trompete | trumpet

Bruce Collings

Posaune | trombone

Maxime Morel

Tuba | tuba

**Dirk Rothbrust**  
Perkussion | percussion

**Ramón Gardella**  
Perkussion | percussion

**Hannah Weirich**  
Violine | violin

**Sara Cubarsi**  
Violine | violin

**Axel Porath**  
Viola | viola

**Dirk Wietheger**  
Violoncello | cello

**Florentin Ginot**  
Kontrabass | double bass

**Thomas Wegner**  
Klangregie | sound direction

**Gregor A. Mayrhofer**  
Dirigent | conductor

Besetzung Tanzstücke | Cast Dance Pieces

***Space is a Diamond***

**Edivaldo Ernesto**  
Choreografie & Tanz | choreography  
& dance

***Disparate Stairway Radical Other***

**Katherine Duke**  
Choreografie | choreography

**Juan Corres Benito, Marco Rizzi,  
Melissa Ugolini, Laia Vancells Pi**  
Tänzer\*innen | dancers

***Tender Theater Flight Nageire***

**Edivaldo Ernesto**  
Choreografie | choreography

**Melissa Figueiredo, Guilia Tornarolli**  
Tänzer\*innen | dancers

So | Sun  
24.3.2024

19:00

Haus der Berliner Festspiele,  
Große Bühne

# Über das Konzert | About the Concert

Der Abschluss der zweiteiligen Präsentation von „Contemplations into the Radical Others“ stellt auch eine Kontemplation für das Finale der diesjährigen Ausgabe von MaerzMusik dar. Das Ensemble Musikfabrik findet gemeinsam mit der Choreografin Katherine Duke, Mitgliedern der Erick Hawkins Dance Company sowie dem Choreografen Edivaldo Ernesto und in Berlin ansässigen, nach einem Open Call der MaerzMusik gecasteten Tänzer\*innen zusammen. Neben einem Auftragswerk der Komponistin Elena Rykova stehen unter anderem eine Neuauflage von „Space Is a Diamond“ aus dem Jahr 1970 für Solo-Trompete auf dem Programm, das tänzerisch von dem in Berlin lebenden Ernesto begleitet wird. Mit „Tender Theater Flight Nagerie“ aus dem Jahr 1978 für ein kleines Ensemble sowie „Disparate Stairway Radical Other“ aus dem Jahr 1995 werden darüber hinaus umfassendere Werke neu interpretiert beziehungsweise in Kollaboration zwischen dem Ensemble, Duke und Ernesto rekonstruiert.

The conclusion of the two-part presentation of “Contemplations into the Radical Others” serves as a contemplation for the finale of this year’s edition of MaerzMusik. Ensemble Musikfabrik joins forces with choreographer Katherine Duke, members of the Erick Hawkins Dance Company, choreographer Edivaldo Ernesto and dancers based in Berlin who were selected following an open call by MaerzMusik. With “Tender Theater Flight Nagerie” from 1978 for a small ensemble and “Disparate Stairway Radical Other” from 1995, immersive works by Dlugoszewski will be reinterpreted or reconstructed in a collaboration by the ensemble, Duke and Ernesto. This is rounded off by a commissioned work by composer Elena Rykova and a new version of “Space Is a Diamond” from 1970 for solo trumpet – accompanied by Ernesto, who lives in Berlin.



# Zu | On Lucia Dlugoszewski: *Depth Duende Scarecrow Other. Symphony for Seven Instruments and Other Clearly Apparent Things*

Ein Teil des Mysteriums um Lucia Dlugoszewskis Werk sind die Titel ihrer Stücke. Von den ungefähr 100 verzeichneten Werken tragen nur wenige einen Namen, der den meisten Konzertbesucher\*innen vertraut erscheinen dürfte. Schon in ihren frühesten Stücken, die sie im Alter von 15 Jahren komponierte, verwendet sie poetische, oft abstrakte Titel.

Doch spätestens seit Dlugoszewski Anfang der 1950er-Jahre mit Erick Hawkins zusammenarbeitete, begannen ihre Werktitel zu florieren: selten gab es nur einen, sondern meist zwei oder sogar drei. Der Grund hierfür liegt im gemeinsamen kreativen Prozess von Dlugoszewski und Hawkins. Bei Hawkins' Choreografien war sie stets Zeugin jedes Stadiums der Entstehung, bis sie schließlich selbst Einfluss auf den Prozess nahm: auf dem Tanzboden, umgeben von ihrem Orchester aus rund 100 selbst erfundenen Perkussionsinstrumenten, oder sich anmutig durch ihr Timbre-Piano bewegend. Immer im Raum mit den Tänzer\*innen anwesend, füllte sie Notizbuch um Notizbuch mit Worten, farbigen, wirbelnden, sprunghaften Zeichnungen, Philosophie und choreografischen Zähltabellen und schuf so ihre „Maps“ – eine Kartografie aus Poesie und flüchtigen Skizzen, die die Bewegungen und Energien um sie herum festhielten. Man kann förmlich sehen und fühlen, wie die Triebe ihrer Musik aus diesen Karten heraus- und in die Formen und Gestalten ihrer eigenen Stücke hineinwachsen. Wenn sie diese Gestalten schließlich auf Notenpapier übertragen hatte, konnte sie den Titel aus dem weiten Bogen der poetischen Entwicklung extrahieren, der in den unzähligen Notizbüchern kartiert war.

Die Titel haben keinen offenkundigen Bezug zu den Namen, die Hawkins seinen Choreografien gab. Im Archiv der Library of Congress in Washington, D. C. sind diese Werke teilweise zuerst unter Dlugoszewskis Titel gelistet. Der häufigere Fall ist jedoch, dass Hawkins' Titel Einfluss darauf hatte, wie ihre Musik archiviert wurde – eine weitere Ursache der Verwirrung. Diese Paarungen – zuerst Hawkins, dann Dlugoszewski – erzeugen in ihrem Zusammenprallen konzeptuelle Dissonanzen: „Here and Now with Watchers/Archaic Timbre Piano Music“, „Early Floating/Five Radiant Grounds“ oder „Lords of Persia/Balance Naked Flug“.

„Depth Duende Scarecrow Other“ fügt der Titelgebung eine weitere rätselhafte Ebene hinzu. Nach Hawkins Tod 1994 und zwei Jahre nach der stillen Premiere der Choreografie „Many Thanks“ komponiert, ist „Depth Duende Scarecrow Other“ von Dlugoszewski überraschenderweise als „Symphonie für sieben Instrumente“ untertitelt. Die handschriftliche Partitur ist klar ersichtlich gekennzeichnet, doch in diesem Fall steht der Untertitel „Symphony for Seven Instruments“ in deutlichen, großen Buchstaben noch vor dem Titel.

One of the mysteries surrounding the works of Lucia Dlugoszewski is what to call them. Of the approximately 100 compositions mentioned in the list of her works, few have titles that look familiar to most concertgoers. Even in her earliest works, written at age 15, she used poetic and often abstract elements in naming them.

But at the point in the early 1950s, her work list began to bloom with titles, seldom just one, more often two or even three. This came from the creative processes of Dlugoszewski and Hawkins. She was witness to every stage of the evolution of Hawkins' choreography, eventually feeding his process by her presence on the floor surrounded by her invented percussion orchestra of 100 instruments or gracefully moving her way in and through her timbre piano. Always present in the room with the dancers, she filled notebook after notebook with words, colored, swirling, jumping gestures, philosophy and dance count-charts, creating her "maps" – a cartography of poetry and fluid sketches, recording the movement and energies surrounding her. You can still see and feel the tendrils of her music growing off of the maps and into the shapes and forms of her own vibrant works. At the point where she brought these creatures onto score paper, she was able to extract their titles from the arch of the poetic development mapped in countless notebooks.

These titles have no apparent connection with the names Hawkins gave his choreographies. In the archive of the Library of Congress in Washington, D.C. the works are sometimes listed with Dlugoszewski's title first. Still, more often than not, it's Hawkins' title that defines how her music is archived, adding to the confusion. These pairings, Hawkins first/ Dlugoszewski following, bounce off each other in conceptual cacophony: "Here and Now with Watchers/Archaic Timbre Piano Music", "Early Floating/Five Radiant Grounds" or "Lords of Persia/Balance Naked Flung".

"Depth Duende Scarecrow Other" adds another layer of mystery to titles. Written after Hawkins' death in 1994 and two years after the silent premiere of the choreography, "Many Thanks", "Depth Duende Scarecrow Other" is subtitled by the composer rather unexpectedly as "Symphony for Seven Instruments". The handwritten score is clearly marked, but in this case, the subtitle, „Symphony for Seven Instruments", is written in clear, large letters above the title.

– Christine Chapman

## Zu | On Lucia Dlugoszewski: *Space is a Diamond*

Ein Sinn für Größe, Transparenz, Zartheit des Glanzes, Geschwindigkeit und Taktung abrupter gewagter Sprünge in disparate Dynamiken sowie die leidenschaftliche Ausdrucksfähigkeit eines Soloinstruments mit im Wesentlichen linearen Möglichkeiten – aus diesen Meditationen heraus entstand die Musik von „Space is a Diamond“.

Als Antwort auf die strukturellen Herausforderungen, die der Arbeit mit weiten Dimensionen inhärent sind, wurden viele neue Spielweisen für die Trompete erfunden, wie z. B. die grenzenlosen Halbventil-Glissandi und die federleichten, zarten durch Schwingungen der Klappen evozierten Flüster-techniken. Der Trompetenklang wird durchflutet von einem ständigen Wechsel der Dämpfer, wobei sieben verschiedene Dämpfer durchgehend eingesetzt werden.

„Space is a Diamond“ beinhaltet verschiedene Kalligrafien von Tempi, die oft nur die äußersten Registergrenzen streifen und dazwischen eine klanglose Leere hinterlassen, oder auch sich in kalligrafischen Höhenflügen windende Parabeln melodischer Variation. Wie das gespannte Mysterium einer geraden Linie destilliert sich die formale Organisation schließlich in die gestochene Transparenz einer langen Reihe von Variationen oder eines einzelnen Tons. Die Musik bietet folglich eine völlig neue Dimension. Die Linie erblüht in einer Vielzahl von Schwingungen, einschließlich des Vierteltons, bis sie eine neue Spannkraft erreicht und sich schließlich auflöst, sodass eine fragil schwebende Brücke die Stille des Ohrs überspannt.



Sense of hugeness, transparency, delicacy of brilliance, speed and frequency of sudden daring leaps into disparate dynamics and the passionate capacity for expression of a solo instrument with essentially linear possibilities: meditations along these lines created the music of “Space is a Diamond”.

As a result of structural challenges implicit in working with large dimensions, many new ways of playing the trumpet were invented such as unlimited  $\frac{1}{2}$  valve glissandos and the feathery tender flapwhisper thrilling techniques. The trumpet sound is washed in a constant unfolding of mute changes, with seven different mutes continuing throughout.

“Space is a Diamond” involves various calligraphies of speed that often brush only the outermost reaches of registers and leave an unsounded emptiness in between or spiraling parabolas of melodic variation in calligraphic flights. Finally, like the taut mystery of a straight line, the formal organisation distills itself into the sharp transparency of a long set of variations or single note. The music, then, assures an entirely different dimension. The line flowers into a variety of oscillations including  $\frac{1}{4}$  tone thrills until it reaches a new concentration of tautness and finally severs itself so that a fragile hanging bridge spans the silence of the ear.

– Lucia Dlugoszewski  
Programminweis | Programme note, 1970

15th address dw...

Five sleep only

10:30 AM

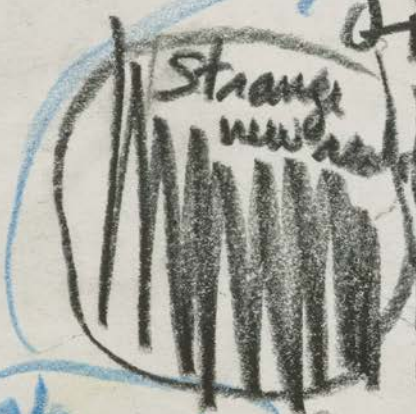
Radical  
attempts

Radical

Koan

movement

gap



gap  
juxtaposition  
over/under  
creative  
fine

NR

NR

shatter

whole

piece  
a series  
of these  
gap koan

It is  
in + /  
that

outrage

shatter

of juxtaposition

shattered gloomy

107  
daily  
contemplation

Otherness: grave intense  
alien other

→ from shatter to shatter

not "hooked" on danger  
not constant off balance  
at the gap in between

is a shatter  
of sudden artistic

the actual gap conversion  
itself sender

precious moment

of purest  
vertigo  
delicacy of  
existence

important  
not the  
random  
and  
that  
results  
just the

## Zu | On Lucia Dlugoszewski: *Disparate Stairway Radical Other*

„Disparate Stairway Radical Other“ (1995) wurde vom White Oak Quartet für die Choreografie „Journey of a Poet“ von Erick Hawkins in Auftrag gegeben und im März 1997 im Rahmen der Frühjahrssaison der Brooklyn Academy of Music uraufgeführt. Der Titel spielt auf eine Strategie an, bei der disparate Elemente eingesetzt werden, um „Andersartigkeit zu üben“ und „dem Geist Unmittelbarkeit zu verleihen“.

Die Komposition entfaltet sich in drei Teilen, die Lucia Dlugoszewski als Phrases bezeichnet. Phrase 2 hat mehrere Unterteilungen in Buchstaben und Phrase 3 besteht aus zweiundzwanzig „Disparate“-Abschnitten. In einem Abschnitt, der Phrase 1 und Phrase 2 der Partitur umfasst, weichen dichte „arco“-Unisono-Anweisungen dem perkussiven Klopfen von Fingerhüten auf Saiten und Saitenhalter. Phrase 2-B beginnt mit eleganten Glissandi (die die perkussiven Gesten aus Phrase 2 nachahmen), die widerhallen und sich vervielfachen, um dann abrupt zum Stillstand zu kommen. In Phrase 2-C Oblique 1 wechseln sich kreischende Glissandi mit abruptem Pizzicato und dickeren „arco“-Grübeleien ab.

Am Anfang von Disparate 12-A hören wir den Klang von Kämmen, die über die Saiten der Instrumente gestrichen werden. Dlugoszewski bevorzugte eine bestimmte Art Schweizer Kamm, die sie bereits in früheren Werken verwendet hatte. Bottleneck-Slides erzeugen die zarten Koto-ähnlichen Töne, perkussive Klopfgeräusche und sanfte Glissandi am Ende dieser „Disparate“-Passage. Diese Techniken wechseln sich während der gesamten Aufführung ab und schaffen eine Atmosphäre unruhiger Bewegung. Klänge kollidieren und stürzen herab, seufzen und schreien, springen in den Raum, landen am selben Punkt für eine Sekunde der Ruhe und Erholung (die zarten „Möwenglissandi“, die Disparate 16 abschließen), um dann davonzuschweben, während die Bögen der vier Streicher leicht in den fernen Raum zurückprallen (am Ende von Disparate 22). „Die Langeweile löst sich bei Berührung durch unser Hören auf.“

“Disparate Stairway Radical Other” (1995) was commissioned by The White Oak Quartet for the dance “Journey of a Poet” by Erick Hawkins and premiered in March of 1997 as part of the Brooklyn Academy of Music’s spring season. The title alludes to a strategy of disparate elements “to practice otherness” and “to give the mind immediacy”.

The composition unfolds in three parts which Lucia Dlugoszewski terms Phrases. Phrase 2 has several lettered divisions and Phrase 3 consists of twenty-two Disparate sections. In a section which encompasses Phrase 1 and Phrase 2 of the score, dense “arco” unison statements give way to the percussive tapping of thimbles on strings and tailpiece. Phrase 2-B opens with elegant glissandos (mimicking the percussive actions of Phrase 2) which echo and multiply, then careen to a sudden halt. Phrase 2-C Oblique 1 alternates screeching glissandos with abrupt pizzicato and thicker “arco” ruminations.

In the beginning of Disparate 12-A we hear the sound of combs bowed across the strings of all the instruments. Dlugoszewski favoured a particular style of Swiss comb and had used it in earlier works. Glass slides produce the delicate koto-like tones, percussive taps, and gentle glissandos at the end of this Disparate passage. These various strategies alternate throughout the balance of this performance, creating an atmosphere of agitated movement. Sounds collide and cascade, sigh and shout, leap into space, land at the same point for a second of rest and repose (the delicate ‘sea gull glissandos’ that conclude Disparate 16), then float away as the bows of the four string players lightly ricochet into distant space (at the end of Disparate 22). “Boredom dissolves at the touch of our hearing.”

- Hal Rammel

Der Text basiert auf Hal Rammels Essay „The Music of Lucia Dlugoszewski“. In „Lucia Dlugoszewski: Disparate Stairway Radical Other“ (CRI 859). New York: Composers Recordings, Inc., 2002. Text für das Booklet zur CD, Neuausgabe aufgezeichneter Werke von Lucia Dlugoszewski, mit freundlicher Genehmigung des Autors, und Lucia Dlugoszewskis Essay „What is Sound to Music?“, Main Currents in Modern Thought, Volume 30, Nr. 1 (September–Oktober 1973) | The text is based on Hal Rammel's essay „The Music of Lucia Dlugoszewski.“ In: “Lucia Dlugoszewski: Disparate Stairway Radical Other” (CRI 859). New York: Composers Recordings, Inc., 2002. Booklet essay for CD reissue of recorded works by Lucia Dlugoszewski, with the generous permission by the author, and Lucia Dlugoszewski's “What is Sound to Music?”, Main Currents in Modern Thought, Volume 30, No 1 (September-October 1973)

„Im Zustand der Unmittelbarkeit ist man wieder zutiefst lebendig; wir haben dann sowohl die leblose Vergangenheit als auch die leblose Zukunft zugunsten einer lebendigen Direktheit abgeworfen. Ich erinnere mich an ein japanisches Bauwerk, bei dem es ohne Grund an der Seite eine Treppe gab. Sie war einfach da. Ich nenne sie seitdem die disparate Treppe.“

“When you have immediacy, you’re again deeply in aliveness, you’ve shed the nonalive past as well as the nonalive future for the very alive immediate. I remember seeing a Japanese architecture where, for no reason, there was off to the side a stairway. It was just there. And I always call it the disparate stairway.”

---

→ Lucia Dlugoszewski

## Zu | On Elena Rykova: *A Sonic Corona to a Song Eclipsed*

Meine Bekanntschaft mit der Musik von Lucia Dlugoszewski begann im Jahr 2022, als ich dank Marco Blaauw ihr fantastisches Stück für Solo-Trompete „Space is a Diamond“ entdeckte. Es beeindruckte mich sowohl auf musikalischer als auch auf konzeptioneller Ebene. Lucias Vorstellung von Klang im Verhältnis zum Raum wurde in diesem Stück auf höchst originelle, frische und fesselnde Weise manifest. Meine eigenen künstlerischen Forschungen und Ideen zur Geografie und Choreografie von Klang finden Widerhall in den Konzepten ihres Stücks. Klang als Raum zu komponieren, ihn in verschiedenen Dimensionen wie Zeit, Entfernung, Nähe, Form, Dichte, Transparenz und mehr zu denken, ist zu meiner Obsession geworden. Die Schöpfung eines neuen Werks für MaerzMusik als Teil des Projekts, das Dlugoszewskis Erbe gewidmet ist, bringt mich dazu, in einen Dialog mit Lucias Stück einzutreten, mich von ihm unermesslich inspirieren zu lassen, aber auch die Ideen einer Vielzahl von Räumen sowohl innerhalb der Instrumente als auch innerhalb des Ensembles durch das Prisma des aufmerksamen, intimen Zuhörens und der unendlichen Neugier weiter zu erforschen – die Qualitäten, die zweifellos in Lucias Musik und Kunst vorhanden sind.

My acquaintance with Lucia Dlugoszewski's music started in 2022 when, thanks to Marco Blaauw, I discovered her fantastic piece for a trumpet solo called "Space is a Diamond". It struck me on both musical and conceptual levels. Lucia's conception of sound in relation to space was manifested in this piece in the most original manner, fresh and captivating. My own artistic research and ideas on the geography and the choreography of sound deeply resonate with the concepts within her piece. Composing sound as space, thinking of it in different dimensions involving time, distance, proximity, shape, thickness, transparency, and more, has become my obsession. Creating a new work for MaerzMusik as a part of the project dedicated to Dlugoszewski's legacy, makes me want to engage in a dialogue with Lucia's piece, driving immense inspiration from it but also exploring further the ideas of multiplicity of spaces both within the instruments and within the ensemble through the prism of attentive, intimate listening and infinite curiosity – the qualities undoubtedly present in Lucia's music and art.









# Zu | On Lucia Dlugoszewski: *Tender Theatre Flight Nageire*

„Tender Theatre Flight Nageire“ ist eine Reihe musikalischer Rituale, die auf den poetischen Wurzeln von erotischer Erfahrung basieren. Ihre spirituelle Nacktheit erfordert einen ganz besonderen Mut: den Mut zur Verletzlichkeit, um Gefühle zuzulassen, etwas gefährlich Reales mit einer starken und zugleich fragilen Mischung aus Eleganz, Sensibilität und jenem Strahlen der höchsten Energiefreisetzung im Geist, die wir Leidenschaft nennen. Die musikalische Struktur wird von Klangritualen bestimmt, die sowohl Unmittelbarkeit als auch Amor beinhalten.

Die vier Worte ‚Tender Theater Flight Nageire‘ sind eine poetische Setzung, um strukturelle Prinzipien dieser Musik zu benennen.

‚Tender‘: die ‚Prägung‘ von Amor, das Erforschen von Möglichkeiten einer fast bodenlosen Sensibilität, diese seltsame Proportion des Geistes, eine verführerische Lockerung, wenn man so will.

‚Theatre‘: Unmittelbarkeit in Raum und Zeit; den erzeugten Klang nicht nur hören, sondern auch sehen, spüren, wie sich der Klang auf seltsame Weise im Raum bewegt.

‚Flight‘: die allgemeine Übersetzung von ‚Fuge‘, jenes Element ästhetischer Flüchtigkeit, das wir mit Eleganz assoziieren, das Grobe, Schwere, Beklemmende zugunsten des Subtilen, Leichten und Freien ablegen. Das Prinzip von Flight ist musikalisch gesehen eine Art gefährliches Hängen von den Ohren, bei dem alles wie eine Hängebrücke ist, verletzlich, gefährlich, zart, ungestützt, nackt.

‚Nageire‘ ist ein orientalisches ästhetisches Prinzip der Nicht-Entwicklung, der nicht-linearen oder ‚sprunghaften‘ Entwicklung. Es setzt auf ständige und extreme Überraschung. Die wörtliche Übersetzung lautet ‚hineingeschleudert‘. Nageire verkörpert die orientalische, ästhetische Freude am Mut zur Zartheit gewagter Konstruktionen. Es ist ein kinästhetisch inspiriertes System des Sprungs in das unbekannt Material – ein Wagnis des Bekannten, eine distanzlose Freiheit der absoluten Bewegung, die sich auf die Flexibilität des Geistes stützt.

Strukturell gibt es fünf Teile, in denen ‚Nageire‘-Verhältnisse in irrationale Zahlen übersetzt werden, eine weitere Definition der Eleganz des Unfassbaren, ebenso wie die Flüchtigkeit des dissonanten

“Tender Theater Flight Nageire” is actually a series of musical rituals involved somehow with the poetic roots of erotic experience. This nakedness, actually a nakedness of spirit, requires a special courage all its own, the courage of vulnerability in terms of letting out feeling, something perilously real with a fierce fragile ambience of elegance, sensitivity, and that radiance of the highest energy release in the mind we call passion. Rituals of sound involving both immediacy and Amor combine to create the musical structure.

These four words ‘Tender Theater Flight Nageire’ are poetically chosen to identify four structural principles that embody the reality of this music.

**‘Tender’:** the ‘imprint’ of Amor, investigating possibilities of almost bottomless sensitivity, this strange proportion of the mind, a seductive loosening, so to speak.

**‘Theater’:** immediacy in space and time, seeing the sound created as well as hearing it, feeling the sound travel strangely in space.

**‘Flight’:** the generic translation of ‘fugue’, that element of aesthetic elusiveness that we associate with elegance, shedding the gross, heavy, oppressive in favor of the subtle, light and free. The principle of Flight, musically, is a kind of perilous hanging by the ears, where everything is like a hanging bridge, vulnerable, dangerous, tender, unsupported, naked.

**‘Nageire’** is an oriental aesthetic principle of non-development, of non-linear or ‘leap’ progression. It uses constant and extreme surprise. The literal translation is ‘flung into’. Nageire embodies the oriental aesthetic delight in the courage of the delicacy of daring constructions. It is a kinesthetically inspired system of leaping into unknown material – a courage of the unknown, a distance-reckless freedom of absolute movement – leaning for the flexibility of the mind.

Structurally, there are five parts in which ‘nageire’ ratios are translated into irrational numbers, one more definition of the elegance of the ungraspable, as is the elusiveness of the

Kontrapunkts im gesamten Stück. Die Drehpunktphrase enthält mathematische Verhältnisse von abwechselnder Nageire und Transparenz – mit anderen Worten: Sprünge zu Punkten hoher Energie (,Nageire‘) und plötzliche Freisetzungen in verschiedene transparente Dichten (,Flight‘). Dies drückt sich in Dynamik, Registern und Klangfarbenverschiebungen durch ausgeklügelte Zungentechnik und Muting sowie neue Schlaginstrumente aus.

Sowohl der zweite als auch der vierte Teil sind ein Rausch purer Empfindsamkeit, der erste und der fünfte Teil sind kurze ,Nageire‘-Sprünge, Zelebrierung hoher Energie, gefährliche Architekturen extremer Geschwindigkeit. Der dritte Teil ist ein reiner Höhenflug in ausgedehnten Glissando-Kontrapunkten. Die Atmosphäre von Tender durchdringt und vereinigt alle fünf Teile.

Unter dem Eindruck der mythischen ,Prägung‘ von Amor teilt uns Joseph Campbell mit, dass sich die Welt verändert hat. Unsere Sinne werden ungewöhnlich wach: Wir verkörpern jenes seltsame Risiko des Hörens, dessen Zeitpunkt immer der Tagesanbruch ist. Wie viele unüberwindbare Mauern der Empfindung müssen durchbrochen werden, um das Wandelbare des Selbst zu erreichen, das ebenso gefährlich ist wie alles wirklich Lebendige?

Wie viele unüberwindbare Mauern der Empfindung werden durchbrochen? Tenderness (Zärtlichkeit) ist das wahrhaft nackte Selbst – dieser seltsame Gefangene in jedem menschlichen Körper. Die Welt verwandelt sich. Selbst der Mond ist das nacktste Ding der Welt, weil der Geist plötzlich enthüllt ist. Er hängt plötzlich feucht in meiner Kehle und mein Schlucken wird silbern. Und ein Tropfen Wasser reicht aus, um in meiner Kehle ein Wunder des Schluckens zu entfesseln. Das plötzliche Zittern einer zarten Papierrassel oder ein ungewöhnlich sensibles Zungenspiel auf einem Blechblasinstrument wird zu einer ganz und gar lebendigen Transparenz.

dissonant counterpoint throughout. The fulcrum phrase includes mathematical ratios of alternating nageire and transparency – in other words, leaps to points of high energy ('nageire') and sudden releases into varieties of transparent densities ('flight'). This is expressed in dynamics, registers, and timbral shifts through sophisticated tonguing and muting and new percussion instruments.

Both the second and fourth parts are a hush of sheer sensibility, the first and fifth are short 'nageire' leaps, celebrations of high energy, dangerous architectures of extreme speed, and the third is pure 'flight' in extensive glissando counterpoints. The ambience of Tender permeates and unifies all five parts.

In the impact of the mythic 'imprint' of Amor, Joseph Campbell tells us, 'the world is transformed'. Our senses become abnormally alert: We embody that strange risk of hearing whose moment in time is always daybreak. How many impossible walls of sensation are crashed to reach that dangerous fluid of self, of course dangerous, as everything truly alive is dangerous?

How many impossible walls of sensation are crashed? Tenderness is the truly naked self – this strange prisoner inside every human body. The world is literally transformed. Even the moon suddenly is the most naked thing there is because the mind is suddenly naked. The moon suddenly hangs wet in my throat and my swallowing is silver, and one drop of water can unhinge my throat into miracles of swallowing. The sudden shiver of a delicate paper rattle or an unusually sensitive tonguing on a brass instrument becomes transparency utterly alive.

– Lucia Dlugoszewski

Programmtext | Programme note, 28. April 1978





„Das erste Anliegen aller Musik ist es, auf irgendeine Weise die Gleichgültigkeit des Hörens, die Gefühllosigkeit der Empfindung zu erschüttern, und jenen Moment der Befreiung zu schaffen, den wir Poesie nennen; unsere Erstarrung zu lösen, sodass wir wie neugeboren erscheinen – als würden wir zum ersten Mal hören.“

“The first concern of all music in one way or another is to shatter the indifference of hearing, the callousness of sensibility, to create that moment of solution we call poetry, our rigidity dissolved when we occur reborn – in a sense, hearing for the first time.”

—————→ Lucia Dlugoszewski

# Contemplations into the Radical Others: Laboratory Part 1

12:00 Performance

Lucia Dlugoszewski's „Clarinet Music  
for the Left Ear in a Small Room“  
für Klarinette | for clarinet  
Mit | With Carl Rosman (Ensemble Musikfabrik)

Listening Session

Re-Inventing the Inventions  
Mit | With Dirk Rothbrust, mit anschließendem  
Gespräch | followed by a conversation mit | with  
Thomas Meixner

13:30 Gespräch | Conversation

Ensemble Perspectives on  
Performing Dlugoszewski's Music  
Mit | With Christine Chapman, Lilianna Krych,  
Agnese Toniutti und | and Monika Żyła

# Contemplations into the Radical Others: Laboratory Part 2

12:00 Performance

Lucia Dlugoszewski's „Clarinet Music  
for the Left Ear in a Small Room“  
für Klarinette | for clarinet  
Mit | With Carl Rosman (Ensemble Musikfabrik)

Gespräch | Conversation

Taking Time to be Vulnerable  
Mit | With Marco Blaauw, Mazyar Kashian,  
Elena Rykova und | and Bethan Morgan-Williams

13:00 Gespräch | Conversation

Performing the Archive: Focus on  
Dance  
Mit | With Katherine Duke, Edivaldo Ernesto  
und | and Louis Kavouras

14:00 Performative Lecture

Problem as Possibility: Dialoguing  
with Dlugoszewski's Scores  
Mit | With Kate Doyle und | and Agnese Toniutti

Sa | Sat  
23.3.2024

Haus der Berliner Festspiele,  
Oberes Foyer

# Contemplations into the Radical Others: Laboratory Part 3

12:00 Gespräch | Conversation

Processes and Procedures

Mit | With Christine Chapman, Marco Blaauw,  
Monika Żyła und | and Kamila Metwaly

Performance

Song for the Poetry of Everyday  
Sound

Mit | With Katherine Duke, Kate Doyle und  
weiteren | and others

13:00 Lecture

Chasing the Morning Star: The  
Aesthetic and Philosophical  
Armatures of Lucia Dlugoszewski  
Mit | With Louis Kavouras

14:00 Lecture

The Musical Cartography of  
Lucia Dlugoszewski  
Mit | With Dustin Hurt

**15:00** Gespräch | Conversation

Transformations of Cantilever  
Mit | With **Dustin Hurt**

**16:00** Performance

Lucia Dlugoszewski's "Violin  
Music for the Left Ear in a Small  
Room"  
Mit | With **Hannah Weirich**

## MaerzMusik

---

Künstlerische Leitung | Artistic Director  
Kamila Metwaly

Co-Kuration | Co-Curation (Contemplations into the Radical Others / Lucia Dlugoszewski)

Christine Chapman, Marco Blaauw, Katherine Duke  
(Erick Hawkins Dance Company), Ensemble Musikfabrik

Kuration Diskurs | Curation Discourse (Contemplations into the Radical Others / Lucia Dlugoszewski)

Monika Żyła

Organisationsleitung | Head of Organisation

Sonia Lescène (in Elternzeit | on parental leave),  
Lukas Becker und | and Kevin Wössner (littlebit /  
Vertretungsteam Produktionsleitung | temporary head of  
production team)

Produktion, Organisation | Production, Organisation

Ina Steffan, Stella Wegmann, Franziska Berlitz,  
Nadia Gravina, Sandra Malinowski, Hannes Wagner,  
Dua Melissa Koyun (Praktikantin | Trainee),  
Ly Thien Co Friedrich (Contemplations into the Radical  
Others / Lucia Dlugoszewski)

Spielstättenleitung | Venue Management

Jenny Redmann

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

## Abendprogramm | Evening Programme

---

Herausgeber | Published by  
Berliner Festspiele

Redaktion | Editor  
Vanessa Schaefer

Visuelles Konzept | Visual Concept  
3pc

Grafik | Graphic Design  
Nafi Mirzaei

Lektorat | Proofreading  
Marlo Pichler

Übersetzung | Translation  
Julian Dittrich, Stephanie Grimm,  
Josephinex Ashley Hansis

Druck | Print  
Druckhaus Sportflieger, Berlin

## Berliner Festspiele

---

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

Intendant | Director  
Matthias Pees

Kaufmännische Geschäftsführung | Managing Director  
Charlotte Sieben

Leitung Kommunikation | Head of Communications  
Claudia Nola

Technische Leitung | Technical Director  
Matthias Schäfer

Berliner Festspiele  
Schaperstraße 24, 10719 Berlin  
+ 49 30 254 89 0  
info@berlinerfestspiele.de  
berlinerfestspiele.de

## Gefördert von | Funded by

---



Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien



ernst von siemens  
musikstiftung

## Festivalpartner | Festival Partners

---

Akademie der Künste Berlin  
Berliner Künstlerprogramm des DAAD  
Haus der Kulturen der Welt  
kultkom – Kerstin Wiehe | QuerKlang guG  
Kultur Büro Elisabeth  
Mophradat  
Parochialkirche  
Radialsystem V  
SAVVY Contemporary  
Theater im Delfhi  
Universität der Künste Berlin

## Medienpartner | Media Partners

---





## Mehr Informationen und Biografien Further information and biographies

### Bildnachweise | Credits

- 2/3, 27: Lucia Dlugoszewski am Timbre-Piano | at timbre piano, Foto | photo: Geraci, Box 354, Folder 39 © Library of Congress
- 4: Lucia Dlugoszewski mit ihren selbst entwickelten Perkussion-Instrumenten | with her invented percussion instruments, 1986, Foto | photo: Peter Kaplan, Box 354, Folder 32 © Library of Congress
- 8: Lucia Dlugoszewski am Timbre-Piano | at timbre piano, Foto | photo: unbekannt | unknown, Box 354, Folder 40 © Library of Congress
- 10: Lucia Dlugoszewski, 1997, Foto | photo: Beatriz Schiller, Box 354, Folder 29 © Library of Congress
- 17: Ensemble Musikfabrik, MaerzMusik 2023 © Fabian Schellhorn
- 30: Robert Yohn, Natalie Richman, Beverly Brown, Carol Conway für | for Black Lake, 1970s, Foto | photo: Ted Yaple, Box 126, Folder 30 © Library of Congress
- 31: Robert Yohn, Beverly Brown für | for Black Lake, 1970s, Foto | photo: Ted Yaple, Box 126, Folder 30 © Library of Congress
- 32: Erick Hawkins, Lucia Dlugoszewski für | for Geography of Noon, 1964-67, Box 354, Folder: 9-11 © Library of Congress
- 33: Pascal Bemichow für | for Taking Time to be Vulnerable, 1999, Foto | photo: Stephan Crasnianski, Box 354, Folder 20 © Library of Congress
- 36: Lucia Dlugoszewski, 1993, Foto | photo: Gene Bagnato, Box 354, Folder 28 © Library of Congress
- 42: Agnese Toniutti, MaerzMusik 2023 © Fabian Schellhorn
- 53: Raquel Aedo, Sarah Perron, Mikhail Baryshnikov, Ruthlyn Salomons, Emmanuele Phuon, für | for Journey of a Poet, 1997, Foto | photo: Gary Friedman, Box 130/354, Folder 1/14 © Library of Congress
- 58/59: Lucia Dlugoszewski, Karte zu | Map for Disparate Stairway Radical Other, Box 314, Folder 17 © Library of Congress
- 65: Ensemble Musikfabrik, MaerzMusik 2023 © Fabian Schellhorn
- 66/67: Lucia Dlugoszewskis rekonstruierte Instrumente | Lucia Dlugoszewski's reconstructed instruments, MaerzMusik 2023 © Fabian Schellhorn
- 72: Lucia Dlugoszewski am Timbre-Piano | at timbre piano, Foto | photo: David Lubarsky, 1987. Box 354, Folder 36 © Library of Congress

Stand | As of: 11.3.2024

Programmänderungen vorbehalten | Programme is subject to change

© 2024. Berliner Festspiele, die Autor\*innen und Fotograf\*innen. Alle Rechte vorbehalten. Abdruck (auch auszugsweise) nur mit Genehmigung der Herausgeber\*innen und Autor\*innen. | © 2024. Berliner Festspiele, the authors and photographers. All rights reserved. Reprints (including extracts) can only be made with the permission of the publishers and authors.

Share your

→ **#MaerzMusik**