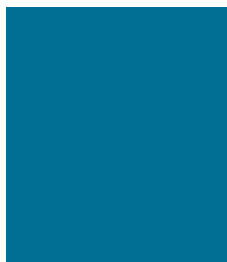


Johannes Kreidler

Piano Music

emt

Martin Tchiba piano



»SWR2

Johannes Kreidler

Piano Music

Martin Tchiba piano

1	Klavierstück 1 (2004) for piano für Klavier	9:12
2	Klavierstück 2 (2004) for piano für Klavier	12:06
3	Klavierstück 3 (2004) for piano and electronics für Klavier und Elektronik	9:20
4	Klavierstück 5 (2005) for piano and tape für Klavier und Zuspielung	12:00
5	Klavierstück 6 (2006/08) for piano für Klavier	11:52
6	Neutralisation Study (2014) for piano für Klavier	1:36
7	Das Ungewöhnliche (2010/13) for piano für Klavier	4:29
8	Zum Geburtstag (2010) for piano für Klavier	0:57
	Total time Gesamtspielzeit:	62:02

Tracks 1–3 & 5–8: World premiere recordings | Weltersteinspielungen

Johannes Kreidler

Piano Playing—Philosophising with a Hammer

The tradition of the piano as the principal instrument of a composer—the base from which everything else is developed—ranges from Bach’s *Clavier* to Liszt, and even John Cage could be included here. His most renowned work—silence as music—is primarily a piano piece.

The present recording of my works for piano solo written until now (in some cases with electronics) may presage something similar. The *Klavierstücke* (Piano Pieces), written in the course of my studies, are characterised by my involvement with Stravinsky, Sciarrino, Spahlinger, Feldman and, in the fifth piece, for the first time with what I later labelled “music with music”. (The fourth piece was written for player piano and is therefore not included here.)

Klavierstück 1 is mainly written in two voices, i.e. for two hands. The hands frequently cross over or interfere with each other, or they share exactly the same tonal material. Simultaneous and shifted pulses reinforce or reduce the impression of polyphony here. Later, three- and four-part textures are added but are modulated back to monophony over and over, which can be spread open again, and so forth. All this is

underlined by hard dynamics, which, however, never get energetic—*sempre forte*.

While the basic ductus of *Klavierstück 1* is “loud and clear”, the character of *Klavierstück 2* could be described as “soft and clear”. In the course of the whole twelve-minute-long piece there is a development from patterns of mainly rhythmic character to melodically agitated sequences of notes. None of the two phases appears in the pure form. However, I included a change between polyphony and monophony as a mediating element. On the piano this appears to be ambivalent: due to its homogeneous timbre and the tones fading away fast, polyphony can easily melt into homophony again, and parts can be connected to or isolated from each other (a matter of tempo). Formally the piece is characterised by an overlap of open and closed conceptions of progression. The process from rhythmic to melodic motions isn’t logically bounded in the front and back, whereas the tempo is structured symmetrically with long, gradual accelerations in the first and last parts, which are grouped around an extreme deceleration in the middle section of the piece.

In *Klavierstück 3* the electronics are “tracking” the movements of the piano like a laser pointer. The discrete chromatic steps of the piano are translated into glissandi in the electronics. The ascending shapes are inspired by the first part of Mathias Spahlinger’s *akt, eine treppe herabsteigend*. The idea that a certain pitch direction becomes the carrier of expression could be compared to the early use of twelve-tone rows; it’s just that in this case the medium is far more dynamised—the steep ground that one climbs up or slithers down.

In *Klavierstück 5* I worked with piano samples by which the piano sound can be expanded inwards (towards microtonality) and outwards (beyond the range of the piano keys). If one transposes samples of piano sounds to an extremely low register, only a buzzing noise will be heard. If one transposes them to an extremely high register, electronic noise will be the result. These two extremes resemble each other in their noisiness; the whole thing can be connected in a loop. The audible circle is continued as spatial motion; if one connects the “pitch circle” of the samples to the circle of loudspeakers in the concert hall (or to the stereo panorama in the recording), a certain pitch range is located at every position in the room. In this case it’s logical that the pitch range from A_0 to C_8

is linked to the stage and to the real grand piano. On the left, it gets lower and lower; on the right, it gets higher and higher. The noisy fringes are located behind the audience. When a harmony stands still, its components stand still at their spatial points. The sound solidifies. Additionally, all sorts of things from the noisy area of the extreme transpositions can be transposed back to the normal register. Every sample sounds just indifferent when it is played in an extremely high or low register. In the further course of the piece quotations from Schoenberg’s and Boulez’s piano music, recordings from a supermarket, football fans, my own piece, my voice and unrecognisable elements appear out of the grey from above and below. And isn’t a piano sample already a quotation? Anyway, a pre-produced recording of my own piece definitely is, and it can be transposed up and down again, “with” or “against” the already existing transpositions. One can also wind through the own piece, back to the very beginning (where, in fact, is the beginning of the piece?) and further forward, to its future. The winding noise itself is a musical sound again. The pianist plays something that sounds similar, and what follows is, of course, the “winding of the winding”, and so on—acoustic feedback. Due to the inconsistency of technical bugs

(a reduction in quality in the reproductions), the circles increase to spirals or extinguish themselves. Additionally, there are passages in which certain details come to the fore again and again.

Finally, *Klavierstück 6*, premiered by Martin Tchiba, is a turn towards the abstract and towards dismissing any kind of “form”. The octave—the interval of emptiness—forms the structural centre around which the loose figures gyrate.

The collection is completed by three conceptual works of the type that has been distinctive of my work since 2008.

Das Ungewöhnliche (The Uncommon) consists of all 678 three-part chords that are possible within the range of a twelfth, arranged at random. No chord appears twice, and all tonal and atonal possibilities occur, though in a way that wants to make it absolutely impossible to get used to a harmonic structure.

In the score of *Zum Geburtstag* (Happy Birthday) the instruction reads as follows:

*on any instrument: play chromatic scale upwards
(or downwards),
as soft as possible, in moderate tempo,
the last possible tone
as loud as possible & sustained.*

The concept of *Neutralisation Study* is that several tone repetitions come after the first bar of a tonal, expressive musical piece; this is executed in many versions. The realisation that has been recorded here uses Beethoven’s early piano sonatas.

Martin Tchiba is a berserk type of pianist, who truly chose a challenge in making these recordings. He worked with the accuracy a composer absolutely wishes for, especially in a world premiere recording. Despite all the precision (and complication), the pieces leave, however, space for interpretation concerning sound, dynamic gradation, ways of articulation, the shapes of crescendi and ritardandi, and so forth. So I realised while listening to his recordings that he is always able to bring his fine way of playing to bear—even in loud, hammering passages that are composed mechanically like a MIDI track. This subtlety—even in the *fortefortissimo*—characterises the entire CD.

Bernd Künzig

Some Thoughts on Johannes Kreidler's Piano Music

The composer Johannes Kreidler has a certain reputation: he is considered to be one of the most important exponents of the so-called New Conceptualism. Some even consider him to be the leading exponent of this movement. However, not all his works deny the idea of composed music from the outset. The *Klavierstücke*, in particular, are composed music in the best and traditional sense: they are notated in the score and have to be interpreted by a pianist. In 2006 this series was finished (for the moment).

Three further short piano pieces followed: *Das Ungewöhnliche*, *Zum Geburtstag* (both 2010) and *Neutralisation Study* (2014). These three pieces can be categorised as conceptual music. The idea of Conceptualism can be found especially in the piece *Zum Geburtstag*, where the “score” consists of an instructional text only. In *Neutralisation Study* Kreidler uses Beethoven's early piano sonatas, which he dissects with one-note repetitions. This can be understood as criticism against a music institution in the Kantian sense: expressive classicism versus the electric machine of the 21st century. Not least for this type of conceptual approach Johannes Kreidler developed his idea of

“music with music”. In *Das Ungewöhnliche* the absurd becomes some kind of “higher suggestion”. At a tempo marked 150 BPM, we hear all the three-part chords that are possible within the range of a twelfth (one chord per bar). No two chords are exactly alike, but nevertheless, we experience some kind of acoustic monochrome, which has an almost hypnotic effect. This could go on forever, but it's simply finished after the 678 possible versions. There is hardly a composer who has come up with such an idea before, or they have shied away from repeating the principle that Erik Satie called “Musique d'ameublement”. The title of this enormous monochrome perhaps hints at Carl Nielsen's tremendous Fourth Symphony, *The Inextinguishable*, from whose instrumental power it is, however, far away. This “Musique d'ameublement” is, in fact, music for a (bourgeois) piece of furniture. In other words, it is a wooden “music box”, which is cranked stoically. In these piano pieces Johannes Kreidler definitely lives up to a certain idea of conceptual music that offers criticism of the institutions, the way it was done in the 1960s and 1970s, in order to look behind the framework. This is the zero point of an instru-

ment that more than 200 years ago was still a symbol of the emphasis of Beethoven's revolutionary way of composing. Kreidler himself calls this "philosophising with a hammer", referring less to the one of Nietzsche than to the piano hammer and, perhaps, also to the "Hammerklavier" (fortepiano) conquered by Beethoven.

Such chordal Conceptualism is, at first glance, quite foreign to the earlier *Klavierstücke*. They are stages on the way to the Conceptualism of the later piano exercises. But already *Klavierstück 1* is a composition for the machine age: the interpreter has to act like a music machine in order to be able to execute the "one-note" structure of the piece. There is, except for the end, one single "dynamic attitude": *sempre forte*. Due to its intentional inflexibility, the piece is characterised by ultimate tension: extreme concentration is demanded from the pianist, who breaks sweat as if he has to perform a *Transcendental Etude* by Franz Liszt. In *Klavierstück 2* this dynamic "sempiternity" is transformed into softness while keeping its insistent character. What is striking here is the "stuttering", which sometimes turns into something dance-like: the rhythmic complexity of these repetitions and trills unfolding in the tightest of spaces is a "toe dance" on the black and white keys. In the second part, which has a

far slower tempo, motion and densification are examined carefully. In the best sense of the word, this piano piece becomes a study both of playing and of listening within a minimalist sonic space.

Listening is never without presuppositions. Kreidler's piano music is exactly about this kind of "lessness". In the context of his conceptual piece *Fremdarbeit* Kreidler speaks of "prepared listening", referring to John Cage's "prepared piano". But, for good reason, Kreidler avoids the latter. In a 2012 essay on John Cage he wrote:

"One can copy originals, but one cannot copy originality. If one wanted to 'continue' Cage, one would need to do everything differently than Cage did, since it's impossible to compose more quietly, more randomly, more inclusively and 'longer too-long'. Or one has to use systematically the newest media, as Nam June Paik said about the other father figure: 'The only thing that Duchamp didn't do is video, so I do video art.' That's why it's now time to replace the piano."

So it isn't about a copy of the piano sound; it's about its replacement. This forms the dialectic of Kreidler's piano music. It is aware of the conditions of "piano listening" in the sense he called "prepared listening", and, at the same time, it never-

theless also tries to get to the replacement in the sense of this “lessness”. Elsewhere he said about John Cage:

“Cage still provokes controversies because he profoundly unsettled traditional concepts of music. An idea like the one of the chance calls for technical solutions. It is an interesting dialectic that he was a pioneer with regard to the use of gramophone records, radios and live electronics. And he was a radical anti-traditionalist. But I would also say that one can’t take someone as a role model who had no role model himself.”

Kreidler possibly talks less about Cage than about himself here. His piano pieces are, in any case, connected with the tradition of piano music on a superficial level only; they rather aim at the above-mentioned “prepared listening”. And finally, they replace the piano by “converting” it technically, using electronics and samplers. This particularly applies to the *Klavierstücke 3* and *5*. Especially in the latter work there appears something of John Cage’s acoustic totality, with a slight but important difference: this totality is controlled by the pianist. Therefore, in the case of Johannes Kreidler’s piano music, we cannot speak of “prepared listening” only; we also have to speak of a “prepared pianist”. And ultimately also of his replacement.

But it is by no means about his abolition because, in the sense of “philosophy with the (piano) hammer”, this piano music is literally “new music”, since it is an alternative one, which also aims at freeing “prepared listening”.

Martin Tchiba

Notes from the Pianist's Perspective

My intense involvement with Johannes Kreidler's piano music began in 2015 when I played the world premiere of *Klavierstück 6* in Berlin. Due to the high information density of the scores, it requires a high level of concentration and structuredness to practice the *Klavierstücke*; the music is characterised not least by small but crucial changes. (Nevertheless, certain structures are surprisingly catchy; this helps with the interpretation, but also with concentrated listening.) Beyond the flexibility that is necessary to switch between the often-changing musical anatomies of Kreidler's *Klavierstücke*, in *Klavierstück 5* some eagerness to tinker and experiment is needed; otherwise it would be impossible to execute the diverse techniques that require playing inside the piano.

The conceptual pieces included on this CD—*Das Ungewöhnliche*, *Zum Geburtstag* and *Neutralisation Study*—pose a completely different challenge than the *Klavierstücke*: Here, there's one concrete idea per piece that is implemented systematically; this requires concentration on one single aspect or structural principle, almost like in meditation. So these pieces are actually also concentration exercises—an observation

that, together with the manifold pianistic challenges, points towards a new type of virtuosity. However, these pieces include a more “conventional” virtuosity, too, not only regarding velocity, but also regarding the extreme jumps in register and—on the other side—material that is compressed within an narrow tonal space, where the fingers “mesh” in a way that they seem to shove each other away. Strength and endurance are required, too (especially in *Klavierstück 1*, which is to be played forte most of the time), as well as a highly developed sense of sound balance and of musical lines in delicate structures (notably in the very homogeneous texture of *Das Ungewöhnliche*, which consists of 678 three-part chords). Sometimes it is necessary to make complex mathematical calculations before working at the piano in order to find the exact positions of certain notes in the polyphonic weave.

Dear listeners, I would like to invite you to delve intensely into the wonderful, subtly thrilling musical language of Johannes Kreidler's piano music; that's why I made this CD.

The unique ambience of the Hans-Rosbaud-Studio of Südwestrundfunk (SWR) in

Baden-Baden—where the avant-garde pioneering spirit of the mid-20th century can still be felt and forms an alliance with the present age—influenced in no small measure the special atmosphere of the recording sessions.



Johannes Kreidler

Klavierspielen – Philosophieren mit dem Hammer

Das Klavier als Hauptinstrument eines Komponisten, von dem aus alles andere entwickelt wird, hat Tradition von Bachs *Clavier* bis Liszt, und selbst John Cage ließe sich noch dazuzählen. Sein berühmtestes Werk, die Stille als Musik, ist zuerst ein Klavierstück.

Die vorliegende Einspielung meiner bisherigen Werke für Klavier solo (und teilweise mit Elektronik) lässt derlei vielleicht auch erahnen. Die *Klavierstücke*, im Laufe des Studiums geschrieben, zeugen von Auseinandersetzungen mit Strawinsky, Sciarrino, Spahlinger, Feldman und mit dem fünften Stück erstmalig mit dem, was ich später „Musik mit Musik“ genannt habe. (Zur Erklärung: Das vierte Stück ist für Player Piano und darum hier nicht vertreten.)

Das *Klavierstück 1* ist größtenteils zweistimmig geschrieben, d. h. für zwei Hände, wobei die zwei Stimmen sich ständig überkreuzen, überlagern oder exakt dasselbe Tonmaterial teilen. Gleichzeitige und versetzte Pulse verstärken oder mindern hierbei die Wirkung von Mehrstimmigkeit. Später kommen Drei- und Vierstimmigkeit hinzu, jedoch immer wieder rückmoduliert zur Einstimmigkeit, die sich dann wieder-

um aufspreizen kann usw. All das ist unterstrichen durch eine harte, aber nicht energetisch werdende Dynamik: *sempre forte*.

Ist der Grundduktus des ersten Stückes „laut und deutlich“, könnte der des zweiten als „leise und deutlich“ charakterisiert werden. Über die Dauer des gesamten Stückes von zwölf Minuten findet eine Entwicklung statt von hauptsächlich rhythmisch geprägten Mustern hin zu melodisch bewegten Tonfolgen. Keines der beiden Stadien erscheint dabei in Reinform; als vermittelndes Medium ist der Wechsel zwischen Mehrstimmigkeit und Einstimmigkeit wiederum eingearbeitet. Dies erscheint auf dem Klavier ambivalent: Durch seine homogene Klangfarbe und schnell verklingenden Töne kann Polyfonie leicht wieder zur Homophonie verschmelzen, und Teile können, eine Frage des Tempos, verbunden oder isoliert werden. Formal stellt das Stück eine Überlagerung von offener und geschlossener Verlaufskonzeption dar. Der Prozess von rhythmischen zu melodischen Bewegungen ist nach vorne und hinten logisch nicht begrenzt. Das Tempo hingegen ist symmetrisch angelegt mit langen, allmählichen Beschleunigungen im vorderen und hinteren Teil, gruppiert um eine extre-

me Verlangsamung in der Mitte.

In *Klavierstück 3* verfolgt die Elektronik die Bewegungen des Klaviers quasi wie ein Laserpointer. Was am Klavier immer diskrete chromatische Schritte sind, wird in der Elektronik in Glissandi umgerechnet. Die meist aufwärts gehenden Verläufe sind vom ersten Teil von Mathias Spahlingers *akt, eine treppe herabsteigend* inspiriert. Eine bestimmte Tonhöhenrichtung als Träger expressiven Ausdrucks könnte man mit dem früheren Gebrauch von Zwölftonreihen vergleichen, nur ist hier das Medium wesentlich dynamisierter; der schiefe Untergrund, den man besteigt oder hinunterschlittert.

Klavierstück 5 arbeitet mit Klaviersamples, mit denen der Klavierklang nach innen (ins Mikrotonale) und nach außen (über den Ambitus der Tasten hinaus) erweitert werden kann. Transponiert man Samples von Klaviertönen extrem tief nach unten, klingt nur noch ein Brummen. Transponiert man sie extrem nach oben, entsteht Rauschen. Die beiden Extreme ähneln in ihrer Geräuschhaftigkeit einander – das Ganze lässt sich zu einer Schleife verbinden. Der audible Kreis geht weiter als Raumbewegung; wird der Tonhöhenkreis der Samples an einen Lautsprecherkreis im Saal (oder in der Einspielung an das Stereopanorama) gekoppelt, befindet

sich an jeder Position im Raum ein bestimmter Tonhöhenbereich. Logisch ist in dem Fall: Der Bühne mit dem realen Klavier sind die Töne A_2 bis c^5 zugeordnet, links davon wird es dann immer noch tiefer, nach rechts immer höher, hinter dem Publikum sind die geräuschhaften Ränder. Bleibt ein Zusammenklang stehen, bleiben seine Einzelteile an ihren Raumpunkten stehen: Der Klang installiert sich. Des Weiteren kann aus dem geräuschhaften Bereich der extremen Transpositionen alles Mögliche in die normale Lage rücktransponiert werden. Jedes Sample klingt extrem hoch und extrem tief nur noch indifferent. Im weiteren Verlauf des Stückes erscheinen aus dem Grau von oben und unten: Zitate aus Schönbergs und Boulez' Klaviermusik, Aufnahmen aus dem Supermarkt, Fußballfans, das eigene Stück, meine Stimme, Unkenntliches. Und ist nicht ein Klaviersample auch schon ein Zitat? Das eigene Stück als vorproduzierte Aufnahme jedenfalls ist es, und dieses kann auch wieder hoch- und tieftransponiert werden, mit den oder gegen die schon vorhandenen Transpositionen. Man kann auch durch das eigene Stück spulen: ganz an den Anfang zurück (wo hat das Stück denn seinen Anfang?) und weiter vor, in seine Zukunft. Das Spulgeräusch ist selbst wieder musikalischer Klang, der

Pianist spielt ähnlich Klingendes; und es folgt natürlich das Spulen des Spulens und so weiter, eine Rückkopplung. Dank der Inkonsequenz technischer Mängel (Qualitätsminderung bei den Reproduktionen) drehen sich die Kreise zu Spiralen auf oder löschen sich aus, und immer wieder gibt es Stellen, an denen sich Details vordrängen.

Klavierstück 6, von Martin Tchiba auch uraufgeführt, ist schließlich eine Wendung ins Abstrakte, Formabweisende; die Oktav als Intervall der Leere bildet den strukturellen Mittelpunkt, um den die losen Figuren sich drehen und wenden.

Die Sammlung wird ergänzt um drei konzeptuelle Arbeiten, wie sie seit 2008 meine Arbeit wesentlich bestimmen. *Das Ungewöhnliche* besteht aus sämtlichen 678 möglichen dreistimmigen Akkorden im Ambitus einer Duodezime, per Zufall angeordnet. Das heißt, kein Akkord erklingt zweimal, sämtliche tonalen wie atonalen Möglichkeiten treten auf, nur hier in einer Form, die jede Gewöhnung an eine harmonische Struktur unmöglich machen will.

Die Partitur von *Zum Geburtstag* weist an:

*on any instrument: play chromatic scale upwards
(or downwards),
as soft as possible, in moderate tempo,
the last possible tone
as loud as possible & sustained.*

Und die *Neutralisation Study* hat zum Konzept, dem ersten Takt eines tonalen, expressiven Musikstücks einige Tonwiederholungen folgen zu lassen, und das in etlichen Versionen. Die hier eingespielte Realisierung bedient sich der frühen Klavier-sonaten Beethovens.

Martin Tchiba ist ein Berserker von einem Pianisten, der sich mit diesen Aufnahmen wahrlich eine Herausforderung gesucht hat. Er ist mit einer Akkuratess als Werk gegangen, die man sich als Komponist gerade bei einer Ersteinpielung unbedingt wünscht. Dennoch gibt es bei aller Genauigkeit (und Kompliziertheit) von Notation immer Interpretation, was die Klanglichkeit, die dynamische Stufung, die Artikulationsweisen, die Verlaufsformen der Crescendi oder Ritardandi betrifft usw. So habe ich beim Hören seiner Aufnahmen gemerkt, dass er seine feine Art des Spiels, selbst wo es hämmernd-laut und mechanisch wie ein MIDI-Track komponiert ist, immer zur Geltung, buchstäblich in Anschlag zu bringen vermag. Diese seine Subtilität noch im Fortefortissimo charakterisiert die ganze CD.

Bernd Künzig

Einige Reflexionen zur Klaviermusik Johannes Kreidlers

Der Komponist Johannes Kreidler hat einen Ruf: Er gilt als einer der wichtigsten Vertreter des sogenannten Neuen Konzeptualismus, manche halten ihn gar für den Hauptvertreter dieser Strömung. Doch nicht alles, was er als Werk gesetzt hat, entzieht sich von vornherein der komponierten Musik und wäre nur Konzept. Gerade die *Klavierstücke* sind im besten und traditionellsten Sinne komponierte Musik: Sie sind notiert und von einem Pianisten auch zu interpretieren. 2006 hat er diese Reihe (vorläufig) abgeschlossen.

Danach folgten noch drei kurze Klavierstücke, die man der konzeptuellen Musik zuordnen kann: *Das Ungewöhnliche* und *Zum Geburtstag* 2010, 2014 noch die *Neutralisation Study*. Vor allem gilt die Idee des Konzeptualismus für die rein textliche Spielanweisung von *Zum Geburtstag*. In der *Neutralisation Study* bedient er sich der frühen Klaviersonaten Beethovens, die er mit Einton-Repetitionen zersetzt. Hier findet Kritik – im Kant'schen Sinne – an einer musikalischen Institution statt. Expressiver Klassizismus trifft auf die elektronische Maschine des 21. Jahrhunderts. Für derartigen konzeptuellen Umgang prägte Johannes Kreidler nicht zuletzt seine Idee

einer „Musik mit Musik“ aus. In *Das Ungewöhnliche* wird das Absurde zu höherer Suggestion. Mit der Tempoanweisung MM = 150 schnurren hier alle auf der Klaviatur möglichen dreistimmigen Akkordkombinationen einer Duodezim ab, pro Takt ein Akkord. Kein Akkord ist gleich und doch stellt sich eine akustische Monochromie ein, die einiges an hypnotischer Wirkung nach sich zieht. Das könnte ewig so weitergehen, und doch ist es eben mit den 678 möglichen Gebilden abgeschlossen. Kaum einem Komponisten ist so etwas zuvor eingefallen, oder sie haben sich gescheut, jenes Prinzip zu wiederholen, das Erik Satie „Musique d'ameublement“ genannt hat. Der Titel dieser ungeheuerlichen Monochromie spielt vielleicht mit Carl Niensens gewaltiger 4. Sinfonie *Das Unauslöschliche*, von deren instrumentaler Gewalt ist es allerdings weit entfernt. Es ist in der Tat als Möbelmusik eine Musik für ein (bürgerliches) Musikmöbel. Oder anders gesagt: Es ist eine Musikkiste, die mit stoischer Mechanik (ab)gekurbelt wird. In diesen Klavierstücken erfüllt Johannes Kreidler schließlich die Idee einer musikalischen Konzeptkunst, die wie diejenige der 1960er und 1970er Jahre eine

Institutionenkritik betreibt, um hinter die Rahmensetzungen zu blicken. Es ist der Nullpunkt eines Instruments, das vor über zweihundert Jahren noch für die Emphase des revolutionären Komponierens eines Beethoven stand: was Kreidler dann selbst „Philosophieren mit dem Hammer“ nennt – gemeint ist aber weniger derjenige Friedrich Nietzsches, als in der Tat der Klavierhammer und vielleicht auch noch das von Beethoven zur Strecke gebrachte Hammerklavier.

Derartiger akkordischer Konzeptualismus ist den früheren *Klavierstücken* zunächst ziemlich fremd. Sie sind Wegestücke zu jenem Konzeptualismus der späten Klavierübungen. Aber schon das *Klavierstück 1* ist eine Komposition fürs Maschinenzeitalter. Was nichts anderes heißt, als dass der Interpret sich wie eine Musikmaschine zu verhalten hat. Anders ist die vertrackte Rhythmik dieser oft bewusst „ein-tönig“ gehaltenen Struktur kaum zu realisieren. Bis auf den Schluss gibt es nur eine einzige dynamische Grundhaltung: *sempre forte*. Das ist in seiner absichtsvollen Unflexibilität gleichzeitig von höchster Anspannung. Die wird nämlich vom Pianisten verlangt, der bei derartiger Konzentrationsleistung ins Schwitzen gerät, als müsste er eine *Transzendente Etüde* Franz Liszts ausführen. *Klavierstück 2* überführt diese dynamischen

Ewigkeitswerte ins Leise, aber nicht weniger Insistierende. Auffällig ist hier das fast Stotternde und Stammelnde, das dann gelegentlich geradezu ins Tänzerische geht. Überhaupt ist die rhythmische Vertracktheit dieser sich auf engstem Tonraum entfaltenden Repetitionen und Triller ein Spitzentanz auf schwarzen und weißen Tasten. Im zweiten, im Tempo stark zurückgenommenen Teil wird Bewegung und Verdichtung unter die Lupe genommen. Im besten Sinne der Bedeutung wird dieses *Klavierstück* zu einer Übung – sowohl fürs Spielen als auch fürs Hören, um sich im minimalistischen Tonraum zu bewegen.

Was nun das Hören selbst betrifft: Es ist nie voraussetzungslos. Um genau diese Art der „Losigkeit“ geht es nun auch in der Klaviermusik von Johannes Kreidler. In anderem Kontext – dem seines Konzeptstücks *Fremdarbeit* – spricht er von einem „präparierten Hören“ in Bezug auf John Cages präpariertes Klavier. Letzteres vermeidet er aus gutem Grund. In einem Text zu John Cage aus dem Jahr 2012 schreibt er:

„Originale kann man kopieren, Originalität nicht. Wollte man Cage fortsetzen, hieße das, alles anders zu machen als er, denn noch stiller, noch zufälliger, noch inklusiver und noch länger zu-lang kann man nicht komponieren. Oder man

muss konsequent die neuesten Medien nutzen, so wie Nam June Paik über den anderen Übervater sagte: Das einzige, was Duchamp nicht gemacht hat, waren Videos, darum mache ich Videokunst. Jetzt wäre es also an der Zeit, das Klavier zu ersetzen.“

Es geht also nicht um die Kopie des Klavierklangs, sondern um dessen konsequente Ersetzung. Darin liegt die Dialektik der Klaviermusik Kreidlers. Sie weiß um die Bedingungen des Klavierhörens in dem von ihm benannten Sinne eines „präparierten Hörens“, und gleichzeitig versucht sie doch auch im Sinne dieser „Losigkeit“, zum Ersatz zu gelangen. Über John Cage bemerkte er an anderer Stelle:

„Bei Cage ist es immer noch so, dass er Kontroversen auslöst, weil er so empfindlich an der Substanz des Musikbegriffs gekratzt hat. Eine Idee wie die des Zufalls verlangt nach technischen Lösungen. Und es ist eine interessante Dialektik, dass er ein Pionier war, was den Einsatz von Schallplatten, von Radios und von Live-Elektronik betrifft. Und er war ein radikaler Antitraditionalist. Ich würde aber auch sagen: Man kann nicht jemand zum Vorbild nehmen, der selbst keine Vorbilder hatte.“

Vielleicht spricht Johannes Kreidler hier auch weniger über Cage als über sich selbst. Jedenfalls haben seine *Klavierstücke*

nur auf der oberflächlichsten Ebene etwas mit der Tradition von Klaviermusik zu tun. Sie zielen eben mehr aufs „präparierte Hören“. Und in letzter Konsequenz ersetzen sie schließlich das Klavier, indem sie es technisch durch den Einbezug der Elektronik und des Samplers umbauen. Das gilt vor allem für das dritte und fünfte *Klavierstück*. Gerade in Letzterem scheint dann doch etwas vom akustischen Total eines John Cage auf. Mit einem kleinen, aber entscheidenden Unterschied: Dieses Total wird vom Pianisten bedient. Und so können wir im Falle der Klaviermusik von Johannes Kreidler nicht nur vom „präparierten Hören“ sprechen, sondern auch vom präparierten Pianisten. Und letztlich auch um dessen Ersetzung. Aber um dem möglichen Missverständnis vorzubeugen: nicht um dessen Abschaffung. Denn als „Philosophie mit dem (Klavier-)Hammer“ ist diese Klaviermusik im eigentlichen Sinne eine Neue Musik, weil sie eine andere ist, die auch darauf zielt, das „präparierte Hören“ zu befreien.

Martin Tchiba

Anmerkungen zu dieser Einspielung aus pianistischer Perspektive

Meine intensive Auseinandersetzung mit Johannes Kreidlers Klaviermusik begann im Jahre 2015 mit der Einstudierung von *Klavierstück 6*, das ich in Berlin uraufführte. Aufgrund der hohen Informationsdichte der Partituren der *Klavierstücke* verlangt das Einstudieren besondere Konzentration und Strukturiertheit; die Musik ist nicht zuletzt geprägt vom Aufeinanderfolgen kleiner, aber entscheidender „Veränderungen“. (Dennoch zeichnen sich bestimmte Texturen – überraschenderweise – durch eine gewisse Eingängigkeit aus, die nicht nur bei der Interpretation, sondern gewiss auch beim konzentrierten Hören hilft.)

Zu der in allen Kreidler-*Klavierstücken* verlangten Flexibilität bei der Umstellung auf die sich oft verändernden musikalischen „Anatomien“ gesellt sich in *Klavierstück 5* die Notwendigkeit einer gewissen Bastel- und Experimentierfreude (bis hin zur Entwicklung logistischer Strategien bei der zeitgenauen Organisation der vielfältigen externen „Werkzeuge“), ohne die eine engagierte Ausgestaltung des mannigfaltigen Inside Playings nicht möglich wäre.

Bei den auf dieser CD enthaltenen Konzeptstücken – *Das Ungewöhnliche*, *Zum Geburtstag* und *Neutralisation Study* – hin-

gegen ist die Herausforderung eine ganz andere als bei den *Klavierstücken 1 bis 6*, eigentlich eine gegensätzliche: Hier ist es eben jeweils eine konkrete Idee, die konsequent umgesetzt wird, was – fast wie in einer Meditation – die Konzentration auf einen einzigen Aspekt oder ein einziges strukturelles Prinzip erfordert. So sind diese Stücke letztlich auch „Konzentrationsübungen“, was – zusätzlich zu vielfältigen pianistischen Herausforderungen – auf eine neue Art von Virtuosität hinweist.

Jedoch kommt auch durchaus eine „herkömmliche“ Virtuosität zum Tragen: schon in puncto Schnelligkeit, aber auch bei der Bewältigung von großen Sprüngen und – auf der anderen Seite – der exakten Umsetzung von auf engstem Tonraum komprimiertem Material, wo die Hände derart „ineinandergreifen“, dass sie sich mitunter gegenseitig aus ihrer jeweiligen Position zu verdrängen scheinen. Kraft und Ausdauer sind ebenso nötig (z.B. in *Klavierstück 1*, das fast durchweg forte zu spielen ist) wie ein ausgeprägtes Gespür für klangliche Ausgewogenheit und „Linienführung“ in filigraneren Strukturen (insbesondere in der – über 678 dreistimmige Akkorde hinweg – sehr homogenen

Textur von *Das Ungewöhnliche*). Bisweilen verlangen Kreidlers hochkomplexe Rhythmen – im Vorfeld der Arbeit „an den Tasten“ – mathematische Berechnungen der Positionen bestimmter Töne im polyfonen Gefüge.

Ich möchte Sie, liebe Hörerinnen und Hörer, herzlich einladen, intensivst in die hochspannende – ebenso intelligente wie feinsinnige – musikalische Sprache von Johannes Kreidlers Klavierwerken einzutauchen; um dieses Eintauchen zu ermöglichen, lege ich diese CD vor.

Nicht unerheblich für die Atmosphäre der Aufnahmesitzungen für diese CD war übrigens die einzigartige Stimmung des Baden-Badener Hans-Rosbaud-Studios des SWR, in dem der – nach wie vor spürbare – avantgardistische „Pioniergeist“ aus der Mitte des 20. Jahrhunderts eine reizvolle Allianz mit dem Heute eingeht.



Johannes Kreidler

Johannes Kreidler (1980) is a composer, concept and media artist. He studied composition, electronic music and music theory in Freiburg and The Hague with, among others, Mathias Spahlinger and Orm Finnendahl. In 2012 he was awarded the “Kranichsteiner Musikpreis”. Since 2019 he is a professor of composition and music theory at the Musik-Akademie Basel.

His works have been featured at festivals including Donaueschinger Musiktage, Wittener Tage für Neue Kammermusik, Darmstädter Ferienkurse, MaerzMusik Berlin, Ultraschall Berlin, Eclat Stuttgart, Wien Modern, Ultima Oslo, Musica Strasbourg, Gaudeamus Music Week, Warsaw Autumn, Huddersfield Contemporary Music Festival and Venice Biennale.

His books *Loadbang. Programming Electronic Music in Puredata* (2009), *Musik mit Musik. Texte 2005–2011* (2012) and *Sätze über musikalische Konzeptkunst. Texte 2012–2018* (2018) were released by the Wolke publishing house.

www.kreidler-net.de





Martin Tchiba

Pianist Martin Tchiba, born 1982 in Budapest (Hungary), has performed at a great number of international venues and festivals (including Concertgebouw Amsterdam, Tokyo Opera City Recital Hall, Budapest Autumn Festival, Spoleto Festival and many others). He has played the world premieres of numerous new compositions (including works by Moritz Eggert, Johannes Kreidler, György Kurtág, Sarah Nemtsov and Gerhard Stäbler).

Recently, his “social media piano projects” *WIREless* at Tonhalle Düsseldorf and *Netzwellen* at Saarländischer Rundfunk have attracted attention. His individual “programme compositions” in which he combines contemporary music with the classical and romantic repertoire have gained much recognition, too. His CD recordings were positively reviewed in the international press.

Tchiba studied piano with Karl-Heinz Kämmerling, Thomas Duis and Jean-Jacques Dünki in Hanover, Saarbrücken and Basel as well as composition with Michael Denhoff in Bonn. He was a scholarship holder of the Friedrich-Ebert-Stiftung and the DAAD. 2018 he was awarded the “Förderpreis für Musik” of the Federal State Capital Düsseldorf.

www.tchiba.com

Johannes Kreidler

Johannes Kreidler (1980) ist Komponist, Konzept- und Medienkünstler. Er studierte von 2000 bis 2006 an der Musikhochschule Freiburg und am Conservatorium Den Haag Komposition, Elektronische Musik und Musiktheorie, u. a. bei Mathias Spahlinger und Orm Finnendahl. 2012 erhielt er den Kranichsteiner Musikpreis. Seit 2019 ist er Professor für Komposition und Musiktheorie an der Musik-Akademie Basel.

Aufführungen auf Festivals wie den Donaueschinger Musiktagen, den Wittener Tagen für Neue Kammermusik, den Darmstädter Ferienkursen, MaerzMusik Berlin, Ultraschall Berlin, Eclat Stuttgart, Wien Modern, dem Ultima Festival Oslo, Musica Strasbourg, der Gaudeamus-Musikwoche, dem Warschauer Herbst, dem Huddersfield Contemporary Music Festival und der Biennale Venedig.

Im Wolke-Verlag sind die Bücher *Loadbang. Programming Electronic Music in Puredata* (2009), *Musik mit Musik. Texte 2005–2011* (2012) und *Sätze über musikalische Konzeptkunst. Texte 2012–2018* (2018) erschienen.

www.kreidler-net.de

Martin Tchiba

Der Pianist Martin Tchiba, geboren 1982 in Budapest, konzertiert international (Concertgebouw Amsterdam, Tokyo Opera City Recital Hall, Herbstfestival Budapest, Spoleto Festival u.v.a.). Er spielte zahlreiche Uraufführungen neuer Werke, z. B. von Moritz Eggert, Johannes Kreidler, György Kurtág, Sarah Nemtsov und Gerhard Stäbler.

Für besonderes Aufsehen sorgten jüngst seine „Social-Media-Klavier-Konzerte“ *WIREless* in der Tonhalle Düsseldorf und *Netzwellen* beim Saarländischen Rundfunk. Viel Beachtung finden auch seine „Programmkompositionen“, in denen er zeitgenössische mit klassisch-romantischen Klavierwerken verbindet, was neue Perspektiven auf „Neu“ und „Alt“ eröffnet. Seine CD-Aufnahmen erhielten positive Rezensionen in der internationalen Presse.

Tchiba studierte Klavier bei Karl-Heinz Kämmerling, Thomas Duis und Jean-Jacques Düнки in Hannover, Saarbrücken und Basel sowie Komposition bei Michael Denhoff in Bonn. Er war Stipendiat der Friedrich-Ebert-Stiftung und des DAAD. 2018 wurde er mit dem Förderpreis für Musik der Landeshauptstadt Düsseldorf ausgezeichnet.

www.tchiba.com

Recording location | Aufnahmeort:
Südwestrundfunk (SWR), Hans-Rosbaud-Studio, Baden-Baden

Recording dates | Aufnahmezeiten:
4-2017, 11-2017, 2-2018

Producer | Produzent:
Bernd Künzig

Editorial office | Redaktion:
SWR2 Neue Musik

Recording producer | Tonmeister:
Manuel Braun

Sound technician | Tontechniker:
Norbert Vossen

Grand piano | Flügel:
Steinway & Sons D-274

Programme notes | Werkkommentare:
Johannes Kreidler, Bernd Künzig, Martin Tchiba

English translations | Englische Übersetzungen:
Martin Tchiba

Photos | Fotos:
Esther Kochte (Kreidler), Sonja Schwolgin (Tchiba, Hans-Rosbaud-Studio)

Cover design | Covergestaltung:
Martin Tchiba, Sonja Schwolgin

Layout | Satz:
Martin Tchiba

Supported by | Gefördert durch die Kunststiftung NRW

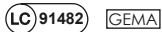


»» **SWR 2**

© SWR 2017/2018

Licensed by | Lizenziert durch SWR Media Services GmbH

© emt EDITION MARTIN TCHIBA 2019



Cat. No. | Kat.-Nr.: emt-2019-1

GTIN/EAN: 4270000286421

ISRC: DEXS21900008-DEXS21900015

All rights reserved. | Alle Rechte vorbehalten.

emt

emt EDITION MARTIN TCHIBA

www.tchiba.com/edition | email: edition@tchiba.com | Kreiersiepen 1, 42555 Velbert, Germany

