

Name, Vorname: Lux, Marian
E-Mail: marian.lux@netz-meister.de
Studiengang: MA Musikwissenschaft
Semester: 4
Matrikelnummer: 3748990
Modulnummer: 03-MUS-1005
Modultitel: Tonsatz III
Seminarleiter: Prof. Bernd Franke

Mark Andre's iv 14

Eine Analyse

von Marian Lux

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Kurzbiografie Mark Andre	1
3. Kurzbiografie Duo Conradi-Gehlen	2
4. Entstehungsgeschichte von iv 14	2
5. Analyse	
5.1 iv 14a	3
5.2 iv 14b	5
5.3 iv 14c	6
5.4 iv 14d	7
5.5 iv 14e	8
6. Zentrale Momente des Stückes	
6.1 Symmetrie	9
6.2 Das Instrument als Idiom, nicht als Medium	10
6.3 Das Verschwinden	11
7. Fazit	11
8. Literaturverzeichnis	III
9. Eidesstattliche Erklärung	III

1. Einleitung

In den Jahren 2014 und 2015 schrieb der Deutsch-Französische Komponist Mark Andre für und in Zusammenarbeit mit den Gitarristen Stefan Conradi und Bernd Gehlen das Stück *iv 14*¹. In fünf einzelnen, aber miteinander verwobenen Sätzen für zwei Gitarren wird unter Zuhilfenahme unkonventioneller Spiel- und Kompositionstechniken eine gleichzeitig minimalistische wie vielfältige Klangwelt erforscht. Wenngleich das Gesamtwerk mit etwa fünf Minuten Dauer recht kurz, sowie in der (Konzert-)Praxis auch ungewohnt leise wirkt, entfaltet sich bei genauerer Betrachtung eine Fülle an Details, die beim oberflächlichen Hören zunächst zwischen den Zeilen verborgen bleiben.

Diese Arbeit beinhaltet eine eingehende technische Analyse der fünf Sätze anhand der Partitur, sowie einer Live-Videoaufnahme. Des weiteren werden zentrale abstrakt-inhaltliche Momente des Stückes besprochen. Dabei wird sowohl die ideelle Perspektive des Komponisten, als auch die praktische Perspektive der Interpreten beachtet, die an einigen Stellen nicht immer deckungsgleich ist. Dem wird eine Einordnung in den Kontext der Entstehung des Stückes, dem Verhältnis zwischen Komponist und Interpret und damit eine kurze Biografie der drei maßgeblich beteiligten Musiker vorangestellt. Um einen tieferen Einblick in die zahlreichen Details des Stückes gewähren zu können, wurden Interviews mit Mark Andre und Stefan Conradi geführt, für die Ich mich an dieser Stelle ausdrücklich bedanken möchte. Die spielpraktischen Beobachtungen beziehen sich besonders auf das aufgezeichnete Konzert im BKA Theater Berlin vom 28.9.2021 im Rahmen der Veranstaltungsreihe *unerhörte Musik*².

2. Kurzbiografie Mark Andre

Geboren 1964 in Paris studierte Andre zunächst am Conservatoire National Supérieur de Musique und promovierte an der École normale supérieure im Fach Musikwissenschaft. 1995 ging er mit einem Stipendium nach Stuttgart, wo er bei Helmut Lachenmann an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Komposition, sowie elektronische Musik bei André Richard studierte. Andre steht mit seinem kompositorischen Schaffen in der Tradition der Darmstädter Schule der Neuen Musik und gewann für zahlreiche Werke angesehene Preise. Seit 2005 lebt er in Berlin und doziert seit 2009 an der Musikhochschule in Dresden für Komposition, sowie regelmäßig bei den Darmstädter Ferienkursen³. Er ist Mitglied in den Akademien der Künste in Berlin, Dresden und

1 <https://www.edition-peters.de/product/iv-14/ep14200>

2 Zugänglich via YouTube: <https://youtu.be/BbaceC3J7ZI?t=600>

3 https://de.karstenwitt.com/kuenstler_in/mark-andre

München. Zentrales Motiv seiner Werke ist immer wieder das Verschwinden, welches durchaus auch mit religiöser Bedeutung aufgeladen wird⁴.

3. Kurzbiografie(n) Duo Conradi-Gehlen

Stefan Conradi, geboren 1960 in Istanbul und Bernd Gehlen, geboren 1959 in Aachen, lernten sich beim Studium bei Wilhelm Bruck an der Hochschule für Musik Karlsruhe kennen. 1986 gründeten sie das Duo Conradi-Gehlen, welches im Bereich der Neuen Musik seither etliche Uraufführungen namhafter Komponisten zu verzeichnen hat. Beide Musiker spielen darüber hinaus in diversen Ensembles und Orchestern und wirken auch bei CD-Produktionen mit. Conradi arbeitet beim Leipziger Verlag C. F. Peters und ist dort für zeitgenössische Musik zuständig. Gehlen arbeitet an der Musikschule Bietigheim-Bissingen und leitet dort das Gitarrenorchester⁵.

4. Entstehungsgeschichte von *iv 14*

Der Kontakt zwischen dem Duo Conradi-Gehlen und Mark Andre kam über den Verlag C. F. Peters zustanden, für den Conradi arbeitet und bei dem Andre seine Partituren publiziert. Das Duo hatte Andre 2014 angesprochen und eine Zusammenarbeit initiiert. Angetan von der Idee, begann Andre die Kompositionsarbeit im selben Jahr. Klassisch ausgebildet und daher spezialisiert auf Orchesterinstrumente, hatte Andre bis dato noch nie für Gitarre geschrieben, weshalb Conradi ihn in Berlin besuchte, eine Gitarre als Dauerleihgabe übergab und Andre über kompositorische Möglichkeiten und Beschaffenheit des Instrumentes unterrichtete. Die Gitarre wird in *iv 14* von Andre nicht als Instrument im herkömmlichen Sinne behandelt, also als festen Regeln folgendes Medium zur Klangerzeugung, wie sie ursprünglich gedacht ist. Viel eher steht die Gitarre als Klangkörper für sich selbst: Andre spricht von der Gitarre als Idiom, also eine kontextlose und eigenständige Entität. So erkundet Andre, der selbst nicht Gitarre spielt, das Instrument aus einer Perspektive, die offen ist für Unkonventionelles. Im Austausch mit dem Duo, per Mail und auch persönlich, wurden technische Fragen geklärt und Satz für Satz das Stück entwickelt. Andre spricht von den Sätzen auch als Miniaturen. Die Sätze entstanden über einen langen Zeitraum und wurden teilweise einzeln Uraufgeführt, bevor alle fünf fertig waren.

Auch in *iv 14* geht es, wie häufig in Andres Werken, um das Verschwinden, technisch konkret um das Ausklingen beziehungsweise Ausschwingen der Saiten. Auch ein Bezug zur christlichen Mythologie und der Auferstehungsgeschichte Jesu Christi wird hergestellt. Andre selbst schreibt in

4 https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-kuenstler/bfs_kuenstler_detail_42583.html

5 <https://www.duo-conradi-gehlen.de/>

einer Kurzbeschreibung auf der Webseite von C. F. Peters:

"*iv* ist das Anagramm von I(ntro)v(ertiertheit). Es geht um eine Art Reise im Innersten des Komponierens.

Das Stück lässt 5 Miniaturen beobachten. Es sind einerseits kompositorische Situationen mit bestimmten Klang- und Zeittypen, andererseits atmet die Makroform zwischen symmetrischen und asymmetrischen[sic!] Tendenzen. Es betrifft die zentrale Miniatur «c» und die Paare «b-d» und «a-e».

Es geht um die Entfaltung von zerbrechlichen, kompositorischen Räumen, die sich zwischen existentiellen und hoffentlich metaphysischen[sic!] Räumen befinden, um Verschwinden. Das Verschwinden wurde immer als besondere Präsenz von Jesus von Nazareth nach der Auferstehung verkündet.

iv 14 wurde für das Duo Conradi-Gehlen komponiert, bei bei dem ich mich für die Entwicklung des Stückes bedanken möchte."⁶

Wichtig sind hier die Kategorien der Symmetrie, die in der Analyse auf verschiedenen Ebenen klar erkennbar zu Tage treten. Auch die Klammerform der Satzpaare lässt sich in der Partitur an mehreren Kriterien fest machen.

5. Analyse

iv 14a

iv 14 ist für zwei Konzertgitarren komponiert, die teilweise mit Hilfsmitteln gespielt werden. Die erste Gitarre (Gehlen) ist standardmäßig auf E/A/d/g/h/e gestimmt, die zweite Gitarre (Conradi) um jeweils einen achten Ton tiefer. Das erzeugt gewisse Spannungen und Schwingungen, selbst wenn beide Gitarren den selben notierten Ton spielen. Auch angegeben ist eine Uraufführung am 28.2.2015 bei "*signalraum*" in München, welche sich nur auf den ersten Satz bezieht.

Der erste der fünf Sätze dauert ca. 50 Sekunden und ist zunächst als 3/8 Takt bei ca. 30 bpm (in der Partitur "♩ = 60 ca.") notiert. Die rechte und linke Hand sind in einzelnen Systemen notiert. Damit ergeben sich vier statt der üblichen zwei Notensysteme pro Akkolade. Diese Aufspaltung in die einzelnen Hände wird den ganzen Satz beibehalten und kehrt auch in den Sätzen c und e zurück, bildet also eine Symmetrie. Während die linke Hand standardmäßig mit einem herunter oktavierten G-Schlüssel notiert ist, ist der Schlüssel der rechten Hand freier gestaltet: Eine modellhafte

⁶ <https://www.edition-peters.de/product/iv-14/ep14200>

Abbildung des Gitarrenkorpus mit den Extremen "Steg" und "Schallloch", zusammen mit der Anweisung "Zarte Impulse mit den Fingernageln[sic!]" gibt an, an welcher Stelle die rechte Hand die Saiten berühren soll. Welche Saite gebraucht ist, ist innerhalb der Systeme durch Klammern und Zahlen im Kreis (1=e' bis 6=E) gekennzeichnet. Diese Saitenkennzeichnung ist wiederum Standard. Ähnliche freie Notenschlüssel und Notationstechniken finden sich unter anderen auch bei Andres Lehrer Lachenmann und sind somit zwar selten gesehen, aber keine komplette Neuschöpfung⁷. Im Interview betont Andre den Unterschied zwischen einer Notation, die Aktionen protokolliert und einer solchen, die Ergebnisse verlangt. Die eher einer Tabulatur ähnelnden, frei gestalteten Notenschlüssel gehören in erstere, die konventionellen G-Schlüssel, die nach Klängen, statt Bündeln und Saiten verlangen, in letztere Kategorie.

Formal lässt sich der erste Satz in drei Bewegungen gliedern, die von bestimmten Techniken geprägt sind. Die ersten sechs Takte zeichnen sich durch ein symmetrisches Wechselspiel sowohl zwischen den Gitarren, als auch zwischen den Händen aus. Dabei haben die zwei Hände bestimmte Rollen, die von Gehlen und Conradi hin und her getauscht werden: Die rechte Hand macht die besagten Impulse mit den Fingerspitzen und bewegt sich in 32teln zwischen Steg und Schallloch hin und her. Die linke Hand spielt extrem leise (fünffaches pianissimo) Barrégriffe. Diese werden nur aufgeschlagen (Tapping mit der linken Hand). Gehlen hat dabei die drei tiefen Saiten (E/A/d) und Conradi die hohen (g/h/e), was ein atmendes Wechselspiel erzeugt. Die Melodiestimme, also das Tupfen der rechten Hand, wechselt so unauffällig zwischen den Gitarren und Saiten, dass der Eindruck einer durchgängigen Melodie entsteht, obgleich jede Gitarre nur Teile davon spielt. Beim Wechsel überschneidet sich immer eine letzte 32tel Note. An genau dieser Stelle, spielen die je linken Hände auch ihre Barréakkorde, die in Halbtonschritten aufsteigen. Am Ende der sechs Takte gibt es einen kurzen Übergang in der linken Hand der ersten Gitarre, die bereits vier 32tel früher mit dem technischen Motiv des nächsten Abschnittes beginnt.

Der zweite Abschnitt geht wiederum sechs Takte und öffnet zunächst mit einem zweistimmigen Tapping der Linken Hand in kleinen Sekunden, die in Halbtonschritten steigen. Die zweite Gitarre macht eine dreistimmigen Slide (=Glissando) nach oben mit Barrégriff auf g, h und e Saite. Für die rechten Hände ändert sich der Notenschlüssel: Dargestellt sind nun die sechs Saiten mit der Anweisung, auf dem Steg mit einem Finger zwischen den Saiten zu klopfen. Beide rechten Hände klopfen in unterschiedliche Richtungen: Gehlen aufwärts (gemeint ist auf der Gitarre aufwärts, also Richtung tiefer E Saite) und Conradi abwärts, was wieder eine starke Symmetrie darstellt. Nach Beendigung des Slides haben beide linken Hände Pause. Im letzten Takt gibt es wieder einen ähnlichen Übergang, indem die erste Gitarre einen Takt früher mit der für den nächsten Abschnitt charakteristischen Spieltechnik anfängt.

⁷ u.a. hier, sichtbar in der zweiten Vorschau: <https://www.stretta-music.de/lachenmann-zwei-gefuehle-musik-mit-leonardo-nr-299984.html>

Im letzten Abschnitt streichen beide Hände rhythmische über den Korpus der Gitarre. Sie bekommen abermals einen neuen Notenschlüssel: Zwischen den Extremen "Am Korpus (dunkel)" also auf der Vorderseite der Gitarre und "An der Zarge (hell)", also am Rand, unter dem Hals der Gitarre, wird das Wischen verortet. Hierbei stellt sich aber eine Diskrepanz zwischen Notation und Spielpraxis dar und das Duo spielt die rechte Hand ausschließlich auf der Zarge und die linke ausschließlich auf dem Korpus, obwohl die Partitur einen graduellen Wechsel vorsieht, der real aber nicht umzusetzen ist. Auch die Wechsel zwischen "heller" und "dunkler" bleiben hier praktisch unbeachtet und es bleibt lediglich eine gleichmäßige, rhythmische Wischbewegung, die zu jedem Taktbeginn leicht betont wird. Leider kann dadurch auch eine weitere Symmetrie zwischen den Stimmen nicht umgesetzt werden: Die Partitur sieht vor, dass immer wenn eine Hand "heller" wischt, die andere "dunkler" wischen soll. Ebenso wechseln sich die Gitarren ab. Die Taktart ändert sich im letzten Abschnitt, stetig länger werdend, zwischen 2, 4, 5 und 7 Achtel. In der Praxis gibt Gehlen, der die erste Gitarre spielt, zu jedem Taktwechsel ein Zeichen durch leichtes Kopfnicken, eine Art der Kommunikation, die auch den folgenden Sätzen häufig zum Einsatz kommt. Der ganze Satz bewegt sich dynamisch zwischen fünf und sechsfachen Pianissimo, ist also in der Aufführungspraxis kaum hörbar und somit auch an einen bestimmten, kammermusikalischen Raum gebunden.

iv 14b

Der zweite Satz ist mit ca. 37 Sekunden und nur sieben Takten noch kürzer und filigraner, birgt deswegen nicht weniger Details. Die Notation ist hier wieder konventionell und jede Gitarre hat nur noch ein Notensystem. Zwischen den Händen wird nicht mehr explizit unterschieden. In diesem Satz werden sehr intensiv die Schwebungen zwischen verschiedenen, nahe beieinander liegenden Tönen erforscht. Formal ist der Satz zweigeteilt, wobei der zweite Teil eine Art Schatten des Ersten darstellt, Andre selbst spricht hier von einem mimetischen Echo. Zunächst öffnen beide Gitarren mit natürlichen Flageolettönen, deren Position sowohl durch die Zahlen im Kreis für die Saite, als auch durch römische Ziffern für die Bünde exakt bestimmt sind. Dabei spielt jede Gitarre eine kleine Sekunde (cis und d). Dadurch, dass die zweite Gitarre aber anfangs um einen Achtelton tiefer gestimmt wurde, klingen effektiv vier eng beieinander liegende Töne mit gleichmäßigen Abstand. Das erzeugt durch die sich teils überschneidenden Phasen der einzelnen Töne und die gegenseitige Addition, beziehungsweise Subtraktion der Amplituden ein psychoakustisches Phänomen, welches als Oszillieren der Lautstärke (ähnliche eines Tremolos) wahrgenommen wird. Diese Phänomen wird als Schwebung bezeichnet. Sind die Gitarren einmal gestimmt, kann die Geschwindigkeit dieses tremoloartigen Oszillierens nicht mehr von den Musikern beeinflusst werden. Die Gitarre

entscheidet hier gewissermaßen selbst, wie die Schwebung klingt, was Andres Idee von der Gitarre als Idiom nahe liegt. Beide Gitarren spielen den kompletten Satz Unisono, was erneut in der Praxis schwer umzusetzen ist, da jeder Ton mit einer Fermate ausklingt und die Länge nur Grob mit Sekunden angegeben ist. Andre sagt hierzu, dass bewusst mit dem Verwenden zweier Zeiteinheiten (Sekundenlänge und Notenlänge) gespielt wurde, die sich gegenseitig annähern (wobei bei ♩=60 bpm eine Achtel schon quasi eine Sekunde dauert). Die kleinen Sekunden, wiederkehrend in Takt drei, dort aber an anderer Stelle gespielt, wechseln sich ab, mit einzelnen, künstlichen Flageolets. Hierbei wird ein Ton mit der linken Hand gegriffen und mit der rechten gleichzeitig mit dem Zeigefinger auf der Hälfte der Saite zart abgedämpft und mit einem der anderen Finger gezupft. Die beiden Gitarren spielen hier wieder Töne mit Halbtonabstand, effektiv anderthalb. Im vierten Takt wiederholt sich der Zweite, nur wiederum auf anderen Saiten, anderen Bündeln und mit einem natürlichen Flageolett in der ersten Gitarre, der mit dem selben Ton, als künstliches Flageolett in der zweiten Gitarre (effektiv wieder -1/8 Ton) konkurriert. Um die Fermaten so präzise wie möglich zu halten, kommt wieder das konspirative Kopfnicken zum Einsatz.

Die drei letzten Takte stellen eine Spiegelung der ersten dar: Hier wird ein hohes d mit der rechten Hand getappt und ein manuelles Vibrato mit der Hand gespielt, welches die Schwebungen der vorherigen Takte imitieren soll. Wieder im Sinne der Symmetrie ist die Stärke des Vibratos (mit + gekennzeichnet) zwischen den Gitarren aufgeteilt, so dass die Summe der + immer vier ergibt. Ein Weiteres Detail, welches so filigran ist, dass es in der Praxis nahezu unmöglich umzusetzen ist. Ein hörbarer Nebeneffekt, der der Partitur nicht zu entnehmen ist, ist das Klingen der leeren h-Saite, die beim Vibrato auf der e-Saite notwendig immer wieder mit dem Finger berührt wird. Unklar bleibt, ob dieser passive Effekt gewollt ist: Einerseits steht er nicht in der Partitur, die sonst sehr explizit ist, andererseits könnte er vom Duo auch durch abdämpfen der h-Saite mit der linken Hand verhindert werden, worauf aber auf verschiedenen Aufnahmen verzichtet wird.

iv 14c

Die zentrale Miniatur c besteht im Grunde aus je einer flüssigen Bewegung und dauert nur etwas länger als 20 Sekunden. Die Partitur gibt eine Uraufführung am 28.10.2015 bei "ZeitGenuss" in Karlsruhe an. Das Tempo wird erneut langsamer und mit "♩ = 44 ca." angegeben. Beide Gitarren haben wieder nach Händen aufgeteilte Notensysteme, wie auch im ersten Satz schon. Die rechte Hand hat erneut den Notenschlüssel, der zwischen Steg und Schallloch verfährt. Die Taktart ist wieder 3/8. Eine Neuerung ist das Verwenden einer Metallstange für die erste Gitarre und eines Geigenbogens sowie eines Bottlenecks⁸ für die zweite Gitarre. Die ganze Bewegung beginnt

⁸ Kleiner Glaszylinder, den man sich über einen Finger stülpt, um mit leichtem Druck auf die Saiten fließende Glissandi spielen zu können.

dynamisch aus dem Nichts und schwillt kaum merklich auf ein fünffaches Pianissimo an. Erste Gitarre bewegt sich stetig mit der Metallstange vom Steg Richtung Sattel, im fünften Takt wird dafür noch ein entsprechender Notenschlüssel eingeführt. Ab dem fünften Takt wird mit der Spitze der Metallstange ein Tremolo gespielt. In Videoaufnahmen führt Gehlen entgegen der Partitur die Stange ab dieser Stelle wieder Richtung Brücke, was praktisch nur einen geringen klanglichen Unterschied macht. Mit der linken Hand werden die Saiten zunächst alle gedämpft und dann nacheinander im ersten Bund Barré gespielt, bis zur g-Saite. Dann wieder losgelassen und gedämpft.

Zweite Gitarre vollzieht eine ähnliche Bewegung: Der Geigenbogen wird über dem Schallloch angesetzt und Richtung Brücke gezogen. Bereits im dritten Takt setzt ein Tremolo ein. Auf- und Abbewegung des Bogens sind notiert und passieren zunächst in jedem Takt, ab dem Dritten lange gehalten bis zum Siebten. Die linke Hand greift alle Saiten Barré, beginnend im ersten Bund und zieht langsam das Griffbrett hoch. Ab Takt vier kommt der Bottleneck zum Einsatz. Die Partitur sieht vor, alle Saiten mit dem Bottleneck noch über das Griffbrett hinaus Richtung Brücke zu ziehen. Tatsächlich sind herkömmliche Bottlenecks aber gar nicht groß genug, um alle sechs Gitarrensaiten abzudecken, weshalb Conradi hier praktisch nur noch die unteren vier (E/A/d/g) spielt. Auch in diesem Satz ist wieder eine zentrale Symmetrie der Bewegungen der beiden Gitarren zu erkennen: Die rechten Hände bewegen sich in je unterschiedliche Richtungen.

iv 14d

Der vierte Satz schlägt den Bogen zurück zum Zweiten. Wieder gibt es nur ein Notensystem pro Gitarre und wieder werden Klänge ausschwingen gelassen. Dabei steht jeder Klang für sich und ist mit Fermaten und später explizit mit Pausen von den anderen getrennt. Der Satz dauert ca. 55 Sekunden und ist damit der längste des Stücks. Eine Unterteilung in zwei Abschnitte ist plausibel: Im ersten folgen die Klänge direkt aufeinander, im zweiten, der im sechsten Takt mit einzelnen Flageoletttönen beginnt, werden die Klänge vollständig ausklingen gelassen. Zunächst werden sich zweierlei Techniken bedient: Tapping mit der linken Hand und Barréflageoletts. Diese erklingen gemäß der symmetrischen Manier des Stücks immer abwechselnd in den zwei Gitarrenstimmen. Für die Flageoletts sind wieder Bünde in römischen Ziffern angegeben. Dabei sollen die Saiten zunächst angeschlagen und so schnell wie möglich mit der linken Hand der Barréfingern aufgelegt werden, um das Flageolett zu erzeugen. Da in den unterschiedlichen Bünden verschieden starke Obertöne sind, klingen manche dieser Akkorde länger als andere. Sowohl Tapping als auch Flageoletts sind mit absichtlich vagen Fermaten verzeichnet, die von *Mittellang* über *Lang* bis *Sehr lang* reichen und antizipieren, wie lange die Harmonietöne ausklingen. Jeder dieser Klänge

konkurriert mit einem Tapping der linken Hand, bei dem augmentierte Barrégriffe auf das Griffbrett gehämmert werden. Dabei sieht die Partitur Griffe vor, die praktisch unspielbar sind und vom Duo in verschiedenen Aufnahmen auch vereinfacht und gewissermaßen begradigt, im Sinne des Barrés, gespielt werden. Im sechsten Takt ändert sich der Tonfall und es wird erneut ruhiger: Wo gerade noch bis zu 12 Töne gleichzeitig geklungen haben, sind es jetzt nur noch zwei Flageolets, die vollständig ausschwingen. Dabei steht in den Takten sechs und sieben (einen Halbton tiefer) ein natürlicher Flageolettton einem künstlichen gegenüber. Im achten Takt spielen beide Gitarren ausnahmsweise das selbe, nämlich zwei natürliche Flageolets im Halbtonabstand, was wegen der tiefer gestimmten zweiten Gitarre wieder vier gleichmäßig separierte Töne ergibt. Im neunten Takt wird zunächst das Selbe angespielt, dann aber die zwei klingenden Saiten abgedämpft. In den folgenden Takten bis zum Schluss werden alle Saiten abgedämpft. Zunächst erklingen erneut zwei künstliche, dann vier natürliche Flageolets. Die Parallelen zum zweiten Satz sind einerseits struktureller Natur: Selbe Notation und eigenständige Klänge in einem 1/8 Takt, durch Fermaten getrennt, andererseits bedienen sich beide ähnlicher Techniken, wie dem Gegenspiel natürlicher und künstlicher Flageolets.

iv 14e

Der letzte Satz des Stückes schlägt den Bogen zum Ersten und schließt damit den Kreis. Hier stehen rhythmisch getriebene, filigrane Elemente wieder stärker im Vordergrund. Auch ist die Notation wieder nach Händen eingeteilt, wobei die linke Hand, ähnlich wie im ersten Satz, vor allem Barréakkorde spielt, bei denen die Saiten in diesem Satz nicht herunter gedrückt, sondern über bestimmten Bündeln gedämpft werden. Aus pragmatischen Gründen legt sich das Duo in diesem Satz die Gitarren auf den Schoß, ohne dass die Partitur es explizit vorsieht. Mit ca. 42 Sekunden ist der Satz zwar nicht der längste, mit 21 Takten aber der am detailreichsten notierte. Formal ist es nur ein langer Block, der in einem angedeuteten Krebs komponiert ist, heißt, dass der Anfang dem rückwärts gelesenen Ende ähnelt, eine traditionelle Kompositionstechnik der Barockfuge, die hier auf die beiden Gitarrenstimmen aufgeteilt wird. Die Mitte, an der sich der Krebs spiegelt, ist zwischen Takt 11 und 12. In der Notation ist dies weiterhin festgehalten, dass die rechte Hand mit einer harten Plastikkarte spielt. Dazu hat die rechte Hand wieder einen freien Notenschlüssel, der die sechs Saiten darstellt. Die Position der Karte auf den Saiten wird innerhalb der Notensysteme mit den umkreisten Buchstaben S ("Extrem am Steg") und SL ("Schallloch (XIX)"), sowie gestrichelten Linien für fließende Übergänge angegeben. Das Tempo ist "♩ = 80 ca." und ähnlich zum ersten Satz bleiben wir im 3/8 Takt. Auch fünf- bis sechsfaches Pianissimo erinnert an den ersten Satz.

Zunächst beginnt der Satz leise und filigran auf nur je einer Saite. Die beiden Gitarren wechseln sich hier wieder stets ab, haben nur in seltenen Fällen Überschneidungen, wie in Takt sechs, bei denen der Rhythmus aber auch verschieden ist (Triolen gegen Quintolen). Ab dem zweiten Takt kommen zunächst in der ersten Gitarre Saiten hinzu, ab dem fünften auch in der Zweiten. Die rhythmischen Fragmente sind entweder binär, ternär oder quinternär und zwischen den zwei Gitarrenstimmen immer verzahnt (interlocking). Gesteigert wird nicht nur die Anzahl der Saiten sondern auch die Tonhöhe des Barrégriffs, den die linken Hände spielen. Dabei geht die erste Gitarre bereits ab Takt drei höher, die Zweite erst ab Takt sieben. Die rechte Hand oszilliert zwischen Steg und Schallloch hin und her. Im fünften Takt werden die Saiten das erste mal mit der Karte gerieben, was gerade bei den kupferumwickelten tiefen Saiten ein schnarrendes Geräusch erzeugt. Es folgen Barréflageolets, wobei die Saiten mit der Linken Hand nicht vollständig, sondern nur an einer Stelle gedämpft werden, somit auf beiden Seiten leicht schwingen können. Durch verschieben der linken Hand auf dem Griffbrett entstehen verschiedene Obertonklänge. Im siebten Takt wird mit der Karte hart über alle Saiten gefahren. Diese Stelle (und ihre Wiederkehr im Krebs in Takt 16) ist die Lauteste des ganzen Stückes. Die Partitur sieht vor, die Saiten hinter der linken Hand anzuschlagen, was von Conradi in Takt 16 auch gemacht wird, von Gehlen aber nicht. Auch beim folgenden Reiben der Saiten mit der Karte baut Gehlen eine Art Tremolo ein, welches nicht aus der Partitur zu entnehmen ist. Es folgen weitere rhythmisch fragmentierte Impulse auf ausgewählten Saiten. Im Übergang von Takt 11 zu Takt 12 beginnt der Krebs und alles, was bisher in der ersten Gitarrenstimme passiert ist, spielt sich nun rückwärts in der Zweiten ab und umgekehrt. Dabei gibt es aber Abweichungen und die Stimmen orientieren sich eher aneinander als eine perfekte Spiegelung zu sein. So werden vermehrt Einzelsaiten mit der Karte angeschlagen, wobei nur der Rhythmus beibehalten wird. Nur die letzten fünf Takte sind etwas freier gestaltet mit gegeneinander laufenden Rhythmen. Auch wird das erste Reiben aus Takt fünf nicht gespiegelt. Tatsächlich hat die erste Gitarre an dieser Stelle über einen Takt lang Pause, was selten vorkommt.

6. Zentrale Momente des Stückes

Symmetrie

An etlichen Stellen des Stückes lassen sich symmetrische Abläufe entlang verschiedener Achsen beobachten. So entsteht das Gefühl, dass die Komposition in Wirklichkeit für ein Instrument geschrieben wurde, welches selbst aus zwei Gitarren besteht. Die beiden Stimmen sind sehr gleichwertig und übernehmen stets einander Rollen und tauschen die Funktionen. Beginn erster Satz: Gitarre 1 startet eine Melodie und endet in einem Akkord, dann übernimmt Gitarre 2 die

Melodie und endet in einem Akkord. Dabei klingen die Akkorde genau so lange, wie die andere Gitarre spielt. Ende erster Satz: Wann immer eine Gitarre "heller" wischen soll, wischt die andere "dunkler" (auch wenn das in der Praxis untergeht), eine zusätzliche Symmetrie besteht zwischen den Händen. Mitte zweiter Satz: Die Stärke des Vibratos ist in der Summe immer gleich. Dritter Satz: Auf- gegen Abbewegung in den rechten Händen. Vierter Satz: Abwechseln zwischen Anschlagstechniken und im letzten Satz natürlich der Krebs. Dabei wird die Symmetrie auch immer wieder gebrochen um mit der Erwartungshaltung des Hörers zu spielen. Denn vollständig und lupenrein aufgehen, tut im ganzen Stück letztendlich nichts. Die Symmetrien sind immer nur angedeutet und als Orientierung gedacht, im Detail oft aber trotzdem verschieden, oder in der Praxis so filigran, dass sie kaum erkennbar sind, so dass das Endergebnis doch organisch bleibt.

Das Instrument als Idiom, nicht als Medium

Im Interview betonte Andre sein Verständnis der Gitarre als Idiom und nicht als Medium. Das bedeutet, dass die Gitarre hier keine Zwischeninstanz zwischen einer Idee und einem Klang ist, sondern selbst den Ursprung der Klänge bildet. So wird in der Partitur auch häufig auf bauartspezifische Dinge eingegangen, die der Gitarre als Instrument eigen sind, wie beispielsweise die freien Notenschlüssel, die bestimmte Positionen auf der Gitarre konkret verorten. Das Instrument selbst wird in allen Facetten erkundet und diktiert somit aufgrund seiner bestimmten Beschaffenheit den Klang. Ein gutes Beispiel ist die häufige Verwendung der Barrégriffe, die selbst keine (herkömmlich bekannten) Akkorde darstellen und damit immer spezifisch nach Gitarre klingen (konkret ist es eine sechstönige Quartschichtung mit der Ausnahme einer großen Terz zwischen g und h Saite). Dieser charakteristische Klang ist stark mit der Gitarre assoziiert und erinnert daran, dass jeder Nicht-Gitarrist, der zum ersten mal eine Gitarre in der Hand hat, immer zuallererst alle Leersaiten spielt. Auf intellektuell höherem Niveau tut das Andre hier gewissermaßen auch und räumt damit dem Instrument seinen eigenen Freiraum ein. Damit verbunden ist auch die Form in Miniaturen, die je einen oder einige wenige intime Aspekte der Gitarre genauer beobachten. Das wechselhafte Verwenden konventioneller G-Schlüssel, also einer auf ein Ergebnis zielenden Notation und der freieren, eher tabulaturhaften Schlüssel, also einer Notation, die im Gegenzug Aktionen protokolliert, findet immer im Sinne der einfachsten und konkretesten Kommunikation mit dem Interpreten statt. Dabei zielen beide Arten der Notation darauf ab, der Gitarre selbst Raum zur klanglichen Entfaltung zu lassen: Beispielsweise beim ersten Satz entstehen beim Tippen auf die Saite auch trotz Dämpfung (Ober-)töne, die gewollt, aber nicht notiert sind. Welche Töne genau entstehen entscheidet das Instrument, der Interpret, die Situation. Selbes gilt für die Schwingungen im zweiten Satz, die wegen ihrer fragilen physischen

Beschaffenheit, die von Millisekunden abhängig ist, notwendig in jedem Konzert anders klingen. Die entstehenden Klänge werden folglich nicht antizipiert sondern beobachtet. Diese, absichtlich dem Zufall überlassenen Details, werden als Idiom, also als eigene Ausdrucksform der Gitarre verstanden und im Stück verkörpert.

Das Verschwinden

Ein wiederkehrendes Motiv in Andres Werken ist das Verschwinden, welches auch im *iv 14* zentral ist. Dabei nimmt dieses Verschwinden verschiedene Gestalten an. Am offensichtlichsten ist es in den Miniaturen b und d, in denen Schwingungen und Schwebungen entwickelt werden und ausklingen. Im dritten Satz ist es das Streichen über die Saiten bis zum Anschlag: Je näher man dem Rand der Saiten Richtung Brücke oder Sattel kommt, desto obertonreicher, aber auch leiser wird der klang, bis er völlig zum Erliegen kommt. Die beiden äußeren Miniaturen a und e sind in Bezug auf das Verschwinden schwerer zu interpretieren, da hier nichts offensichtlich leiser, weniger oder langsamer wird. Im Gegenteil enden beide Sätze recht abrupt und unvorhergesehen und zeichnen sich eher durch ihre vielen Symmetrien aus. Viel stärker ist hier die Zerbrechlichkeit und Fragilität als Dauerzustand der Klänge zu spüren, die stets am Grat der Unhörbarkeit wandeln und damit auch eine durchaus extreme Grenzerfahrung darstellen. Ebenfalls uneindeutig ist der Bezug zur christlichen Mystik um die Auferstehung Christi, den Andre in der Selbstbeschreibung seines Stückes erwähnt.

7. Fazit

iv 14 ist ein Stück der nach innen gekehrten Extreme. Es untersucht und beobachtet klangliche Zwischenwelten, die durch Intimität, Fragilität und Zerbrechlichkeit zu beschreiben sind. Diese Welten werden vom Idiom Gitarre selbst erzeugt und die entstehenden Klänge werden häufig bewusst dem Zufall überlassen. Die somit erschaffene Welt ist an das Instrument gebunden und soll die intimsten Details der Beschaffenheit der Gitarre preisgeben. Damit verbunden geht die Struktur in fünf Miniaturen einher, die jeweils Klammern um die zentrale Miniatur c bilden: In jedem Satz wird unter Zuhilfenahme einer oder einiger weniger Spieltechniken ein bestimmter, klanglicher Aspekt des Idioms erforscht. Die häufig wiederkehrende Symmetrie ergibt sich aus der Gleichberechtigung der Stimmen im Duo: Gezielt für das Duo Conradi-Gehlen komponiert übernehmen beide Gitarrenstimmen fließend einander Rollen, so dass keine Hierarchie entsteht. In Zusammenarbeit mit dem Komponisten wurde sich zwischen Ideen und Umsetzung geeinigt. Das Duo nimmt sich an einigen Stellen den Freiraum der Partitur nicht exakt zu folgen, um Passagen

spielpraktisch zu vereinfachen, ohne dabei die Idee des Komponisten zu opfern. Im Vordergrund steht immer die Gitarre selbst. Eingebettet in die Biografie des Komponisten wird das Stück durch den Moment des Verschwindens, mit dessen Begrifflichkeiten sich in den einzelnen Sätzen auf unterschiedliche Weise befasst wird.

8. Literaturverzeichnis

Partitur zu iv 14 von Mark Andre (2014/15):

<https://www.edition-peters.de/product/iv-14/ep14200>

Zu Mark Andre:

https://de.karstenwitt.com/kuenstler_in/mark-andre

<https://www.edition-peters.de/composer/andre-mark/w00101>

https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-kuenstler/bfs_kuenstler_detail_42583.html

Zum Duo Conradi-Gehlen:

<https://www.duo-conradi-gehlen.de/>

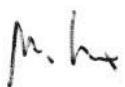
Video und Audio:

<https://youtu.be/BbaceC3J7ZI?t=600>

<https://soundcloud.com/mark-andre/iv-14-fur-2-gitarren> (letzter Zugriff für alle: 5.1.2022)

9. Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere hiermit an Eides statt, dass ich die hier vorliegende Arbeit selbständig verfasst habe. Jede Stelle, an der wörtlich oder inhaltlich auf das Gedankengut anderer zurückgegriffen wurde, habe ich kenntlich gemacht. Weder die gesamte Arbeit noch Teile der Arbeit lagen jemals einer Prüfungsbehörde vor.



Marian Lux

Leipzig, den 5.1.2022