

Berliner
Festspiele

MAERZ

MUSIK

asamisimasa-
zyklus

22.3.2023



asamisimasa-zyklus

Konzert | Concert

Mathias Spahlinger

asamisimasa-zyklus (2014 – 2019)

Uraufführung | World premiere

01 difference négligeable

für Gitarre und Violoncello | for guitar and violoncello

02 faux faux faux bourdon

Solo und Accompagnement für Bassklarinette und Quartett (Schlagzeug, Gitarre, Klavier, Violoncello) | solo and accompagnement for bass clarinet with quartet (percussion, guitar, piano, violoncello)

03 flashback (mit rückschaufehlern)

Trio für Vierteltoninstrumente: zwei Vibrafone, E-Gitarre und Klavier plus Keyboard | trio for quarter tone instruments: two vibraphones, electric guitar and piano plus keyboard

04 un-umkehr

Quintett (Klarinette, Schlagzeug, Gitarre, Klavier und Violoncello) | quintet (clarinet, percussion, guitar, piano and violoncello)

05 doppelt und dreifach determiniert

Schlagzeug-Solo (5 Tomtoms) | percussion solo (5 tom-toms)

06 double

Quintett (Klarinette, Schlagzeug, Gitarre, Klavier und Violoncello) | quintet (clarinet, percussion, guitar, piano and violoncello)

Mi | Wed
22.3.2023

20:00

Philharmonie Berlin,
Kammermusiksaal

07 nachtstück mit sonne

Solo und Accompagnement für 10-saitige Gitarre
und Quartett (Klarinette, Schlagzeug, Klavier, Violoncello) |
solo and accompaniment for 10-string guitar
with quartet (clarinet, percussion, piano, violoncello)

08 still/moving

für Klarinette und Violoncello | for clarinet and violoncello

09 don't kill me, i am beautiful

Quartett (Bassklarinette, Schlagzeug, Klavier und Violoncello) |
quartet (bass clarinet, percussion, piano and violoncello)

10 nahe null

Quintett (Klarinette, kleine Trommel, Gitarre, Klavier und Violoncello) |
quintet (clarinet, snare drum, guitar, piano and violoncello)

11 k141

Solo-Klavier | solo piano

Besetzung | Cast

asamisimasa

Ellen Ugelvik

Keyboard | keyboard

Morten Barrikmo

Klarinette | clarinet

Tanja Orning

Cello | cello

Håkon Stene

Schlagzeug | percussion

Anders Førisdal

Gitarren | guitars

mathias spahlinger

über den | on the

asamisimasa-zyklus

für das asamisimasa-ensemble: klarinette, schlagzeug, gitarre, klavier, violoncello

eine sammlung von elf stücken, die einzeln oder in verschiedenen kombinationen gespielt werden können, aber auch, in vom komponisten festgelegter reihenfolge, als abendfüllendes programm. in dieser gestalt kommt der zyklus hier zum ersten mal zur aufführung; auch die einzelnen stücke sind, bis auf wenige ausnahmen, uraufführungen. alle denkbaren besetzungsgrößen kommen vor, vom solo bis zum quintett, in unterschiedlichen instrumentenkombinationen. bei zwei stücken steht ein ensemble-mitglied mit solistischen aufgaben (plus quartett) im vordergrund.

die dauern der stücke reichen von 3 bis 15 minuten.

for the asamisimasa ensemble: clarinet, percussion, guitar, piano, violoncello

a collection of eleven pieces that can be played either individually or in varying combinations, but also in an order specified by the composer as a full evening programme. here the cycle is being performed in this form for the first time. the individual pieces are also, with a few exceptions, world premieres. every conceivable cast size is used, from solo to quintet, in a wide range of instrumental combinations. in two of the pieces one member of the ensemble is highlighted, playing as a soloist (backed by a quartet).

the duration of the pieces ranges from 3 to 15 minutes



O1 différence négligeable

für gitarre und violoncello

die tonumfänge der instrumente dieses duos sind sehr ähnlich; fast alle tonhöhen, die auf dem einen instrument möglich sind, sind es auf dem anderen auch. unterschiede der klangerzeugungsarten, der farben, der dynamischen verläufe und anderer eigenschaften, die außerhalb des traditionellen tonhöhen-satzes liegen, treten umso deutlicher hervor, bis aus jeder vernachlässigbaren abweichung ein unterschied ums ganze werden kann – die neue musik hat die fragwürdigkeit der prinzipiellen unterschiede zwischen gleich, ähnlich und verschieden bewusst gemacht.

for guitar and violoncello

the pitch ranges of these two instruments are very similar; almost every pitch that can be produced on one instrument can also be produced on the other. differences in how the sound has been produced, timbres, dynamic sequences and other properties that lie beyond traditional measures of pitch become more prominent until each negligible discrepancy can become a fundamental difference – contemporary music has created an awareness of the questionable nature of the basic distinctions between the same, similar and different.

O2 faux faux faux bourdon

solo und accompagnement für bassklarinetten und quartett (schlagzeug, gitarre, klavier, violoncello)

ordnung in einer hinsicht stiftet unordnung in jeder anderen.

eine der vermutlich ältesten und die denkbar einfachste erscheinungsweise/n der mehrstimmigkeit ist der *bordun*, die begleitung einer melodie durch den liegenden grundton, oft plus quint und oktave; hierzu verhalten sich die melodietöne, je nach ihrer stellung auf der tonleiter wechselnd, konsonant oder dissonant. ein verfahren, das uns tautologisch vorkommen will, weil die begleitung nur den bezugsrahmen in erscheinung bringt, den musiker und hörer ohnehin im bewusst-

sein haben müssen, wenn die stellung der melodietöne im wahrnehmungssystem verstanden werden soll. unter den entstehungsbedingungen dieser musizierpraxis können also die verhältnisse so klar nicht gewesen sein, wie nach der reduktion des skalenvorrates auf die dur-moll-tonalität im neuzeitlichen europa.

der *fauxbourdon*, der falsche bordun, stellt nun in gewisser weise eine umkehrung dieser verhältnisse dar. auch hier wird ein ordungsprinzip strikt verfolgt, ein anderes, das kontrapunktische denken, die selbständigkeit der stimmen, über kurze oder längere strecken vernachlässigt. die melodietöne werden (streckenweise) mit gleichbleibenden akkorden unterlegt, zumeist mit quart plus terz. solche kruditäten haben ihre freche frische (mit aus- und wiedereinstieg in kontrapunkt und, später, funktionaler harmonik) über die jahrhunderte, über beethoven hinaus bis gershwin behalten.

die sextakkordparallelen sind tonal, sie bringen große und kleine terzen, reine und falsche quarten, bestätigen also die tonleiter. unter *faux fauxbourdon* könnte ein verfahren verstanden werden, das, ähnlich wie mixturen, akkorde real transponiert, also ohne rücksicht auf leiterfremde töne; oder eines, das, darüber hinaus, atonale akkorde parallel führt.

in *faux faux faux bourdon* ist die bassklarinette (fast immer) die solistin. sie spielt falsche melodien – die nämlich nicht tonal und (obwohl klar rhythmisch) nicht metrisch gebunden sind. die übrigen instrumente über- oder auch unterlegen die bassklarinette mit parallelen akkorden, die nicht tonal sind. die prinzipien, nach denen diese akkorde gebildet sind, werden ständig verletzt oder durch andere ersetzt.

paul valéry hatte recht: „deux dangers ne cessent de menacer le monde; l'ordre et le désordre.“ (zwei gefahren hören nicht auf, die welt zu bedrohen; die ordnung und die unordnung).

solo and accompagnement for bass clarinet
with quartet (percussion, guitar, piano, violoncello)

order in one respect causes disorder in every other.

it seems that both one of the oldest and the simplest form of polyphony imaginable is the *bordun*, the accompaniment to a melody by its underlying key note, often plus a fifth and octave; the notes of the melody relate to this either consonantly or dissonantly, depending on their position on the scale. a procedure that appears tautological to us because the accompaniment merely makes the frame of reference apparent that musicians and listeners have to be aware of if the position of the notes of the melody is to be understood within their cognitive system. the circumstances under which this musical practice came about cannot be as clear

as those after the range of scales was reduced to major-minor tonality in modern europe.

the *fauxbourdon*, the false bordun, represents a reversal of these relationships. here, again, an ordering principle is strictly followed: a different one that neglects contrapuntal thinking, the autonomy of voices, over shorter or longer passages. the notes of the melody are (in places) underscored with chords that remain the same, mostly with a fourth plus a third. such crude measures have retained their impertinent freshness (stepping out of and back into counterpoint, and later, functional harmonics) over the centuries, from beethoven to Gershwin.

the sixth chord parallels are tonal, they include major and minor thirds, pure and augmented fourths, and thus reinforce the scale. *faux fauxbourdon* could be understood as a procedure that, similar to mixtures, borrows chords regardless of notes that are not included in the scale; or one that goes beyond this to play atonal chords in parallel.

in *faux faux faux bourdon* the soloist is (almost always) the bass clarinet. it plays false melodies – which are not tonally and (although clearly rhythmically) not metrically bound. the remaining instruments either over- or underlay the bass clarinet with parallel chords that are not tonal. the principles according to which these chords are formed are continually violated or replaced with others.

paul valéry was right: “deux dangers ne cessent de menacer le monde; l’ordre et le désordre.” (two dangers never cease to threaten the world: order and disorder).

03

flashback (mit rückschaufehlern)

trio für vierteltoninstrumente: zwei vibrafone, e-gitarre und klavier
plus keyboard

ein ohrwurm ist noch kein traumatisches symptom. aber manche stellen bei beethoven (der hier zitiert wird), nicht anders als von hegel oder hölderlin

(alle drei waren 1789 19-jährig), erinnern dringlich an das anfänglich umstürzlerische potential des bürgertums. besonders, wo die widersprüche kulminieren und so festgehalten werden, dass sie erzittern: „explosante fixe“. einer traditionspflege zum trotz, die abschleift, durch gebrauch zivilisiert und durch verharmlosende erinnerung zum kulturgut, zum besitz herabwürdigt.

trio for quarter tone instruments: two vibraphones, electric guitar and piano plus keyboard

an earworm is not yet a symptom of trauma. but numerous passages in beethoven (who is quoted here), no different to hegel or hölderlin (all three of them were aged 19 in 1789), provide an urgent reminder of the subversive potential the bourgeoisie initially possessed. especially when contradictions come to a head and are so entrenched that they quake: “explosante fixe”. despite their preservation within a tradition that smooths away their rough edges, civilizing them through custom and degrading them through innocuous memory into cultural assets and property.

04 un-umkehr

quintett (klarinetten, schlagzeug, gitarre, klavier und violoncello)

unsere vorstellungen von umkehrung in der musik sind durch die schriftlichkeit bestimmt. unter A-B-A-form versteht man selbstverständlich die abfolge von teilen als einheiten, die aber, intern, in gleicher richtung gespielt werden; andernfalls müsste, ab der mitte von B, der rest des stückes rückwärts gelesen werden.

bei der (über jahrhunderte) kleinsten größenordnung, den tonhöhen, erwartet niemand, dass in original, krebs, umkehrung (von oben und unten der intervallen) und umkehrungskrebs mit der reihenfolge der tonhöhen auch deren ein- und ausschwingvorgänge gemeint sein könnten. ein rückwärts ablaufendes tonband macht klar, dass dieser „physikalisch getreuesten“ umkehr in der zeit nicht die größte ähnlichkeit mit dem original und die höchste wiedererkennbarkeit zukommt.

so ist bis heute die entscheidung für umkehrungen in der musik in jeder hinsicht an deren ausdehnung in der zeit gebunden und die vermischung von größenordnungen bringt das erfreulichste und fruchtbarste durcheinander hervor.



quintet (clarinet, percussion, guitar, piano and violoncello)

our ideas of reversal in music are determined by written notation. one understands A-B-A-form as self-evidently the sequence of elements as units that however, internally, are played in the same direction; otherwise from the middle of B onwards, the rest of the piece would have to be read backwards.

at the (for centuries) smallest order of magnitude, the pitch, no one expects that in the original, retrograde, reversal (from above and below the intervals) and retrograde reversal, the sequence of pitches could also include their build-up and decay phenomena. a recording played backwards makes it clear that this “physically most accurate” reversal in time does not bear the slightest resemblance to the original or possess the highest recognition factor.

as a result, to this day any decision in favour of reversals in music is in every respect bound to its extension within time and blending orders of magnitude gives rise to confusion of the most gratifying and fruitful kind.



doppelt und dreifach determiniert

schlagzeug-solo (5 tomtoms)

für unsere traditionellen vorstellungen von musikalischem zusammenhang ist wohl die zeitordnung die bestimmendste gewesen: die abfolge der klangereignisse, das vorher und nachher (von melos bis form und dramaturgie) und das zugleich, also das zeitmaß für takt, metrum und rhythmus, das für musiker und hörer verbindliche tempo, das synchronität von aufführung wie wahrnehmung für musiker und hörer reguliert.

mit der „geschichtlichen tat“ der erfindung von atonalität sind alle voraussetzungen des systems musik in frage gestellt; gleich, ähnlich und verschieden ebenso wie vorher/nachher beziehungsweise synchron.

drei anschläge definieren ein tempo. nicht nur, wenn sie als puls, in gleichen abständen oder dauern aufeinanderfolgen. auch anschläge mit einfachem rhythmus oder dauern, z. b. im verhältnis 3:1:2 (der punktierte rhythmus), definieren zugleich takt, metrum, rhythmus.

wird ein solcher rhythmus (z. b. in drei stimmen) gleichzeitig in drei unterschiedlichen tempi oft wiederholt, und laufen diese drei tempi nicht lediglich nebeneinander her, sondern sind so aufeinander bezogen, dass immer wieder bis zu drei anschläge aus den unterschiedlichen tempoebenen zusammentreffen müssen, eben auch solche, die in ihrem jeweiligen tempo die dauern 1, 2 oder 3 besitzen, sodass sie aber nicht bloß quantitativ verschieden sondern wesentlich verschieden sind, denn sie sind im rhythmus 3+1+2 in ihrer stellung im metrum bestimmt, so kann man (mit hegel) sagen: „die *denkende* vernunft spitzt den abgestumpften unterschied des verschiedenen, die bloße mannigfaltigkeit der vorstellung, zum *wesentlichen* unterschiede, zum *gegensatze* zu.“

percussion solo (5 tom-toms)

among our traditional ideas of what binds music together, the most influential has been the structure of time: the sequence of sonic events, the before and after (from melos to form and dramaturgy) and the simultaneous – the measure of time for a beat, metre and rhythm, the obligatory tempo for musicians and listeners, which regulates the synchronicity of performance and perception for musicians and listeners.

with the “historic act” of the invention of atonality, all the assumptions of the musical system were questioned; the same, similar and different just as much as before/after or synchronously.

three beats define a tempo. not only when they follow each other as a pulse at equal intervals or durations. beats with a simple rhythm or duration, e.g. in the relation 3:1:2 (dotted rhythm), simultaneously define beat, metre and rhythm.

suppose such a rhythm (e.g. in three registers) is repeated frequently in three different tempi. they do not simply run alongside each other but are so related to each other that up to three beats from different levels of tempo must repeatedly coincide, including those that within their own tempo possess the duration of 1, 2 or 3, so that they are not merely quantitatively different but essentially different because they fixed within the rhythm 3+1+2 in their position in the metre. in that case one may say (along with hegel): "*thinking* reason sharpens the blunt difference of variety, the mere manifold of imagination, into *essential* difference, that is *opposition*."

06 double

quintett (klarinette, schlagzeug, gitarre, klavier und violoncello)

die bezeichnung *double* kam mir als kind kurios vor: die praxis, die ich aus der französischen klaviermusik des 17./18. jahrhunderts kannte, einen tanzsatz im 4/4-takt notengetreu am ende zu wiederholen, aber im 3/4-takt.

hier dagegen sind alle rhythmisch/metrischen verhältnisse (von *doppelt und dreifach determiniert*) völlig identisch. nur das tempo ist reduziert, um in der instrumentation größere freiheiten zu erlangen.

quintet (clarinet, percussion, guitar, piano and violoncello)

when i was a child, the term *double* struck me as odd: the practice that i knew from french piano music from the 17th/18th century to repeat a dance movement in 4/4 time note for note at the end, but in 3/4 time.

here, by contrast, all rhythmic/metrical features (from *doppelt und dreifach determiniert*) are entirely identical. only the tempo has been reduced to achieve greater freedom in the instrumentation.

nachtstück mit sonne

solo und accompagnement für 10-saitige gitarre und quartett (klarinette, schlagzeug, klavier, violoncello)

in becketts theaterstücken können wir unsere erfahrung wiedererkennen, dass in der moderne das tragische und das komische zum verwechseln nahe beieinander liegen, dass das eine ins andere umschlagen kann. so ernst geht es hier nicht zu. eine parallele in der neuen musik aber besteht darin, dass mit den tonalen modellen auch die expressiven topoi fragwürdig wurden. mit dem titel wollte ich dem eindruck vorbeugen, die relative einheitlichkeit der faktur am anfang des stückes signalisiere so etwas wie ein charakterstück, das nicht auch etwas gegenteiliges oder gänzlich unerwartetes enthält.

mir kam es darauf an, das prinzip der trennung von solo und begleitung erst nach und nach entstehen zu lassen aus den möglichkeiten der 10-saitigen gitarre, einen eigenen weg zu beschreiten, auf dem ihr die „begleit“-instrumente nicht ohne weiteres folgen können: die entfaltung der unglaublichen vielzahl und klanglichen qualität der flageoletttöne, die auf diesem instrument möglich sind.

solo and accompagnement for 10-string guitar with quartet (clarinet, percussion, piano, violoncello)

in beckett's theatre plays, we can recognise our own experience that in the modern world the tragic and the comic are so close that they can be mistaken for each other and that one can rapidly turn into the other. things are not so serious here. but there is a parallel in contemporary music: along with tonal models, now expressive topoi have also been brought into question. with the title i wanted to prevent the impression that the relative simplicity of the beginning of the piece signals something like a mood piece that does not contain something contrary or entirely unexpected.

what mattered to me was to allow the principle of separating the solo and accompaniment very gradually out of the 10-string guitar's capacity to follow its own course, one that the "accompanying" instruments cannot easily follow: the revelation of the incredible range and sound quality of the flageolet tones that can be produced on this instrument.

08

still/moving

für klarinette und violoncello

in welches regal gehört ein buch über sozialpsychologie? eher zur soziologie oder doch zur psychologie? buridans esel ist bekanntlich zwischen zwei heuhaufen verhungert, unfähig zur entscheidung, auf welcher seite er mit fresen anfangen soll. vielleicht liegt die lösung in dem sinne dazwischen, dass sich, lesend, herausstellt, dass das in frage stehende buch die thematisierten kategorialen grenzen reflektiert, bestimmt negiert und aufhebt.

konkurrierende zuordnungen finden sich in der neuen musik allenthalben. vermutlich ist die atonalität nichts anderes, als dasjenige geschickte arrangement der töne, das es der wahrnehmung unmöglich macht, dieselben einer bestimmten tonart zuzuordnen.

im rhythmisch-metrischen ist es leicht, etwas analoges zu demonstrieren. zwei musiker spielen alternierend einen regelmäßigen puls, in gleicher lautstärke, dauer und artikulation; jede minimale änderung dieser eigenschaften beeinflusst die mögliche oder unmögliche metrische zuordnung. statt sich für diese in dem einen oder anderen sinne zu entscheiden, entsteht ein drittes: ametrik; sie hängt nicht von unregelmäßigkeit in der zeit ab (stockhausens „geräuschrhythmus“), sondern von der bestimmten negation bestimmter metrischer verhältnisse.

so kann (weil der fortgang der musikalischen zeit an die harmonische syntax gebunden war, mit dieser die metrik, arsis und thesis, auch an die unterscheidung zwischen harmonieeigenen und harmoniefremden tönen), so kann der eindruck entstehen, dass die musikalische zeit, unentschieden, über der kategorialen trennung, sich bewegt, aber nicht vorwärts, sondern zwischen stillstand und bewegung.

for clarinet and violoncello

which shelf does a book about social psychology belong on? on the sociology shelf or the psychology one? buridan's ass famously starved to death between two piles of hay, unable to decide which one to start eating first. perhaps the solution is an in-between one: by reading the book in question, these boundaries between thematic categories are considered, firmly negated and removed.

competing ascriptions can be found everywhere in new music. presumably, atonality is nothing other than the skilled arrangement of notes that makes it impossible for perception to place them in a particular key.

it is easy to demonstrate something similar in rhythmic/metrical terms. two musicians alternate playing a regular pulse with the same volume, duration, and articulation; every minimal change in those features influences whether it is possible to attribute a metre to it. instead of deciding this one way or the other, a third possibility is created: free time; this does not depend on the irregularity of time (stockhausen's "geräuschrhythmus"), but comes from the deliberate negation of metre.

in this way (because the passing of musical time was connected to harmonic syntax, with metre, arsis and thesis, and also to the difference between harmonious and dissonant notes), in this way the impression can be given that musical time moves in undetermined fashion, above any divisions between categories, not forward, but between stasis and movement.

09 don't kill me, i am beautiful

quartett (bassklarinette, schlagzeug, klavier und violoncello)

[kein kommentar]

quartet (bass clarinet, percussion, piano and violoncello)

[no comment]

10 nahe null

quintett (klarinette, kleine trommel, gitarre, klavier und violoncello)

in traditioneller musik ist konventionell geregelt, was als gleich, ähnlich oder verschieden gilt; auch in stillen, in denen bei wiederholungen üppigere verzierungen üblich waren, wurde die grenze zur variation nie überschritten.

wenn konzepte von neuer musik auf permanenter wiederholung und minimaler veränderung (nahe null) basieren, kann diese mit jener verwechselt werden.

gelegentlich verstehen wir musik ganz anders, wenn wir nachträglich erfahren, von wem sie stammt – also: wer wohl was intendiert hat.

der „treffende ausdruck“ und die personalstile sind schon lange eine fragwürdige kategorie.

quintet (clarinet, snare drum, guitar, piano and violoncello)

in traditional music, there are conventional rules about what can be regarded as the same, similar and different; also in styles, where repetitions habitually featured more elaborate embellishments, these never crossed the borderline to variation.

when contemporary music concepts are based on permanent repetition and minimal change (close to zero), one can be confused with the other.

occasionally we understand music entirely differently when we retrospectively discover who it was by – in other words: who intended what.

“fitting expression” and personal styles have long been a questionable category.

11

k141

solo-klavier

unsere vorstellung von virtuosität hat sich mit der romantik, dem klavierbau und den größeren konzertsälen radikal verändert. wer glaubt, dass die „große klaviertechnik“ allein, an chopin und liszt geschult, immerhin ausreicht, scarlatti zu spielen, möge es versuchen.

solo piano

our notion of virtuosity has radically changed with romanticism, piano manufacture, and larger concert halls. anyone who believes that “great piano technique” alone, trained on chopin and liszt, is sufficient to play scarlatti, can go ahead and try.

MaerzMusik

Künstlerische Leitung | Artistic Director
Kamila Metwaly

Gastkurator | Guest Curator
Enno Poppe

Organisationsleitung | Head of Organisation
Sonia Lescène

Produktion | Production
Juliane Spence, Ina Steffan, Stella Wegmann,
Ivana-Elena Wirtz, Franziska Hempel (Praktikantin | Trainee)

Dramaturgische Mitarbeit | Dramaturgical Associate
Sophie Emilie Beha

Spielstättenleitung | Venue Management
Lars Brämer

Technische Abteilung | Technical Department
Dutch Adams, Etienne Arnaud, Pierre-Joel Becker,
Halil Bequiri, Benjamin Brandt,
Jan-Hendrik Bruchwalski, Alan Caro,
Frank Choschick, Oliver Dahlitz, Birte Dördelmann,
Petra Dorn, Henry Frenzel, Lotte Grenz, Jörn Gross,
Georg Große, Dirk Hilbert, Karin Hornemann,
Alexandros Itsodelis, Joshua Jacob,
Ivan Jovanovic, Stefan Jucksch-Novy,
Olaf Jüngling, Kathrin Kausche, Martin Kautzsch,
Christine Kobsarew, Daniel Kopczynski,
Jürgen Kramer, Axel Kriegel, Mathilda Kruschel,
Maria Kusche, Fred Langkau, Ricardo Lashley,
Stefan Lau, Imke Linde, Lukas Liu, Thomas Meier,
Carsten Meyer, Mirko Neugart, Bettina Neugart,
Georg Noky, Fernando Quartana, Sven Reinisch,
Thomas Schmidt, Freidrich Schmidt,
Lukas Schneider, Juliane Schüler, Thomas Sevet,
Manuel Solms, Manfred Tiesler, Martin Trümper,
Arne Vierck, Johannes von Wrochem,
Martin Zimmermann, Sachiko Zimmermann Tajima

Abendprogramm | Evening Programme

Herausgeber | Published by
Berliner Festspiele

Redaktion | Editor
Paul Rabe

Visuelles Konzept, Grafik | Visual Concept, Graphic Design
3pc

Übersetzung | Translation
Julian Dittrich, David Tushingham

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



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway



Festivalpartner | Festival Partners

SAVVY Contemporary
silent green Kulturquartier
Kultur Büro Elisabeth
Berliner Künstlerprogramm des DAAD
Stiftung Berliner Philharmoniker
Radialsystem
kultkom – Kerstin Wiehe / Querklang guG
Hertz-Labor des ZKM | Karlsruhe
klangzeitort. Ein gemeinsames Institut für Neue Musik
der UdK Berlin und der HfM Hanns Eisler Berlin
Studio für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste
IRCAM – Centre Pompidou

Medienpartner | Media Partners





Mehr Informationen und Biografien |
Further information and biographies

Bildnachweise | Credits

5: Mathias Spahlinger © Kai Bienert / mutesovenir

10: asamisimasa © unbekannt

Stand | Status: 3.3.2023

Programmänderungen vorbehalten |

Programme is subject to change

© 2023. Berliner Festspiele, die Autor*innen und Fotograf*innen. Alle Rechte vorbehalten. Abdruck (auch auszugsweise) nur mit Genehmigung der Herausgeber*innen und Autor*innen. | © 2023. 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