



Frederic Rzewski (b. 1938)
Songs of Insurrection (2016)

1. I - Die Moorsoldaten (Germany)*	7'03"
2. II - Katyusha (Russia)	7'39"
3. III - Ain't Gonna Let Nobody Turn Me Around (USA)	11'07"
4. IV - Foggy Dew (Ireland)	8'27"
5. V - Grândola, Vila Morena (Portugal)	9'26"
6. VI - Los Cuatro Generales (Spain)	10'16"
7. VII - Oh Bird, Oh Bird, Oh Roller (Korea)	16'44"

Total Time: 70'42"

Thomas Kotcheff, *piano* | *Klavier*

*The original movements are titled only with the Roman numerals
Die ursprünglichen Satzbezeichnungen bestehen nur aus römischen Ziffern

Three Responses to the Music

Voicing Protest: Rzewski's Songs of Insurrection

By Kristi Brown-Montesano

STILL, though the one I sing, (One, yet of contradictions made,) I dedicate to Nationality, I leave in him Revolt, (O latent right of insurrection! O quenchless, indispensable fire!).

These opening lines of Walt Whitman's "Songs of Insurrection" frame the crucial dialectic of authentic citizenship – unity and dissent. Whitman's "Songs" reflect the poet's American experience – particularly of the Civil War since these poems first appear in the 1871 edition of *Leaves of Grass* – but also identify more broadly with post-Revolutionary France and the "Spring of Nations" rebellions that rocked Europe in 1848. For Whitman, the "latent right" of protest, of revolt, must never be surrendered, for no nation is immune to the temptations of power and its abuses.

American pianist Frederic Rzewski honors this "indispensable fire" in many of his compositions, engaging directly with the songs and words of the oppressed. The twin works *Coming Together* and *Attica*, for instance, quote the letters of Samuel Melville, a leftist conspirator killed in the Attica prisoner uprising in 1971. Rzewski's *The People United Will Never Be Defeated!* (one of his most popular works) takes its name and thematic material from Sergio Ortega's song of the same name; Ortega,

part of the New Chilean Song Movement, took inspiration from socialist Chileans protesting the military takeover of the country. Other voices in Rzewski's "political" works include Oscar Wilde, alone in his cell, imprisoned for homosexuality (*De Profundis*), Florence Reece, activist and wife of a mine-union organizer in 1930s Kentucky (*Which Side Are You On?*), and poet Morris Rosenfeld expressing the despair of Jewish immigrant father who spends long hours away from his family, working in a sweatshop (*Mayn Yingele*).

4

At the top of the score for his *Songs of Insurrection* (2016), Rzewski added an epigraph: "Vivas to those who have fail'd." The line comes from Whitman's "Song of Myself," in which the poet salutes "the numberless unknown heroes, equal to the greatest heroes known." Rzewski evokes these unknown heroes in *Songs of Insurrection* through seven melodic avatars – international protest songs from different times, places, and circumstances. Political prisoners living in harsh conditions at Börgermoor, a Nazi labor camp, created and performed *Die Moorsoldaten* ("Peat Bog Soldiers") in 1933. Matvey Blanter's patriotic song *Katyusha* (1938) inspired Soviets during the "Great Patriotic War," but also became a rallying cry of anti-fascist Italian partisans under the title, *Fischia il vento* ("The Wind Whistles), declaring "Every country is home to the rebel." The American spiritual *Ain't Gonna Let Nobody Turn Me 'round* became a freedom anthem of the American civil rights movement in the 1960s. Irish Republicans fighting for independence from Britain captured the spirit of the Easter Uprising of 1916 with *The*

Foggy Dew. Zeca Alfonso's 1971 song *Grândola, Vila Morena* ("Grândola, Swarthy Town"), which had been banned by the dictatorial Estado Novo regime in Portugal, was broadcast on 25 April 1974 as a signal to begin the pro-democracy Carnation Revolution. During the Spanish Civil War (1936–1939), the Republicans faction adapted a popular harmonization of *Los cuatro muleros* by Federico García Lorca into the *Los Cuatro Generales*, vowing fearless resistance to Fascist attacks. The oldest of the songs in the collection, *Oh Bird, Oh Bird, Oh Roller*, arose with the Gabo Peasant Revolt of 1894 in Korea.

Rzewski meditates on each of these seven songs in turn, introducing them in recognizable form before reimagining them in a wide array of styles: neo-baroque counterpoint, atonality, American blues and jazz, chordal hymnody, and the *fantasia* gestures of Western classical keyboard improvisers from Bach to Skryabin, and much more. A true composer-performer, Rzewski's predilection for improvisation comes through even in the notated score with its variegated threads of musical invention. The piano itself also shines in this highly idiomatic work. Rzewski, who views himself at least in part within the classical tradition of pianist-composers, has a special relationship with this instrument and also with his fellow pianists. Asked in a 1995 interview with Bruce Duffie about his audience, Rzewski explained that "in the case of piano music, I'm really writing for other pianists," but adds that "it's up to them to translate the information into a form which is communicated to the listener, whoever that may be and in whatever circumstances

that may be.” A *nota bene* on the first page of the score of *Songs of Insurrection* reminds the performer that improvising is optional and should never be planned, including “the decision to do them or not to do them.” Even here, Rzewski safeguards freedom and authenticity, for no true insurrection is possible without them.



Freedom songs, then and now

By Zak Cheney-Rice

The Negro spiritual *Ain't Gonna Let Nobody Turn Me 'round* became a “freedom song” – a protest anthem of the civil rights movement – during a period of defeat, which is fitting, given its message. Reverend Ralph Abernathy taught the song to black residents of Albany, Georgia, at a church meeting in 1962. They were fighting to desegregate their city through protests that, to that point, had led to the arrest and jailing of more than 500 of them, plus organizers including Abernathy and his close friend and advisee, Dr. Martin Luther King Jr. The Albany Movement was launched the previous November and had been limping along for almost a year. It had few concrete gains to show for itself. Looking back, King viewed it as a failure. “The mistake I made there was to protest against segregation generally rather than against a single and distinct facet of it,” he told *Playboy* in a 1965 interview. “Our protest was so vague that we got nothing, and the people were left very depressed and in despair.”

Depression, despair: few feelings are more amenable to surrender. Yet the anthem with which the Albany Movement came to be associated – sung by dissidents that summer as police loaded them into paddy wagons – was a paean to stubborn resilience. The title *Ain't Gonna Let Nobody Turn Me Around* doubles as the song's main lyric. Its utility was evident whenever protesters replaced the word “nobody” with whomever their

target was: “Ain’t gonna let Chief Pritchett turn me ‘round,” they sang in 1962, namechecking the lawman who’d been assigned to suppress them. Freedom songs often worked that way. Many were sung originally by enslaved people, or in the black church, then repurposed for a movement that often understood its mission as holy. Their Biblical themes were transposed seamlessly onto the moral struggle against Jim Crow. In this case, the result served as motivation and indictment, a means to call out adversaries while refusing to be deterred by them.

8 Today’s protest songs diverge from these themes, a likely result of their broadened influences. On an organizational level, Black Lives Matter is more diffuse – said to be leaderless, or in the words of some of its participants, “leaderful.” What seemed, in 2014, to be a wave of protests by mostly black Americans against police killings has expanded, by 2020, into a national – and more multiracial – outcry fueled by a global pandemic, an economic catastrophe, and an inept and bigoted president. The difficulty of defining 21st century freedom music reflects this variance. In 2015, one might have pointed to a record like Kendrick Lamar’s “Alright.” It was the soundtrack to several demonstrations, and its hook – “We gon’ be alright,” chanted repeatedly – has served a purpose similar to, “Ain’t gonna let nobody turn me ‘round”: a way to raise spirits and affirm common cause. Perhaps it will be remembered that way, as one of the movement’s defining anthems. More likely, it will blend into the motley intonations that have linked the protests thematically across time and space, but do not alone define them: cries

of “Black Lives Matter” in Florida melting into lullabies sung by mothers in Oregon.

The constant is the centrality of sound itself – music and chants in particular. Some people might bristle at the equation of mid-century freedom songs to the pop anthems and at-times exuberantly profane outcries that compose today’s protests, but such pedantry would miss the point. Dissidents now, as then, sing and shout to enhance unity, to disarm antagonists, to express defiance. For music to be drafted into this cause, it needs only to hold meaning for those putting their bodies and beliefs on the line at its urging.

9

Hostile Medium

Considering protest and the concert hall

By Ted Hearne

In summer 2020, “Black Lives Matter,” once a phrase that white professional organizations and corporate stewards wouldn’t touch, has been trumpeted far and wide in statements and press releases from all manner of global corporations, from Microsoft to Amazon to Nike. The Metropolitan Opera, despite having never once programmed the work of a Black composer in its 137-year history, despite acknowledging in the same statement that their own history “mirrors the racist history of performing arts in this country,” assured us this summer that Black Lives Matter.

As I write this essay about the interaction of protest music and the concert hall, the U.S. is well into its third month of sustained protests following the murder of George Floyd on May 26, 2020 at the hands of Minneapolis police officer Derek Chauvin, while three other officers stood by without intervention. During the month of June 2020, an estimated 15-26 million people participated in these demonstrations, which would make them the largest protests to have occurred in U.S. history.

10

Irrefutable evidence tells us that increased police presence in communities of color correlates with increased violence, that those same communities suffer wildly disproportionate rates of enforcement, sentencing and police brutality, and that police departments across the country have seen a massive uptick in militarization over the past 20 years. Calls for defunding the police and abolishing policing as we know it have resonated from activists, protest leaders, and Black Lives Matter chapters throughout the country.

The Met Opera did not include in their statement a call to “Defund The Police.” (Nor did Amazon). To take that kind of stand would have risked alienating their donors, patrons and probably many of their longtime ticket-holders. But on June 10, 2020, they said “Black Lives Matter.” That was the day it became riskier to not say it.

(Reminder for comparison: When N.W.A. wrote and performed *Fuck tha Police* in 1988 it was of course incendiary, but also became anthemic.

And when music is utilized not just for protest but at an actual protest, direct language advocating for political action – an appeal to the will of the people – is almost always a necessary component of the music.)

The way I see it, there are two ways we can think of ‘protest music’ within the walls of the classical concert hall.

We can think of concert music as a historicizing, tributizing or sanitizing medium: by interpolating a Civil Rights Era protest song into an arrangement for a classical pianist to perform for a seated, polite and presumably paying audience, the music’s original function – the danger, the threat of arrest and violence, the risk – is removed from immediacy, to a point of reference. It’s a translation, from an aural medium to a written one, from folk music executed by a gathering of non-musicians to a ‘performance’ by a specifically educated individual, into a language that won’t threaten the wealthy. And with that translation comes distance from the originating conflict.

11

Or, we can think of the concert hall as the setting, and perhaps the subject, of the protest itself. No translation necessary. How do the concert hall and the people in it reflect or interact with the systems of power that perpetuate injustice? What does protest music sound like when its original language is that of the concert hall; when its content – a demand for change, or action, or a more equitable future – is directed at the people in it, not merely to affirm a mutual appreciation for the act of protest itself?

However, classical music institutions in the U.S. have long served as a pretext for conservative power brokers and corporate sponsors. From David Koch to Mike Bloomberg to BP, the mega wealthy have found a friend in arts organizations – as a tax shelter, as a soft-focus PR vehicle, as a mollifier of wealthy liberals – especially as public funding for the arts has whittled to almost nothing. And in the case of classical music and other artistic mediums largely favored by wealthy, majority-white audiences, donors can trust aesthetics of abstraction to keep most direct political statements out of the art itself. Bloomberg trusts when he gives his money to the New York Philharmonic, he's not commissioning *Defund the Police: The Symphony*.

12

My own music isn't immune from these transactional politics, my own training has conditioned me to uphold these power structures. As an artist, I have more work to do, unlearning and, when necessary, opting out.

When we consider music of protest (or any music at all really) that lives in the classical concert hall, we should ask: is the message transcending the medium? And: an essential quality of the concert hall is that it is an exclusive space. Can a message of solidarity, resistance or protest in this medium be taken seriously if the message is not hostile to the medium itself?

Biographies



Thomas Kotcheff is a Los Angeles based composer and pianist. His compositions have been described as “truly beautiful and inspired” (icareifyoulisten.com) and “explosive” (Gramophone magazine), and have been performed internationally by The Riot Ensemble, wild Up, New York Youth Symphony, Sandbox Percussion, the Argus Quartet, the Lyris Quartet, the Alinde Quartett, USC Thornton Edge, the Oberlin Contemporary Music Ensemble, HOCKET, and the Aspen Contemporary Ensemble amongst others. Thomas has received awards and honors from the American Academy of Arts and Letters, the Presser Foundation, the Aspen Summer Music Festival, BMI, ASCAP, the New York Youth Symphony, the National Association

13

of Composers USA, and the American Composers Forum. Thomas has been a composition fellow at the Los Angeles Philharmonic’s National Composers Intensive, the Festival International d’Art Lyrique d’Aix-en-Provence, the Aspen Summer Music Festival and School, the Norfolk Chamber Music Festival, the Bennington Chamber Music Conference, and the Bang on a Can Summer Music Festival. He has been artist in residence at the Byrdcliffe Art Colony, the Kimmel Harding Nelson Center for the Arts, the Avaloch Farm Music Institute, the Studios of Key West, and the Hermitage Artist Retreat.

As a new music pianist, Thomas has dedicated himself to commissioning and premiering new piano works. His playing has been described as “dazzling” and “brilliant” by Mark Swed of the Los Angeles Times. He is a founding member of the Los Angeles based piano duo HOCKET which

has performed in some of the most exciting festivals and venues across the country including the Bang on Can Summer Music Festival at MASS MoCA, the Aspen Music Festival, MATA Festival in New York City, the Center for New Music in San Francisco, the Carlsbad Music Festival, and the Los Angeles Philharmonic's "Noon to Midnight" Festival. They have performed concerti with the Aspen Contemporary Ensemble, USC Thornton Edge, Oberlin Sinfonietta, and Kaleidoscope Chamber Orchestra. HOCKET has been a performance fellow at Eighth Blackbird's Blackbird Creative Lab and is currently a Piano Spheres core artist. Thomas holds degrees in composition and piano performance from the Peabody Institute and the University of Southern California and he currently serves on the faculty at the Colburn School.

Born in Westfield, Massachusetts in 1938, Frederic Rzewski is one of the most impressive and important composer-pianists of the 20th and 21st centuries. He studied composition with Walter Piston, Roger Sessions, and Milton Babbitt at Harvard and Princeton Universities. He went to Italy in 1960, where he studied with Luigi Dallapiccola and met Severino Gazzelloni, with whom he performed in a number of concerts, thus beginning a career as a performer of new piano music often with an improvisatory element. In Rome in the mid 1960s, together with Alvin Curran and Richard Teitelbaum, he founded the MEV (Musica Elettronica Viva) group, which quickly became known for its pioneering work in live electronics and improvisation.

The experience of MEV can be felt in Rzewski's compositions of the late sixties and early seventies, which combine elements derived equally from the worlds of written and improvised music (*Les Moutons de Panurge, Coming Together*). During the seventies he experimented further with forms in which style and language are treated as structural elements; the best-known work of this period is *The People United Will Never Be Defeated!*, a 50-minute set of piano variations written in 1975. A number of pieces for larger ensembles written between 1979 and 1981 show a return to experimental and graphic notation (*Le Silence des Espaces Infinis, The Price of Oil*), while much of the work of the 1980s explores new ways of using twelve-tone technique (*Antigone-Legend, The Persians*). A freer, more spontaneous approach to writing can be found in more recent work (*Whangdoodles, Sonata*). Rzewski's largest-scale work to date is *The Triumph of Death* (1987-8), a two-hour oratorio based on texts adapted from Peter Weiss's 1995 play *Die Ermittlung* (The Investigation).

15

In 1977 Rzewski became Professor of Composition at the Conservatoire Royal de Musique in Liège, Belgium. He has also taught at the Yale School of Music, the University of Cincinnati, the State University of New York at Buffalo, the California Institute of the Arts, the University of California at San Diego, Mills College, the Royal Conservatory of the Hague, the Hochschule der Künste in Berlin, and the Hochschule für Musik in Karlsruhe.





Drei Reaktionen auf die Musik

Protest äußern: Rzewskis *Songs of Insurrection*

Von Kristi Brown-Montesano

DENNOCH, obwohl das Eine, das ich singe, (Eines, noch aus Widersprüchen geschaffen,) Ich widme es der Nationalität, ich überlasse es dem Aufstand, (O verborgenes Recht zur Auflehnung! O unauslöschliches, unverzichtbares Feuer!).

- 18 Diese einleitenden Zeilen aus Walt Whitmans *Songs of Insurrection* umreißen die entscheidende Dialektik authentischer Bürgerrechte – Einheit und Dissens. Whitmans Songs spiegeln die amerikanische Erfahrung des Dichters wider – insbesondere die des Bürgerkriegs. Diese Gedichte sind erstmals 1871 in der Ausgabe von *Leaves of Grass* erschienen, beziehen sich aber auch im weiteren Sinne auf das postrevolutionäre Frankreich und den „Völkerfrühling“, der Europa 1848 erschütterte. Für Whitman darf das „verborgene Recht“ auf Protest und Aufstand niemals aufgegeben werden, denn keine Nation ist gegen die Versuchungen der Macht und ihren Missbrauch gefeit.

Der amerikanische Pianist Frederic Rzewski ehrt dieses „unverzichtbare Feuer“ in vielen seiner Kompositionen, indem er sich direkt mit Liedern und Worten von Unterdrückten auseinandersetzt. So werden in den Schwesterwerken *Coming Together* und *Attica* Briefe von Samuel Melville zitiert, einem linken Verschwörer, der 1971 beim Gefangenenaufstand in Attica getötet wurde. Rzewskis *The People United Will Never Be*

Defeated! (eines seiner populärsten Werke) verdankt seinen Namen und sein thematisches Material Sergio Ortegas gleichnamigem Lied; Ortega, Teil der Bewegung *Nueva Canción Chilena* (Neues Chilenisches Lied), ließ sich von sozialistischen Chilenen inspirieren, die gegen die Machtübernahme des Landes durch das Militär protestierten. Zu den anderen Stimmen in Rzewskis „politischen“ Werken gehören Oscar Wilde, der aufgrund seiner Homosexualität in Einzelhaft saß (*De Profundis*), Florence Reece, Aktivistin und Ehefrau eines Organisators der Bergarbeitergewerkschaft in Kentucky in den 1930er Jahren (*Which Side Are You On?*) und der Dichter Morris Rosenfeld, der die Verzweiflung eines jüdischen Immigranten und Familienvaters ausdrückt, der lange Stunden fern von den Seinen verbringt und in einem Ausbeuterbetrieb schuftet (*Mayn Yingele*).

19

An den Anfang der Partitur seiner *Songs of Insurrection* (2016) stellte Rzewski ein Motto: „Ein Hoch auf diejenigen, die gescheitert sind. Diese Zeile stammt aus Whitmans *Song of Myself*, in dem der Dichter „die zahllosen unbekannten Helden grüßt, die den größten bekannten Helden ebenbürtig sind.“ Rzewski beschwört diese unbekannten Helden in den *Songs of Insurrection* mit Hilfe von sieben melodischen Avataren herauf – internationale Protestlieder aus verschiedenen Zeiten, Orten und Umständen. Politische Gefangene, die in Börgermoor, einem nationalsozialistischen Arbeitslager, unter schwierigsten Bedingungen lebten, kreierten und führten 1933 Die Moorsoldaten auf. Matvey Blanders patriotisches Lied Katjuscha (1938) feuerte die Sowjets während des „Großen Vaterländischen Krieges“ an, wurde aber auch unter dem Titel *Fischia il vento* („Es pfeift der Wind“) zum Schlachtruf antifaschistischer

italienischer Partisanen. Darin heißt es: „Jedes Land ist Heimat von Rebellen“. Das amerikanische Spiritual *Ain't Gonna Let Nobody Turn Me 'round* wurde in den 1960er Jahren zu einer Freiheitshymne der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Die irischen Republikaner, die für die Unabhängigkeit von Großbritannien kämpften, fingen mit *The Foggy Dew* den Geist des Osteraufstands von 1916 ein. Zeca Alfonsos Lied *Grândola, Vila Morena* („Grândola, düstere Stadt“) aus dem Jahr 1971, das vom diktatorischen Estado Novo-Regime in Portugal verboten worden war, wurde am 25. April 1974 als Signal zum Beginn der pro-demokratischen Nelkenrevolution im Radio gesendet. Während des Spanischen Bürgerkriegs (1936-1939) erstellte die republikanische Fraktion eine populäre Harmonisierung von *Los cuatro muleros* von Federico García Lorca mit dem Titel *Los Cuatro Generales* und gelobte furchtlosen Widerstand gegen faschistische Angriffe. Das älteste der verwendeten Lieder *Oh Bird, Oh Bird, Oh Roller* kam mit dem Donghak-Bauernaufstand von 1894 in Korea auf.

Rzewski reflektiert abwechselnd über jedes dieser sieben Lieder und stellt sie in wiedererkennbarer Form vor, ehe er sie in einer Vielzahl von Stilen neu interpretiert: neobarocker Kontrapunkt, Atonalität, amerikanischer Blues und Jazz, akkordischer Choral und fantasievolle Gesten westlich-klassischer Tastenimprovisatoren von Bach bis Skrjabin und vieles mehr. In Rzewskis Doppelrolle als Komponist und Interpret tritt seine Vorliebe für Improvisationen auch bei notierten Partituren mit vielfältigen musikalischen Erfindungen zutage. Auch das Klavier selbst glänzt in

diesem höchst idiomatischen Werk. Rzewski, der sich selbst zumindest teilweise in der klassischen Tradition komponierender Pianisten verortet, hat eine besondere Beziehung sowohl zu diesem Instrument als auch zu seinen Pianistenkollegen. 1995 in einem Interview mit Bruce Duffie über sein Publikum befragt, erklärte Rzewski, „im Falle von Klaviermusik schreibe ich eigentlich für andere Pianisten“, fügt aber hinzu, dass „es an ihnen liegt, Informationen in eine Form zu übersetzen, die sie dem Zuhörer mitteilt, wer immer das sein mag und unter welchen Umständen auch immer“. Ein *nota bene* auf der ersten Seite der Partitur der *Songs of Insurrection* erinnert den Interpreten daran, dass Improvisieren optional ist und niemals geplant werden sollte, einschließlich „der Entscheidung, zu improvisieren oder es zu lassen“. Auch hier sorgt Rzewski für Freiheit und Authentizität, denn ohne diese ist kein wahrer Widerstand möglich.

21

Freiheitslieder damals und heute

Von Zak Cheney-Rice

Das Spiritual *Ain't Gonna Let Nobody Turn Me 'round* wurde zu einem „Freiheitslied“ – einer Protesthymne der Bürgerrechtsbewegung – in einer Zeit der Niederlage. Angesichts seiner Botschaft ist das durchaus angemessen. Reverend Ralph Abernathy brachte das Lied den schwarzen Bewohnern von Albany, Georgia, anlässlich einer Kirchenversammlung im Jahr 1962 bei. Sie kämpften mit Protesten für die Aufhebung der Rassentrennung in ihrer Stadt, was bis zu diesem Zeitpunkt zur

Verhaftung und Inhaftierung von mehr als 500 schwarzen Bürgern sowie von Organisatoren wie Abernathy selbst und seinem engen Freund und Berater Dr. Martin Luther King Jr. geführt hatte. Die Albany-Bewegung war im November des vorangegangenen Jahres ins Leben gerufen worden und hatte fast ein Jahr lang kaum Fortschritte erreicht. Sie hatte nur wenige konkrete Erfolge vorzuweisen. Rückblickend betrachtete King sie als einen Misserfolg. „Der Fehler, den ich dabei gemacht habe, war, gegen die Rassentrennung im Allgemeinen zu protestieren und nicht gegen eine einzige und eindeutige Facette“, sagte er 1965 in einem Interview mit dem Playboy. „Unser Protest war so vage, dass wir nichts erreichten und die Menschen waren sehr deprimiert und verzweifelt.“

22

Depression und Verzweiflung lassen Aufgeben als beste Option erscheinen. Doch die Hymne, mit der die Albany-Bewegung in Verbindung gebracht wurde – sie wurde in jenem Sommer von Dissidenten gesungen, als die Polizei sie in Lastwagen abtransportierte – war ein Lobgesang auf beharrliche Widerstandsfähigkeit. Der Titel *Ain't Gonna Let Nobody Turn Me Around* ist zugleich der Haupttext des Liedes. Seine Zweckmäßigkeit zeigte sich immer dann, wenn Demonstranten das Wort „nobody“ durch den Namen desjenigen ersetzten, an den sie sich richteten: „Ain't gonna let Chief Pritchett turn me 'round“, sangen sie 1962, wobei sie den Namen des Polizeichefs nannten, der den Auftrag hatte, sie zu unterdrücken. Freiheitslieder waren häufig so angelegt. Viele wurden ursprünglich von versklavten Menschen oder in schwarzen Gemeinden gesungen und dann in einer Bewegung wiederverwendet, die ihre Aufgabe als heilig

betrachtete. Die biblischen Themen dieser Lieder wurden bruchlos auf den moralischen Kampf gegen Jim Crow übertragen. In diesem Fall diente dies zur Motivation und als Anklage, als Mittel, den Gegner herauszufordern, ohne sich von ihm abschrecken zu lassen.

Heutige Protestlieder haben andere Themen, was wahrscheinlich auf breiter angelegte Einflüsse zurückzuführen ist. Auf organisatorischer Ebene ist „Black Lives Matter“ diffuser – angeblich ist die Bewegung führerlos, oder in den Worten einiger Beteiligter „leaderful“, also geprägt durch viele Führungspersönlichkeiten. Was 2014 wie eine Welle von Protesten überwiegend schwarzer Amerikaner gegen Polizistenmorde wirkte, hat sich bis zum Jahr 2020 zu einem nationalen – und eher 23
multirassischen – Aufschrei ausgeweitet, der durch eine globale Pandemie, eine Wirtschaftskrise und einen unfähigen und bigotten Präsidenten noch angeheizt wird. Diese Bandbreite wird in der Schwierigkeit widerspiegelt, die Freiheitsmusik des 21. Jahrhunderts zu definieren. Im Jahr 2015 hätte man auf ein Album wie „Alright“ von Kendrick Lamar verweisen können. Es bildete den Soundtrack zu mehreren Demonstrationen, und sein Hook – *We gon’ be alright*, der wiederholt skandiert wurde – erfüllte einen ähnlichen Zweck wie *Ain’t let nobody turn me ‘round*: Das Lied bot eine Möglichkeit, die Stimmung zu heben und die gemeinsame Sache zu stärken. Vielleicht wird es so in Erinnerung bleiben, als eine der prägenden Hymnen der Bewegung. Viel wahrscheinlicher ist jedoch, dass es sich in die vielfältigen Melodien einfügt, die die Proteste thematisch über Zeit und Raum hinweg

miteinander verknüpften, sie aber nicht allein definierten: In Florida wurde „Black Lives Matter“ geschrien, während Mütter in Oregon Schlaflieder sangen.

24 Eine Konstante liegt darin, dass der Klang selbst im Mittelpunkt steht – insbesondere Musik und Gesang. Manch einer mag sich an der Gleichsetzung von Freiheitsliedern aus der Mitte des Jahrhunderts mit den Pop-Hymnen und gelegentlich exzessiven profanen Aufschreien stören, die die heutigen Proteste prägen, aber eine solche Pedanterie verfehlt den Kern der Sache. Die Dissidenten singen und schreien heute wie damals, um ihren Zusammenhalt zu stärken, ihre Gegner zu entwaffnen und ihren Widerstand zum Ausdruck zu bringen. Damit Musik für dieses Anliegen eine Rolle spielt, muss sie nur für diejenigen eine Bedeutung haben, die ihren Leib und ihre Überzeugungen auf das Drängen dieser Musik hin in Gefahr bringen.

Ein Feindliches Medium Proteste und der Konzertsaal Von Ted Hearne

Im Sommer 2020 wurde „Black Lives Matter“, einst ein Satz, den weiße Berufsverbände und Unternehmensführer nicht einmal mit einer Zange angefasst hätten, in Stellungnahmen und Pressemitteilungen aller möglicher globaler Unternehmen weithin propagiert, von Microsoft über Amazon bis hin zu Nike. Selbst die Metropolitan Opera verbreitete

dieses Statement, obwohl sie in ihrer 137-jährigen Geschichte noch kein einziges Werk eines schwarzen Komponisten auf die Bühne gebracht hat und obwohl sie in derselben Erklärung anerkennt, dass die Geschichte dieser Institution „die rassistische Geschichte der darstellenden Künste in diesem Land widerspiegelt.“

Während ich diesen Aufsatz über das Zusammenspiel zwischen Protestmusik und der Konzertbühne schreibe, befinden sich die USA mitten im dritten Monat anhaltender Proteste nach der Ermordung von George Floyd am 26. Mai 2020 durch den Polizeibeamten Derek Chauvin aus Minneapolis, während drei weitere Beamte ohne einzugreifen zusahen. Im Monat Juni 2020 nahmen schätzungsweise 15 bis 26 Millionen Menschen an diesen Demonstrationen teil, womit es sich um die umfangreichsten Proteste in der Geschichte der USA handelt.

25

Es gibt unwiderlegbare Beweise dafür, dass eine verstärkte Polizeipräsenz in farbigen Gemeinden mit zunehmender Gewalt korreliert, dass dieselben Gemeinden unter einer unverhältnismäßig hohen Zahl von Zwangsmaßnahmen, Verurteilungen und Polizeibrutalität leiden und dass die Polizeibehörden im ganzen Land in den letzten 20 Jahren einen massiven Anstieg der Gewaltbereitschaft durchlaufen haben. Aufrufe, der Polizei die Finanzierung zu entziehen und die Polizeiarbeit, wie wir sie kennen, abzuschaffen, haben bei Aktivisten, Protestführern und den Black-Lives-Matter-Verbänden im ganzen Land Widerhall gefunden. Die Erklärung der Met enthielt keinen Aufruf dazu, der Polizei die

Finanzierung zu entziehen. (Ebenso wenig wie das Statement von Amazon). Eine solche Position hätte das Risiko mit sich gebracht, Spender, Gönner und wahrscheinlich viele langjährige Abonnenten zu vergraulen. Aber am 10. Juni 2020 verkündete man „Black Lives Matter“. Das war der Tag, an dem es riskanter wurde, dies nicht zu sagen.

26 (Erinnerung zum Vergleich: Als N.W.A. 1988 *Fuck tha Police* schrieb und spielte, war das natürlich ein Aufruf zu gewalttätigem Widerstand, wurde aber auch zur Hymne. Und wenn Musik nicht nur als Protest, sondern bei einem tatsächlichen Protest eingesetzt wird, ist eine direkte Sprache, die für politische Aktionen eintritt – ein Appell an den Willen des Volkes – fast immer ein notwendiger Bestandteil der Musik).

Meiner Ansicht nach gibt es zwei Möglichkeiten, wie man sich „Protestmusik“ innerhalb der Mauern des klassischen Konzertsaaus vorstellen kann.

Man kann sich Konzertmusik als ein historisierendes, huldigendes oder läuterndes Medium vorstellen: Durch die Interpolation eines Protestliedes aus der Zeit der Bürgerrechtsbewegung in ein Arrangement, das ein klassischer Pianist vor einem sitzenden, höflichen und vermutlich zahlenden Publikum aufführt, wird die ursprüngliche Funktion der Musik – die Gefahr, die Bedrohung durch Verhaftung und Gewalt, das Risiko – aus der Unmittelbarkeit herausgenommen und in einen

Bezugspunkt verwandelt. Es ist eine Übersetzung, von einem akustischen Medium in ein schriftliches, von populärer Musik, die von einer Gruppe nichtprofessioneller Musiker ausgeführt wird, in eine Sprache, die die Reichen nicht bedroht, in eine „Aufführung“ durch eine entsprechend ausgebildete Person. Und mit dieser Übersetzung geht eine Distanzierung vom ursprünglichen Konflikt einher.

Man kann sich den Konzertsaal aber auch als Schauplatz und vielleicht sogar als eigentlichen Gegenstand des Protests vorstellen. Dazu ist keine Übersetzung notwendig. Wie spiegeln der Konzertsaal und die Menschen darin die Machtsysteme wider, die Ungerechtigkeit perpetuieren, oder wie interagieren sie mit ihnen? Wie klingt Protestmusik, wenn ihre ursprüngliche Sprache die des Konzertsaals ist, wenn sich ihr Inhalt – eine Forderung nach Veränderung oder Aktion oder nach einer gerechteren Zukunft – an die Menschen im Konzertsaal richtet und nicht nur eine gemeinsame Wertschätzung für den Protestakt selbst zum Ausdruck bringt?

27

Die Institutionen für klassische Musik in den USA dienen jedoch seit langem als Vorwand für konservative Verwalter von Macht und für Sponsoring durch Unternehmen. Von David Koch über Mike Bloomberg bis hin zu BP haben sich die Mega-Reichen mit Kunstorganisationen angefreundet – sei es zur Steuervergünstigung, als weiches PR-Instrument oder als Mittel zur Beschwichtigung wohlhabender Liberaler

– vor allem, weil die öffentliche Finanzierung der Kultur nahezu vollständig eingestellt wurde. Und im Falle der klassischen Musik und anderer künstlerischer Medien, die von einem wohlhabenden, mehrheitlich weißen Publikum bevorzugt werden, können die Geldgeber darauf vertrauen, dass die Ästhetik der Abstraktion die meisten direkten politischen Aussagen von der Kunst selbst fernhält. Bloomberg vertraut darauf, dass er keine Sinfonie mit dem Titel *Defund the Police* in Auftrag gibt, wenn er das New York Philharmonic finanziell fördert.

28 Meine eigene Musik ist vor dieser Geschäftspolitik nicht gefeit, und meine eigene Ausbildung hat mich darauf konditioniert, diese Machtstrukturen aufrechtzuerhalten. Aber als Künstler muss ich mehr leisten, ich muss Denkmuster ablegen und, wo nötig, mein Einverständnis explizit verweigern.

Wenn wir Protestmusik (oder eigentlich jegliche Musik) betrachten, die im klassischen Konzertsaal gelebt wird, sollten wir uns fragen: Geht die Botschaft über das Medium hinaus? Außerdem besteht eine wesentliche Eigenschaft des Konzertsaals darin, dass er ein exklusiver Raum ist. Kann eine Botschaft der Solidarität, des Widerstands oder des Protests in diesem Medium ernst genommen werden, wenn die Botschaft dem Medium selbst nicht feindlich gegenübersteht?

Biografien



Thomas Kotcheff ist ein in Los Angeles ansässiger Komponist und Pianist. Seine Kompositionen wurden als „wahrhaft schön und inspiriert“ (icareifyoulisten.com) und „explosiv“ (Gramophone) beschrieben und wurden international u. a. vom Riot Ensemble, von wild Up, vom New York Youth Symphony, von Sandbox Percussion, vom Argus Quartet, dem Lyris Quartet, dem Alinde Quartett, von USC Thornton Edge, vom Oberlin Contemporary Music Ensemble, von HOCKET und vom Aspen Contemporary Ensemble aufgeführt. Thomas Kotcheff erhielt Preise und Auszeichnungen der American Academy of Arts and Letters, der Presser Foundation, vom Aspen Summer Music Festival, von BMI (Broadcast Music Incorporated), ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers), vom New York Youth Symphony, der National Association of Composers USA und dem American Composers Forum. Thomas Kotcheff war Kompositionsstipendiat beim Los Angeles Philharmonic's National Composers Intensive, beim Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, beim Aspen SummerMusic Festival and School, beim Norfolk Chamber Music Festival, bei der Bennington Chamber Music Conference und beim Bang on a Can Summer Music Festival. Er war Artist-in-Residence der Byrdcliffe Art Colony, des Kimmel Harding Nelson Center for the Arts, des Avaloch Farm Music Institute, der Studios of Key West und des Hermitage Artist Retreat.

Als Pianist für Neue Musik hat sich Thomas Kotcheff der Auftragsvergabe und der Uraufführung neuer Klavierwerke verschrieben. Sein Spiel wurde von Mark Swed von der Los Angeles Times als „umwerfend“ und „brillant“ beschrieben. Er ist Gründungsmitglied des in Los Angeles ansässigen Klavierduos HOCKET, das bei einigen der aufregendsten Festivals und Veranstaltungsorte in den gesamten USA aufgetreten ist, darunter das Bang on Can Summer Music Festival am Massachusetts Museum of Contemporary Art, das Aspen Music Festival, das MATA Festival in New York City, das Center for New Music in San Francisco, das Carlsbad Music Festival und das Noon to Midnight-Festival des Los Angeles Philharmonic. Das Duo hat Konzerte mit dem Aspen Contemporary Ensemble, dem USC Thornton Edge, der Oberlin Sinfonietta und dem Kaleidoscope Chamber Orchestra gegeben. HOCKET war *performance fellow* beim Eighth Blackbird's Creative Lab und gehört derzeit zu den *core artists* bei Piano Spheres. Thomas Kotcheff hat Abschlüsse in Komposition und Klavier des Peabody Institute und der University of Southern California und unterrichtet derzeit an der Fakultät der Colburn School.

Frederic Rzewski wurde 1938 in Westfield, Massachusetts, geboren

und ist einer der beeindruckendsten und wichtigsten Komponisten und Pianisten des 20. und 21. Jahrhunderts. Er studierte Komposition bei Walter Piston, Roger Sessions und Milton Babbitt an den Universitäten Harvard und Princeton. 1960 ging er nach Italien, wo er bei Luigi Dallapiccola studierte und Severino Gazzelloni kennenlernte, mit dem er in einer Reihe von Konzerten auftrat. So begann seine Karriere als Interpret zeitgenössischer Klaviermusik, oft mit einem improvisatorischen Element. Mitte der 1960er Jahre gründete er in Rom gemeinsam mit Alvin Curran und Richard Teitelbaum die Gruppe MEV (Musica Elettronica Viva), die sich rasch durch ihre Pionierarbeit in der Live-Elektronik und Improvisation einen Namen machte.

32

Die mit MEV gesammelten Erfahrungen sind in Rzewskis Kompositionen der späten 1960er und frühen 1970er Jahre deutlich spürbar, in denen Elemente kombiniert werden, die gleichermaßen aus der Welt der geschriebenen und der improvisierten Musik stammen (*Les Moutons de Panurge, Coming Together*). In den 1970er Jahren experimentierte er weiter mit Formen, in denen Stil und Sprache als strukturbildende Elemente behandelt werden; das bekannteste Werk dieser Zeit ist *The People United Will Never Be Defeated!*, ein 50-minütiger Satz von Klaviervariationen aus dem Jahr 1975. Eine Reihe von Stücken für größere Ensembles, die zwischen 1979 und 1981 geschrieben wurden, zeigen eine Rückkehr zur experimentellen und graphischen Notation (*Le Silence des Espaces Infinis, The Price of Oil*), während ein Großteil der Arbeiten der 1980er Jahre neue Wege der Verwendung der

Zwölftontechnik erforscht (*Antigone-Legend*, *The Persers*). Eine freiere, spontanere Herangehensweise an das Komponieren findet sich in neueren Werken (*Whangdoodles*, *Sonate*). Rzewskis bisher größtes Werk ist *The Triumph of Death* (1987–8), ein zweistündiges Oratorium nach Texten aus Peter Weiss' Theaterstück *Die Ermittlung* (1995).

1977 wurde Rzewski Professor für Komposition am Conservatoire Royal de Musique in Lüttich, Belgien. Er unterrichtete außerdem an der Yale School of Music, der University of Cincinnati, der State University of New York at Buffalo, am California Institute of the Arts, an der University of California in San Diego, am Mills College, am Königlichen Konservatorium Den Haag, an der Hochschule der Künste in Berlin und an der Hochschule für Musik in Karlsruhe.

Acknowledgements | Danksagungen

I would like to thank the Colburn School and their production staff for their help and assistance with the beautiful facilities of Zipper Hall. Specifically, a big thank you to Francesco Perlangeli for helping us with equipment and Neema Pazargad, the Director of Piano Technology, for personally making sure the Fazioli used for the recording session was in spectacular condition. The impetus for performing a concert-length work by Frederic Rzewski was encouraged and fostered by the pianist Vicki Ray. I would like to thank Vicki for her continued mentorship and friendship. A special thank you to my fiancée Katherine Colbert for her support throughout this project, I could not have tackled this immense piece without her by my side.

34

Ich möchte der Colburn School und ihren Mitarbeitern in der Produktionsabteilung für ihre Hilfe und Unterstützung bei unserer Nutzung der schönen Räumlichkeiten der Zipper Hall danken. Mein besonderer Dank geht an Francesco Perlangeli für seine Hilfe bei der technischen Ausstattung und an Neema Pazargad, der Leiterin der Abteilung für Klaviertechnik, die persönlich dafür gesorgt haben, dass der bei der Einspielung verwendete Fazioli-Flügel in einem sensationell guten Zustand war. Der Anstoß zur Aufführung eines Werkes in Konzertlänge von Frederic Rzewski ging von der Pianistin Vicki Ray aus. Ich möchte Vicki Ray für ihre kontinuierliche Begleitung und ihre Freundschaft danken. Ein besonderer Dank gilt auch meiner Verlobten Katherine Colbert für ihre Unterstützung während des gesamten Projekts. Ohne sie hätte ich dieses immense Werk nicht realisieren können.

- Thomas Kotcheff

COVIELLO

MUSIC PRODUCTION

21 Bedford Square
London, WC1B 3HH

info@coviellomusic.com
www.coviellomusic.com

© + ® Coviello Classics, 2020 | COV 92021

Produced by Moritz Bergfeld, Aaron Holloway-Nahum and Olaf Mielke

www.covielloclassics.de

German Translations by Sussane Lowien

Photographs

Digipak and Booklet covers by J Pinder

Digipak reverse by Chaz Niell

Digipak inside by Julien James. Photographs of the recording by
Aaron Holloway-Nahum (pg. 6, 29) and Louis Ng (pg. 16–17)

Thomas Kotcheff by Katherine Colbert

Recording

Zipper Hall at the Colburn School, 26–28 February 2020

Produced, Edited, Mixed and Mastered by Aaron Holloway-Nahum

Art Direction & Design: Aaron Holloway-Nahum

