

The People united will never be defeated!

Rzewskis Werk basiert auf dem chilenischen Protestlied „El pueblo unido jamás será vencido“, komponiert von Sergio Ortega wenige Monate vor dem Militärputsch Pinochets im September 1973. Der gewaltsame, durch den amerikanischen Geheimdienst CIA mitgetragene Umsturz beendete die Reformpolitik der sozialistischen Regierungspartei „Unidad Popular“ in Chile und kostete nicht nur das Leben des amtierenden Präsidenten Salvador Allende, sondern im weiteren Verlauf auch das von bis zu 30.000 Menschen in und außerhalb Chiles, die dem Terrorregime von Pinochets Militärjunta zum Opfer fielen. Die rasche Verbreitung des Songs durch die Gruppe „Quilapayún“ machte „El pueblo unido jamás será vencido“ schnell zum musikalischen Symbol des chilenischen Widerstandes und darüberhinaus zu einer Hymne der linken Bewegung im Allgemeinen, ähnlich der „Internationalen“ oder dem „Einheitsfrontlied“. Sowohl Sergio Ortega als auch „Quilapayún“ blieben nach dem Putsch nur der Gang ins Exil, da ihnen als Vertreter der kulturellen Bewegung „Nueva canción“ im eigenen Land Repression, Folter und gar die Ermordung drohte. Als gewissermaßen musikalischer Arm der „Unidad popular“ verband die „Nueva canción“ klassische Formen mit volkstümlichen Melodien und Instrumenten vor einem sozialkritischen Hintergrund, was sich inhaltlich in Texten über die Armut der Landbevölkerung, die Verbesserungen der Lebensbedingungen, Menschenrechte etc. widerspiegelte und von Pinochet rigoros verfolgt und unterdrückt wurde.

Parallelen zu der musikalischen Philosophie der „Nueva canción“ findet man auch im kompositorischen Werk von Frederic Rzewski. Auch er verbindet die klassische Musiktradition mit populären, im weitesten Sinne volksmusikalischen Strömungen zu einer Tonsprache, die es ihm ermöglicht, dem Publikum radikale politische Inhalte in einer gleichwohl verständlichen wie emotionalen Art und Weise zu vermitteln. Denn auch für ihn ist Musik zwangsläufig mit politischer Haltung verbunden und er erkannte daher mit Sorge, dass Forschungsdrang und Experimentierfreude in der klassisch-westlichen Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer mehr dem reinen Selbstzweck dienen und sich die Neue Musik damit unaufhaltsam in eine Sackgasse der sozialen Isolation manövrierte. Dabei wäre sie, so Rzewski, „besser beraten, als weiter dem hohlen Klang ihrer eigenen Stimme zu lauschen, sich selbst neuen Stimmen zu öffnen, vor allem denen, die in der Jugendkultur, der Arbeiterklasse und den Völkern der Dritten Welt ihren Ursprung haben.“

Dabei galt Frederic Rzewski Anfang der 1960er Jahre selbst als Shootingstar der Neue Musik Szene, sowohl als Pianist und Interpret von beispielsweise Stockhausen und Boulez, als auch als Komponist zunächst noch vom Serialismus beeinflusster Werke. Nach Studien bei Walter Piston, Roger Sessions und Milton Babbitt in Harvard und Princeton, Luigi Dallapiccola in Florenz und Elliott Carter in Berlin war er ab 1963 selbst häufig als Klavierdozent bei den Kölner Kursen für Neue Musik tätig. Angeregt durch die experimentellen Ansätze von John Cage und David Tudor, die Rzewski bereits während seiner Studienzeit in Harvard kennenlernte, gründete er 1966 in Rom gemeinsam mit Alvin Curran und Richard Teitelbaum die Gruppe MEV (Musica Elettronica Viva), die sich intensiv mit Live-Elektronik und Improvisation beschäftigte und Avantgardisten sowohl aus dem Klassik- wie auch dem Jazzbereich eine Plattform der Zusammenarbeit bot. In den 1970er Jahren schliesslich drang Rzewskis politisches Bewusstsein als bekennender Sozialist immer mehr an die Oberfläche seines kompositorischen Schaffens, so beispielsweise in „Coming together“, einem Stück für Sprecher und ein Ensemble tiefer Instrumente über den Aufstand im New Yorker Attica Gefängnis im Jahr 1971. Auf musikalischer Ebene löste er sich, parallel zu der zunehmenden inhaltlichen Politisierung, von bestehenden stilistischen Dogmen und suchte stattdessen „nach einer Form, in der alle existierende Musiksprachen zusammengebracht werden konnten.“

Das wohl beeindruckendste Ergebnis dieser Suche ist sein hier vorliegender Variationszyklus „The People united will never be defeated!“ (komponiert 1975, Ursula Oppens gewidmet). Über eine Länge von rund 60 Minuten verschmelzen hier Einflüsse aus Jazz, Minimal Music und Folk mit Techniken der Avantgarde, verbinden sich Tonalität, Atonalität und experimentelle, improvisatorische Passagen zu einem ideologischen und kompositorischen Manifest. Dies alles,

ganz in der Tradition der Pianisten-Komponisten des 19. Jahrhunderts, auf einer pianistisch höchst anspruchsvollen und virtuosen Ebene. Doch der „united“-Gedanke des Werks zeigt sich nicht alleine in der raffinierten Verknüpfung verschiedenster musikalischer Stile, sondern noch eindrucksvoller in der Struktur des Zyklus: „Die Grundidee ist, die Völker, jede Art von Volk, gegen den Faschismus zu einigen. Man gibt ihnen etwa eine Stunde, um über die Tatsache nachzudenken, dass Chile nicht weit von den USA ist und dass, wenn Amerikaner den Faschismus auf ihrer Türschwelle dulden, es nur ein Schritt ist, ihn durch die Tür hereinzulassen. Die Variationsform schien mir am geeignetsten, die Idee der Einigung klarzumachen.“

Rzewski gliedert die 36 Variationen in sechs Gruppen zu je sechs Variationen. Die sechs Variationen innerhalb einer Gruppe folgen dabei einem bestimmten organisatorischen Prinzip, das sich, basierend auf Rzewskis Improvisations-Modell „Second Structure“ aus dem Jahr 1971, mit den verschiedenen Beziehungen zweier aufeinanderfolgenden Klangereignisse befasst:

- 1) unabhängige Klänge -> Einzeltöne
- 2) wahrnehmbare Verbindung der Klänge -> Rhythmus
- 3) unmittelbare Verbindung der Klänge -> Melodie
- 4) Überlagerung der Klänge -> Kontrapunkt
- 5) Gleichzeitigkeit der Klänge -> Harmonie
- 6) Kombination des Vorherigen

Dieses theoretische Modell lässt sich am besten anhand der Variationen 1-6 verdeutlichen, die als eine Art Exposition fungieren:

In Variation 1 zerbricht Rzewski die lineare Struktur des Themas, indem er die Melodietöne auf sämtliche Register der Klaviatur verteilt. Die anfangs durchweg in Achtelwerten notierten Töne wirken unabhängig, ohne wirkliche rhythmische Verbindung zueinander, auch wenn sich beim Hören sehr wohl der melodische Zusammenhang erschliesst. In der zweiten Variation wird nun eine erste Annäherung deutlich, indem zwei jeweils aufeinanderfolgende Töne des Themas in eine rhythmische Beziehung innerhalb einer Lage gesetzt werden. Es bleibt allerdings zunächst bei einer gewissermaßen konspirativen Verbindung. So verschleiert Rzewski beispielsweise den Bezug zum Thema, in dem er die charakteristischen Sekundschriffe des Themas in dieser Variation verfremdet als Septsprünge wiedergibt, ehe in Variation 3 nun erstmals offensichtlich längere Melodiebögen auftauchen, die sich aus motivischem Material des Themas zusammensetzen. Die vierte Variation beginnt als eine Art von Kanon, die melodischen Linien in linker und rechter Hand werden kontrapunktisch gegeneinander gesetzt, wobei sich die rhythmischen Schwerpunkte (ganz im Sinne der Gleichheit!) in beiden Händen abwechseln. In Variation 5 schliesslich werden die Töne in Form von scharf akzentuierten Akkorden gebündelt (deren harmonische Obertöne der Pianist mit Hilfe des Pedals einfangen muss), die größtmögliche Form der Vereinigung ist erreicht. Die sechste Variation fasst abschliessend in jeweils vier Takten die Entwicklungen der vorherigen fünf Variationen zusammen - die fünf Finger einer Hand werden sinnbildlich zur Faust geschlossen – ehe vier überleitende Takte den nächsten Variationsblock ankündigen.

Dieses Prinzip setzt sich nun, mal mehr und mal weniger offensichtlich, in allen folgenden Variationsgruppen fort, wobei die zweite Gruppe (Variationen 7-12) bezug auf die Variation Nr.2 nimmt, das heisst, die rhythmische Komponente als eine Art übergeordnetes „Leitmotiv“ in den Mittelpunkt rückt u.s.w. Die fünfte Gruppe (Variationen 25-30) nimmt dabei eine Sonderstellung ein: sie bricht aus der Strenge der bisherigen Form von jeweils – analog zum Thema – 24 Takten je Variation aus. Rzewski verbindet in diesen Variationen Melodie und Harmonik des Themas mit Eislers „Solidaritätslied“, jedoch weit weniger subtil, als dies zuvor mit einem weiteren musikalischen Zitat, dem italienischen Arbeiterlied „Bandiera Rossa“ in den Variationen der zweiten Gruppe der Fall war. Hier entfaltet die Musik ihre größte suggestive Kraft: was als Reminiszenz an die Akkorde der fünften Variation beginnt, führt - unterbrochen von lyrischen, fast improvisatorischen Einschüben - über den kompromisslosen Marschrhythmus der Variation 26 („in a militant manner“ zu spielen) hin zur minimalistischen Raserei der 28. Variation und zieht den Hörer damit mitten hinein in ein imaginäres Revolutions-Szenario. Hinweise auf den kämpferischen Gestus des Werks finden sich allerdings schon in zahlreichen der vorherigen Variationen, z.B. durch Spielanweisungen wie „struggling“, „with a victorious feeling“, „like an alarm“ oder durch Klangeffekte wie Schreie des Pianisten oder das Zuschlagen des Klavierdeckels (als Symbol für

Gewehrschüsse). Die sechste Variationsgruppe nimmt für das komplette Werk abschliessend die Rolle ein, die zuvor jede sechste Variation in ihrer jeweiligen Gruppe inne hatte. So fasst Variation 31 in jeweils vier Takten sämtliche ersten Variationen der Gruppen 1-5 zusammen, Variation 32 sämtliche zweiten Variationen einer jeden Gruppe u.s.w. Auf diese Weise werden die Variationen nun nicht mehr nur auf horizontaler (innerhalb ihrer Gruppe) sondern auch auf vertikaler Ebene miteinander verknüpft, was in der 36. und letzten Variation zu einer radikalen Komprimierung und Intensivierung des ganzen Zyklus, zur vollständigen Vereinigung aller bisherigen musikalischen Gedanken führt – The people united...

Die nun folgende Kadenz ist, im Gegensatz beispielsweise zu Kadenzen in klassischen Klavierkonzerten, für den Pianisten nicht nur als Gelegenheit zur Zurschaustellung seines virtuoseren Könnens (dafür gibt es in den vorangegangenen knapp 60 Minuten mehr als ausreichend Zeit) zu sehen, sondern vielmehr als persönliches Statement. Der Interpret hat durch seine Improvisation die Möglichkeit, aktiv ins "Kampfgeschehen" einzugreifen und – sinnbildlich gesprochen – das vereinigte Volk auf seinen Weg zu bringen. In meiner Kadenz erhält es hierbei noch weitere musikalische Unterstützung von (links)außen: Hanns Eisler hatte seine Solidarität ja schon bekundet, nun kehrt er mit seiner Einheitsfront zurück und trifft dabei auf Kurt Weill, dessen Schiff mit acht Segeln schon angriffsbereit vor Anker liegt. Die Interpretation der abschliessenden Reprise des Themas entscheidet nun sinngemäß über Sieg oder Niederlage. Entsteht die Melodie aus wehmütiger Reflektion oder aus dem Brustton der Überzeugung, sind die proklamatorischen Akkorde über die verschiedenen Register der Klaviatur die triumphalen Stimmen der breiten Volkes oder doch nur die verzweifelten Ausrufe einiger weniger Übriggebliebenen, verweisen die disharmonischen Rückungen des Themas auf die Hürden, die auf dem Weg zum Sieg überwunden werden mussten oder beinhalten sie doch nur die quälende Gewissheit des Scheiterns? Doch ganz gleich ob die hämmernden Schlussakkorde des Stücks unter den Händen des Pianisten zur Siegesfanfare oder zu einem letzten trotzigem Aufbäumen der Unbeugsamen werden, eines stellt Rzewski durch seine Wahl der Schlussequenz unmissverständlich klar - ...WILL NEVER BE DEFEATED!

Kai Schumacher (Juni 2009)