

Berliner Festspiele

#maerzmusik

**Maerz** Festival  
**Musik** für  
Zeitfragen  
22.3. ————— 31.3.2019



Opening  
22.3.2019



# Opening

## FREDERIC RZEWSKI

### **The People United Will Never Be Defeated**

36 Variationen über „El pueblo unido jamás será vencido“  
für Klavier (1975)

**Frederic Rzewski** Klavier

## HORAȚIU RĂDULESCU

### **Clepsydra**

für 16 Spieler mit Sound Icons, op. 47 (1981/82)  
UA der Originalfassung

**Johnny Chang, Samuel Dunscombe, Rama Gottfried,  
Judith Hamann, Francis Heery, Rebecca Lane,  
Alexandra Lorenz, Karen Lorenz, Andrea Neumann,  
Michiko Ogawe, James Rushford, Carlos Sandoval,  
Julie Sassoon, Evelyn Saylor, Ernst Surberg,  
Stellan Veloce** Spieler Sound Icons

**Samuel Dunscombe** und **Ernst Surberg** Leitung  
**Carlos Sandoval** Vorbereitung und Stimmung  
der Instrumente

# The People United Will Never Be Defeated!

für Klavier (1975)

THE PEOPLE UNITED WILL NEVER BE DEFEATED!, eine Reihe von sechszwanzig Variationen über das Lied „El pueblo unido jamas sera vencido“ des chilenischen Komponisten Sergio Ortega, entstand im Herbst 1975 für die amerikanische Pianistin Ursula Oppens und wurde von ihr im Februar 1976 im Kennedy Center in Washington, D. C. uraufgeführt.

Ich hatte Ortegas Lied bei einem Konzert der chilenischen Gruppe Inti-Illimani 1974 in New York kennengelernt. Kurz vor dem gewaltsamen Staatsstreich geschrieben, der 1973 die Popular-Unidad-Regierung von Salvador Allende beendete, erreichte es als gleichsam inoffizielle Hymne der chilenischen Exil-Demokratiebewegung Millionen von Menschen in der ganzen Welt. Es ist ein ausgezeichnetes Beispiel für das „Neue chilenische Lied“, das während der Jahre der Popular Unidad seine Blütezeit hatte. Charakteristisch für diese Musik ist die Tendenz, traditionelle Volkslieder mit Texten politischer Herkunft, aber auch mit musikalischen Elementen unterschiedlichen Ursprungs zu verbinden: vor allem denen der klassischen europäischen Tradition, aber auch mit der traditionellen Musik anderer Kulturen sowie den Experimenten der zeitgenössischen „Avantgarde“. Das Ergebnis ist eine Musikform, die als einprägsames Symbol der umfassenden Einheit sozialer Klassen wirkt, die zu jener Zeit das Ideal der chilenischen Gesellschaft war.

Bei der Komposition dieser Variationen habe ich versucht, eine ähnliche Synthese unterschiedlicher stilistischer Elemente zu erreichen. Obwohl die klassische Variationsform als Grundlage dient, gibt es Anspielungen auf die Volksmusik Nord- und Südamerikas, auf Jazz und Serialismus. Vor der letzten Wiederkehr des Themas ist Raum für eine frei improvisierte Kadenz. Dazu werden zwei weithin bekannte traditionelle politische Lieder zitiert und an verschiedenen Stellen des ganzen Stücks mit dem thematischen Hauptmaterial verflochten: dem italienischen Arbeiterlied „Bandiera rossa“ und dem „Solidaritätslied“ von Eisler und Brecht. Solche Bezüge sollen unter anderem ein Gefühl für die Geschichte und ihren Fortgang wecken.

Frederic Rzewski 8. August 1979

THE PEOPLE UNITED ist eine Folge von sechs Zyklen, deren jeder aus sechs Abschnitten besteht, in denen verschiedene musikalische Beziehungen nacheinander erscheinen: 1. einfache Ereignisse, 2. Rhythmen, 3. Melodien, 4. Kontrapunkte, 5. Harmonien und 6. Vereinigung dieser Elemente. Jeder der größeren Zyklen entwickelt seinen Charakter aus dem Einzelabschnitt, der ihm zugeordnet ist, so daß der dritte Zyklus lyrisch ist, der vierte zu Konflikten neigt, der fünfte zur Gleichzeitigkeit (der fünfte ist auch der freieste) und der sechste rekapituliert, und zwar so, daß der erste Abschnitt eine Zusammenfassung aller vorausgegangenen ersten Abschnitte ist, der zweite eine Zusammenfassung aller zweiten Abschnitte, et cetera. Außer dem Thema selbst erscheinen zwei Lieder an verschiedenen Stellen: das italienische Revolutionslied „Bandiera rossa“, das sich auf jene Italiener bezieht, die in den siebziger Jahren ihre Türen den zahlreichen Flüchtlingen vor dem chilenischen Faschismus öffneten, und das antifaschistische „Solidaritätslied“ von Hanns Eisler aus dem Jahr 1932, das daran erinnert, daß es in der Vergangenheit Parallelen zu den Bedrohungen von heute gibt, und daß es wichtig ist, daraus zu lernen. Nach dem sechsten Zyklus hat der Pianist die Möglichkeit, eine Kadenz zu improvisieren. Die ausgedehnte Länge der Komposition kann als Anspielung darauf verstanden werden, daß die Vereinigung des Volks ein langwieriger Prozeß ist und daß ohne Mühe kein Lohn errungen werden kann.

Frederic Rzewski 22. Januar 1994

Texte von Frederic Rzewski:

Frederic Rzewski, „Nosequitar. Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation, Edition MusikTexte 009, hrsg. von Gisela Gronemeyer und Reinhgard Oelschlägel, Köln 2007, S. 452 ff. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Edition MusikTexte Köln

# Clepsydra

op. 47 (1981/82) für 16 Sound Icons

Eine Clepsydra bezeichnet im antiken Griechenland eine Wasseruhr, mit der die Zeit gemessen wurde, im Gegensatz zur Sanduhr, bei der die Zeit mittels Sand gemessen wird.

Eine Clepsydra besteht aus zwei Behältern, die übereinander stehen. Der obere Behälter ist mit Wasser gefüllt, das durch eine kleine Öffnung am Fuß in den unteren leeren Behälter fließt. Je nach Rauminhalt der Behälter berechnet sich die Dauer, die das Wasser braucht, um von oben nach unten zu strömen. Eine besondere Nutzung der Clepsydren war unter anderem bei Gericht, wo sie die Redezeit der Plädoyers begrenzten.

Die Komposition Rădulescu greift das Konzept und die Form einer horizontalen Clepsydra auf, und filtert allmählich aus einem reichen Klangspektrum eine einzige Tonhöhe heraus. In ihrem weiteren Verlauf geht die Musik durch diese Tonhöhe hindurch, um dann von da aus ein neues Spektrum hervorzubringen, das immer Tonhöhen anreichert und sich entsprechend ausdehnt. In der 16-stimmigen Partitur werden aus den spektralen Komponenten eines Klangs Grundtöne mit ihrem eigenen erweiterten „spektralen Leben“ aktiviert (*l'émulation de l'émulation*), und zwar indem verschiedene Bogentechniken auf den Sound Icons benutzt werden. Diese Prozesse der Dynamik- und Klangfarbenevolution schwanken zwischen heterogener und homogener Anwendung der Klangerzeugungstechniken – es entsteht eine Art „spektraler Heterophonie“ der Klangquellen. Die Dynamik der 16 Stimmen ist sehr differenziert, ein tiefes oder entferntes dreifaches *Pianissimo ppp* trifft mehr oder weniger gleichzeitig auf ein sehr nahes dreifaches *Fortissimo fff*. Es ist tatsächlich unmöglich, die vier paradigmatischen historischen musikalischen Satzweisen – Monodie, Polyphonie, Homophonie und Heterophonie – innerhalb dieses „Sound Plasma“ voneinander zu unterscheiden. Es entsteht vielmehr eine lebendige Klangmaterie, die nur durch eine globale Betrachtung erfasst werden kann, vergleichbar dem Blick aus dem Weltall auf unsere blaue Erde.

Horațiu Rădulescu

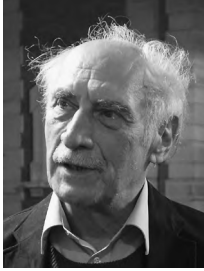
Ein SOUND ICON ist ein vertikal auf der Seite liegender Flügel, dessen Saiten mit verschiedenen Arten von Fäden gespielt werden. Das Instrument Klavier wird so in eine neues Licht gerückt – es ähnelt mehr einem Kultobjekt, vergleichbar mit einer byzantinischen Ikone. Da in Rumänien zu einer bestimmten Zeit Religion nur durch Musik möglich war, nannte ich dieses Instrument Sound Icon. Seit ich Violine spiele, war ich von der Idee besessen, das Verhältnis und die Funktion von Bogen und Saiten umzukehren. Ich experimentierte mit einzelnen Bogenhaaren, sehr feinen Fäden (mit Durchmesser von 1/10 mm), die mit Kolophonium präpariert wurden. Diese Fäden werden durch die Klaviersaiten geführt im Winkel eines „Vs“. Bei „Clepsydra“ werden die Klaviere mit unterschiedlichen Fäden gespielt: mit geknoteten Nylonfäden, mit kolophonierten Angelschnüren, mit den kolophonierten Fingern der Spieler\*innen und Bass-Stahlsaiten. Manchmal wird auch der Kontrabassbogen eingesetzt, um Saiten zu aktivieren, die durch das Klavier gezogen wurden. So werden einzelne Saiten in Schwingung versetzt und erzeugen durch Sympathetische Vibration aller anderen offenen Saiten des Flügels eine fabelhafte Resonanz: Rhythmus wird so in Klangfarbe verwandelt.

Die erste öffentliche Aufführung mit Sound Icons fand 1974 beim Festival de Provence in Frankreich statt, wo 17 Interpret\*innen „A Doini“ op. 24 uraufführten. In „A Doini“, „Clepsydra“, „Astray“ und anderen Werken berücksichtigt die Bogentechnik auf dem Sound Icon verschiedene Parameter: die Geschwindigkeit, mit der der Faden bewegt wird, den Winkel, in dem der Faden geführt, den Durchmesser der Fäden, den Druck, der auf die Saite ausgeübt wird und den Ort, an dem die Saite berührt wird. Die Stimmung der Saiten (Scordatura) des Sound Icons ist für jede Partitur spezifisch und entspricht genau den Intervallen, die von den spektralen Komponenten bestimmt sind (d.h. harmonischen Skalen logarithmischer und somit ungleicher Intervalle). In „Clepsydra“ entsprechen sie zwei Spektren: dem auf C = 4 Hz-Spektrum mit 11 Funktionen zwischen der 12. (3.) und 106. (53.) Komponente und dem auf G = 1,5 Hz-Spektrum mit 24 Funktionen zwischen der 8. (1.) und 240. (15.) Komponente.

In „Clepsydra“ werden die Funktionen des C-Spektrums in die des G-Spektrums verwandelt. Verschiedene Klangerzeugungstechniken aktivieren die Funktionen des C-Spektrums, die sich allmählich auf eine einzige Funktion reduzieren. So eröffnet diatonisch (C9. = G 12. 3.) ein sich immer mehr entfaltendes G-Spektrum. Die Interpret\*innen spielen auf der „Emanation“ eines Infraklangs (4 Hz und 1,5 Hz), d.h. auf den zu Fundamentalen emanzipierten Obertönen eines Infraklangs.

Horațiu Rădulescu

## Frederic Rzewski



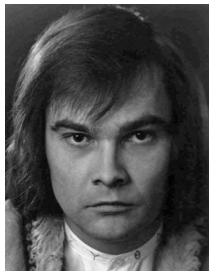
© Marc-Henri Dylert

Frederic Rzewski kam 1938 in Westfield / Massachusetts zur Welt und erhielt mit drei Jahren seinen ersten Klavierunterricht. Bereits in früher Kindheit machte er seine ersten Gehversuche als Komponist. Zunächst studierte er Klavier bei Charles Mackey in Springfield. Es folgte ein Kompositionstudium bei Walter Piston (Orchestrierung) und Randall Thompson an der Harvard University sowie bei Roger Sessions und Milton Babbitt an der Princeton University, wo er auch Kurse in Philosophie und Griechisch belegte. Ein Fulbright-Stipendium ermöglichte ihm 1960/61 einen Studienaufenthalt bei Luigi Dallapiccola in Florenz. Die musikalische Zusammenarbeit mit Dallapiccola markiert den Beginn seiner Karriere als Pianist für zeitgenössische Klaviermusik. Schließlich ergänzte er seine Studien zwischen 1963 und 1965 bei Elliot Carter in Berlin. Die Freundschaft mit Christian Wolff und David Behrman sowie die Bekanntschaft mit John Cage und David Tudor beeinflussten seine Entwicklung sowohl als Komponist wie auch als Künstler. Rzewski gab in den 60er Jahren Unterricht und nahm an den ersten Aufführungen von Karlheinz Stockhausens „Klavierstück X“ 1962 und „Plus Minus“ 1964 teil. Von 1977 bis 2003 war er Professor für Komposition am Conservatoire Royal in Lüttich/Belgien. Daneben lehrte er an anderen Hochschulen, u.a. an der Yale University, am California Institute of the Arts und an der Universität

der Künste Berlin. Das von Rzewski zusammen mit Alvin Curran und Richard Teitelbaum 1966 in Rom gegründete Live-Elektronik-Ensemble Musica Elettronica Viva führte ihn mit politisch engagierten Kolleg\*innen und Jazzmusiker\*innen zusammen. Kennzeichnend für die Musik des Ensembles sind improvisatorische Elemente und der Einsatz elektronischer Live-Instrumente. Damit sollten das zeitgemäße Denken über die klassische Komposition und Aufführung revolutioniert werden. Die musikalischen Erfahrungen mit dem Ensemble spiegeln sich auch in Rzewskis Kompositionen der späten 1960er und 1970er Jahre wieder. Sie kombinieren Elemente, die gleichermaßen von der improvisierten und der komponierten Musik stammen. Zu Beginn der 70er Jahre kehrte er wieder nach New York zurück. In dieser Zeit entstanden weitere politisch engagierte Kompositionen, die es ihm wahrscheinlich erschwerten, in den USA eine dauerhafte Lehrtätigkeit aufzunehmen. Seit 1976 lebt er vorwiegend in Rom und in Brüssel. In den siebziger Jahren experimentierte er weiterhin mit Formen, in denen Stil und Sprache als strukturelle Elemente behandelt werden. Das bekannteste Werk der 70er Jahre ist „The People United Will Never Be Defeated!“, eine 50-minütige Komposition, die 36 Klaviervariationen nach einem Lied des Chilenischen Komponisten Sergio Ortega präsentiert. Heute lebt und wirkt Frederic Rzewski in Brüssel.



## Horațiu Rădulescu



© Lucero Print, Horațiu Rădulescu Archives

Horațiu Rădulescu, 1942 in Bukarest, Rumänien, geboren, studiert zunächst privat Violine bei Nina Alexandrescu, einer Schülerin von Enescu, und später Komposition an der Musikakademie von Bukarest, wo Stefan Niculescu, Tiberiu Olah und Aurel Stroő, einige der führenden Persönlichkeiten der neu herauskommenden Avantgarde, seine Lehrer waren. 1969, nach seinem Studienabschluss, verließ er Rumänien und ließ sich in Paris nieder, wo er 1974 auch die französische Staatsbürgerschaft annahm. Sein erstes in Paris komponiertes Werk „Credo für neun Cellos“ war auch sein erstes Werk, in dem er die für ihn charakteristischen spektralen Techniken anwandte. Diese Technik „umfasst eine variable Verteilung spektraler Energie, die Synthese von globalen Klangquellen, Mikro- und Makroform als Klangprozess, vier gleichzeitige Schichten der Wahrnehmung und der Geschwindigkeit und die spektrale Skordatur, d.h. Reihen ungleicher Intervalle, die sich auf harmonische Skalen beziehen“ (Rădulescu 1993). Diese Techniken hat er in den folgenden Jahrzehnten wesentlich ausgearbeitet und weiterentwickelt. In den frühen 70er Jahren besuchte er Kompositionsklassen von John Cage, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen und Iannis Xenakis bei den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt und von Luc Ferrari und Mauricio Kagel in Köln. In den Jahren 1972 und 1973 präsentierte er seine Musik auch in der

Klasse von Olivier Messiaen am Pariser Konservatorium. Ebenfalls ab den frühen 70er Jahren wurden seine Werke bei den damals führenden Festivals zeitgenössischer Musik aufgeführt, so in Utrecht, Darmstadt, Royan, Metz und Donaueschingen. Von 1979 bis 1981 studierte er computergestützte Komposition und Psychoakustik am IRCAM in Paris. In seiner Musik setzt er jedoch nur selten elektronischer Mittel bei der Klangproduktion ein. 1983 gründete er das Ensemble Lucero in Paris, 1991 folgte die Gründung des Lucero Festivals. Mitte der 80er Jahre lebte er zeitweise in Freiburg in Deutschland, behielt aber eine Wohnadresse in Versailles. 1988 verbrachte er in Berlin als Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD, in den Jahren 1989–1990 war er Stipendiat der Villa Medici. Anschließend zog er in die Schweiz, lebte dort zunächst in Clarens und dann in Vevey. Horațiu Rădulescu starb am 25. September 2006 in Paris.

Rădulescus spektrale Kompositionstechnik, so wie er sie in den 1970er Jahren und danach entwickelt hat, unterscheidet sich erheblich von der seiner französischen Zeitgenossen Gérard Grisey und Tristan Murail. Sein kompositorisches Ziel, skizziert in seinem Buch „Sound Plasma“ von 1975, war, die historischen Kategorien der Monodie, Polyphonie und Heterophonie hinter sich zu lassen und musikalische Texturen zu

erschaffen, in denen alle Elemente in einem konstanten Fluss sind. Zentral für diese Vorstellung ist die Erforschung des harmonischen Spektrums, und mit Hilfe neuer Spieltechniken die Partialtöne von komplexen Klängen hervorzubringen, diese mitunter zu isolieren, um auf diesen dann neue Spektren aufzubauen. Die harmonischen Beziehungen in seiner Musik basieren auf diesen Spektren und auf dem Phänomen der Summations- und Differenztöne. Die Klanglichkeit am Anfang seines Vierten Streichquartetts (1976 – 1987) beispielsweise basiert auf den 21., 22. und 43. Oberton des Grundtons C; ein Beispiel für die „selbst-generierenden Funktionen“ in seiner Musik, denn die Obertöne 21 und 22 ergeben in der Summe 43 und aus der Differenz 1 generiert sich der Grundton. Viele seiner Streichermusiken benutzen eine „spektrale Skordatur“, bei der die Saiten neugestimmt werden, oft um die Partialtöne eines einzigen harmonischen Spektrums zu simulieren. Rădulescus spätere Werke erhalten ihre poetische Inspiration aus dem „Tao Te Ching“ von Laotse. Die Titel seiner Zweiten, Dritten, Vierten, Fünften und Sechsten Klaviersonate und des Fünften und Sechsten Streichquartetts beispielsweise sind dieser Quelle entnommen. Die Klaviersonaten wie auch das Klavierkonzert „The Quest“ (1996) und andere Spätwerke integrieren Volksliedmelodien aus seinem Heimatland Rumänien in seine spektrale Technik.

# Impressum / Imprint

## MaerzMusik – Festival für Zeitfragen / MaerzMusik – Festival for Time Issues

Künstlerische Leitung / *Artistic Director*  
Berno Odo Polzer  
Organisationsleitung / *Head of Organisation*  
Ilse Müller  
Produktion / *Production*  
Linda Sepp, Ina Steffan, Jade Tan (Praktikantin / *Trainee*),  
Friedrich Weißbach, Jakob Claus (Mitarbeit /  
*Collaboration Thinking Together*)  
Spielstättenleitung und Künstlerbetreuung /  
*Venue Management and Artists Service*  
Karsten Neßler, Katalin Drabant, Thalia Hertel,  
Anna Crespo Palomar, Juliane Spencer  
Technische Produktionsleitung / *Head of Technical Production*  
Matthias Schäfer  
Bühnentechnik / *Stage Technicians*  
Harald Adams, Pierre Joël Becker, Sybille Casper, Birte Dördelmann,  
Stefan Frenzel, Daniel Gierlich, Victor Haberkorn, Susanne Honnef,  
Karin Hornemann, Ivan Jovanovic, Ingo Köller, Ricardo Lashley,  
Anne LeLievre, Hjordis Imke Linde, Mirko Neugart, Jason Osayi,  
Felix Petzold, Christoph Reinhardt, René Schaeffges, Juliane Schüller,  
Manuel Solms, Julie Louise Speck, Felix Stoffel, Camillo Weber, Daniel  
Weidmann, Martin Zimmermann, Matthias Zülke  
Beleuchtung / *Lighting*  
Günhan Bardak, Christian Benz, Severin Beyer, Frank Brösa,  
Katrin Büttner, Andreas Harder, Kathrin Kausche, Mathilda Krusche,  
Matthias Kümmler, Wolfgang Kunwald, Ruprecht Lademann,  
Boris Meier, Juri Rendler, Franziska Robitsch, Michael Rudolph,  
Lydia Schönfeldt, Frank Szardenings, Jens Tuch, Bastian Vogel,  
Tajima Sachiko Zimmermann  
Ton, Videotechnik, Projektionstechnik /  
*Sound, Video, Projections*  
Aiks Dekker, Detlef Feiertag, Florian Fischer, Jörn Gross, Stefan Höhne,  
Jürgen Kramer, Tilo Lips, Thomas Meier, Hartwig Nickola,  
Ulla Pittermann, Felix Podzwadowski, Fernando Quartana,  
Tony Scheunemann, Torsten Schwarzbach

Stand / *Dated*: 18.3.2019

Programm- und Besetzungsänderungen vorbehalten /  
*We reserve the right to make alterations to the programme and casting.*

## Abendprogramm / *Programme Information*

Herausgeber / *Editor* Berliner Festspiele  
Redaktion / *Editorial Department*  
Dr. Barbara Barthelmes, Ilse Müller  
Grafik / *Graphic Design* Christine Berkenhoff  
Presse / *Press Officers* Patricia Hofmann, Ida Steffen  
Visuelles Konzept & Design / *Visual Concept & Design*  
Eps51  
Herstellung / *Production* Medialis Offsetdruck GmbH, Berlin

© 2019. Berliner Festspiele, die Autor\*innen und Fotograf\*innen.  
Alle Rechte vorbehalten. Abdruck (auch auszugsweise) nur mit  
Genehmigung der Herausgeber\*innen und Autor\*innen.  
Copyright 2018. *Berliner Festspiele, the authors and photographers.*  
All rights reserved. Reprints (including extracts) can only be made  
with the permission of the publishers and authors.

## Veranstalter / *Presented by*

Berliner Festspiele  
Ein Geschäftsbereich der  
Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH /  
*A Division of Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH*

Intendant / *Director*  
Dr. Thomas Oberender  
Kaufmännische Geschäftsführung / *Commercial Director*  
Charlotte Sieben  
Leitung Kommunikation / *Head of Communication*  
Claudia Nola

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

Gefördert durch / *Funded by*



Die Befragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien

## Reader 2017 + 2018 + 2019

Im Reader finden Sie Originalbeiträge von  
Künstler\*innen, Essays, Graphiken und Fotos.  
Erhältlich ist er hier vor Ort und im Online-Shop.  
Der Reader 2019 kostet € 6.  
Sie können die Reader 2017 und 2018  
zusätzlich im Paket zum Preis von € 4 erwerben.  
Viel Spaß beim Schmökern!



im Paket  
für € 10

