

Piano Music by
Gerhard Stäbler | Kunsu Shim

Martin Tchiba piano | co-composition



Piano Music by **Gerhard Stäbler** | **Kunsu Shim**

Martin Tchiba piano | co-composition

Gerhard Stäbler (* 1949):

1 **Music Box – jerkily** (2018) for piano **[00:31]**

2 **Internet 1.1** (1996) for piano **[04:24]**

Internet 1.5 (1996) for piano

3 **I** **[00:17]**

4 **II** **[03:43]**

Internet 1.9 (1996) for piano

5 **I** **[00:23]**

6 **II** **[02:50]**

7 **III** **[02:23]**

8 **IV** **[00:41]**

9 **Music Box – jerkily** (2018) for piano, **variant 1¹** **[00:41]**

10 **Hart auf hart – Improvisatorisch. Kalkulativ.** (1986)
for piano and electronics¹ **[13:40]**

11 **now.here – here?** (2016) for piano, **Akkordfetzen 1** **[00:20]**

12–18 [the tracklist is continued on the following page]

¹ Version “co-composed” by Martin Tchiba **[9]**: 2018, **[10]**: 2021/22)

Kunsu Shim (*1958):

[12] **33 things** (2007) for piano, **nos. 1–30** [17:25]

Gerhard Stäbler:

[13] **now.here – here?** (2016) for piano, **Akkordfetzen 2** [00:43]

[14] **Schwarzer Wind** (2019) for piano [06:14]

[15] **Music Box – jerkily** (2018) for piano, **variant 2¹** [02:51]

Kunsu Shim:

[16] **33 things** (2007) for piano, **nos. 31–33** [00:51]

Gerhard Stäbler:

[17] **Music Box – jerkily** (2018) for piano, **variant 3¹** [02:00]

Martin Tchiba (*1982):

[18] **Electronic Variations on Stäbler’s “Music Box – jerkily”²** (2022) [03:33]

[total time 64:18]

All pieces performed by **Martin Tchiba** piano

¹ Version “co-composed” by Martin Tchiba (2021)

² Using piano sounds from the tracks [9], [15] and [17]

[1], [9], [11]–[18]: world premiere recordings



Martin Tchiba

Interpreting–Composing: On the Repertoire and Concept of this CD

For this album I recorded piano music by Gerhard Stäbler and Kunsu Shim. The individual compositions are independent works written at different times that I have chosen in such a way that they, in the selection presented here, point to various content-based cross references and combinatorial possibilities among themselves. My role here is of course that of the pianist, but I also appear as (co-)composer in several pieces (tracks 9, 10, 15, 17 and 18).

The idea of inner (thematic) networking is already a component of Stäbler's piano pieces *Internet 1.1*, *1.5* and *1.9* (1996), and references to the internet are threaded through the present programme, as nearly all the Stäbler works on this CD have some connection to it. Of his *Internet* series of works, Stäbler states: "Everything is tied to everything else while equally constituting a section. As in the computer network of the same name, interplay, interactions and interventions within given systems are important aspects of the compositional conception."

In the course of the single-movement *Internet 1.1*, a characteristic five-bar passage is heard three times, each time placed in

different contexts. The "antecedent" consists of three gleaming descant chords with a distinctive dotted rhythm. In the three-bar "consequent" that follows, lower registers are then incorporated, restoring the balance within this little "theme". Stäbler's use of the piano in the *Internet* cycle across the board may be analysed, in terms of the way its spatial and energetic events are deployed, as resembling a game of balances.

As the pianist, in *Internet 1.1* I also need to make use of various "add-on instruments" (whistle, woodblock, thunder sheet, homemade rattle) alongside playing the piano, which serve to "link" the composition far beyond itself, to the outside world; the same applies to a fantasy text to be spoken by me near the end. There are, on the whole, many long general pauses; here, too, of course, some limits should be stretched to the hilt...

Internet 1.5 consists of an extremely short movement, only two phrases, and a much longer one, downright virtuosic in nature, if one can resort to such a conventional term. In line with the other two piano pieces in the *Internet* series, the notation of *1.5* is spread across four staves: alongside the classical brackets, each with

a staff for the treble and bass clef, there is an extra staff for both clefs, albeit transposed two octaves up or down. And: considering that there is enough to do across all staves, the playing experience as a pianist is sometimes almost orchestral. I always associate this piece with a sort of expressive “piano dance” made to sound out; the movements of the hands while playing can, without a doubt, also be understood as an implicit choreography in view of the events that are wildly distributed over the entire keyboard.

Internet 1.9 has four movements: Piece I is an energetic miniature, almost Expressionist in character. In Piece II, surprising elements must be executed in “Sprechgesang”; the piano notes remain, for long stretches, fragmentary and Expressionist “en miniature”. Two “extreme trills” at the end are especially conspicuous, and in the concluding phrase, which shoots upwards with virtuosity galore, Stäbler flirts with the bravura “send-offs” to some Liszt or Rachmaninoff pieces, only for this glamorousness to be interrupted by the deliberately somewhat comical vocal interjections. Here a fundamental principle of many Stäbler works becomes evident: a given form with clear reference points is “confused” or alienated through unexpected—often extreme—means, admit-

tedly (also) in the Brechtian sense. Piece III is Janus-faced as well: seemingly a rather “peaceful” piano piece, a number of its structural elements nonetheless point to the brusque preceding movement. And the concept behind Piece IV is the radical negation of a “well-rounded” composition, playing with listeners’ expectations: the miniature starts with four high-energy motifs only for no further development to be in store; instead there are in essence dry chords of major sevenths, 15 of them, before the jig is suddenly up.

Stäbler composed *Music Box – jerkily* (2018) for *Netzwellen* (www.tchiba.com/netzwellen), a “social media piano project” that I created for Saarländischer Rundfunk. This short piece is heard in four versions on the CD. For track 1, I play the “original form” exactly as Stäbler wrote it, but true to the composer’s meaning, the piece is to be understood as “open-source” material, which I as the interpreter can develop further as I see fit, which here means serial methods. Track 9 thus constitutes my variant 1: by means of number theory, I replaced certain chords with rests while extending others, though the result does not differ very much from the original form. My variant 2 (track 15) is immediately different: now definitely co-composer, I here rearranged the entire material according to

a numerical sequence. I derived this series of numbers, of course not consciously “audible”, by “extracting” data from the time and place of my recording session in Frankfurt. A mathematical “breaking point” I mark with a thunder sheet, in the process creating a structural artefact. While the vertical position of the chords’ notes remains the same in variant 2, I broke up the chords for variant 3 (track 17) and completely resorted all notes following a serial principle, the basis for which was the fundamental mathematical laws of Stäbler’s original form and a series of numbers that I concocted from the lengths of an impressive cluster of icicles.

My piece *Electronic Variations on Stäbler’s “Music Box – jerkily”* (track 18), created early in the summer of 2022, is also “piano music”, but in a peculiar sense, as I produced it via electronic means, albeit using solely piano sounds from variants 1 to 3.

In the case of *Music Box – jerkily*, my intervention as the co-composing pianist is intended to develop the work in ways increasingly distant from Stäbler’s original form: the original material is expanded through the creation of new textures. In *now:here – here?* (2016), composed for my “social media piano project” *WIReless* (www.wireless-piano.com) in Düsseldorf, I as the performer have to do the exact op-

posite: my actions reduce the material. I need to pick out individual “sonic shards” (“Akkordfetzen”) from the “mass of material” provided by Stäbler and sprinkle them among other works in my programme. These chunks nonetheless remain independent pieces at their core; in the context of this CD, the fragments paradoxically even become connecting elements between the diverse offerings.

However, *now:here – here?* also evokes a separate question: “Where are we?” The snippets from Stäbler’s composition can be “anywhere”, they can be inserted into any context, and depending on their surroundings they change and the perception of the context changes. Here Stäbler reflects on the hybrid reality of the internet, in which the ego splits itself into a physical and a virtual reality, which can be located in different “places” in parallel. We are moreover right in the middle of a reexamination of what a “work” means: the traditional division into “composer” and “interpreter” is increasingly melting away here—although it must be noted that such hybrids existed as long ago as the Classical and Romantic eras, for example when soloists composed or improvised their own cadenzas.

Keyword improvisation: whereas with the tracks previously discussed, my approach could be described as “planned”

in every respect (I notated the changes to *Music Box – jerkily* and *nom.bere – here?* as scores, which then formed the basis for my recordings in the Frankfurt Sendesaal), in *Hart auf hart* (1986) the aspect of improvisation jumps to the forefront.

Hart auf hart is based on a graphic score consisting of many two-hued barcodes in black and red. Formerly a symbol of cold commerce, the codes here become living material for musical interpretation. They signify both total freedom, since no fixed rules from the composer exist for their translation into sounds, and absolute rigour, since the bars and their numbers are rigid and relentless in their objectivity. The transition to sound needs to follow a certain logic—starting with the question of whether one tries to grasp the score “as a whole” from the outset or feels one’s way from a certain direction in the codes. I ultimately decided to put different approaches one after the other and stack one on top of the other: at times, for example in the almost five-minute opening passage, I improvise while looking very precisely at the visuals, trying to “latch onto” as many details as possible while still playing freely. Then there are longer sections in which I have developed and applied serial methods based on the series of numbers contained in the barcodes, which I combine with clus-

ters that are oriented towards the “shape” of the barcodes (an association with the keys of the grand piano, in the alternation of black bars and the white spaces between them, or, to a lesser extent, with the strings running parallel to one another, is not entirely far-fetched). Red becomes loud, black soft. From 07:38 to 08:05 I condense the complete graphic score into a miniature, one that I composed in advance, strict in its mathematical allegiance to the various parameters of Stähler’s graphic score. Improvisation again ensues, which soon shifts to the interior of the instrument. To round it off, I turn my attention to the “substance” of the score on paper: following a line built from the “anatomy” of the graphic score, I make music solely by tearing up the page.

At the very end, from 11:30 onwards, I briefly switch to the electronic realm for a coda of a sort, a processing of the preceding (piano) sounds from my Frankfurt recording. Now, after the outward sheen of digital codes has been “translated” into something inward and physical for a good eleven minutes, the material gained in this way is transformed back into the logic of something electronic.

A good forty years after the invention of the barcode, QR codes appeared on the scene: hiding behind their neat ap-

pearance are mountains of data that can, in principle, contain “everything”; they are the squared gateway to another, parallel logic with the potential to determine our reality. Stäbler, in his piece *Schwarzer Wind* (2019, composed for Susanne Kessel’s project *250 Piano Pieces for Beethoven*, www.250-piano-pieces-for-beethoven.com), pays homage to Ludwig van Beethoven—like Stäbler, a socially-minded artist—by incorporating his likeness into a large fictitious QR code. This QR code—it is “composed”, that is to say that it refers “to artistic and interpretative matters, but not to goods or anything quotidian” (Stäbler)—is the main component of the score, which, as in *Hart auf hart*, must be explored pianistically according to different aspects while following much more concrete laws than in the aforementioned barcode piece. Furious clusters using hands and arms correspond to rectangles and squares whereas the curves derived from Beethoven’s face translate into cluster glissandi.

Subcomponents of the large QR code are three so-called core squares, which symbolise references to Beethoven’s *Hammerklavier* Sonata, which—complex in layering and encrypted to the point of becoming unrecognisable—must be performed within a delicate dynamic range and thereby form a contrast to the cluster

sections. In addition, I am required to recite fantasy syllables incessantly, a practice already familiar from *Internet 1.1*.

Schwarzer Wind is one of Stäbler’s “transcendental” pieces, apt to put me, as a performer, in an extreme state emotionally as well as musically, a state that I described in my 2014 essay *Absturz und Distanz* (*Crash and Distance*) in the *Neue Zeitschrift für Musik*. It is true that some of his scores contain a factor that in an ideal case can lead to maximum disinhibition, as happened in the cluster passages of the present recording. The decisive moment is, however, when control is regained—when distance returns: the sudden recovery of the original state of normality is a rupture in reverse, since the previous extreme state had become, at least briefly, the norm.

Kunsu Shim’s *33 things* (2007) are, in their spirituality, a kind of antithesis to the “hart auf hart” (“rough and ready”) world of commerce. At the same time, the work on this album is almost encircled by “network pieces”: at the composer’s request, the *33 things* are divided into two very unequal halves (1 to 30, and 31 to 33), which, despite the contemplative character of Shim’s music, forces an engagement with the “environment”. Shim explains that for him, the supposedly simple but almost indiscernible “movement”

of the same imaginary “place” is an aspect of contemplation. The “place” to which attention is steered here is, in our time, which digital networking has rendered location-independent, an “alternative sketch of physical space”.

The *things* are movements, if one can speak in conventional nomenclature, consisting of one to 25 chord(s). And, truth be told, these are not conventional movements either, since they flow into and dissolve amid one another; it is by no means the composer’s intention for the individual *things* to remain perceptible as clear entities. Even so, the *things* can also be played individually—for example, “sprinkled across” concert programmes, as I have often done—or regrouped. On this CD, I perform them as a complete work in the original order, though with the unequal subdivision, as noted.

Grand chords, to be performed as a “slow and discontinuous arpeggio”, dominate this score, although, as Shim urges, one must “not exaggerate the discontinuity of the arpeggio”. Some notes, hemmed in by brackets, are struck simultaneously, ergo as a “chord within an (arpeggiated) chord”, whereby one then perceives de facto two or even more chords or arpeggios. Some other “chords” consisting of only two tones, i.e. an interval, are therefore very

open in terms of harmonic directions and are only outdone by units made up of no more than a single note. Although one may form the impression that some constellations are repeated, careful listening reveals that no two structures are exactly alike.

Although at first glance Shim and Stäbler’s works appear very different, they stand in harmony with each other on a substantial level: both enable artistic boundaries to be challenged in ways that are ever new—Stäbler through an integrated aesthetic and social conscience, Shim through a special, highly-reflective form of contemplation pointing to the core of what is human. Their music, devoid of any routine, offers a strong protective shield against the supposed normality of a prosaic day-to-day life dominated by external forces.



Martin Tchiba

Interpretierend–komponierend: zu Repertoire und Konzept dieser CD

Für dieses Album habe ich Klaviermusik von Gerhard Stäbler und Kunsu Shim eingespielt. Die einzelnen Kompositionen sind, auch qua Entstehungsgeschichte, eigenständige Werke, die ich derart ausgewählt habe, dass sie in der hier vorliegenden Zusammenstellung vielfältige inhaltliche Beziehungen und innere Verknüpfungsmöglichkeiten untereinander aufweisen. Meine Rolle ist hier natürlich die des Pianisten, aber ich trete in mehreren Stücken auch als (Ko-)Komponist in Erscheinung (Tracks 9, 10, 15, 17 und 18).

Die Idee innerer (thematischer) Vernetzung wohnt schon Stäblers Klavierstücken *Internet 1.1*, *1.5* und *1.9* (1996) inne, und überhaupt bilden Bezüge zum Web einen roten Faden des Programms, haben doch fast alle Stäbler-Werke auf dieser CD etwas damit zu tun. Stäbler zur *Internet*-Werkreihe: „Alles steht mit allem im Zusammenhang, stellt aber gleichzeitig einen Ausschnitt dar. Wie im gleichnamigen Computer-Network sind Wechselspiele, Wechselwirkungen und Eingriffe in gegebene Systeme wichtige Aspekte der kompositorischen Konzeption.“

Im einsätzigen *Internet 1.1* erklingt dreimal über das Stück verteilt ein charakteris-

tischer Fünftakter, der in unterschiedliche Kontexte gesetzt wird. Den „Vordersatz“ bilden drei gleißende Diskant-Akkorde mit markant punktiertem Rhythmus. In den darauffolgenden drei Takten – im „Nachsatz“ – werden dann tiefere Register mit einbezogen, das Gleichgewicht innerhalb dieses kleinen „Themas“ wiederherstellend. Generell lässt sich der Klaviersatz hier als ein Spiel mit Gleichgewichts-Aspekten analysieren, was die räumliche und energetische Anlage der Ereignisse betrifft.

Als Pianist muss ich an einzelnen Stellen von *Internet 1.1* zusätzlich zum Klavierspiel diverse „Zusatz-Instrumente“ (Trillerpfeife, Woodblock, Donnerblech, selbstgebastelte Rassel) bedienen, was als „Link“ zur Außenwelt immer auch aus der Komposition hinaus verweist; selbiges gilt für einen ziemlich gegen Ende zu sprechenden Fantasie-Text. Allgemein gibt es viele lange Generalpausen; natürlich sollen hier auch manche Grenzen ausgereizt werden ...

Internet 1.5 besteht aus einem extrem kurzen, nur aus zwei Phrasen bestehenden und einem viel längeren Satz, von dem man – herkömmlich formuliert – sagen könnte, er sei recht virtuos. Analog zu den anderen zwei Klavierstücken der *Inter-*

net-Reihe ist die Nummer 1.5 in vier Notenzeilen notiert: Neben der klassischen Akkolade mit je einer Violin- und Bassschlüssel-Zeile gibt es jeweils eine weitere Zeile mit beiden Schlüsseln, allerdings um zwei Oktaven nach oben bzw. nach unten transponiert. Und: In allen Systemen gibt es genug zu tun, sodass das pianistische Spielerlebnis zuweilen beinahe ein orchestrales ist. Ich assoziiere bei diesem Stück immer wieder eine Art von klingendem, expressivem „piano dance“; gewiss lassen sich die Bewegungen der Hände beim Spielen angesichts der wild über die gesamte Tastatur verteilten Ereignisse als eine implizite Choreografie verstehen.

Internet 1.9 hat vier Sätze: Stück I ist eine energiegeladene Miniatur, fast expressionistisch im Duktus. In Stück II gibt es überraschend Sprechgesang-Elemente; die Klaviernoten bleiben über weite Strecken fragmentarisch und miniaturhaft expressionistisch. Besonders ins Ohr stechen am Ende zwei „Extrem-Triller“, und in der kurz vor Schluss virtuos nach oben schießenden Schlussphrase kokettiert Stäbler durchaus mit den bravourösen „Rausschmeißern“ mancher Liszt- oder Rachmaninoff-Piècen, wobei diese Glamourösität durch die geflissentlich etwas skurril gestalteten Vokal-Elemente wieder gebrochen wird. Hier wird ein Grundprin-

zip vieler Stäbler-Werke deutlich: Eine gewisse Setzung mit klaren Bezugspunkten wird durch Unerwartetes, oft Extremes, „verwirrt“ bzw. verfremdet, freilich (auch) im Brecht’schen Sinne. Stück III ist ebenfalls janusköpfig: Scheinbar ein eher „friedliches“ Klavierstück, weisen doch etliche strukturelle Elemente auf den krassen vorausgehenden Satz hin. Und Stück IV ist vom Konzept her die radikale Verneinung einer „runden“ Komposition und spielt mit einer beim Hören entstehenden Erwartungshaltung: Die Miniatur startet mit vier energiereichen Motiven, jedoch leitet sich daraus keine weitere Entwicklung ab; stattdessen erklingen im Wesentlichen noch 15 trockene große Septimen, und dann ist plötzlich Schluss.

Music Box – jerkily (2018) hat Stäbler für mein „Social-Media-Klavier-Projekt“ *Netzwellen* (www.tchiba.com/netzwellen) komponiert, das ich für den Saarländischen Rundfunk konzipiert habe. Das kurze Stück erklingt auf dieser CD in vierfacher Ausgestaltung. In Track 1 spiele ich die von Stäbler vorgelegte „Urform“. Doch ist das Stück im Sinne des Komponisten als „Open-Source“-Material zu verstehen, das ich als Interpret – vorzugsweise unter Anwendung serieller Verfahren – nach eigenem Gusto weiterentwickeln kann. So bildet Track 9 meine Variante 1: Be-

stimmte Akkorde habe ich gemäß einer Zahlenlogik durch Pausen ersetzt, andere ausgedehnt, wobei sich das klangliche Resultat noch nicht sehr stark von der Urform unterscheidet. Anders ist es bereits bei meiner Variante 2 (Track 15): Hier habe ich – nun definitiv als Ko-Komponist – das komplette Material nach einer Zahlenreihe neu angeordnet. Diese wird determiniert durch numerische Gesetzmäßigkeiten, die ich – natürlich nicht bewusst „heraushörbar“ – aus Ort und Zeitpunkt meiner Frankfurter Aufnahme-Session „extrahiert“ habe. Eine mathematische „Bruchstelle“ markiere ich durch den Einsatz eines Donnerblechs; sie erzeugt ein strukturelles Artefakt. Bleibt in Variante 2 die vertikale Position der Töne in den Akkorden noch dieselbe, habe ich in Variante 3 (Track 17) auch die Akkorde aufgelöst und alle Töne nach einem seriellen Prinzip komplett neu sortiert: Grundlage hierfür waren grundsätzliche mathematische Gesetzmäßigkeiten von Stäblers Urform sowie eine Zahlenreihe, die ich anhand der Längen einer beeindruckenden Ansammlung von Eiszapfen gebildet habe.

Mein Stück *Elektronische Variationen über Stäblers „Music Box – jerkily“* (Track 18), entstanden im Frühsommer 2022, schließlich ist ebenfalls „Piano Music“, jedoch in einem besonderen Sinne, da ich es mit

elektronischen Mitteln gestaltet habe – allerdings ausschließlich Klavier-Klänge aus meinen Varianten 1 bis 3 verwendend.

Im Fall von *Music Box – jerkily* soll sich die Ausgestaltung durch mein Tätigwerden als ko-komponierender Pianist stets weiter von Stäblers Urform entfernen; dabei werden neue Texturen geschaffen, ergo wird das ursprüngliche Material erweitert. In *now.here – here?* (2016), komponiert für mein Düsseldorfer „Social-Media-Klavier-Projekt“ *WTReless* (www.wireless-piano.com), muss ich als Interpret genau das Gegenteil bewirken: Das Material wird durch mein Tätigwerden reduziert. Ich muss nämlich aus der von Stäbler bereitgestellten „Materialmasse“ einzelne „Akkordfetzen“ auswählen und diese zwischen andere Werke meines Programms einstreuen. Trotzdem bleiben auch diese Fetzen vom Wesen her eigenständige Stücke; im Programm dieser CD werden die Fragmente paradoxerweise sogar zu verbindenden Elementen zwischen Verschiedenartigem.

now.here – here? evoziert aber noch eine andere Fragestellung: „Wo sind wir?“ Die Schnipsel aus Stäblers Komposition können „überall“ sein, sie lassen sich in jeden beliebigen Kontext einfügen, und je nach Umgebung verändern sie sich und die Wahrnehmung des Kontexts. Hier reflektiert Stäbler auf die hybride Realität des

Internets, in der sich das Ich in eine physische und eine virtuelle Realität aufspaltet, die sich parallel an unterschiedlichen „Orten“ befinden können. Außerdem sind wir mittendrin in einer Neubeleuchtung des Werkbegriffs: Die traditionelle Aufteilung in „Komponist“ und „Interpret“ zerfließt hier immer mehr – wobei man anmerken muss, dass es auch schon in den Epochen der Klassik und der Romantik derlei Hybriditäten gegeben hat, als zum Beispiel Solist*innen ihre Kadenzten selbst komponierten oder improvisierten.

Stichwort Improvisation: Während bei den bisher behandelten Tracks mein Vorgehen in jeder Hinsicht als „planvoll“ zu bezeichnen wäre (die Veränderungen von *Music Box – jerkily* und *nom.here – here?* habe ich als Partituren notiert, die dann im Frankfurter Sendesaal die Grundlage für meine Aufnahmen bildeten), kommt in *Hart auf hart* (1986) der Aspekt der Improvisation stärker zum Tragen.

Hart auf hart liegt eine grafische Partitur zugrunde, die – zweifarbig schwarz und rot – aus vielen Barcodes besteht. Einst Symbol für kalten Kommerz, werden die Codes hier zum lebendigen Stoff für musikalische Interpretation. Sie bedeuten vollkommene Freiheit, da seitens des Komponisten keine festen Regeln für ihre Übersetzung in Klänge existieren,

und zugleich absolute Strenge, da die Balken und ihre Zahlen unverrückbar und unerbittlich sind in ihrer Sachlichkeit. So sollte die klangliche Umsetzung einer bestimmten Logik folgen – angefangen bei der Frage, ob man die Partitur von vornherein „als Ganzes“ zu erfassen versucht oder sich von einer bestimmten Richtung aus in der Grafik vortastet. Ich habe mich dafür entschieden, unterschiedliche Annäherungsweisen hinter- und übereinanderzusetzen: Teilweise – etwa in der fast fünfminütigen Anfangspassage – improvisiere ich mit präzisiertem Blick auf die Grafik, versuche, auch im freien Spiel so viele Details wie möglich „mitzunehmen“. Dann gibt es längere Abschnitte, in denen ich anhand der in der Grafik enthaltenen Zahlenreihen serielle Verfahren entwickelt und angewendet habe, die ich mit Clustern kombiniere, die sich an der Optik der Barcodes orientieren (in der Abwechslung von schwarzen Balken und dazwischenliegenden Weißräumen ist eine Assoziation mit den Tasten des Flügels oder, entfernter, auch den parallel zueinander verlaufenden Saiten nicht ganz fernliegend); Rotes wird laut, Schwarzes leise wiedergegeben. Von Minute 07:38 bis 08:05 verdichte ich die komplette Grafik in eine – im Vorfeld von mir auskomponierte – Miniatur; sie orientiert sich mathematisch streng an

vielfältigen Parametern von Stäblers Grafik. Es folgt wieder Improvisatives, das sich alsbald ins Innere des Instruments verlagert. Schließlich widme ich mich dem „Stoff“ der papierenen Partitur: Anhand einer Linie, die sich an der „Anatomie“ der grafischen Partitur orientiert, zerreiße ich präzise musizierend mein Notenblatt.

Zum Schluss, ab Minute 11:30, wechsele ich für eine Art Coda kurz ins Elektronische, ausschließlich die vorangegangenen (Klavier-)Klänge aus meiner Frankfurter Aufnahme verarbeitend. Nachdem also über elf Minuten hinweg die Äußerlichkeit digitaler Codes ins Innerlich-Physische „übersetzt“ worden ist, wird das hierdurch gewonnene Material wieder in die Logik des Elektronischen zurücktransformiert.

Gut vierzig Jahre nach Erfindung des Barcodes erschienen die QR-Codes auf der Bildfläche: Hinter ihrem schmucken Aussehen verbergen sich Berge an Daten, die im Prinzip „alles“ enthalten können; sie sind das quadratische Einfallstor zu einer anderen, parallelen Logik, die latent unsere Wirklichkeit bestimmt. Stähler hat in seinem Stück *Schwarzer Wind* (2019, komponiert für Susanne Kessels Projekt *250 Piano Pieces for Beethoven*, www.250-piano-pieces-for-beethoven.com) Ludwig van Beethoven – der wie Stähler ein gesellschaftlich denkender Künstler war – eine Reverenz erwiesen, in-

dem er dessen Konterfei in einen fiktiven großen QR-Code eingearbeitet hat. Dieser QR-Code – er ist „komponiert“, verweist also „auf Künstlerisch-Interpretatorisches, nicht aber auf Waren oder anderes Alltägliches“ (Stähler) – ist der Hauptbestandteil der Partitur, die ähnlich wie in *Hart auf hart* von unterschiedlichen Seiten aus klavierspielerisch erkundet werden muss, allerdings viel konkreteren Gesetzmäßigkeiten folgend als im besagten Barcode-Stück. Rechtecke und Quadrate definieren dabei rabiati ausgeführte Hand- und Armcluster, wohingegen die von Beethovens Gesicht stammenden Rundungen in Cluster-Glissandi übersetzt werden.

Unterbestandteile des großen QR-Codes sind drei „Kernquadrate“, die Hinweise auf Beethovens *Hammerklaviersonate* symbolisieren, die – komplex geschichtet und bis zur Unwiedererkennbarkeit verschlüsselt – in zarter Dynamik ausgeführt werden müssen und so einen Kontrast zu den Cluster-Abschnitten bilden. Dazu muss ich, wie aus *Internet 1.1* vertraut, fortwährend Fantasie-Silben rezitieren.

Schwarzer Wind ist eines der „transzendentalen“ Stücke Stäblers, die geeignet sind, mich als Interpreten in einen emotionalen wie musikalischen Extremzustand zu versetzen; von diesem Zustand handelte schon 2014 mein Essay *Absturz und*

Distanz, den ich für die *Neue Zeitschrift für Musik* verfasste. Demnach befördern manche seiner Partituren ein Moment, das im Idealfall zu einer maximalen Entthemtheit führen kann; in den Cluster-Passagen der hier vorliegenden Aufnahme ist das so geschehen. Der entscheidende Augenblick aber ist der, in dem die Kontrolle wiedererlangt wird – in dem die Distanz zurückkehrt: Die plötzliche Rückgewinnung des eigentlichen Normalzustands ist eine umgekehrte Brechung, da der vorangegangene Extremzustand zumindest kurzzeitig zur Normalität geworden war.

Die *33 things* (2007) von Kunsu Shim sind in ihrer Vergeistigtheit eine Art Gegenpol zur „hart-auf-harten“ Kommerz-Welt. Zugleich ist das Werk auf diesem Album beinahe umzingelt von „Netzstücken“: Auf Wunsch des Komponisten sind die *things* aufgeteilt in zwei sehr ungleiche Hälften (1–30 und 31–33), was trotz des kontemplativen Charakters der Musik eine Auseinandersetzung mit der „Umgebung“ einfordert. Für ihn sei die vermeintlich einfache, aber kaum fassbare „Bewegung“ desselben imaginären „Ortes“ ein Aspekt von Kontemplation, erläutert Shim. Der „Ort“, auf den die Aufmerksamkeit hier gerichtet wird, sei in unserer vermöge digitaler Vernetzung ortsungebundenen Zeit ein „Gegenentwurf des Physischen“.

Die *things* sind – herkömmlich gesprochen – Sätze, bestehend aus einem bis 25 Akkord(en). Und eigentlich sind es auch wiederum keine herkömmlichen Sätze, da sie fließend ineinander übergehen und verschwimmen; es ist nicht die Absicht des Komponisten, dass die einzelnen *things* klar als Entitäten wahrnehmbar bleiben. Dennoch kann man die *things* auch einzeln aufführen – etwa in Konzertprogrammen – „einstreuen“, wie ich es häufig gemacht habe – oder neu gruppieren. Auf diesem Album erklingen sie in der ursprünglichen Reihenfolge als gesamtes Werk, allerdings mit der bereits erwähnten Aufspaltung.

In der Partitur stehen überwiegend große Akkorde, die als „langsame und diskontinuierliches Arpeggio“ auszuführen sind, wobei man jedoch, wie Shim fordert, „die Diskontinuität des Arpeggios nicht übertreiben“ sollte. Einige Töne, durch Klammern zusammengefasst, werden gleichzeitig angeschlagen, ergo als „Akkord im (arpeggierten) Akkord“, wodurch man dann de facto zwei oder sogar mehr Akkorde oder Arpeggien wahrnimmt. Andererseits bestehen manche „Akkorde“ aus nur zwei Tönen (also einem Intervall), sind daher harmonisch sehr richtungslos und werden diesbezüglich nur durch Einheiten übertröforn, die lediglich einen einzigen Ton zählen.

Obschon der Eindruck entstehen könnte, dass sich manche Konstellationen wiederholen, sind bei genauem Hinhören keine zwei Gebilde exakt gleich.

Auf den ersten Blick sind Shims und Stäblers Werke sehr unterschiedlich; dennoch harmonieren sie auf einer substanziellen Ebene miteinander: Beide vermögen es auf eine immer neue Weise, zu künstlerischen Grenzüberschreitungen heraus-

zufordern – Stähler durch eine einkomponierte ästhetische und gesellschaftliche Wachheit, Shim durch eine besondere, hochreflektierte Form der Kontemplation, die auf den Kern des Menschlichen hinweist –, was ihre Musik, bar jedweder Routine, zu einem starken Schutzschild gegen die vermeintliche Normalität eines prosaischen, von äußeren Zwängen dominierten Alltags macht.

Also available:

Johannes Kreidler
Piano Music **emt**

Martin Tchiba piano



»SWR2

Martin Tchiba
klang collection
(electroacoustic compositions) **emt**



www.tchiba.com/edition

Gerhard Stäbler

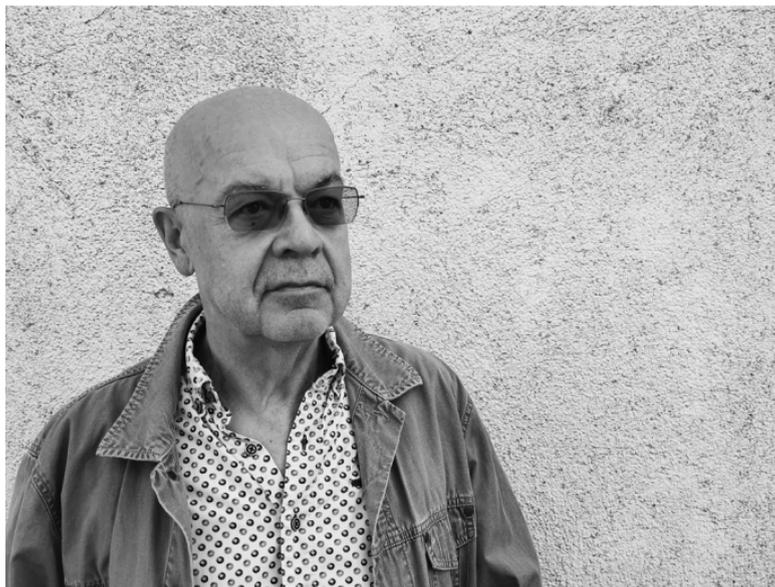
Gerhard Stäbler (*1949) ranks among the most distinguished composers of his generation, with recent first performances and local premieres in Chicago, Kyiv, Montevideo, Tokyo and Wrocław, at theatres in Linz, Munich, Münster, Oslo, Würzburg and Ulm, and in various German cities, such as Cologne (e.g. the orchestral version of *Den Müllfabrern von San Francisco* at the Philharmonie).

Portrait concerts marking his seventieth birthday were held in Seoul, Stuttgart, Cologne, Duisburg, Trier and elsewhere. During the 2020/21 cultural hiatus, Stäbler was busy composing the orchestral work *TIEFEN·SCHÄRFE*, the nonet *LOB DES SELBEN*, the piece *all is to be dared* for vocal ensemble, *Magische Spiele* for 17 pianos and *Taubes Schwarz* for ensemble, among other works. Stäbler spent a long study period in Istanbul in 2022. The book *live / the opposite / daring – music, graphic, concept, event*, a survey of his music, was published in 2015.

Gerhard Stäbler (*1949) zählt zu den profiliertesten Komponisten seiner Generation: Ur- und Erstaufführungen gab es in jüngerer Zeit u. a. in Chicago, Kiew, Montevideo, Tokio, Wrocław, an Theatern in Linz, München, Münster, Oslo, Würzburg und Ulm sowie in verschiedenen deutschen Städten (z. B. Köln, u. a. die Orchesterfassung von *Den Müllfabrern von San Francisco* in der Philharmonie).

Zum siebenzigsten Geburtstag Stäblers fanden umfangreiche Portrait-Konzerte u. a. in Seoul, Stuttgart, Köln, Duisburg und Trier statt. Während der Zeit des kulturellen Stillstands 2020/21 schrieb Stäbler u. a. das Orchesterwerk *TIEFEN·SCHÄRFE*, das Nonett *LOB DES SELBEN*, das Stück *all is to be dared* für Vokalensemble, *Magische Spiele* für 17 Klaviere und *Taubes Schwarz* für Ensemble. 2022 verbrachte er einen längeren Studienaufenthalt in Istanbul. 2015 erschien zur Arbeit Stäblers das Buch *live / the opposite / daring – music, graphic, concept, event*.

www.gerhard-staebler.de



Kunsu Shim

In his musical language, the composer Kunsu Shim (*1958) seeks to reconcile polarities such as chaos and order, chance and causality, striding forth and lingering, proceeding and interrupting, smoothness and roughness, I and you (WE). He understands his work as a contemplation of external reality.

Among his more significant commissions in recent years are *AFTER A HUNDRED YEARS* for soprano and orchestra (Philharmonie Essen), *AND HERE AGAIN – eine Perlenlandschaft* for orchestra (Würzburger Philharmoniker), *WOLKEN.BLINDENSCHRIFT* for voices and orchestra (Diözese Würzburg), *DAS FEINE, DAS FLÜCHTIGE* (Bit20 Ensemble, Norway), *LEISE.FREI* for six players and *LUFT.INNERES* for string quartet (Kunststiftung NRW), *VON HIER FORT?* for orchestra (Muziek Biennale Niederrhein) and *NEBEN.WIRKEN* for piano (Musikfonds Berlin). The book *LEISE.FREI*, on Shim's works, was published in 2018.

In der Klangsprache des Komponisten Kunsu Shim (*1958) verschmelzen Ideen von Gegensätzlichkeiten wie Chaos und Ordnung, Zufall und Kausalität, Schreiten und Verweilen, Fortlaufen und Unterbrechung, Glattes und Raues, Ich und Du (WIR). Er versteht seine Arbeit als eine Kontemplation des Außen.

Zu den wichtigsten Kompositionsaufträgen der letzten Jahre zählen *AFTER A HUNDRED YEARS* für Sopran und Orchester (Philharmonie Essen), *AND HERE AGAIN – eine Perlenlandschaft* für Orchester (Würzburger Philharmoniker), *WOLKEN.BLINDENSCHRIFT* für Stimmen und Orchester (Diözese Würzburg), *DAS FEINE, DAS FLÜCHTIGE* (Ensemble Bit20, Norwegen), *LEISE.FREI* für sechs Spieler und *LUFT.INNERES* für Streichquartett (Kunststiftung NRW), *VON HIER FORT?* für Orchester (Muziek Biennale Niederrhein) und *NEBEN.WIRKEN* für Klavier (Musikfonds Berlin). 2018 erschien das Buch *LEISE.FREI* über Shims Arbeit.

www.kunsu-shim.de



Martin Tchiba

Pianist, composer and media artist Martin Tchiba, born 1982 in Budapest (Hungary), has appeared 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). His numerous recordings and works are broadcast by leading radio stations; his CDs were positively reviewed in the international press. Also, his “social media piano projects” *WIREless* at Tonhalle Düsseldorf and *Netzwellen* at Saarländischer Rundfunk have attracted special attention.

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.

Der Pianist, Komponist und Medienkünstler Martin Tchiba, geboren 1982 in Budapest, tritt international auf (Concertgebouw Amsterdam, Tokyo Opera City Recital Hall, Herbstfestival Budapest, Spoleto Festival u. v. a.). Seine zahlreichen Aufnahmen und Werke werden von führenden Rundfunkanstalten ausgestrahlt. Seine CDs erhielten positive Rezensionen in der internationalen Presse. Für besonderes Aufsehen sorgten auch seine „Social-Media-Klavier-Projekte“ *WIREless* in der Tonhalle Düsseldorf und *Netzwellen* beim Saarländischen Rundfunk.

Tchiba studierte Klavier bei Karl-Heinz Kämmerling, Thomas Duis und Jean-Jacques Dünki 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.martin-tchiba.com



Recording location: Hessischer Rundfunk (hr), Sendesaal, Frankfurt am Main
Recording dates: 15–16 April 2021
Producers: Stefan Fricke (hr), Martin Tchiba (emt EDITION MARTIN TCHIBA)
Editorial office: Christine Liese (hr2-kultur Neue Musik / Klangkunst)
Recording producer, Tonmeister: Christoph Claßen
Sound engineer: Artur Büschel
Sound technician: Lisa Harnest
Grand piano: Steinway & Sons D-274, technician and tuner: Andreas Seibert
Programme notes, layout, cover design: Martin Tchiba
English translation (programme notes): Dan Albertson
Photos (booklet): Sonja Schwolgin
Publishers: edition EarPort (Stäbler: Music Box – jerkily, Internet 1.5, Internet 1.9, Hart auf hart, now.here – here? | Shim: 33 things), G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH (Stäbler: Internet 1.1), Editions Musica Ferrum (Stäbler: Schwarzer Wind)



Co-production with Hessischer Rundfunk

hr2
kultur

Supported by Kunststiftung NRW

Kunststiftung
NRW



Cat. no.: emt-922

GTIN/EAN: 4270000286452

ISRC: DEXS22200001-DEXS22200018

All rights reserved.

© hr & emt EDITION MARTIN TCHIBA 2022

© emt EDITION MARTIN TCHIBA 2022

emt

emt EDITION MARTIN TCHIBA

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

