CHEN Chengwen + Tobias Klich

4 Hände

*Hören*Sehen

Konzertreihe
Visuelle Musik
Bremen

3. und 4. September 2021 – 20:00 Uhr – Sendesaal Bremen

CHEN Chengwen + Tobias Klich

4 Hände

szenische Komposition im Dialog mit Platons »Symposion«

für Gitarre, Violoncello, Akkordeon zu jeweils
vier Händen und eine Stimme (2016–20)

Uraufführung der Gesamtfassung

Prolog I (Platon)

Musik für Gitarre zu vier Händen (2016)

Prolog II (Platon)

Musik für Violoncello zu vier Händen (2017-19)

Prolog III (Platon)

Musik für Akkordeon zu vier Händen
(und eine weitere Stimme) (2019-20)

Musik für Stimme (2020)

Angela Postweiler (Stimme)
John-Robin Bold + Henrik Dewes (Gitarre)
Séverine Ballon + Åsa Åkerberg (Violoncello)
Olivia Steimel + Predrag Tomić (Akkordeon)

CHEN Chengwen + Tobias Klich (Elektronik)

Seit 2018 gibt es in Deutschland eine gesetzliche Anerkennung von nicht-binären Geschlechtsidentitäten. Die Vorstellung von mehreren Geschlechtern hat dagegen bereits eine lange Tradition. In Platons »Symposion«, seinen philosophischen Betrachtungen über die Liebe, wird in der »Rede des Aristophanes« die ursprüngliche Gestalt der Menschen beschrieben: Als vierarmige Kugelwesen, die ehemals in drei Geschlechtern existierten, wurden sie schließlich von den Göttern getrennt und begehren seitdem die Wiedervereinigung mit ihrer anderen Hälfte, verschiedene sexuelle Identitäten und Orientierungen existieren dabei gleichberechtigt nebeneinander.

In der szenischen Komposition »**4 Hände**« von CHEN Chengwen + Tobias Klich werden jeweils zwei Musiker*innen an nur einem Instrument gezeigt, die zu einem einzigen, vierhändig agierenden Wesen verschmelzen. Die drei Werke für Gitarre, Violoncello und Akkordeon werden dabei in einen Dialog gesetzt mit Auszügen aus Platons »Symposion«.

Was bedeutet es, auf solch einem engen Raum zu kooperieren? Welche Impulse könnte dieses Modell für gesellschaftliche, symbiotische Kooperationsformen liefern? Oder für neue Liebesformen?

Im vergangenen Jahr wurden einige dieser vierhändigen Stücke im Sendesaal Bremen aufgenommen. Zeitgleich zur Veröffentlichung der DVD in der Edition zeitgenössische Musik des Deutschen Musikrats in Koproduktion mit dem Deutschlandfunk, findet am 3. und 4. September 2021 nun die erste Gesamtaufführung im Sendesaal Bremen statt.

Inhalt

Astrid Kaminski

Ein undurchdringliches Selbst verliebt sich und verliebt sich wieder und wieder oder Die Geburt des Fragments 6

Photos von Françoise Saur 12

Platon

Symposion – aus der Rede des Aristophanes 14
Übersetzung von Franz Susemihl

CHEN Chengwen + Tobias Klich

Die Utopie musikalischer Kooperationen 17
Über einige Aspekte vierhändigen Musizierens
Mit Beispielen von John Dowland, Tobias Hume,
Suzuki Harunobo, Johannes Brahms, Jean-Philippe Rameau

Biographien der Mitwirkenden 26
Photos von James Chan-A-Sue
Notenbeispiele »4 Hände«

Ein undurchdringliches Selbst verliebt sich und verliebt sich wieder und wieder

oder

Die Geburt des Fragments

> »Macht geht über Verfügungsgewalt: ›ich bestrafe dich‹, bis hin zu Deutungshoheit: ›das bedeutet das‹. Aber auch: ich gleiche dich mir an, damit du zu einer Verlängerung meiner Selbst wirst, eliminiere das Andere, vergleiche etwas mit etwas, gleiche an. Und frage mich, ob das auch für den Umgang mit sich selbst gilt?« Angela Schubot über ihre Trilogie »Körper ohne Macht«

Kürzlich traf ich zwei Menschen, die bis zur Flucht aus dem Herkunftsland etwa die Hälfte der jeweiligen Leben im Gefängnis verbracht haben. Sie waren seit mehr als 50 Jahren ein Paar und ihre Beziehung musste lange Phasen von Isolationshaft bestehen. Die längste Phase dauerte elf Jahre. Wie bezieht man sich in so langen Phasen der Trennung aufeinander? Die ganze Antwort konnten wir in dem zweistündigen Gespräch, das wir vereinbart hatten, nicht ergründen, aber ein Teil davon hat mich, in all seiner Rätselhaftigkeit, beeindruckt: »Ich habe mich dreimal verliebt. Im Gefängnis habe ich mir die Zeit genommen, meine Fehler zu reflektieren. Dadurch konnte ich mich neu verlieben.«

Was steckt dahinter? Wie prägen uns unsere Fehler und die der anderen? Was ist ein Fehler, ein Fehlverhalten? Oft weniger etwas, was an sich »falsch« ist, als eine Kombination aus Erfahrungen und Reflexen, ein Schaltkreis, der eine gewisse Logik, aber keinen positiven Effekt kennt. Beim Nachdenken über sich selbst ist (hoffentlich) den meisten Menschen recht schnell klar, bei welcher Gelegenheit sie daneben lagen, was sie gerne besser machen würden, wann sie zu schnell die Fassung verloren, ungerecht waren, nicht ehrlich, sensibel oder empathisch genug, zu selbstgewiss, zu wankelmütig, zu wenig wertschätzend, zu egoistisch etc.

Wenn nun etwas davon weniger wird, und das Gegenüber sich als Folge davon umfassender wahrgenommen fühlt, mehr wertgeschätzt, dann lässt sich gut vorstellen, dass in diesem vergrößerten Wahrnehmungsraum auch andere Facetten des geliebten Menschen in Erscheinung treten, vielleicht sogar ein anderer Mensch. Weniger der- oder diejenige, zu dem oder der wir das Gegenüber gemacht haben; mehr von den Möglichkeiten Person, die wir noch gar nicht kennen. Ein Teil der Persönlichkeit kann also vielleicht aus dem Gefängnis eines bestimmten Schaltkreises austreten: das Reflektieren der eigenen Fehler gleichzeitig als Raumgeben und als Sehenlernen. Eine Reduktion im Sinn einer Multiplikation.

Bei der Aufführung von CHEN Chengwens und Tobias Klichs Zyklus »4 Hände« macht im besten Fall niemand einen Fehler, und wenn, dann hören es vermutlich nur sehr wenige der Publikumsgäste. Die Virtuosität, die diese Komposition im hohen Maß fordert, fußt auf einem vorausgesetzten hochausdifferenziertem Fehlervermeidungssystem: In der professionellen Musik kann davon ausgegangen werden, dass (an Fehlern geschulte) Fehlerlosigkeit bei einem Konzert die Basis für das Feintuning ist, für Klangfarben und andere Interpretationsfeinheiten – im besten Fall für ein Aufgehen in einem gemeinsamen Gefühl, das, bevor es entstand, nicht definierbar gewesen wäre.

Virtuosität ist jedoch ein zweischneidiges Schwert: In einer auf systemischer Ungleichheit gegründeten Weltordnung kommt sie nicht ohne den Beigeschmack der Exklusivität, das System der Exzellenz, des Ausschlusses minder Begabter aus. Sie ist daher genauso ein Privileg – allerdings weniger im Sinn einer Annehmlichkeit – wie ein mögliches Erkenntnisinstrument.

Sind aber Virtuosen, die ihre Gegenüber weitgehend nicht durch die eigenen Fehler einschränken, sondern ihre Entfaltungen wechselseitig unterstützen, bessere Liebende? Dieser Gedanke ist schon darum ein Trugschluss, weil gerade das Exzellenzprinzip oft nur durch eine relativ egoistische Lebensführung aufrecht erhalten werden kann und sich die Erfahrungen des künstlerisch sensibilisierten Subjekts nicht automatisch auf die Alltagspersönlichkeit übertragen. Im Gegenteil sind Fälle bekannt, in denen die Hingabe an die Kunst massiv zur Regression der Alltagspersönlichkeit führt. Der Virtuose oder die Virtuosin wird zur reinen Arbeitskraft an einer vielleicht ebenso künstlerischen wie künstlichen Utopie.

Es besteht daher ein Unterschied, ob Virtuosität und ihre Verdienste eher als (produktbezogener) Sinn an sich wahrgenommen werden, oder ob sie die Voraussetzung für künstlerische Feldforschung bilden, die im Sinn einer »response-ability« Erfahrungen generiert, zu denen die Forschenden die Möglichkeit haben, eine Haltung einzunehmen.

CHEN Chengwen und Tobias Klich durchbrechen das Prinzip der Virtuosität als Selbstzweck oder als Erfüllungsgehilfe, indem sie es einer Choreografie der Nähe aussetzen, in der die Expertin oder der Experte an sich nichts ausrichten können. In »4 Hände« reicht es nicht, für die (hoch präzise) Notenschrift eine perfekte Klangumsetzung zu finden, vielmehr findet die Klangerzeugung in einem Wahrnehmungsraum statt, der Reibung schafft, der erfühlt, ertastet und erlebt werden muss.

»4 Hände« erfordert zunächst einmal eine große körperliche Nähe: Zwei Menschen positionieren sich hintereinander hinter einem einzigen Musikinstrument. Um es beide aus der vorgegebenen Position heraus bespielen zu können, drückt die Vorderseite des einen wahrscheinlich gegen die Rückseite des anderen Körpers: eine nicht alltägliche Nähe entsteht, bzw. eine im Alltag eher für den Fall (intimer) Vertrautheit reservierte. In Kategorien gedacht, ist dies keine Konzertanordnung, sondern eine musiktheatrale Konstruktion, eine Regie-Entscheidung, die Fragen aufkommen lässt: Wie ist es, aus so einer Position heraus Musik zu spielen? Stört sie bei der Konzentration, versucht man sie daher so weit wie möglich auszublenden? Oder schafft sie eine gefühlsmäßige Unsicherheit, die aufgrund ihres Ungewohnten eher sensibilisiert?

Was im Umfeld dieser Fragen zunächst auffällt: Wie wenig konkrete Situationen körperlicher Nähe jenseits von Dienstleistungen im Alltagsleben zu finden sind – nicht nur aufgrund der aktuellen Covid-19-Pandemie. Es gibt die körperliche Nähe von Liebenden, die vergleichsweise schon sehr reduzierte von Freund:innen, aber darüber hinaus kaum Situationen, in denen wir Näherituale erproben, uns spezifischen Körperbegegnungen aussetzen. Mit einer Ausnahme: den zeitgenössischen Tanz. In den letzten Jahren hat er sich, auch aufgrund der Diskrepanz zwischen den Erfahrungen der Bühnenkünstler:innen und denen der Zuschauer:innen, stark zum Publikum hin geöffnet, teils um genau solche nicht-üblichen Nähesituationen zu schaffen: sich gegenseitig den Kopf zu halten, das Ohr zu erkunden, 10 Minuten lang in die Augen zu schauen, im Dunkeln den Rücken zu betasten. Ein besonders radikales Nähe-Laboratorium hat das Choreograf:innen-Duo Angela Schubot und Jared Gradinger geschaffen, die über mehrere Jahre körperlich, seelisch und geistig an der Auflösung des Ego und Konstruktion einer gemeinsamen physischen Präsenz gearbeitet haben. Sie haben den wahrscheinlich den meisten Menschen bekannten Wunsch, einmal in den Körper oder in den Kopf des oder der Anderen zu schlüpfen, als konkrete Übung ernst genommen.

»Es ist zum Verständnis ihrer Kunst notwendig, sie nicht nur zu hören, sondern auch zu sehn«, heißt es in Franz Kafkas Kurzgeschichte über das Pfeifen »Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse«. Dasselbe gilt für die Musiker:innen in »4 Hände« in ihrer gemälde-

haften Anordnung: Von vorne betrachtet (was in der Filmversion der Komposition besonders gut geht), sehe ich ein symbiotisches, vierarmiges, fein auf seine Interaktionen eingespieltes Wesen. Besonders die Spannung zwischen atmosphärischer Symbiose und physischer Wahrung eines hauchdünnen Abstands der Glieder untereinander fasziniert mich. Dazu kommt das Staunen darüber, dass die visuelle Choreografie weitgehend das Ergebnis eines Notentextes ist, dass heißt: Ein einziges Notationssystem informiert sowohl den Klang als auch die Bewegung. Das heißt weiterhin: Die Musiker:innen werden, wenn wir Choreografie als Ordnen von Bewegungen und Zeichen im Raum begreifen, zu Tänzer:innen. Wenn das die Regel wäre, dann hätte es nicht den Komponisten Igor Strawinsky und den Choreografen Vaslav Nijinsky gebraucht, um den Ballettabend »Sacre du Printemps« entstehen zu lassen. Dann wären Strawinsky und Nijinsky dieselbe Person.

Nun gibt es aber im Fall von »4 Hände« statt der Arbeitsteilung zwischen Komponist und Choreograf diejenige zwischen den zwei verantwortlichen Komponisten, die als Minikollektiv ein gemeinsames Stück für jedoch ein einziges Cello (bzw. eine Gitarre und ein Akkordeon) schreiben, das wiederum zunächst von zwei Musiker:innen, die wie ein:e einzige:r agieren, gespielt wird. Ganz offensichtlich ist also ein Interesse am Symbiotischen vorhanden, das zudem unterstrichen wird vom auf den Komödiendichter Aristophanes zurückgehenden Kugelmensch-Mythos aus Platońs »Symposium«.

Darin wird von Menschen mit drei ursprünglichen Geschlechtern ausgegangen, einem männlichen, einem weiblichen und einem androgynen, die jeweils, um ihre zerstörerischen Kräfte zu schwächen, von den Göttern in der Mitte durchgeschnitten wurden. Folglich gingen aus dem androgynen Geschlecht heterosexuell orientierte Menschen hervor, die jeweils das andere Geschlecht als Ergänzung suchen, aus den eingeschlechtlichen ging eine homosexuelle Orientierung hervor. Alle suchen sie ihr anderes Teil und wenn es tatsächlich gelingt, also nicht irgendein Mann irgendeinen Mann findet, sondern seine andere Hälfte, dann »werden sie von wunderbarer Freundschaft, Vertraulichkeit und Liebe ergriffen und wollen, um es kurz zu sagen, auch keinen Augenblick voneinander lassen.«

Ich kenne keinen stringenteren Erklärungsversuch, der sexuelles Begehren und Liebe so logisch wasserdicht begründet und dabei auch noch so bildhaft illustriert. Es ist daher zunächst eine große visuelle Genugtuung, wenn Tobias Klich und CHEN Chengwen Aspekte dieser Logik und damit die Sehnsucht nach einem vorgestellten »Urzustand«, musikalisch-choreografisch-ikonografisch illustrieren. Auf dieser Faszination aufbauend, bewegt sich ihre Interpretation nun sanft subversiv zwischen Zitat und Irritation. Ihr Kugelmensch ist kein mythologisches Superpowerwesen, das sich in seiner glücklichen (Wieder-)Ver-

einigung sonnt, sondern eines, das im ständigen, sensiblen Dialog mit sich selbst sowie mit einem weiteren Akteur ist: dem Instrument.

Die Optionen, die Platon-Aristophanes anbieten, sind durchaus beschränkt: ein binäres System letztlich, in dem es entweder das Eine, das Andere oder eine Mischung aus beidem gibt. Was ist mit jenen Menschen, die sich als fluid, weder als Mann, noch als Frau, noch als androgyn oder als Hermaphrodit definieren wollen? Die Sexualität und Sensualität nicht in Bezug auf ihr biologisches Geschlecht (er)leben wollen oder ihr Geschlecht nicht als Objekt fixierter und vorgeprägter Erfahrungen?

Vereinigung oder Symbiose bedeutet bei Platon das Aufwiegen und Kombinieren von Dualismen, die zwar ein Drittes entstehen lassen, aber letztlich von einem Einheits- und nicht von einem Vielheitsprinzip ausgehen, in dem alle Wesen nur mit und durch andere bestehen. In »4 Hände« dagegen wird nicht die Aufhebung der Dualität, sondern ihre Erweiterung, zunächst durch die Inklusion der Musikinstrumente als weitere Akteur:innen, später durch eine Fragmentierung der entstandenen Realitäten, performt. Eine Menage à trois, die sich dehnen, erweitern und wiederum umkehren lässt. Dabei scheint es weniger um eine Vereinigung als eine möglichst große und präzise Annäherung zu gehen: Stets besteht eine hauchdünne Distanz, eine seelische Diskretion zwischen Scheu und Achtsamkeit zwischen den Spielenden und lässt an die andere berühmte »Symposium«-Überlieferung, die auf Sokrates zurückgeht, denken: die der platonischen Liebe – sowohl in ihrer ursprünglichen Bedeutung der geistigen Verfeinerung im Sinn der Schönheit, als auch der Variante einer unmöglichen oder unerfüllten Liebe, wie wir sie durch spätere Interpretationen kennen.

In diesem Sinn ist es genauso rätselhaft wie faszinierend, dass am Ende dem bildlichen, in altmeisterlicher Lichtführung präsentierten Triptychon »4 Hände« die »Musik für Stimme« zur Seite gestellt wurde. Sie wirkt äußerlich zunächst wie eine Komposition für einen solistischen Virtuosenakt, bei dem die bisherige, musiktheatrale Anordnung und der Fokus auf die Hände verlassen wird. Tatsächlich ist »Musik für Stimme« im Gegensatz zu den Vorgängerwerken einstimmig notiert. Beim Zuhören fallen jedoch schnell die verschiedenen Register – vor allem zwischen Pfeifen und Gesangsstimme – auf. Darin kehren dann sowohl die für die gestische Entfaltung des vorausgegangenen Triptychons wichtigen Skalenbewegungen zurück, wie auch die spärlichen Melodie-Elemente, nun jedoch in einer internalisierten oder auch verkörperten Form. Durch die Verkörperung, durch den Rhythmus der Erfahrungsaneignung, wird Empfindung zur Form, Seelisches zu Geistigem.

Vielleicht lässt sich »Musik für Stimme«, unabhängig davon, dass sie von einer physischen Frau gesungen wird, wie eine Schwangerschaft

vorstellen, aus der ein Wesen mit mehreren Händen und sozialen Geschlechtern hervorgehen wird – kein in der Mitte zerschnittenes, sondern ein fragmentiertes Kugelwesen, das sich in der Verbindung mit anderen Wesen sowie dem Ausagieren seiner eigenen Potentiale immer nur partiell zusammensetzen kann: als kleiner Ausschnitt einer Vielheit. Vielleicht auch erinnern das Setting und die Vokalisen der »Musik für Stimme« nicht umsonst an Samuel Becketts und Morton Feldmans Oper »Neither«: Das »undurchdringliche Selbst«, wie es darin irrisierend vorkommt, erschafft sich in »4 Hände« eine Form, durchdringt sich mit einem anderen Selbst, empfindet, meditiert, löst Form auf – verliebt sich und verliebt sich wieder und wieder und wieder, um so den Entfaltungsraum für die anderen Akteur:innen, die Teil und Nicht-Teil der eigenen Präsenz sind, zu multiplizieren.

Astrid Kaminski

Astrid Kaminski lebt und arbeitet als Autorin, Journalistin und Redakteurin in Berlin und Athen. Ihr thematischer Schwerpunkt liegt auf performativen Künsten, Meeresontologie sowie gesellschaftspolitischen Themen. Zu ihren aktuellen Veröffentlichungen zählt die Essaysammlung »Recipes for the Future« (Hg, Onomatopee, Eindhoven), der Gespenster-Podcast über schwierige Gefühle (auf Dock 11 Expanded) sowie der Fotoessay- und Gedichtband »Im Magen des Meeres« (erscheint Anfang 2022 bei Moloko Press).

Platon: *Symposion* – aus der Rede des Aristophanes

Zuvörderst nun muß ich euch über die menschliche Natur und die Schicksale unterrichten, die sie erlitt. Unsere ehemalige Naturbeschaffenheit nämlich war nicht dieselbe wie jetzt, sondern von ganz anderer Art. Denn zunächst gab es damals drei Geschlechter unter den Menschen, während jetzt nur zwei, das männliche und das weibliche; damals kam nämlich als ein drittes noch ein aus diesen beiden zusammengesetztes hinzu. Androgyn nämlich war damals das eine, sowohl der Gestalt als auch dem Namen nach zusammengesetzt aus den beiden, dem männlichen und dem weiblichen.

Ferner war damals die ganze Gestalt jedes Menschen rund, indem Rücken und Seiten im Kreise herumliefen, und ein jeder hatte vier Hände und ebenso viele Füße und zwei einander durchaus ähnliche Gesichter auf einem rings herumgehenden Nacken, zu den beiden nach der entgegengesetzten Seite voneinander stehenden Gesichtern aber einen gemeinschaftlichen Kopf, ferner vier Ohren und zwei Schamteile, und so alles übrige, wie man es sich hiernach wohl vorstellen kann.

Sie waren daher auch von gewaltiger Kraft und Stärke und gingen mit hohen Gedanken um, so daß sie sich einen Zugang zum Himmel bahnen wollten, um die Götter anzugreifen.

Zeus nun und die übrigen Götter hielten Rat, was sie mit ihnen anfangen sollten. Endlich nach langer Überlegung sprach Zeus: »Ich glaube ein Mittel gefunden zu haben, wie die Menschen erhalten bleiben können und doch ihrem Übermut Einhalt geschieht, indem sie schwächer geworden. Ich will nämlich jetzt jeden von ihnen in zwei Hälften zerschneiden, und so werden sie zugleich schwächer und uns nützlicher werden, weil dadurch ihre Zahl vergrößert wird, und sie sollen nunmehr aufrecht auf zwei Beinen gehen. Wenn sie uns aber dann auch noch fernerhin fortzufreveln scheinen und keine Ruhe halten wollen, dann werde ich sie von neuem in zwei Hälften zerschneiden, so daß sie auf *einem* Beine hüpfen müssen wie die Schlauchtänzer.«

Nachdem er das gesagt, schnitt er die Menschen entzwei, wie wenn man Beeren zerschneidet, um sie einzumachen, oder Eier mit Pferdehaaren. Wen er aber jedesmal zerschnitten hatte, dem ließ er durch Apollon das Gesicht und die Hälfte des Nackens umkehren nach der Seite des Schnittes zu, damit der Mensch durch den Anblick seiner Zerschnittenheit gesitteter würde.

Als nun so ihr Körper in zwei Teile zerschnitten war, da trat jede Hälfte mit sehnsüchtigem Verlangen an ihre andere Hälfte heran, und sie schlangen die Arme umeinander und hielten sich umfaßt, voller Begierde, wieder zusammenzuwachsen. Seit so langer Zeit ist demnach die Liebe zueinander den Menschen eingeboren und sucht die alte Natur zurückzuführen und aus zweien *eins* zu machen.

So viele nun unter den Männern ein Schnittstück von jener gemischten Gattung sind, welche damals androgyn hieß, die richten ihre Liebe auf die Weiber. So viele aber von den Weibern ein Schnittstück von einem Weibe sind, die richten ihren Sinn nur wenig auf die Männer, sondern wenden sich weit mehr den Frauen zu. Die Männer endlich, welche ein Stück von einem Mann sind, die gehen dem Männlichen nach, und lieben, als Schnittlinge der männlichen Gattung, die Männer und haben ihre Freude daran, neben den Männern zu ruhen und von Männern umschlungen zu werden.

Wenn nun dabei einmal der liebende Teil, auf seine wirkliche andere Hälfte trifft, dann werden sie von wunderbarer Freundschaft, Vertraulichkeit und Liebe ergriffen und wollen, um es kurz zu sagen, auch keinen Augenblick voneinander lassen. Und diese, welche ihr ganzes Leben miteinander zubringen, sind es, welche doch auch nicht einmal zu sagen wüßten, was sie voneinander wollen. Denn dies kann doch wohl nicht die Gemeinschaft des Liebesgenusses sein, um dessen willen der eine mit dem andern so eifrig zusammenzusein wünscht: sondern nach etwas anderem trachtet offenbar die Seele von beiden, was sie nicht zu sagen vermag, sondern nur ahnend zu empfinden und in Rätseln anzudeuten.

Und – wenn zu ihnen, – während sie dasselbe Lager teilten, Hephaistos mit seinen Werkzeugen hinanträte und sie fragte: »Was wollt ihr Leute denn eigentlich voneinander?« und, wenn sie es ihm dann nicht zu sagen vermöchten, sie von neuem fragte: »Ist es das etwa, was ihr wünscht, möglichst an demselben Orte miteinander zu sein und euch Tag und Nacht nicht voneinander zu trennen? Denn wenn es euch hiernach verlangt, so will ich euch in eins verschmelzen und zusammenschweißen, so daß ihr aus zweien *einer* werdet und euer ganzes Leben als wie ein Einziger gemeinsam verlebt, und, wenn ihr sterbt, auch euer Tod ein gemeinschaftlicher sei, und ihr dann wiederum auch dort im Hades einer statt zweier seid. Darum seht zu, ob dies euer Begehr ist, und ob dies euch befriedigen würde, wenn ihr es erlangtet«.

Wenn sie, sage ich, dies hörten, dann würde gewißlich kein Einziger es ablehnen oder zu erkennen geben, es sei etwas anderes, was er wünschte; sondern jeder würde gerade das gehört zu haben glauben, wonach er schon lange Begehr trug: vereinigt und verschmolzen mit seinem Geliebten aus zweien *eins* zu werden.

Der Grund hiervon nämlich liegt darin, daß dies unsere ursprüngliche Naturbeschaffenheit ist, und daß wir einst ungeteilte Ganze waren. Und so führt die Begierde und das Streben nach dem Ganzen den Namen *Liebe*.

Auszüge aus: Platon: *Symposion (Das Gastmahl), Rede des Aristophanes,* in: Sämtliche Werke. Band 1, Berlin [1940], S. 657-728.
Entstanden etwa um 380 v. Chr., Übersetzung: Franz Susemihl, 1855.

Die Utopie musikalischer Kooperationen

Über einige Aspekte vierhändigen Musizierens

So ungewöhnlich die Idee, zu zweit auf einem einzigen Instrument zu musizieren, zunächst erscheinen mag, so ist dies doch keinesfalls eine neue Erfindung. Im Folgenden daher eine kurze Annäherung an einige Stationen der Musik- und Kunstgeschichte.

Bereits um 1600 wurden auf diese Weise zwei Komponisten zu einem besonderen Denken über den Zusammenhang von Musik und deren körperlicher Realisation inspiriert. Nicht zufällig wählten John Dowland (1563–1626) und Tobias Hume (um 1569–1645) für ihre vierhändigen Stücke für Laute beziehungsweise für Viola da gamba, musikalische Formen von höfischen Tänzen ihrer Zeit (Galliard bzw. Allemand), inszenierten diese jedoch nicht allein als Musik zum Tanz, sondern vielmehr als Choreographie der Musizierenden selbst. Auch die durch den Tanz zuweilen entstehende körperliche Nähe wird hier direkt übertragen auf die Musikerinnen und Musiker, die eng beieinander sitzen müssen, um beide zugleich auf dem jeweiligen Instrument spielen zu können.

In John Dowlands 1597 veröffentlichter Komposition *My Lord Chamberlain his galliard* (An invention for two to play upon one lute) gibt es zunächst eine klare Aufteilung der beiden Stimmen in »Cantus« und »Bassus«, also in eine hohe, größtenteils einstimmige Melodie, gespielt vorwiegend auf den oberen beiden Saiten der Laute und in eine mehrstimmige Begleitung auf den tieferen Saiten. Die Notation als Tabulatur mit Angabe der Griffpositionen macht eindeutig, in welchem Bund und auf welcher Saite die Töne jeweils gespielt werden sollen. Auf diese Weise bleiben die beiden Stimmen in ihrem jeweils klar abgegrenzten Bereich, damit sich die Spielerinnen und Spieler nicht gegenseitig mit ihren Händen behindern.

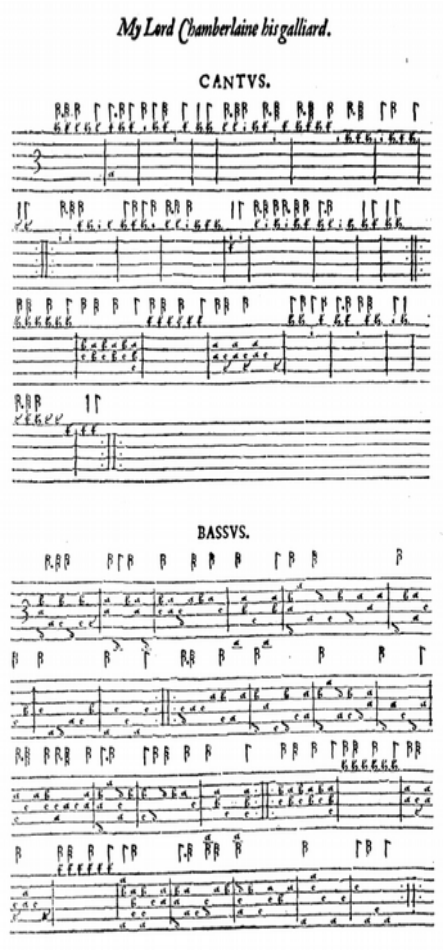
Doch dann kommt es im dritten Abschnitt des kurzen Stücks unvermittelt zu einem taktweisen Wechsel der Stimmen (siehe jeweils die dritte Zeile der Tabulatur). Einerseits wird hier der musikalische Fluss durch die Wiederholung der Takte angehalten, anderseits entsteht durch das dafür erforderliche schnelle Tauschen der Hände eine ganz eigene szenische Bewegungsdynamik, die im Kontrast zum musikalischen Verharren der Harmonik steht. Hier – im Moment dieser Gegenläufigkeit – werden Hören und Sehen zu eigenständigen, unabhängigen Ebenen des Ausdrucks.

John Dowland

(1563–1626)

My Lord Chamberlain his galliard

(An invention for two to play upon one lute) aus: The First Booke of Songs or Ayres (1597)

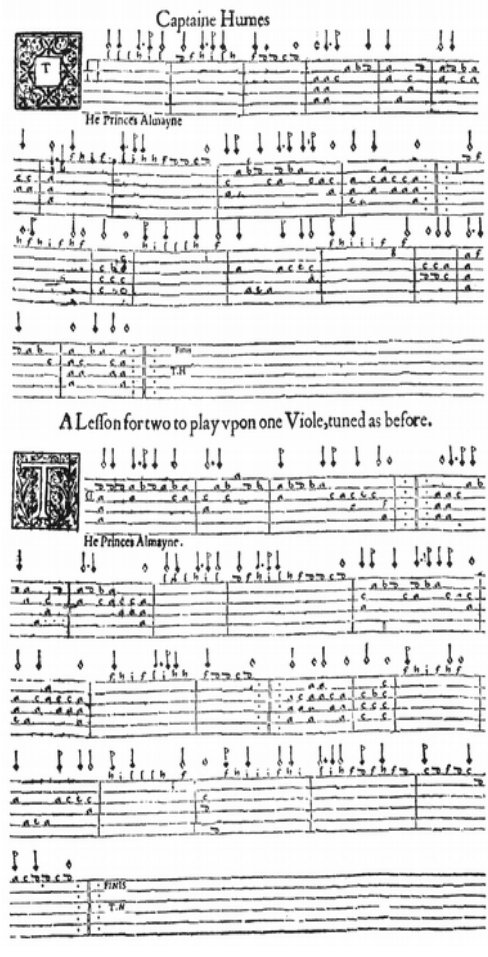


Tobias Hume

(um 1569–1645)

The Princes Almayne

(A Lesson for two to play upon one Viole) aus: The first part of Ayres (1605)



In der Komposition *The Princes Almayne* (A Lesson for two to play upon one Viole) von Tobias Hume, welche kurz darauf als Antwort auf Dowlands Stück entstand, ist eine szenische Dramaturgie auskomponiert, die sich im Verlauf des Stücks immer mehr verdichtet: Ausgehend von einem solistischen Beginn des zweiten Spielers mit der Präsentation des musikalischen Themas, wirkt das spätere Hinzukommen der anderen beiden Hände als eine Steigerung, die mit einer Oktavierung der Oberstimme korrespondiert. Die Momente des Stimmentauschs geschehen im Folgenden nun allmählich immer schneller und auch noch häufiger als bei Dowland. Die daraus resultierende körperliche Energie wird durch die harmonischen Rückungen der Komposition sogar verstärkt: Das körperliche und musikalische Gleichgewicht gerät hier leicht ins Schwanken.

Das vierhändige Musizieren in diesen beiden außergewöhnlichen Werken von Dowland und Hume ist aber nicht nur eine Manifestation des Sichtbar-Werdens von Musik, es verdichtet sich, durch die subtile sinnliche Intimität und körperliche Nähe beim musikalischen Zusammenspiel auf einem einzigen Instrument, auch zum Sinnbild der erotischen Ambivalenz von Nähe und Distanz.

Unter diesem Aspekt könnte man auch einige Bilder des japanischen Künstlers Suzuki Harunobo (um 1725–1770) betrachten, die das gemeinsame Musizieren auf einem Instrument zeigen, ein Bildmotiv, das er mehrfach in seinen Farbholzschnitten mit verschiedenen traditionellen japanischen Musikinstrumenten variierte, unter anderem mit Kokyū (einer mit Bogen gestrichenen Langhalslaute), mit Shamisen (einer dreisaitigen, gezupften Langhalslaute) und mit Bambustraversflöte. Die Instrumente werden dabei nur mit zwei oder drei Händen bespielt, aber stets liegt der visuelle Fokus auf der körperlichen Nähe der beiden Musizierenden. Die Intimität der Situation wird nur dezent angedeutet, beispielsweise durch die zum Teil bereits ausgezogenen Schuhe oder die beim Stimmen der Saiten sich ergebende sanfte Umarmung der Mitspielerin.

Anders als bei Dowland und Hume und ihren sich ergänzenden, aber klar voneinander getrennten Stimmen, wird auf den Bildern von Suzuki Harunobo, der asiatischen Musikkultur entsprechend, jeweils nur eine einstimmige Melodie gespielt, hier aber gemeinsam auf einem Instrument. Die Aufgaben sind dabei klar aufgeteilt: eine Person greift die Töne, die andere zupft, streicht oder bläst. Ein einzelner Ton wird also jeweils erst durch das Zusammenwirken von zwei Körpern erzeugt. Ohne den jeweils anderen würde der gesamte Klang nicht realisiert werden können; ohne die Griffe, würde nur ein einziger Ton erklingen; ohne das Zupfen, Streichen oder Blasen, gäbe es gar keinen Klang. Das demnach für die Koordination der Hände erforderliche Vertrauen und das bewußte Aufeinanderreagieren, lässt sich durch die ruhige und innige Konzentration, die die Figuren ausstrahlen, nur erahnen.

Suzuki Harunobu

(um 1725–1770)

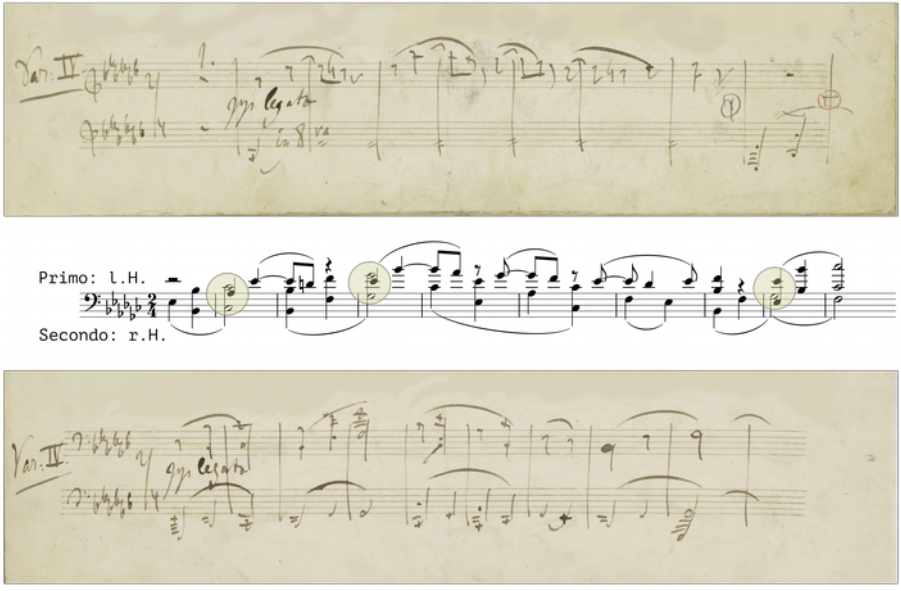
Liebende beim Spielen derselben Kokyū, ca. 1768-1769,
Farbholzschnitt auf Papier,
26,7 cm x 19,7 cm,
Brooklyn Museum,
Photo: Frank L. Babbott Fund,
Referenznummer: 41.606

Liebende beim Spielen derselben Flöte, ca. 1767,
Farbholzschnitt auf Papier,
26,8 cm × 19,7 cm,
Clarence Buckingham Collection,
Referenznummer: 1937.20

Liebende beim Spielen derselben Shamisen, ca. 1767,
Farbholzschnitt auf Papier,
27,9 cm × 20,1 cm,
Clarence Buckingham Collection,
Referenznummer: 1925.2079

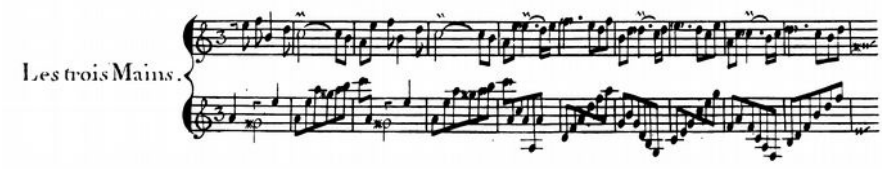
Die Berührung der Körper und insbesondere die der Hände hatte auch Johannes Brahms bei seinen Werken für Klavier zu vier Händen gelegentlich im Sinn. Ein besonderer Moment ist in diesem Zusammenhang eine Stelle aus seinen *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* op. 23 (1861).

In der sehr innigen, aber zugleich auch düsteren vierten Variation dieses Werks kommt es hierbei mehrmals zu einem kurzzeitigen Überkreuzen und einer daraus resultierenden sanften Berührung der Hände der beiden Interpreten. Nach ersten Überkreuzungen der Stimmen in den Takten 2 und 4 legt sich schließlich im neunten Takt die linke Hand des ersten Spielers beim Greifen eines oktavierten *es*, zart auf die rechte Hand des zweiten Musikers, der ein dazwischen liegendes *ges* spielt. Die Idee der kontrapunktisch ineinander verschränkten Stimmen wird hier von Brahms also auf der körperlichen Ebene zwischen den Händen der beiden Musizierenden weitergedacht.



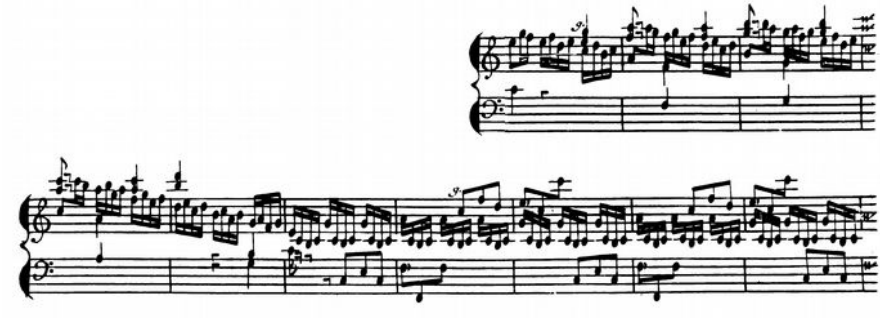
Notenbeispiel: Johannes Brahms: *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* für Klavier zu vier Händen, op. 23 (1861), Variation IV.

Ganz anders dagegen verfährt Jean-Philippe Rameau (1683–1764) in seiner solistischen Komposition *Les trois mains* (Die drei Hände), in der eine imaginierte dritte Hand hinzukommt. Schon zu Beginn des Stücks werden die Finger beider Hände gleich ganz eng ineinander verschränkt. Die linke Hand beginnt zunächst unter der rechten, bereits nach wenigen Tönen verschachteln sich die Finger ineinander und kurz darauf befindet sich die linke plötzlich über der rechten Hand, doch schon in Takt 3 werden die Positionen wieder getauscht und so weitet sich der Ambitus der linken Hand allmählich aus.



Notenbeispiel: Jean-Philippe Rameau: *Les trois mains* aus der Suite in a-Moll aus den *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* (1726–1727), ab Takt 1.

Etwas später im Verlauf des Stücks, springt die linke Hand schließlich zwischen Bass und Diskant hin und her, während die rechte Hand fest in einem engen Tonraum mit einer Sechzehntel-Begleitfigur verharrt (ab Takt 31), wodurch immer mehr der Eindruck von drei musikalisch selbständig agierenden Stimmen entsteht. Die Vervielfachung der Hände geschieht jedoch nur virtuell, eher als Wunsch, für die potentielle Vielstimmigkeit eines einzelnen Körpers beziehungsweise Geistes, einen Ausdruck zu finden.

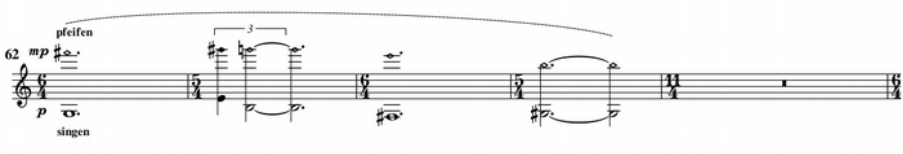


Notenbeispiel: Jean-Philippe Rameau: *Les trois mains*, ab Takt 26.

Die hier erwähnten Werke beleuchten jeweils unterschiedliche Aspekte des vierhändigen Musizierens: Die Choreographie der musizierenden Körper bei Dowland und Hume, die intime zwischenmenschliche Kommunikation in den Bildern von Suzuki Harunobo, die Berührung der kontrapunktisch ineinander verschränkten Stimmen und Hände bei Brahms, die virtuelle Mehrstimmigkeit bei Rameau.

Bei unserem eigenen Zyklus mit vierhändigen Kompositionen für Gitarre, Violoncello und Akkordeon (2016-2020) kommen nun noch zwei andere Aspekte hinzu: Zunächst die Vorstellung der vierhändig agierenden Musikerinnen und Musiker als Doppelwesen, so wie die in Platons *Symposion* beschriebene ursprüngliche Menschengestalt in Form von vierarmigen Kugelwesen, die – von den Göttern getrennt – die Wiedervereinigung mit ihrer anderen Hälfte begehren. Dies führt uns dazu, auch die Instrumente selbst als Doppelwesen zu betrachten. Bei Gitarre und Cello ist dies die Saite, die auf beiden Hälften unterschiedlich klingen kann: So erscheint die lineare chromatische Skala immer auch im Zusammenhang mit der exponentiellen Skala der anderen Saitenhälfte. Beim Akkordeon, das durch die getrennte Bass- und Diskantseite selbst schon ein »androgynes« Wesen ist, fokussieren wir uns dagegen auf die Differenztöne, die zwischen einem gehaltenen Ton und einer linearen chromatischen Skala entstehen.

Das am Ende hinzutretende dritte Wesen ist daher auch eigentlich nicht etwas Fremdes, das von außen hinzu kommt, sondern etwas, das durch die Differenztöne zwischen den beiden Stimmen virtuell schon anwesend ist und hier mit der Dopplung durch die Melodica nun seine reale Gestalt gewinnt. Diese dritte Person zeigt sich am Ende unseres Zyklus nochmals allein. Bei ihr werden dann schließlich – durch das gleichzeitige Singen und Pfeifen – in *einem* Körper *zwei* Stimmen zusammengeführt.



Notenbeispiel: CHEN Chengwen + Tobias Klich: *Musik für Stimme* (2020), aus: *4 Hände* (2016-2020).

Zum anderen betrifft dies unsere kompositorische Zusammenarbeit selbst: ein Arbeiten aus dem fortwährenden gemeinsamen Dialog heraus, ebenfalls als vierhändiges Ineinanderwirken ohne klar abgegrenzte Zuständigkeitsbereiche.

Der utopische Gehalt all dieser hier beschriebenen Werke könnte also dies sein: die Wahrnehmung der Einheit der auf der Bühne musizierenden Körper mit der von ihnen hervorgebrachten Musik, aber auch dies: eine Vision von zwischenmenschlicher Kooperation, die zu zweit etwas hervorbringt, das alleine so nicht möglich gewesen wäre.

Dieser Text ist eine zarte Verneigung vor dem Musikwissenschaftler Nicolas Schalz und seiner steten Ermutigung, die Modernität alter Musik aufzuspüren und deren spezifisches utopisches Potential zum Bewußtsein zu bringen.

Am 3. September 2020 – vor genau einem Jahr – starb Nicolas Schalz. Das heutige Uraufführungskonzert ist seinem Gedenken und der Vergegenwärtigung seiner inspirierenden Art gewidmet, musik- und kunstgeschichtliche Spuren nicht nur zu suchen, sondern auch neu zu legen.

CHEN Chengwen + Tobias Klich

John-Robin Bold

John-Robin Bold (1995, Hamburg) ist Konzertgitarrist, Medienkünstler und Komponist elektronischer Musik. Er studierte zunächst am Institut zur Frühförderung musikalisch Hochbegabter an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover bei Prof. Frank Bungarten, bevor er sich der experimentellen elektronischen Musik zuwandte. Dafür absolvierte er ein Bachelorstudium der Computermusik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz einschließlich eines Auslandssemesters an der University of Huddersfield (GB).

In seiner künstlerischen Arbeit untersucht er regelmäßig die Beziehungen zwischen europäischer Renaissance und digitaler Konsumkultur als Anfangs- und Endpunkte der humanistischen Emanzipationsgeschichte.

2020 veröffentlichte das wiederauferstandene Frankfurter Label Mille Plateaux sein Debutalbum. Daraufhin folgten weitere Veröffentlichungen auf Quanta Records (Paris) und Glenn Dancer Records (Berlin). Weiterhin war seine Musik u.a. im ZKM, Golden Pudel, Forum Stadtpark, struma + iodine, FUSE ART Space und beim Musik21 Festival, Electric Spring Festival, Ars Electronica, ZKM und The New Art Fest zu hören. Seit 2020 wird er von den NEUSTART KULTUR und FEB-Stipendien des Musikfonds unterstützt. John-Robin Bold lebt in Berlin.

www.johnrobinbold.com

Henrik Dewes

Der 1992 in Trier geborene Konzertgitarrist Henrik Dewes studiert im Master bei Pablo Márquez in dessen weltberühmter Gitarrenklasse in Basel. Zuvor studierte er bei Andreas von Wangenheim in Luzern, wo er auch im Nebenfach Komposition belegte und durch Bettina Skrypzcak Impulse zum Komponieren erhielt. In Basel beschäftigt er sich seitdem mit Komposition und wird dabei unterrichtet von Caspar Johannes Walter. Zuvor schloss er in Karlsruhe den Bachelor Gitarre, Schulmusik und Germanistik ab. Im Rahmen seines Studiums erhielt er auch Unterricht bei dem E-Gitaristen Maurizio Grandinetti, der ihn als DAAD-Stipendiaten der Europäischen Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Montepulciano förderte.

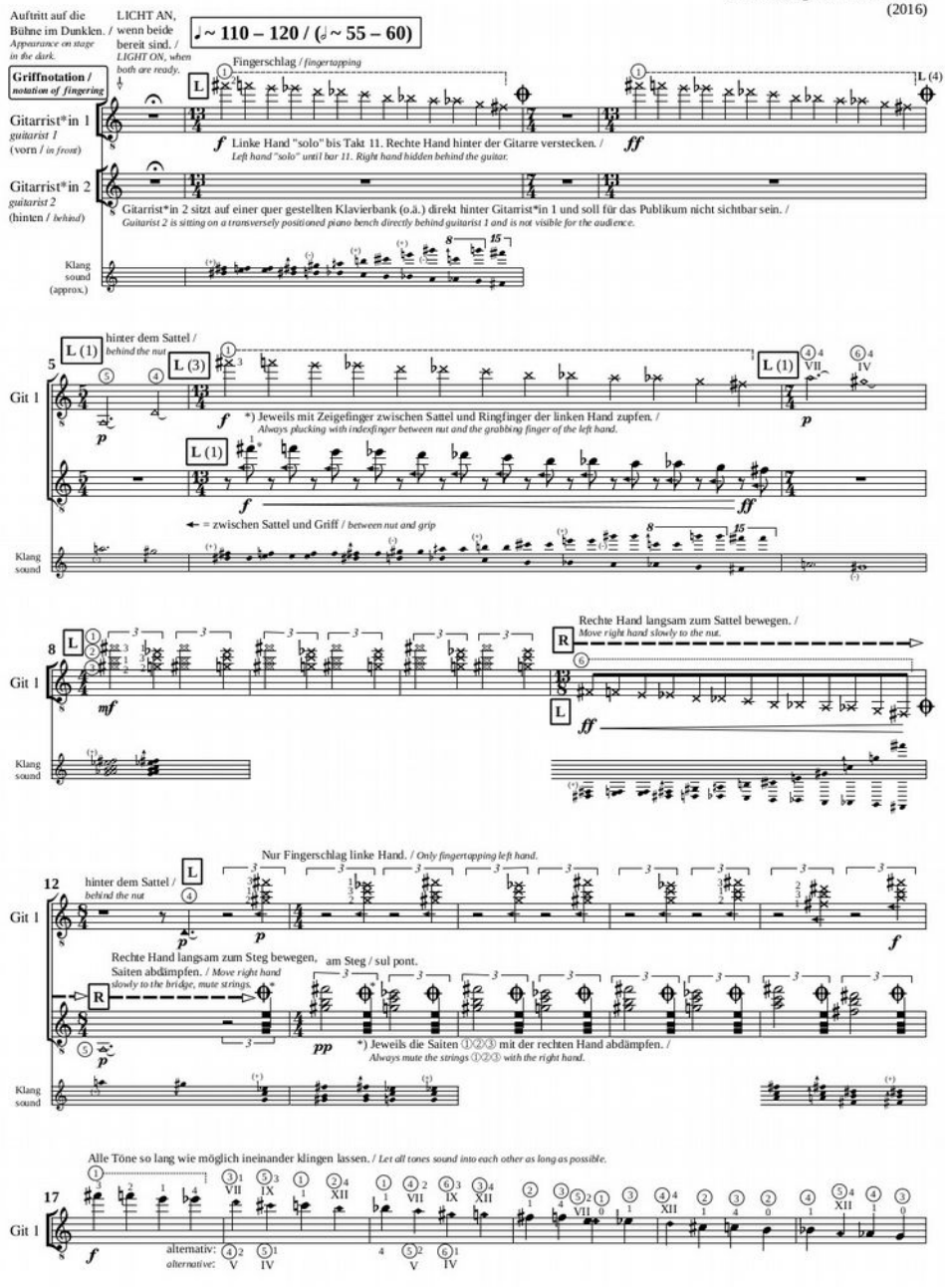
Seine Neugier an zeitgenössischer Musik brachte ihn dazu, die audiovisuellen Stücke *Goyas Hände* und *Musik für Gitarre zu vier Händen* bereits im Deutschlandfunk aufzunehmen. Die beiden Stücke der mit ihm eng befreundeten Komponisten Tobias Klich und CHEN Chengwen hatte er bereits zuvor erfolgreich zur Uraufführung gebracht. Henrik Dewes konzertiert regelmäßig als Solist, zuletzt beispielsweise beim ersten Internationalen Gitarrenfestival in Luzern. Die enge Zusammenarbeit mit der Mezzosopranistin Cosima Büsing erweitert seine Konzerttätigkeit auch auf den reichhaltigen Bereich der Kammermusik für Gitarre und Gesang.

Seit August 2021 leitet Henrik Dewes eine Gitarrenklasse an der Musikschule Konservatorium Zürich. Außerdem hat er einen Lehrauftrag an der Pädagogischen Hochschule Zürich für Schulpraktisches Gitarrenspiel.

MUSIK FÜR GITARRE ZU VIER HÄNDEN

music for guitar with four hands

CHEN Chengwen + Tobias Klich
(2016)



23

Git 1

Klang sound

27

Rechte Hand zupft zwischen Sattel und linker Hand. Immer geschlossener Anschlag. / *Right hand plucking between nut and left hand. Always no arpeggio.*

Git 1

Klang sound

32

Alle Töne so lang wie möglich ineinander klingen lassen. / *Let all tones sound into each other as long as possible.*

Git 1

Klang sound

38

Git 1

(schnell / *fast*)

Klang sound

44

Git 1

zum Schallloch / *to sound hole*

Griff beibehalten. / *Hold grip.*

R. H. bleibt am Schallloch. / *R. h. stays on sound hole.*

Git 2

Parallel zum rechten Arm von Gitarrist 1. / *Parallel to the right arm of guitarist 1.*

Klang sound

Séverine Ballon

Cellistin und Komponistin. Immer auf der intensiven Suche ihr Repertoire zu erneuern, lebt Séverine Ballons Arbeit davon, dass sie die Schlüsselwerke des Cellorepertoires neben Werke stellt, die in enger Zusammenarbeit mit Komponist*innen entstanden sind, mit denen sie sich seit Jahren immer wieder auf gemeinsame Klangsuche begibt. Für ihr eigenes Instrument zu schreiben ist wie ein geheimer Garten, ein täglicher Spaziergang, um die gezüchteten Klänge wie mit einer Lupe zu beobachten, sie zu organisieren und so das faszinierende und reiche Leben darin zu entdecken. Séverine Ballon studierte Cello an der Hanns Eisler Hochschule Berlin, in Lübeck bei Joseph Schwab und Troels Svane sowie Komposition in Freiburg bei Johannes Schöllhorn. Von 2004-05 war sie Akademistin der Internationalen Ensemble Modern Akademie in Frankfurt am Main (IEMA). Sie erweiterte ihre Technik und ihr Repertoire der Neuen Musik mit Siegfried Palm, Pierre Strauch sowie Rohan de Saram. 2005–06 war sie Solo-Cellistin des Orchestre de Chambre de Toulouse. Sie hat Solostücke und Konzerte von Rebecca Saunders, Chaya Czernowin, Mauro Lanza, Liza Lim, Philippe Leroux uraufgeführt. Sie erteilte Masterclasses für Komponisten u.a. an der Harvard University, Stanford University, Huddersfield University, Musikhochschule Hannover. 2008–09 war sie Akademistin im Schloss Solitude (Stuttgart). 2014 »visiting fellow« an der Harvard University und 2016-17 »visiting artist« im CCRMA/ Stanford University. 2016 hat sie die Originalmusik des Kinofilms 'O Ornitólogo' von João Pedro Rodrigues komponiert und interpretiert. Sie gewann den Luc Ferrari Preis und schrieb dafür das Hörspiel *je suis honorée d'être née dans ta tête.* Ihre Solo-CD *Solitude* beim Label AEON sowie ihre CD *Inconnaissance* (beim Label All That Dust) mit ihren eigenen Werken für Solo Cello wurden mit mehreren Preisen ausgezeichnet, wie die Bestenliste der Deutschen Schallplattenkritik, coup de coeur académie Charles Cros 2015 und 2019 sowie 5 diapasons.

www.severineballon.com

Åsa Åkerberg

Åsa Åkerberg kommt aus Stockholm und studierte dort am Musikinstitut des Schwedischen Rundfunks bei Frans Helmersson sowie in Berlin an der Hochschule der Künste bei Wolfgang Boettcher und an der Karajan Akadamie. Nach dem Studium war sie Solocellistin an der Stockholmer Oper, und später in der Västerås Sinfonietta. Wegen ihres Interesses an der Musik für historische Instrumente, spielte sie als Mitglied im Copenhagen Consort und im Stockholmer Barockorchester viele Jahre barocke und klassische Musik.

Aber auch das Interesse für Neue Musik war bei ihr immer lebendig, so spielte sie mit dem Kammarensemblen in Stockholm, bevor sie 2006 nach Freiburg umzog, um Cellistin im Ensemble Recherche zu werden. Sie schätzt sehr das Format der Kammermusik und spielt mit ihren sieben Kolleg*innen im Ensemble Recherche in unterschiedlichsten Besetzungen zusammen. Das Ensemble Recherche widmet sich dabei der zeitgenössischen Musik und gestaltet mit über 600 Uraufführungen und rund 50 CD-Einspielungen die musikalische Gegenwart und schreibt Musikgeschichte mit. Das Ensemble tritt auf renommierten Festivals Europas auf und reist auf internationalen Konzerttourneen. In Freiburg bringt das Ensemble in seiner eigenen Abokonzertreihe dem Publikum neue Entwicklungen der zeitgenössischen Musik und spannende Komponist*innen-Persönlichkeiten nah. In Kollaborationen und Projekten mit Studierenden und jungen Komponist*innen, z.B. im langjährigen Projekt »Klasse" Arbeit« entsteht ein Austausch mit den Komponist*innen der Zukunft.

MUSIK FÜR VIOLONCELLO ZU VIER HÄNDEN

music for violoncello with four hands

CHEN Chengwen + Tobias Klich
(2017–19)

Auftritt auf die Bühne im Dunklen. / *Appearance on stage in the dark.*

LICHT AN, wenn beide bereit sind. / *LIGHT ON, when both are ready.*

♩~ 110 – 120

Cellist*in 1 *cellist 1* (vorn / *in front*)

R Rechte Hand hinter dem Cello verstecken. / *Hide right hand behind the cello.*

R Hinter dem Steg. pizz. II

p *Behind the bridge.*

L IV Fingerschlag / *fingertapping*

Ab hier Daumen unter dem Griffbrett. / *From here thumb under the fretboard.*

f gliss. sim.

Griff-notation / *notation of fingering*

Cellist*in 2 *cellist 2* (hinten / *behind*)

Cellist*in 2 sitzt auf einer quer gestellten Klavierbank direkt hinter Cellist*in 1 und soll für das Publikum nicht sichtbar sein. / *Cellist 2 is sitting on a transversely positioned piano bench directly behind cellist 1 and is not visible for the audience.*

L Hinter dem Sattel. pizz. III

f *Behind the nut.*

Für die Aufführung werden drei Bögen benötigt. Bogen 1 und 3 liegen auf einem kleinen Stativ hinter Vc 2. Bogen 2 in einer Halterung hinter dem Rücken von Vc 1.

For the performance three bows are needed. Bow 1 and 3 are prepared on a small tripod behind Vc 2. Bow 2 in a holder behind the back of Vc 1.

Schnelle Bewegung der linken Hand. / *Fast movement with left hand.*

16

Vc 1

IV R pizz. Pizzicato (mit Fingernagel) der rechten Hand pendelnd vor und hinter der linken Hand. / *Pizzicato (with fingernail) of the right hand oscillating in front of and behind the left hand.*

f gliss. gliss.

R Pizzicato (mit Fingernagel) zwischen linker Hand und Sattel. / *Pizzicato (with fingernail) between left hand and nut.*

f

Vc 2

L Schnell verstecken. / *Hide fast.*

[...] = Notation der zu spielenden Aktion, welche vom Klangresultat abweicht. Diese ergibt sich erst im Zusammenspiel zwischen beiden Händen / Spielern. / *Notation of the action to be played, which deviates from the sound result. This is produced only in the interaction between both hands / players.*

← = zwischen Sattel und Griff / *between nut and grip*

senza misura

23

Vc 1

R II Hinter dem Steg, mit Fingernagel gezupft. / *Behind the bridge, plucking with fingernail.*

s.p. I, 4.

p *p* *f*

In der Position verharren. / *Stay in position.*

L (1) I 2

f

Mittelfinger greift, Zeigefinger zupft dahinter. / *Middle finger grabs, index finger plucks behind it.*

vom Steg *from the bridge* zum Sattel *to the nut*

R II gliss.

Mit der rechten Handfläche auf den Saiten entlang streichen. / *Swipe along the strings with the right palm of your hand.*

In der Position verharren. / *Stay in position.*

L Stumm greifen. / *Grabbing silent.*

~ 3"

~ 5"

~ 11"

Vc 2

R Rechter Arm unter dem rechten Arm von Vc 1. / *Right arm under the right arm of Vc 1.*

R II vom Steg *from the bridge* zum Sattel *to the nut* gliss.

Mit der rechten Handfläche auf den Saiten entlang streichen. / *Swipe along the strings with the right palm of your hand.*

In der Position am Sattel verharren. / *Stay in position at the nut.*

L Hinter dem Sattel. / *Behind the nut.*

pizz. III 3 3 3 3 II

f *f*

In der Position verharren. / *Stay in position.*

Klang / *sound* (approx.)

A

a tempo

28

pizz. Pizzicato-Anschlag immer direkt vor der linken Hand. Kontinuierliches Glissando, keine festen Tonhöhen. /
Pizzicato-attack always directly in front of the left hand. Continuous glissando, no fixed pitches.

Vc 1

IV

gliss.

f

pizz.

R Rechter Arm unter dem rechten Arm von Vc 1. Pizzicato mit Fingernagel zwischen Sattel und linker Hand von Vc 1, immer direkt hinter der linken Hand von Vc 1 mitbewegend. / *Right arm under the right arm of Vc 1. Pizzicato with fingernail between nut and left hand of Vc 1, always directly behind the left hand of Vc 1.*

IV

R

Vc 2

pp

L Schnell verstecken. /
Hide fast.

34

(IV)

Vc 1

R/L

III

ff

Linke Hand setzt über linker Hand von Vc 2 fort. Rechte Hand Bartók-Pizzicato (mit Fingernagel) etwa in der Mitte von Sattel und linker Hand. /
Left hand continues over left hand of Vc 2. Right hand Bartók-Pizzicato (with fingernail) approximately in the middle of nut and left hand.

L Richtung Sattel / *to the nut*

R s.t.

pizz.

III

R (III)

Vc 2

pp

pp

L Linke Hand schnell freigeben für Vc 1 und verstecken. /
Release left hand quickly for Vc 1 and hide.

40

(III)

Vc 1

(III)

Vc 2

f

45

pizz.

ord.

II

R

f

l.v.

I

f

ff

Zum Sattel.
To the nut.

R

Hinter dem Sattel, mit Fingernagel gezupft.

II

p

Behind the nut, plucking with fingernail.

Vc 1

IV

L nur greifen / *only grabbing*

gliss.

IV Pizzicato immer direkt vor der linken Hand von Vc 1. / *Pizzicato always directly in front of the left hand of Vc 1.*

R

mf

R bleibt
stays

Vc 2

L

L

I nur greifen / *only grabbing*

gliss.

L

Über linkem Arm von Vc 1.
Over left arm of Vc 1.

Linker Arm unter dem linken Arm von Vc 1. /
Left arm under the left arm of Vc 1.

Predrag Tomić

Predrag Tomić ist ein Akkordeonist, der sowohl solistisch als auch in verschiedenen Ensembles auftritt. Zu seinem vielfältigen Repertoire gehören Werke von alten Meistern bis hin zu zeitgenössischen Originalkompositionen, welche er z.T. zur Uraufführung brachte.

Als Solist, Kammermusiker wie auch als Mitglied verschiedener Orchester (z.B. Dresdner Staatskapelle) konzertierte er u.a. bei Festivals wie Contrasts Calgary (Kanada), Orgelfest Belgrad (Serbien) sowie KlangBasel (Schweiz). Bei den Wettbewerben Stefano Bizzarri in Moro d'Oro (Italien), Musikalische Akademie Würzburg und Akkordeonwettbewerb Nordhorn wurde Predrag Tomić als Preisträger ausgezeichnet. 2009 gewann er den Deutschen Akkordeon Musikpreis in Baden-Baden.

Im März 2015 erschienen zwei CD's unter der Mitwirkung von Predrag Tomić am Akkordeon: Andreas Ottensamer - Brahms - The Hungarian Connection (Deutsche Grammophon) und mit dem Osterburg Quartett - Dreierlei – Neue Lyrik, Grafik, Musik aus Thüringen (Literarische Gesellschaft Thüringen).

Er absolvierte seine Studien bei Prof. Ivan Koval, Prof. Stefan Hussong und Prof. Ulrich Beetz mit einem pädagogischen, künstlerischen und Konzertdiplom sowie mit einem Kammermusikzertifikat. Unterstützung erhielt er dabei vom DAAD und der Leni-Geissler-Stiftung. Predrag Tomić ist als Akkordeonlehrer an der Städtischen Musikschule Lörrach und beim AO Grenzach-Wyhlen tätig. Zudem wirkt er als stellvertretender Schulleiter der Städtischen Musikschule Lörrach.

www.predragtomic.com

Olivia Steimel

Die Akkordeonistin Olivia Steimel wurde in Achern (DE) geboren. Sie widmet sich einem vielseitigen Repertoire und engagiert sich besonders für die zeitgenössische Musik - bereits über 70 ihr gewidmete Werke brachte sie zur Uraufführung. CD-Aufnahmen (NEOS, Thorofon, Austrian Gramophone) sowie internationale Rundfunk- und Festivalauftritte führten sie in viele Länder Europas, nach Brasilien, Russland, Georgien und Kanada (Wien Modern, ECLAT Stuttgart, Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, Close Encounters Tiflis, St. Petersburg Internat. New Music Festival, International Festival of Chamber Music Moscow, SoundSCAPE Maccagno, Happening Festival Calgary, Musikfestival Bern, Innovations en concert Montréal u.a.). Sie konzertierte als Solistin mit dem Kammerorchester Basel und gastierte beim Ensemble Phoenix Basel, musicAeterna (Currentzis), Sinfonieorchester Basel u.v.m.

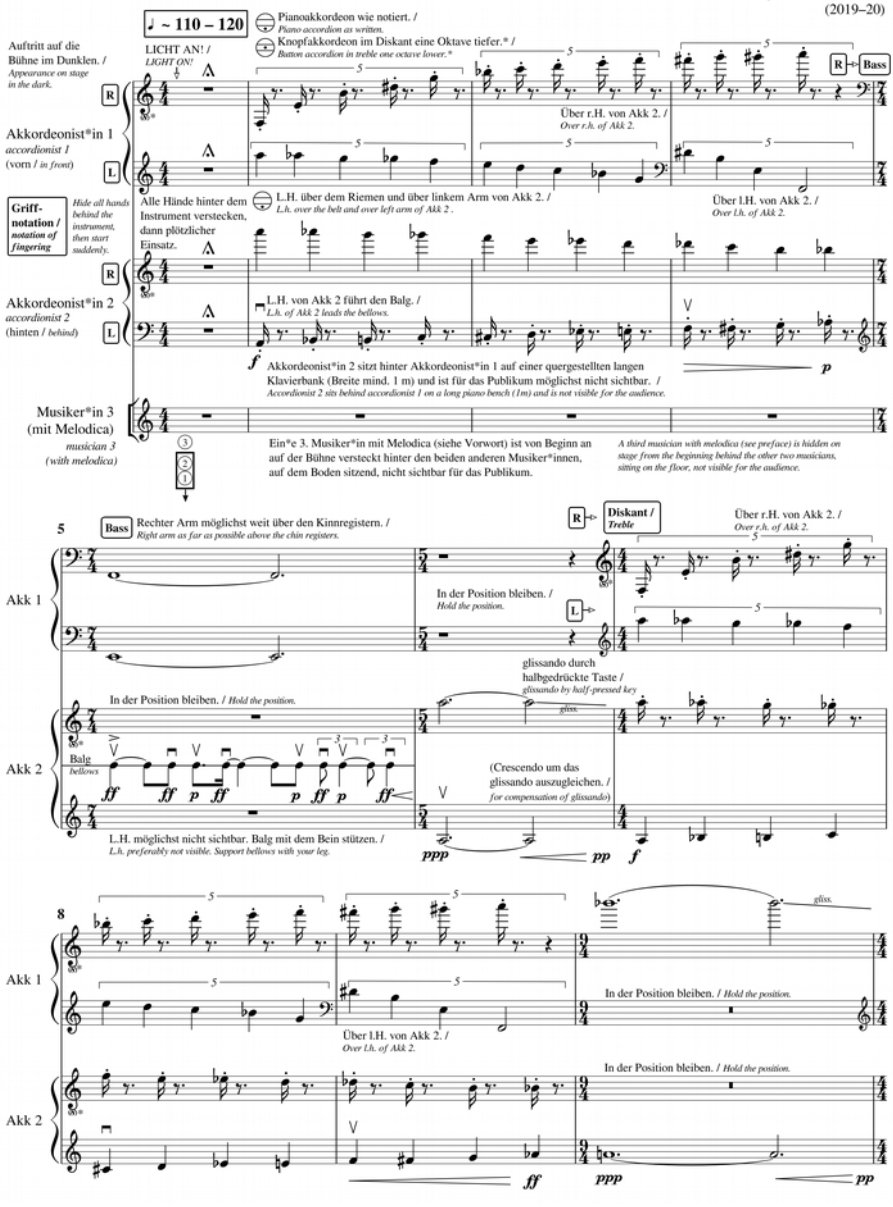
Sie ist Preisträgerin zahlreicher Wettbewerbe (FNAPEC Musiques d'Ensemble (Paris 2014), Concours Nicati (Bern 2013), Wettbewerb für die Interpretation zeitgenössischer Musik (Karlsruhe 2013), bei den Internationalen Akkordeonwettbewerben Klingenthal und Castelfidardo 2011 und beim Deutschen Hochschulwettbewerb 2010) und war Stipendiatin der Studienstiftung des Deutschen Volkes sowie Artist in Residence am Banff Centre (Kanada). Ihre Studien absolvierte sie bei Stefan Hussong (HfM Würzburg), Mike Svoboda in Basel (Master für zeitgenössische Musik) und Ivan Koval (Konzertexamen HfM Weimar). Seit 2019 ist sie Dozentin an der Hochschule für Musik Würzburg.

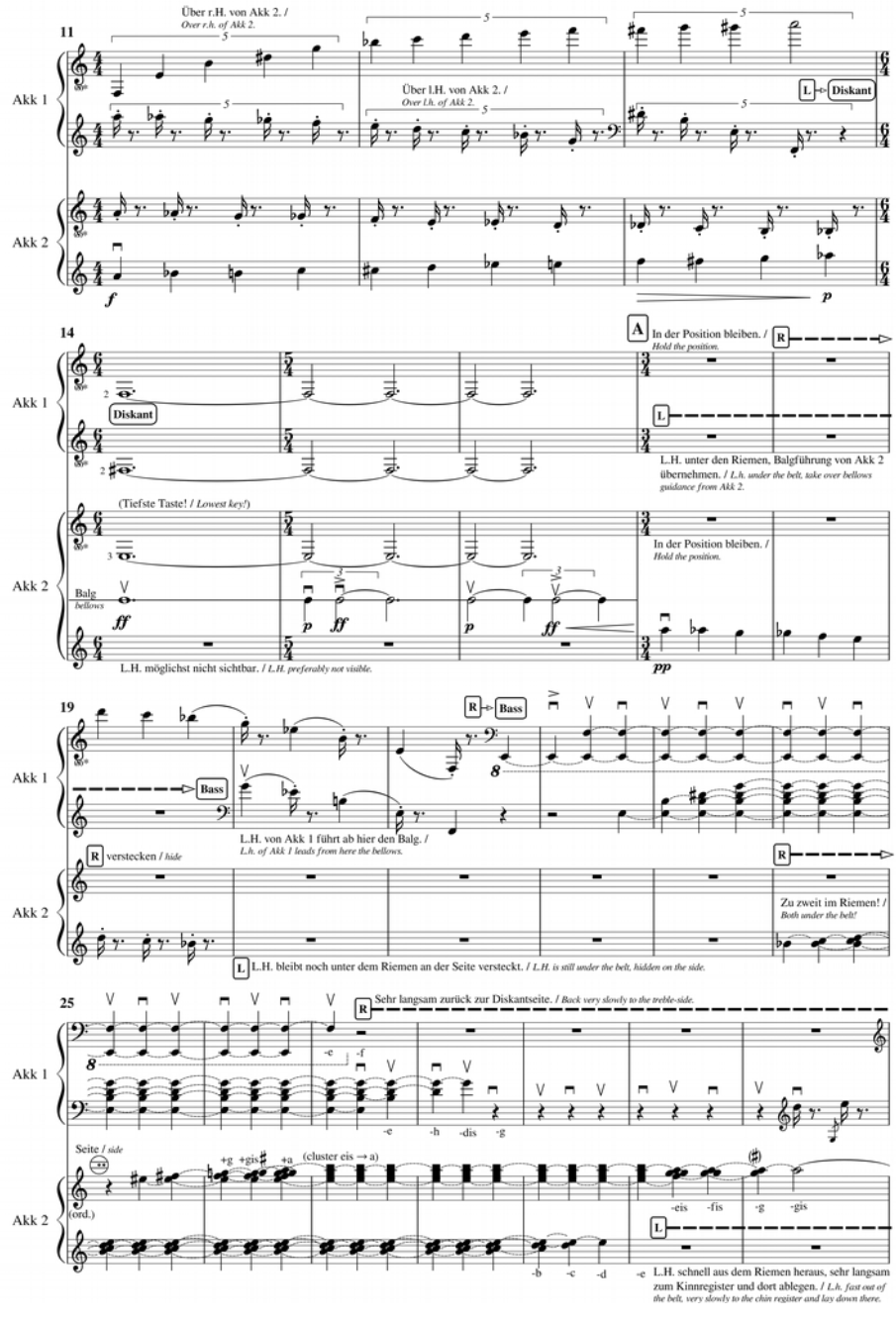
www.oliviasteimel.com

MUSIK FÜR AKKORDEON ZU VIER HÄNDEN (UND EINE WEITERE STIMME)

music for accordion with four hands (and a further voice)

CHEN Chengwen + Tobias Klich
(2019–20)




11
Über r.H. von Akk 2. / Over r.h. of Akk 2.
Über l.H. von Akk 2. / Over l.h. of Akk 2.
L Diskant
Akk 1
Akk 2
14
A In der Position bleiben. / Hold the position.
R
Diskant
L
L.H. unter den Riemen, Balgführung von Akk 2 übernehmen. / L.h. under the belt, take over bellows guidance from Akk 2.
(Tiefste Taste! / Lowest key!)
Balg / bellows
In der Position bleiben. / Hold the position.
L.H. möglichst nicht sichtbar. / L.H. preferably not visible.
19
R Bass
Bass
L.H. von Akk 1 führt ab hier den Balg. / L.h. of Akk 1 leads from here the bellows.
R verstecken / hide
Zu zweit im Riemen! / Both under the belt!
L L.H. bleibt noch unter dem Riemen an der Seite versteckt. / L.H. is still under the belt, hidden on the side.
25
R Sehr langsam zurück zur Diskantseite. / Back very slowly to the treble-side.
-e -f
-e -h -dis -g
Seite / side
+g +gis +a
(cluster eis → a)
(ord.)
-eis -fis -g -gis
-b -c -d -e
L
L.H. schnell aus dem Riemen heraus, sehr langsam zum Kinnregister und dort ablegen. / L.h. fast out of the belt, very slowly to the chin register and lay down there.

Angela Postweiler

Das künstlerische Schaffen Angela Postweilers wird vor allem durch ihre Fähigkeit geprägt, die große Varietät von Stilen verschiedener Epochen bis hin zu Personalstilen einzelner Komponisten aufzuspüren, sie auszuloten und ihnen auf individuelle Art gerecht zu werden.

Ihre Ausbildung begann sie in Freiburg im Breisgau (Schulmusik) und führte sie in Bremen (Gesang) mit dem Schwerpunkt Alte Musik weiter. Zu ihren Lehrer*innen gehören Harry van der Kamp, Katharina Rikus, Katharina von Bülow und aktuell Laura Aikin. Sie lebt als freischaffende Sängerin und Pädagogin in Berlin und beschäftigt sich besonders gerne mit innovativen szenischen Produktionen, die Gestaltungselemente aller Kunstsparten beinhalten.

Zu den Höhepunkten ihrer musikalischen Arbeit gehören Produktionen mit ensemble mosaik, ensemble united berlin, Staatsoper Berlin, Komische Oper Berlin, ensemble tm+ Paris, Asko|Schönberg, vocaalLAB nederland, Klangforum Heidelberg, RIAS Kammerchor, Vocalconsort Berlin sowie mit Komponist*innen und Musiker*innen, wie Younghi Pagh-Paan, Beat Furrer, Jörg Birkenkötter, Charlotte Seither, Ondrej Adamek, Pascal Dusapin, Enno Poppe, Trond Reinholdsen, Sergej Newski, Ali Gorji, Carin Levine, Titus Engel, Vladimir Jurowski und anderen.

Sie konzertierte bei Konzertreihen und Festivals wie Märzmusik, pgnm Festival, Salzburg Biennale, Salzburger Festspiele, Platforma Moskau, Gaudeamus Muziekweek, Festival Oude Muziek, Berliner Tage für Alte Musik, Istanbul Foundation for Culture and Arts u.a.

www.angelapostweiler.de

MUSIK FÜR STIMME

music for voice

CHEN Chengwen + Tobias Klich
(2020)

Sopran
soprano

Mit geschlossenen Augen (bis Takt 71). /
With closed eyes (until bar 71).

♩ ~ 110 – 120

b.c. = bocca chiusa /
mit geschlossenem Mund /
with closed mouth

Takt 2–10: Den Mund graduell immer weiter öffnen. /
Bar 2–10: Gradually open your mouth more and more.

pfeifen / ***whistle*** (Viertelton-Skala / *Quartertone scale*)

singen / *sing*

43

pp — mf

pfeifen — singen — pfeifen — singen — pfeifen — singen

(- ca. ⅙-Ton) b.c. — (- ca. ⅙-Ton)

m (e → a → u) — u → ü — ü → i — i

Resonanzraum vergrößern. / Enlarge resonance space. — einatmen / *inhale* — ausatmen / *exhale*

51

pfeifen — pfeifen — singen — pfeifen — pfeifen

pp — mf — mp — mf — mp

ü* → u

singen (- ca. ⅙-Ton)

*) Vokal, der sich automatisch beim gleichzeitigen Singen und Pfeifen ergibt. /
Vowel that is automatically produced when singing and whistling simultaneously.

57

singen Nur mit Kopfstimme, körperlos. /
Head voice only, disembodied.

pp

ou* → (ü) → i

*) Halb geschlossen. / *Half closed.*

62

pfeifen — mp — p — singen

67

p — pp

Augen auf, Blick direkt ins Publikum. / *Open your eyes, view directly into the audience.* — Augen zu. / *Close your eyes.* — LICHT AUS. / *LIGHT OFF.*

CHEN Chengwen

CHEN Chengwen (陳政文), tätig als freischaffender Komponist im vokal-instrumentalen sowie im elektroakustischen Bereich. Geboren 1980 in Taiwan, lebt und arbeitet seit 2010 in Deutschland.

Seine Kompositionen schaffen oft neue Hörsituationen, indem sie scheinbar Vertrautes als Fremdes erklingen lassen, die Körperlichkeit der Musiker in außergewöhnlicher Weise inszenieren oder neue Konzertformen erforschen. Im Vordergrund steht dabei das akustische Denken, welches durch elektroakustischen Hörerfahrungen inspiriert ist, z.B. durch spektrale Sprachanalysen, räumliche Perspektiven oder die Entwicklung von hybriden Instrumenten-Klangkörpern. Eine wichtige Rolle spielt die musikalische Auseinandersetzung mit transkulturellen Erfahrungen und Fluidität.

Zentrale Werke der letzten Jahre sind unter anderem: »Paakoánfluid« für historische Instrumente aus Taiwan und Elektronik (2020-21), »Leere Herzen« Musik mit zen-buddhistischen und daoistischen Texten im Dialog mit G.F. Händels »Messiah« (2018), »TRIO: Anwesende Abwesenheit« Musik in drei separaten Räumen (2016), »…in der Welt…« Musik mit Laozi: Daodejing Kapitel II (ab 2015) für Chor mit Zuspielung, als akusmatische Komposition und als Soundscape mit sprechendem Cello-Korpus, »Libra« für einen Beckenspieler mit oder ohne Live-Elektronik (2013) und »4 Hände« (2016-20) in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Tobias Klich.

Kompositionsstudium in Taiwan und 2010-16 in Deutschland, zunächst an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (Konzertexamen) bei Gordon Williamson und Joachim Heintz, danach elektroakustische Komposition an der HfK Bremen bei Kilian Schwoon.

Tobias Klich

Tobias Klich ist als Komponist, Gitarrist, Musikfilmemacher und bildender Künstler tätig. Seine transdisziplinären Kompositionen untersuchen oft den polyphonen Zusammenhang von Hören und Sehen vor dem Hintergrund philosophischer und gesellschaftlicher Fragestellungen. Die enge Zusammenarbeit mit anderen Menschen ist dabei eine große Inspirationsquelle.

Als Gitarrist widmet er sich sowohl alter als auch neuer Musik und vergab mehrere Kompositionsaufträge, die er uraufführte. Als Filmemacher initiierte er 2012 eine Reihe mit filmischen Interpretationen zeitgenössischer Musik.

In Jena geboren, studierte er Komposition und Gitarre in Weimar und Bremen, u.a. bei Younghi Pagh-Paan. Durch diverse Preise und Stipendien in den Bereichen Komposition, Gitarre, Film und Malerei wurde seine Arbeit bereits unterstützt, darunter u.a. Filmstart Bremen Projektstipendium (2016, 2020), Werner-Kühl-Preis für Malerei (2016), Preis des Deutschlandfunk beim Deutschen Musikwettbewerb (2016), Karlsruher Kompositionspreis (2014), Gaudeamuspreis (2013), Bremer Komponistenpreis 2010 sowie Aufenthaltsstipendien in den Künstlerhäusern in Wiepersdorf, Schreyahn, Worpswede und Lauenburg/Elbe.

2021 erschien eine Porträt-DVD der Edition Zeitgenössische Musik des Deutschen Musikrats bei WERGO.

Seit 2018 ist er Vorsitzender von *trí*tonus e.V.

Publikationen von *tri*tonus e.V.

Nicolas Schalz

Schrei und Utopie

Schriften und Vorträge
über Alte und Neue Musik

herausgegeben von
Tobias Klich

Wolke Verlag, Hofheim 2019
420 Seiten, 34 Euro
ISBN 978-3-95593-093-6
www.wolke-verlag.de

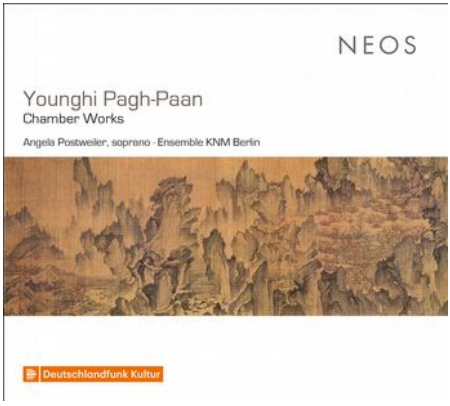
Ein Projekt von *tri*tonus –
Verein zur Förderung der
zeitgenössischen Musik e.V.
mit großzügiger Unterstützung durch
die Karin und Uwe Hollweg Stiftung
und den Freundes- und Förderkreis
der Hochschule für Künste Bremen.

»Es entsteht das schlüssige Bild einer musikwissenschaftlichen Lebensleistung, die beispielgebend für eine jüngere Generation von MusikforscherInnen sein kann.«

(Rolf W. Stoll, Neue Zeitschrift für Musik 3/2019, Seite 69)

»Solch kausalen Verstrebungen sind es, die das Buch zu einem exquisiten Lesevergnügen machen, nicht zuletzt, weil sie das eigene Denken über Musik, musikalischen Sinn und ästhetische Konzepte beflügeln. Was wünschte man sich mehr als derart sublime, literarisch ausformulierte und poetisch dringliche Denkanstöße?«

(Jürgen Otten, Opernwelt 9/10 | 2019, Seite 52)



Younghi Pagh-Paan

Chamber Works

Angela Postweiler, Sopran
Ensemble KNM Berlin

Bestellnummer: NEOS 12026
EAN: 4260063120268
Erscheinungsdatum: 04.12.2020

Das Konzert anlässlich der Verleihung des großen Kunstpreises durch die Akademie der Künste an Younghi Pagh-Paan 2020, das im Rahmen des Festivals MaerzMusik – Festival für Zeitfragen der Berliner Festspiele am 26.3.2020 stattgefunden hätte, musste aufgrund der Corona-Pandemie abgesagt werden. Vom 8. bis 10.6.2020 produzierte Deutschlandfunk Kultur mit Unterstützung der Akademie der Künste Berlin mit dem Kammerensemble Neue Musik das Portraitkonzert in der Jesus-Christus-Kirche Dahlem. Die Veröffentlichung als CD beim Label NEOS konnte durch tritonus e.V. realisiert werden.

Younghi Pagh-Paan / Chamber Works

[01] **MAN-NAM I** für Klarinette, Violine, Viola und Violoncello (1977) **12:34**
[02] **ma-am (Mein Herz)** für Solo-Frauenstimme (1990)* **04:07**
auf ein Gedicht von Chung Chul
[03] **U-MUL / Der Brunnen** für sieben Instrumentalisten (1992) **10:10**
[04] **Mein Herz I** für Sopran und Viola (2020)* **07:22**
auf ein Gedicht von H. C. Artmann
[05] **Horizont auf hoher See** für Streichquartett (2016)* **17:50**

Gesamtspieldauer: 52:36 / * Ersteinspielungen

Angela Postweiler, Sopran

Ensemble KNM Berlin
Rebecca Lenton, Flöte
Miguel Pérez Iñesta, Klarinette
Michael Weilacher, Schlagzeug
Theodor Flindell, Violine
Lisa Werhahn, Violine
Kirstin Maria Pientka, Viola
Cosima Gerhardt, Violoncello
Jonathan Heilbron, Kontrabass

Veranstaltungshinweis

4. September 2021 – 11:00 Uhr – City46 Bremen

Dialoge mit dem (Un-)Sichtbaren: Tobias Klich im Porträt

Kinopremiere von Tobias Klichs DVD der Edition Zeitgenössische Musik

Eine Veranstaltung des Filmbüro Bremen e.V. in der Reihe Heimspiel Bremen
in Kooperation mit Podium Gegenwart / Deutscher Musikrat und Deutschlandfunk.

Impressum

Herausgeber:
*tri*tonus – Verein zur Förderung der zeitgenössischen Musik e.V.
Weizenkampstraße 132, 28199 Bremen

Künstlerische Leitung / Organisation / Programmheft:
CHEN Chengwen + Tobias Klich

Mit liebevoller Unterstützung von:
Katrin und Werner Rabus (Plantage 13 Bremen)
Sina Miranda (Edition zeitgenössische Musik / Podium Gegenwart)
Ilona Rieke (Filmbüro Bremen e.V.)
Beate Klich, Eunji Kang, Sunjoo Cho, Seungwon Yang (tritonus e.V.)

Herzlichen Dank an Andrea Flockert und das Team des Sendesaals Bremen!

Beratung / Gestaltung Prolog:
Stefanie Knauer

Texte:
Astrid Kaminski
CHEN Chengwen + Tobias Klich

Partituraussschnitte »4 Hände«:
© CHEN Chengwen + Tobias Klich

Photos:
© James Chan-A-Sue (Seite 1, 27, 31, 35, 39, 43) www.chanasue.com
© Françoise Saur (Seite 12 und 13) www.francoise-saur.com

Photodokumentation:
James Chan-A-Sue

Weitere Informationen und Newsletter-Anmeldung unter: www.tritonus-verein.de

Wenn Sie Interesse an den Aktivitäten von *tri*tonus e.V. haben und deren Fortsetzung auch finanziell unterstützen möchten, freuen wir uns über Ihre Spende. Gern stellen wir Ihnen als gemeinnützig anerkannter Verein eine Spendenbescheinigung aus.

Spendenkonto: tritonus e.V.
IBAN: DE49 2905 0101 0001 1692 67
BIC: SBREDE22XXX (Sparkasse Bremen)

Eine Veranstaltung von ***tri***tonus – Verein zur Förderung der zeitgenössischen Musik e.V., im Rahmen von »***Hören***Sehen« – Konzertreihe Visuelle Musik Bremen.
Gefördert vom Musikfonds e.V. mit Projektmitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien im Rahmen des Sonderprogramms Neustart Kultur und der Waldemar Koch Stiftung.

MUSIKFONDS

NEU START KULTUR

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

Waldemar Koch Stiftung

tritonus e. V.

Wir fördern
zeitgenössische Musik.