

Johannes Kreidler  
Michael Maierhof  
James Saunders  
Benjamin Lang  
Thomas Wenk

# extended piano

Sebastian Berweck

Sebastian Berweck

# extended piano

Johannes Kreidler  
Michael Maierhof  
James Saunders  
Benjamin Lang  
Thomas Wenk







# Sebastian Berweck extended piano

- Track 1 Benjamin Lang: **ABDucensparese** [1<sup>m</sup>10<sup>s</sup>]  
für Flügel (2001)
- Track 2 Michael Maierhof: **splitting 16 für Klavier** [10<sup>m</sup>32<sup>s</sup>]  
für Klavier (2002-3)
- Track 3 James Saunders: **#250904-r** [1<sup>m</sup>11<sup>s</sup>]  
für Klavier, Diktaphone, e-bow und Zuspülung (2004)
- Track 4 Thomas Wenk: **Recordame** [17<sup>m</sup>07<sup>s</sup>]  
für Klavier und Kassettenrekorder (1999)
- Track 5 Johannes Kreidler: **Klavierstück 5** [12<sup>m</sup>00<sup>s</sup>]  
für Klavier und analoge Elektronik (2005)

Sebastian Berweck Klavier und analoge Elektronik

Mastered: September 2009 at ZKM (Karlsruhe/Germany)

Tommeister: Sebastian Schottke  
Textbeitrag: Michael Rebhahn  
Übersetzung: Philipp Blume  
Photographie: Anika Neese  
Design: Mike Spikin

Produziert von CeReNeM ([www.cerenem.org](http://www.cerenem.org)) und Sebastian Berweck

Veröffentlicht von Huddersfield University Press, 2009

© & © HCR Huddersfield Contemporary Records

Herzlichen Dank an Anika Neese, Graham McKenzie, Liza Lim, Sue White, Antony Osborne und ganz besonders an Alexander Grebschenko.

# Sebastian Berweck extended piano

- Track 1 Benjamin Lang: **ABDucensparese** [1<sup>m</sup>10<sup>s</sup>]  
for grand piano (2001)
- Track 2 Michael Maierhof: **splitting 16 für Klavier** [10<sup>m</sup>32<sup>s</sup>]  
for piano (2002-3)
- Track 3 James Saunders: **#250904-r** [1<sup>m</sup>11<sup>s</sup>]  
for piano, dictaphones, CD and e-bow (2004)
- Track 4 Thomas Wenk: **Recordame** [17<sup>m</sup>07<sup>s</sup>]  
for piano and handheld cassette recorder (1999)
- Track 5 Johannes Kreidler: **Klavierstück 5** [12<sup>m</sup>00<sup>s</sup>]  
for piano and tape (2005)

Sebastian Berweck piano and analogue electronics

Mastered: September 2009 at ZKM (Karlsruhe/Germany)

Mastering Engineer: Sebastian Schottke

Booklet text: Michael Rebhahn

Translation: Philipp Blume

Photography: Anika Neese

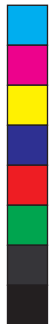
Design: Mike Spikin

Produced by CeReNeM ([www.cerenem.org](http://www.cerenem.org)) and Sebastian Berweck

Published by Huddersfield University Press 2009

© & © HCR Huddersfield Contemporary Records

Thanks to: Anika Neese, Graham McKenzie, Liza Lim, Sue White, Antony Osborne and especially to Alexander Grebschenko







Michael Rebhahn

## Leaving the comfort zone

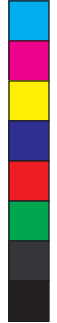
## Sebastian Berweck's revision of the piano

It's engraved deep in our collective consciousness: the picture of the piano virtuoso, a daring tamer of the beast with the 88 keys. Like no other musician, the pianist is expected to live up to the cliché of the unapproachable musical magician, who occasionally graces his admirers with a concert, so they may be witnesses to his superhuman artistry. Then, with a grand gesture, lightning-fast scales and arpeggios are overcome, baffling chord progressions pinned to the keyboard, until the astounded audience murmurs in disbelief "How in the world does he do it?" – The cult surrounding the piano virtuoso began in the 19th century, when Franz Liszt breezed into the European salons and concert halls with his pianistic trapeze artistry, transforming the piano from a musical instrument into an indicator of technical facility. Not much has changed about this perception into the present day. Even within new music, which in the past has stood in opposition to the self-referentiality of virtuoso showmanship, the piano has retained its exceptional status. The search for innovative techniques stagnated prematurely with preparations and activities inside the piano – beyond this the instrument has remained largely untouched. Despite the tentative steps taken toward new territory, it retains its conventionalized role: as a box of wonders in the spirit of Liszt.

Sebastian Berweck refuses to come to terms with this narrow view. In his work he emphatically turns against the rigid corset into which the instrument and its player are typically squeezed and thus condemns the gap which exists between the material conditions of most contemporary music and the narrower "sphere of action" of the piano. Berweck calls for the heretofore absent redefinition of the instrument and of the player's attitude. The first step is to recognize the damaging effect that the conventionalized idea of the virtuoso has had on contemporary piano literature. Berweck perceives the majority of contemporary piano music to be the result of a vicious circle: the piano is presented as a perfect-o-matic, the interpreters feel comfortable in their artistry, and the composers react by simply serving up a stream of pieces employing essentially the same color palette. This cycle needs to be broken: "To get the pianist out of his comfort zone," says Berweck, "things need to be risked which, at least initially, have nothing to do with the piano." An expansion of the notion of music itself is necessarily linked to an extension of the instrumental boundaries; the piano cannot be spared from this process, lest it permanently become "a piece of furniture"; as Helmut Lachenmann had already characterized it in the late 1970's. Which paths this

Sebastian Berweck will sich mit dieser verengten Sicht nicht abfinden. In seiner Arbeit als Interpret neuer Musik und dem »Aktionstradition« des Klaviers besteht. Berweck fordert die bislang verpasste Neudefinition von Instrument und Spielhaltung ein. Dabei müsse zunächst die tradierte Vorstellung des Virtuosen in ihrer destruktiven Wirkung auf die Entwicklung einer zeitgemäßen Klavierliteratur erkannt werden. In Berwecks Wahrnehmung ist ein Großteil gegenwärtiger Klaviermusik das Resultat eines Zirkelschlusses: Das Klavier wird unverändert als Kunstwerk von Komponisten mit immer neuen Stücken gleicher Couleur bedient. Eben diese Kreisbewegung gilt es zu unterbrechen: »Um den Pianisten aus seinem Wohlfühlbereich herauszuholen«, sagt

Es hat sich tief ins kollektive Gedächtnis eingegraben: das Bild des Klaviervirtuosen, des wagemutigen Dompteurs eines Monstrums mit die 88 Tasten. Wie von keinem anderen Musiker wird vom Pianisten erwartet, dem Klischee des unnahbaren Musikmagiers zu entsprechen, der seinen Bewunderern hin und wieder die Gnade eines Konzerts gewährt, um sie Zeuge seiner übermenschlichen Kunstfertigkeit werden zu lassen. Dann werden mit großer Geste rasante Skalen und Arpeggien bezungen, vertrackte Akkordfolgen in die Klaviatur gestemmt, bis das Publikum sich unglaublich zutraut: »Wie macht er das bloß?« – Der Kult um den Klaviervirtuosen begann Mitte des 19. Jahrhunderts, als Franz Liszt mit seinen pianistischen Trapeznummern in die europäischen Salons und Konzertsäle einzog und das Klavier vom Musikinstrument zum Gradmesser technischer Fertigkeiten umwidmete. Viel geändert hat sich an dieser Wahrnehmung bis heute nicht. Noch in der Neuen Musik, die einst mit Empphase nicht zuletzt gegen die Selbstreferenz eines musikalischen Virtuosenstums angetreten war, hat sich das Klavier einen Sonderstatus bewahrt. Die Suche nach innovativen Techniken stagnierte vorschnell in Präparationen und im Beispiel des Innenraums – ansonsten blieb das Instrument weitgehend unangetastet. Und trotz der Vorstöße in Richtung einer Neubestimmung erfüllt es weiterhin vorrangig seine tradierte Funktion: als Zauberkiste im Geiste Liszts.

Michael Rebhahn  
Den Wohlfühlbereich verlassen  
Sebastian Berwecks Revision des Klaviers



Thomas Wenk (\*1959) gelingt die Erweiterung des Klaviers durch den Einbezug eines antiquierten technischen Geräts: eines Kassetteneinrekorders. Sein Stück **Recordame** aus dem Jahr 1999 wurde Tonbandaufnahme der Stimme des Protagonisten den Monolog in zwei Perspektiven aufspaltet, erhält der Pianist in Recordame mit dem Kassetteneinrekorder einen virtuellen Dialogpartner, der als Kontrollinstanz, Zuhörer und Mitspieler in Erscheinung tritt. Die Rekorder tasten setzt Wenk in präziser rhythmischer Notation als Erweiterung der Klaviertastatur ein. Umgekehrt finden die Tastenklicks ihre Entsprechung im Klang präparierter Klaviersaiten. Neben Banddruscheln liefert der Rekorder Aufnahmen von bereits Gespieltem, wobei sich das Lo-Fi-Medium im Verlauf des Stücks immer stärker in die Musik einmischte, die Demarkation zwischen Live-Spiel und Aufnahme wird durchbrochen.

»Splitting« ist der programmatische Titel einer Werkreihe von Michael Maierhof (\*1956). Grundlage dieses Zyklus für Soloinstrumente sind akustische Experimente, die die Aufspaltung von Tönen in mehrschichtige Klänge thematisieren und auf eine Untermischung gewohnter Klanglichkeiten abzielen. Im 2002-3 entstandenen Klaviersolo **splitting 16** geht die Neubestimmung des Klaviers demnach nicht von der charakteristischen Hüllkurve der angeschlagenen Saite, sondern von deren gewöhnlich schwach ausgeprägtem stationärem Klanganteil aus. Diesen Anteil fixiert Maierhof durch den Einsatz eines E-Bows. Dieses ursprünglich für die Gitarre entwickelte Gerät versetzt einzelne Klaviersaiten elektromagnetisch in Schwingung, sobald die Dämpfer aufgehoben werden. Der reine, sinusartige Klang, der auf diese Weise entsteht, wird in Splitting 16 durch mitschwingende Glaskugeln, die auf den Saiten positioniert sind, in komplexe Mehrklänge aufgespalten. Als Gegenpol zu den fragilen, frequenzreichen Klangspektren dient die Beseitigung der kupferumspannenen Basssaiten mit einem Tennisball, wodurch dumpfe, perkussive Klänge erzeugt werden.

Berweck, »müssen Dinge gewagt werden, die mit Klavier erst einmal nichts zu tun haben.« Eine Ausdehnung des Musikbegriffs ist notwendigerweise mit einer Erweiterung der Instrumente verbunden: das Klavier kann davon nicht verschont bleiben, will es nicht endgültig nun »Mittelstück« geraten, als das Helmut Lachenmann es bereits Ende der siebziger Jahre bezweckelt hatte. Welche Wege diese Erweiterung nehmen kann, zeigt Sebastian Berweck auf dieser CD mit Kompositionen, die eine Lösung von der Verfestigung pianistischer Konventionen aus ganz unterschiedlichen Perspektiven angehen.

extension can take is demonstrated by Sebastian Berweck on this CD, with compositions which approach the dissolution of ossified pianistic convention from a variety of perspectives.

»splitting« is the programmatic title of a group of works by Michael Maierhof (\*1956). The conceptual basis of this cycle for solo instruments is acoustic experiments which focus on splitting single tones into multilayered sounds and aim to undermine customary notions of the sonic image. Thus, in the piano solo **splitting 16** (2002-3) the redefinition of the piano sound takes not the characteristic attack envelope of the struck string as its point of departure, but rather the typically softer sustain envelope. Maierhof isolates this portion with the help of an e-bow. This device, originally designed for the guitar, causes the strings to resonate via electromagnetic force, as soon as the dampers are lifted. In splitting 16, the pure, sine-tone-like sound that results is then split into complex multiphonics by glass marbles which buzz against the strings. As a counterpoint to these fragile, overtone-rich spectra, the piece calls for the copper-wound bass strings to be struck with a tennis ball, which evinces muffled percussive sounds.

Thomas Wenk (\*1959) succeeds in expanding the piano by the addition of an antiquated technical apparatus: the cassette recorder. The piece **Recordame** (1999) was inspired by Samuel Beckett's one-act play "Krapp's Last Tape." Just as the protagonist's monologue in Beckett is divided into two perspectives by the tape recording, so does the pianist in Recordame obtain a virtual dialogue partner, who at various times acts as supervisor, listener, and co-performer. Wenk treats the buttons of the recorder as an extension of the piano keyboard, by notating precise rhythms for them. Conversely, the clicks of the buttons find a sonic correspondence in certain prepared sounds in the piano. Along with tape noise, the recorder also contributes playback of previously played sounds, whereby the low-fidelity aspect becomes an increasingly prominent ingredient of the music; the clearly demarcated divide between live and recorded sound is thus ruptured.

What potential still lies in playing inside the piano is demonstrated in the piece **ABDucensparese** (2001) by Benjamin Lang (\*1976), which explores minute differentiations of sound production beyond the realm of the keyboard. The title of the work is a term from ophthalmology: damage to the nervus abducens leads to a paralysis of a particular eye muscle, causing double vision. In his piece, Lang attempts to create an analogous kind of acoustic double image, but without the use of tone repetitions or delay techniques. The goal is not the recognizable doublings of tones or





sounds, but rather the depiction of a “shadow” cast by the sonic image. Thus Lang invents various actions by which tones can be subjected to minuscule alterations of timbre. “The double image is,” according to Lang, “the sound shadow which envelops the core of the sound.”

A very different kind of envelopment appears in **Klavierstück 5** (2005) by **Johannes Kreidler** (\*1980). This piece complements the limitations of the instrument with samples, which extend the piano sound inwardly (into microtonality) and outwardly (beyond the range of the keyboard). In the process, Kreidler goes far beyond mere sonic similarity to “real” piano sounds, by using transpositions to extremely low and extremely high frequencies, that sound like rumbling and whistling, respectively, and thus introducing a noise layer. In the course of the piece additional samples emerge from this gray area: quotations from piano music of Schoenberg and Boulez, recordings from the supermarket, soccer fans, the piece just performed, the voice of the composer, the unrecognisable. Thus the pianist is confronted with a surfeit of acoustic materials, within which the distinction between “analog” instrument and technical medium, between original and reproduction, is blurred.

In contrast to Kreidler’s complex incorporation of electronics, **James Saunders** (\*1972) works in his composition **#250904-r** (2004) with seemingly simple technical means. The piece belongs to a modular work-in-progress called #[unassigned], which has occupied Saunders since 2000. #[unassigned] provides a flexible structure, whose individual elements can be eternally combined and recombined. With each new version Saunders expands the material resources of the project and thus attains a continuously growing spectrum of options which, in turn, allows ever richer combinatorial possibilities. In #250904-r, an added element is the expansion of the piano’s range through octave transposition by the use of dictaphones. The pianist only plays the piano in the highest octave, but this is recorded on the dictaphone and transposed into the next lower octave. A second dictaphone then displaces the resulting sound by yet another octave. At the bottom end of this range is where the e-bow and the playback are appended, whose activities are, in turn, also picked up and transformed by dictaphone. In this manner, the piece covers the whole frequency range of the piano, though the limited playback quality of the dictaphones creates an amorphous background noise, on the surface of which the sounds of e-bow and tape take on a well-nigh elegiac quality.

Welche Potenziale das Spiel im Innenraum des Klaviers noch immer hat, zeigt das Stück von **Benjamin Lang** (\*1976), das eine minutiöse Differenzierung der Klanggestaltung jenseits der Tastatur vornimmt. **Abducensparese**, so der Titel der 2001 entstandenen Komposition, ist ein Begriff aus der Augenheilkunde: Eine Schädigung des Nervus abducens bewirkt die Lähmung eines Augenmuskels, was zum Sehen von Doppelbildern führt. In seinem Stück versucht Lang, in Analogie dazu akustische Doppelbilder zu erzeugen, ohne allerdings mit Tonrepetitionen oder Delays zu arbeiten. Ziel sind nicht erkennbare Doppelungen von Tönen oder Klängen, als vielmehr die Abbildung eines »Schattens«, den das Klangbild wirft. Dazu konzipierte Lang bestimmte Techniken zum Bespielen des Klavierinnenraums, mittels derer Töne mit jeweils minimal unterschiedlichen Klangfärbungen erzeugt werden können. »Das Doppelbild«, so Lang, »ist der Klangschatten, der sich um den Kernklang hüllt«.

Völlig anders sieht die Erweiterung bei **Johannes Kreidler** (\*1980) aus. Sein **Klavierstück 5** aus dem Jahr 2005 komplettiert die Beschränkungen des Instruments mit zugespielten Samples, die den Klaverton nach innen (ins Mikrotonale) und nach außen (über den Ambitus der Tasten hinaus) erweitern. Dabei überschreitet er die Grenze der Ähnlichkeit mit dem »echten« Klavierklang, indem er Transpositionen in extrem tiefe bzw. extrem hohe Bereiche vornimmt, die als Brummen bzw. Rauschen eine geräuschhafte Ebene einziehen. Aus diesen Graubereichen erscheinen im Verlauf des Stückes zusätzliche Samples: Zitate aus Klaviermusik von Schönberg und Boulez, Aufnahmen aus einem Supermarkt, Fußballfans, das gerade gespielte Stück, die Stimme des Komponisten, Unkenrufe. Der Pianist wird so mit einer Überfülle akustischer Materialien konfrontiert, in der sein Instrument lediglich als »Einzelposten« aufscheint. Auf diese Weise entsteht, ähnlich wie in Wens Komposition, eine Verwischung der Grenze zwischen »analogem« Instrument und technischem Medium, zwischen Original und Reproduktion.

Im Gegensatz zu Kreidlers komplexem Einsatz von Elektronik arbeitet **James Saunders** (\*1972) in seiner Komposition **#250904-r** (2004) mit denkbar simplen technischen Mitteln. Das Stück ist Bestandteil des modularen Work in progress #[unassigned], an dem Saunders seit 2000 arbeitet. #[unassigned] stellt eine flexible Struktur dar, deren Einzelelemente immer neu kombiniert werden können. Mit jeder weiteren Version erweitert Saunders den Materialvorrat des Stückes und erarbeitet damit ein sukzessive anwachsendes Repertoire, das immer komplexere Kombinationsvarianten ermöglicht. In #250904-r erfolgt die Erweiterung des Klavierklangs durch Oktavtranspositionen, die Saunders durch den Einsatz von Diktiergeräten erzielt. Das Klavier wird





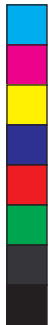


Five compositions – five future-oriented revisions of the piano which decidedly reject the piano as a museum object. After listening to this CD it should be apparent that contemporary piano music has much more to offer than the perpetuation of a purportedly updated Lisztian virtuosity. Certainly Sebastian Berweck makes the smug piano peacock look outdated, in more ways than one.

Translation: Philipp Blume

Oktave bespielt, dort aber vom Diktiergerät aufgenommen und durch halbierte Abspielgeschwindigkeit eine Oktave nach unten transponiert. Ein zweites Diktiergerät versetzt jene Aufnahme nochmals eine Oktave tiefer. An der Untergrenze dieser Ebene setzt der Einsatz des E-Bows und die Klangfläche des Zuspels an, deren Klangresultate ebenfalls per Diktaphon aufgenommen und transformiert werden. Auf diese Weise wird schließlich der gesamte Frequenzbereich des Klaviers abgedeckt, wobei die eingeschränkte Wiedergabemöglichkeit der Diktiergeräte einen amorphem Rauschhintergrund erzeugt, auf dessen Oberfläche die Töne von E-Bow und Zuspel eine nachgerade elegische Qualität annehmen.

Fünf Kompositionen – fünf zukunftsfähige Revisionen des Klaviers, die sich der Musealisierung des Instruments entschieden widersetzen. Nach dem Hören dieser CD sollte klar geworden sein, dass zeitgenössische Klaviermusik deutlich mehr zu bieten hat, als die Perpetuierung Lisztscher Gestik im vorgeblich zeitgemäßen Outfit. Sebastian Berweck zumindest lässt den selbstgefälligen Tastendompteur – in jeder Hinsicht – alt aussehen.





Sebastian Berweck  
pianist/performer

[www.sebastianberweck.de](http://www.sebastianberweck.de)

Sebastian Berweck is one of the most sought-after pianists in the field of experimental contemporary music. He has well over a hundred premieres to his name, of which nearly two dozen were dedicated to him. Many of these pieces demand a high degree of physical involvement, use extended techniques and electronics, or have completely removed themselves from the piano.

He has appeared, either as a soloist or with ensemble, at the Salzburger Festspiele, the ISCM World New Music Days 2004 (Switzerland), 2006 (Stuttgart) and 2008 (Vilnius), the Huddersfield Contemporary Music Festival, the Schleswig-Holstein Music Festival, Spring in Heidelberg, the Nous Sons Festival Barcelona, the Darmstadt International Summer Courses, among other major festivals of contemporary music.

He has recorded for Deutschlandradio Berlin, Swiss Radio DRS, the Hessian Radio Network, Radio Bremen, and the Southwest German Radio. His recordings have appeared on the labels Wergo, durian, HCR, cri, nochords and naivsuper.

As a specialist for piano and live electronics, he is a frequent guest at electronic studios like ZKM and CeReNeM. His project "DSP 63.0" is an ongoing collaboration between electronic music studios in Europe.

Sebastian Berweck has been a regular guest in the United States since 1998. He has given concerts and lectures at some of the most prestigious universities; amongst them Harvard, Stanford and Berkeley. In 2001 his work was showcased in a 2-hour feature by Radio WFMT Chicago.

In 2003 he founded trigger – Ensemble für aktuelle Musik, which existed until 2008. Collaborations with artists such as Jan-Peter E. R. Sonntag, Katrin Bethke, Viola Kiefner or the Graz-based group tonto were an integral part of the concept. Since 2008 he has been researching the issues surrounding the production of music with live electronics at the Centre for Research in New Music (CeReNeM) of the University of Huddersfield. Sebastian Berweck lives in Berlin and Huddersfield and is co-founder of stock11.de.



Sebastian Berweck ist einer der profiliertesten Pianisten für experimentelle zeitgenössische Musik. Er hat weit über 100 Stücke uraufgeführt, von denen knapp zwei Dutzend ihm gewidmet sind. Viele dieser Stücke erfordern einen großen Körperinsatz, setzen erweiterte Techniken und Elektronik ein oder haben sich völlig vom Klavier entfernt. Er spielte als Solist oder in Ensembles bei den Salzburger Festspielen, den World New Music Days 2004 (Schweiz), 2006 (Stuttgart) und 2008 (Vilnius), dem Huddersfield Contemporary Music Festival, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Heidelberger Frühling, dem Nous Sons Festival Barcelona, den internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt sowie vielen weiteren internationalen Veranstaltungen. Er machte Radioaufnahmen für das Schweizer Radio DRS, den Hessischen Rundfunk, Radio Bremen, Deutschlandradio Berlin und den Südwestrundfunk. Aufnahmen sind erschienen bei den Labels Wergo, durian, HCR, cri, nochords und naivsuper. Als Spezialist für Klavier und Elektronik ist er gern gesehener Gast in den Studios elektronischer Musik wie dem ZKM oder dem CeReNeM. Sein Projekt "DSP 63.0" ist eine fortlaufende Kollaboration mit europäischen Studios. Seit 1998 ist Sebastian Berweck regelmäßig in den USA zu Gast. Er gab Konzerte und Lectures an der renommiertesten Universität der USA, darunter Harvard, Stanford und Berkeley. Radio WFMT Chicago präsentierte ihn 2001 in einem zweistündigen Feature.

[www.sebastianberweck.de](http://www.sebastianberweck.de)

Sebastian Berweck  
pianist/performer

entstanden. Seit 2008 forscht er am Centre for Research in New Music (CeReNeM) der University of Huddersfield über Problematiken bei der Produktion von Musik mit Live-Elektronik. Sebastian Berweck lebt in Berlin und Huddersfield und ist Mitgründer von stock11.de.

