

Das Klavierwerk von

Morton Feldman

und seine
Einspielungen
auf CD



Von: Jens E. Kaiser

„... da Musik unser Leben ist, weil sie uns ein Leben gegeben hat - haben wir die Dinge klar gemacht? Das heißt, lieben wir die Musik oder die Systeme, Rituale und Symbole - die weltlichen, gierigen Übungen, die wir an ihre Stelle gesetzt haben?

Das heißt, geben wir alles - eine völlige Hingabe an unsere eigene Einzigartigkeit? ...“

Diese Aussage des amerikanischen Komponisten Morton Feldman (1926-1987) anlässlich des Todes von Edgard Varèse im Jahre 1965 verrät viel von Feldmans eigener (kritischer) Haltung herkömmlicher Komponierpraxis gegenüber bzw. von dessen undogmatischer Annäherung an musikalische Phänomene.

„Ich glaube, dass ich meinen Klängen zuhöre ... ich verdanke ihnen mein Leben.“

In bereits früher Abkehr von den strikt seriellen Klangkonzepten und -idealen eines Pierre Boulez oder Stockhausen entwarf der Amerikaner - noch im Alter von 40 Jahren im elterlichen Wäschereibetrieb in New York tätig (als „Brotberuf“) - kompromisslos eine neue Ästhetik des

Das Frühwerk

Im Klangideal noch weitgehend an der webernschen Ausdünnung bzw. Ereignisreduktion orientiert, schreibt Feldman ab den 1950er Jahren bis in die Mitte der 1960er Jahre eine ganze Reihe von kurzen Stücken, in denen er – in Anlehnung an die damals vorherrschende Malerei des abstrakten Expressionismus – dem „Leer-Raum“, musikalisch also der „Pause“ eine immer wichtigere Bedeutung beimisst: Nicht als Abwesenheit von Tönen, sondern, ähnlich wie auch im Werk von John Cage, als selbständiges musikalisches Element, als Anwesenheit von Stille.

Innerhalb dieser Zurücknahme des Klangmaterials gibt es dennoch periodische Wiederholungen einzelner Tonpunkte, abrupte Wechsel in andere Figurationen gefolgt von z.B. eben jenen „Leerräumen“ (Abfolge mehrerer Pausentakte), in die jedoch wiederum (für den Hörer) unerwartet neue Klänge bzw. figurale Splitter mit Elan und Wucht (im Fortissimo) hereinbrechen (können).

Man darf und soll hier also auf alles gefasst sein; „Inseln“ der Logik und der Stille tauchen z.B. in „Extensions 3“ (1952) ebenso unvermittelt auf wie sie wieder jäh abbrechen oder mit kleinsten Detailveränderungen in eine neue Struktur oder figurale Anordnung münden. Oder zurück ins „Chaos“ führen oder wie am Ende von „Intermission 5“ (1952), das zunächst mit zwei extrem lauten Cluster-Akkorden „schockiert“, die achtfache (!) identische Reproduktion einer zweitaktigen Figur kreieren. Ob sich also Aggregatzustände ändern oder wie in „Piano Piece 1952“ völlige Monotonie in der Rhythmik/Bewegungsrichtung herrscht, ob – wie in „Intermission 6“ (für ein oder zwei Klaviere, 1953) eine „offene Form“ quasi als Klangmobile frei im Raum schwebt: *Im Prinzip liegt die kompositorische Kunst Feldmans im Loslassen (- Können) von allen Prinzipien und herkömmlichen Ordnungssystemen.*

John Tilbury setzt in seiner Einspielung des Frühwerks „early piano 1950–64“ [die erste einer auf 4 CDs vorliegenden Gesamteinspielung (LondonHALL docu 13)] die oben erwähnte Kargheit (an Tönen) subtil in Szene. Die Textur dieser zerbrechlich leisen Miniaturen (s.o.) mahnt im voraus schon größte Zurückhaltung an, und er folgt diesen zumeist zarten Spuren als eher distanzierter Beobachter, bringt bei „Vertical Thoughts 4“ und „Piano Piece to Philip Guston“ (beide 1963) die notenhalbslosen Tonpunkte/Klänge in eine fließende Gesamtbewegung, während Marianne Schroeder auf ihrer (heute leider vergriffenen) Einspielung (hatArt CD 6035) den Klängen meditativ nachhört, deren Verletzlichkeit und Isolation herausstellt.

Aki Takahashi bewegt sich, was Klang und Tempogestaltung betrifft, irgendwo zwischen Schroeders und Tilburys Auffassung. Doch Tilbury ist noch klarer in der Diktion, entschlossener in der Zielsetzung, die Verkettung (für uns) unsichtbarer Zusammenhänge transparent zu machen. Takahashis Einspielung (mode 54) bietet allerdings die am frühesten veröffentlichten „Illusions“ (1949–50), Studienstücke im noch frei-atonalen

Stil – nicht uninteressant! –, die bei Tilbury hingegen fehlen.

Da die Tilbury-CD das umfangreichste Kompendium dieser frühen Kleinoden darstellt, sollen hier noch drei extreme Ausrichtungen feldmanschen Komponierens nicht unerwähnt bleiben: „Intersection 2 & 3“ (1951/53) sowie „Piano Piece“ (1964), von Tilbury präzise und grandios umgesetzt. Die Frische seines ungestümen Spiels vermag zu entfesseln, ja zu begeistern (wohl ähnlich, wie wenn man die „Waldsteinsonate“ mit Gulda hört), und das bei einer Partitur, gegen die die „Waldsteinsonate“ wie Routinearbeit wirkt: Nichts in den „Intersections“ ist herkömmlich notiert, es gibt keine Noten, sondern (räumliche) „Kästchen-Notation“, Registervorgaben in hoch-mittel-tief, freie (!) Dynamik und eine undurchschaubare Zahlenakrobatik, die nur die Anzahl der zu spielenden Töne vorgibt. In dem geforderten Tempo erweist sich der britische Interpret als reaktionsschneller, vital agierender „Virtuose“ im traditionellen Sinne, der sich hier mehr denn je ganz in den Dienst des Werkes stellt. Stark im Gegensatz dazu – doch nicht minder extrem! – steht das „Piano Piece“ (1964), das geradezu paradigmatisch Feldmans eigene Auffassung kontrapunktischen Denkens veranschaulicht: *Nichts gegen Etwas.*

Auch hier hat man den Eindruck, dass sich Tilbury in einer geistigen Disziplin übt, wenn er die von Feldman gnadenlos exponierten Leerräume sowie den unaufhörlichen Wechsel zwischen fester Metrengliederung und out-of-time Abschnitten bewältigt, ohne das Gefühl zu vermitteln, alles sei völlig willkürlich; man spürt als Hörer, dass bereits im Frühstadium feldmanschen Komponierens Intuition und Kompositionstheorie angenehm ausbalanciert sind.

In diesem Zusammenhang sei auf die wohl einzig „historische“ Sammlung mit Stücken Feldmans nicht nur, aber v.a. für Solo-Klavier hingewiesen: Vorgelegt auf einer CD von der Edition RZ 1010 (1994) mit dem schlichten Titel „Morton Feldman“.

Hier spielt u.a. der Meister selbst und wenn es oft stimmt, dass Komponisten nicht immer die besten Interpreten ihrer eigenen Werke sind, so

beflügelt die Sinne

AUGUST FÖRSTER
GEOR. 1859

AUGUST FÖRSTER GmbH
02708 Löbau Jahnstraße 8 Tel.: 03585/ 8 66 30 www.august-foerster.de
02701 Löbau PSF 1105 Fax: 03585/ 86 63 31 E-mail: August_Foerster@t-online.de

wird man hier eindeutig eines Besseren belehrt. Feldman zelebriert (!) seine „Intermission 5“ (1952) regelrecht, er präsentiert keine Abstraktion, er ist die Abstraktion. Die dynamischen



Gegensätze – im Frühwerk noch vereinzelt anzutreffen – sind bei ihm noch radikaler, rigoroser gezeichnet als in Tilburys Version. Ja selbst David Tudor, maßgeblicher Pianist der Avantgarde-Literatur (damals) und mit einer zeitlich früheren Aufnahme (NDR 1956) auf derselben CD vertreten (interessant!),

reicht an das asketische Spiel des Meisters nicht heran. Wie angebracht bzw. wenig störend diese jedoch sein kann, zeigt sein Agieren bei „Intersection 3“ (1953): Tudor spielt nicht unbedingt virtuoser oder vitaler als sein Kollege Tilbury, aber dynamisch noch ausgefeilter, noch erfindungsreicher – die Dynamik ist dort ja frei wählbar – und Tudors unnachgiebige, scharfe Akzentuierungen inmitten auch sehr subtiler, aber schnell verfliegender Pianissimo-Stellen lassen diese fast dreiminütige Tour de force (Aufnahme : HR 1959!) wie einen komprimierten Cecil Taylor erscheinen.

Man kann diese CD v.a. hinsichtlich ihres Dokumentationswertes gar nicht hoch genug einschätzen. Aber nicht nur deswegen: Die Auswahl der Stücke (unterschiedliche Besetzungen/ fast immer mit Klavier bzw. solo), deren kompositorische Radikalität, die klangliche und interpretatorische Intensität (trotz alter Aufnahmetechnik) sowie die Kompromisslosigkeit aller daran beteiligten Spieler machen diese geistreiche Zusammenstellung zu einem authentischen Kunst- und Hörerlebnis, zu einer Klangreise hauptsächlich in die 1950er Jahre.

Vom „mittleren“ zum „späten“ Feldman

Feldman hat auch in seiner weiteren kompositorischen Entwicklung eine stringent-logische und systematische Verknüpfung einzelner Elemente weitgehend negiert. Jedoch gibt es bereits in den frühen Miniaturen hier und da begrenzte Passagen plötzlicher Kohärenz innerhalb einer fragmentarisch anmutenden „Losigkeit“ (Martin Erdmann), die somit jeder dogmatischen Kompositionsmethode entgegenwirkt.

Mit Beginn der 1970er Jahre entsteht eine Reihe von Orchesterwerken, die das jeweilige Solo-Instrument eher „porträtieren“ als dass sie ihm die Möglichkeit geben, virtuos zu brillieren. In „Piano

& Orchestra“ (1975) z.B. „soll die Aufmerksamkeit des Hörers mehr auf die Farbe des Werkes als auf kompositorische Verfahren gelenkt werden.“ (Feldman)

Dementsprechend zurückgenommen ist dort die Dichte der Textur; an die „Frühwerk“-Phase erinnern lediglich zwei kleinere „Ausbrüche“ in der 7. und 17. (Hör-)Minute, während die Gesamtkonzeption sowie Orchestrierung ansonsten voller Diskretion und Raffinesse sind. Die einzelnen Orchestergruppen präsentieren sich nie auftrumpfend oder überladen, sondern stehen dem Klavier kammermusikalisch zur Seite.

Dessen Part – von Markus Hinterhäuser (col legno WWE CD 20070) adäquat d.h. mit viel Sinn für klanglich-dynamische Fluktuationen umgesetzt – verzahnt sich des öfteren mit den verschiedenen Sektionen, so dass das Klavier mitunter wie ein erweitertes Instrument wirkt. Dies ist ein Konzert, das eher die Funktion innerhalb (und auch außerhalb!) des Orchesterklanges beleuchtet, mit „Kadenzen“, die sich jedoch in Zeitlupe ereignen. Orchester wie Interpret erzeugen in diesem Wechselspiel lichte Momente großer Klangs Schönheit, ohne dadurch „gefällig“ zu wirken.

In „Piano“ (1977), das ebenso wie „Palais de Mari“ auf derselben CD vorliegt, gibt Hinterhäuser jedem der verschiedenen, deutlich zu unterscheidenden Abschnitte ein eigenes Profil. Auch dynamisch – obwohl bis auf wenige, aber massive „Cluster“-Anhäufungen (im fff!) ansonsten alles in konstantem PPP verläuft.

Es erscheint (mir) jedoch sinnvoll, Konturen zu ziehen, um die Komplexität „durchhörbarer“ zu gestalten v.a. dort, wo Feldman bis zu drei (!) Notationssysteme übereinanderschichtet. Später werden in quasi musikalischer „Verwerfung“ diese Klangebenen noch metrisch gegeneinander verzerrt, so dass ein akustisch reizvolles Wechselspiel zwischen Vorder- und Hintergrund entsteht.

Hinterhäusers Kontrast bei eben jener „Cluster“-Stelle ist sehr gut herausgearbeitet (fff-gefolgt von ppp-Klängen), gleichzeitig lässt er, durch niedergedrücktes Pedal, die Akkordballungen zu gleichsam monolithischen „Gesamtklängen“ verschmelzen. Das Klangergebnis wirkt demnach mehr in die Tiefe.

Roger Woodward hingegen reduziert in seiner im Wortsinne „fantastischen“ Auffassung des Werkes (Etcetera KTC 2015) an gleicher Stelle den Pedalgebrauch; die Klangebenen sind hier noch brachialer gegeneinander abgesetzt, nur etwas später kommen auch unbestimmte Dauern (in Form von kleinen Vorschlägen) mit ins Spiel, und das Ganze wird grausam schwer in seiner musikalischen wie pianistischen Umsetzung.

Woodward gelingt jedoch ein kleines Wunder: Seine Pedaltechnik hier ist nicht nur virtuos und kompetent, sondern ungemein intelligent! Die kleinen Vorschläge, ja Vorschlagsakkorde (!) sind als solche erkennbar (Ebene 1), die Ruhe der Klänge in Klangebene 2 lässt sich durch die abrupten dynamischen Wechsel in Ebene 3 nicht erschüttern. Und das alles simultan! Fast möchte man meinen, er hätte da aufnahmetechnisch „gemogelt“, so plastisch sind die Unterschiede heraus-

gearbeitet. Insgesamt eine Einspielung von konzentrierter Gespanntheit!

John Tilburys Version von „Piano“ (1977) [CD 2 der 4-CD-Box, s.o.] stellt eine nahezu „perfekte“ Einlösung der Partitur in allen Parametern dar. Klang, rhythmische Umsetzung und seine Temposteuerung in den polymetrischen Passagen sind erstaunlich! Doch neben aller Perfektion scheint mir Tilburys Sicht über weite Strecken zu sehr dem Kalkül geopfert. Oder, um auf Feldmans Eingangszitat dieses Artikels zu verweisen, vielleicht fehlt dem Briten nur die „völlige Hingabe“ an seine „eigene Einzigartigkeit?“ – Trotzdem eine Meisterleistung!

Die Einstellung **Marianne Schroeders** (hatArt CD 6035) hierzu ist eine ganz andere: Ihre Einspielung dieses „*unspielbaren Klavierstücks*“ (Hinterhäuser) vollbringt den bemerkenswerten Balance-Akt zwischen rhythmisch präzisiertem, schnörkellosem Spiel und subjektiver Deutung, obwohl die Grenzen dabei eng gesteckt sind. Die „Cluster“-Stelle zeichnet sie weniger plastisch als Woodward, aber dennoch so eindringlich und stark in den Kontrasten, dass sich die Suche nach dieser leider vergriffenen Platte lohnt (z.B. in Second-Hand-CD-Läden). Von Anfang an ist sie präsent im Klang, weniger „introvertiert“ als Hinterhäuser, im letzten Drittel der gut halbstündigen Komposition sogar filigraner im Gesamtklang als Tilbury: Die Akkorde(!) verbinden sich bei ihr zu einer Linie, erzeugen eine eigenartige Vernetzung von zauberhafter Lichtheit (bei ihrem Spiel hier muss man einfach poetisch werden!), die alle anderen Einspielungen überragt.

Aki Takahashi (mode 54) – neben Roger Woodward einst musikalisch Vertraute Feldmans und wie jener mehrfache Widmungsträgerin – wirkt in ihrer Darbietung etwas unentschlossen, interpretatorisch ohne Zugriff, um nicht zu sagen „blass“; meines Erachtens hält sie sich zu sehr zurück. Manchmal nimmt sie auch zu viel Pedal, so dass dadurch die Deutlichkeit bzw. Abgrenzung der drei Klangebenen (s.o.) leidet; die Plastizität Woodwards erreicht sie nicht im Ansatz. Auch ist insgesamt kein einheitliches Tempo auszumachen. Dieses schwankt je nach Dichte der Textur. (Und das bei einer Interpretin, die ebenso wie Woodward so phantastisch Xenakis zu spielen vermag, dass einem der Atem stockt!) Bei Feldmans „Piano“ wirkt sie daher irgendwie „enttäuschend“.

Man wünschte sich allerdings, **Ronnie Lynn Patterson** hätte „Piano“ (l'empreinte digitale ED 13137) so „enttäuschend“ gut gespielt wie Takahashi! Diese bleibt trotz aller angesprochenen Unzulänglichkeiten dennoch auf pianistisch hohem Niveau, während Patterson sich eindeutig zu viel herausnimmt: Erscheint einem Feldmans Musik eh schon wie in Zeitlupe (und verlangt so dem Hörer manchmal einiges ab), so gerät die Aufnahme mit diesem Pianisten (fast 40 Minuten!) zur chinesischen „Wassertropfenfolter“, v.a. bei „Palais de Mari“ (1986). Solch eine gravierende Missachtung des Grundtempos war auch nie in dessen Sinn. „Palais de Mari“, das nach einem Gemälde benannte und zugleich davon inspirierte Werk, zeigt sich gegenüber „Piano“ (1977) geglä-

tet d.h. kompositorisch ist von der Disparatheit der vorherigen Abschnittsbildung nicht mehr viel zu spüren, obwohl sie immer noch latent, nur eben subtiler vorhanden ist. Dazu trägt auch nicht unwesentlich die Beschränkung auf durchgängige ppp-Dynamik bei. (Typisch für Feldmans „Spätwerk“). Abgesehen davon, dass Pattersons Version fast doppelt(!) so lange dauert als alle Vergleichseinspielungen, nämlich wieder fast 40 Minuten, erweitert er hier die Palette der Ungenauigkeiten zum einen graduell, zum anderen benutzt er falsche Oktavlagen, „verwässert“ (rhythmisch gesehen) Achtelnoten im Zusammenhang mit den für Feldmans Verständnis (von Unbestimmtheit) so eminent wichtigen kleinen Vorschlägen, die uns schon im „Frühwerk“ begegneten („Piano Piece 1964“); Vorschläge, absurderweise gegen eine Pause gesetzt: „*Nichts gegen Etwas*“ (Feldman), als Neuverständnis von Kontrapunkt, das bis ins „Spätwerk“ und somit auch in „Palais de Mari“ hineinwirkt.

Das in seiner klanglichen Mildheit und nochmaligen Reduktion auf Substanziellstes ungemein ansprechende Stück erfreut sich scheinbar großer Beliebtheit bei den Pianisten: Allein mit 8 Einspielungen lag es vor, zumeist auf Samplern (7 mal) – oft gekoppelt mit dem etwa gleich langem „Piano“ (1977) – und ein mal innerhalb Tilburys Gesamtedition. In Woodwards Doppel-CD (s.u.) fehlt es leider.

**Wir sorgen dafür,
dass Ihr Flügel
SICHER
ankommt!**



- ◆ Klavier- und Flügeltransporte
- ◆ Bundesweite Beiladungen
 - ◆ Umzüge für Pianisten
- ◆ Tourneeservice

CIECIOR
www.ciecior-transporte.de

38104 Braunschweig • Querumer Straße 3
Telefon 0531 – 33 43 80 • Fax 0531 – 239 64 23

Neben den bereits erwähnten Interpreten der Klavierwerke Feldmans haben sich auch Andreas Mühlen, Daniel N. Seel und **Alan Feinberg** „Palais de Mari“ anvertraut (allesamt auf Samplern). Letzterer, nämlich Feinberg (Koch 3-7308-2H1) besticht durch großes – ich traue mich kaum, es auszusprechen – Einfühlungsvermögen, mit dem er sich dem Werk nähert, um unsagbare Trauer, vielleicht gar Resignation hervorzustülpen. Sein durchgehend (zu?) weicher Anschlag offenbart hier jedoch keine Seelenzustände des Interpreten, sondern ist Charakteristikum einer äußerst subtilen Auffassung und Ausgestaltung der Klänge. Es gelingt ihm das Kunststück, einerseits zwar empfindsam, doch zugleich beherrscht (v.a. im dynamischen/ rhythmischen Bereich) den Beinahe-Stillstand zu kreieren. Wehmut erfasst einen beim Anhören dieser klanglich perfekten Aufnahme.

Andreas Mühlen (disc 1025/ Liebermann) überspannt im Vergleich dazu mehrmals den Bogen durch allzu wechselhaftes Changieren in Details: Die kleinen Vorschläge sind in ihrer Ausführung inkonsequent, die Anschlagstärken variieren teilweise – trotz durchgängigem ppp – und Pedalgeräusche fallen bisweilen unangenehm auf. Auch scheint er die Klänge/ Töne, je länger sie sind bzw. werden, im doppelten Wortsinn nicht „auszuhalten“. Musikalisch „deutelt“ er mir zuviel bei gleichzeitig sporadischer Missachtung der Partituranlagen statt sich zurückzunehmen, um den Klängen zuzuhören und zu tun, was sie ihm sagen – so das (unzureichend eingelöste) Motto auf der Rückseite des etwas dürftigen Booklets seiner CD.

Daniel N. Seel (hat[now]ART 139) gelingt eher, was Mühlen so schwerfällt: Den Klängen sich selbst überlassen, ihnen „nachzuhören“. Hier scheint alle pianistische Artistik eingefroren, zum Punkt, zur Singularität reduziert bzw. verdichtet. Kann man diese kargen, kleinen weißen „Zwerge“ – vielleicht Überreste ehemals aufgeblähter boulezscher Supernovae – überhaupt pianistisch „bewältigen“? Seel kann! Sein wesentlich distanzierteres Verhältnis der Partitur gegenüber lässt durch sein zudem präzises Spiel das zunächst Kalte, ja Unbeteiligte seiner Interpretation als auf einmal

zielgerichtete, wegweisende Reduktion auf Wesentliches, als *Abstraktion* und *Negierung* historischer Zwänge (→ Boulez) erahnen. Überzeugend!

Stellten die 1970er Jahre ein „Übergangsstadium“ zwischen fragmentarisch-experimenteller Kompositionsweise und, darauf aufbauend, seiner Ausweitung der darin vorgestellten Ideen zu

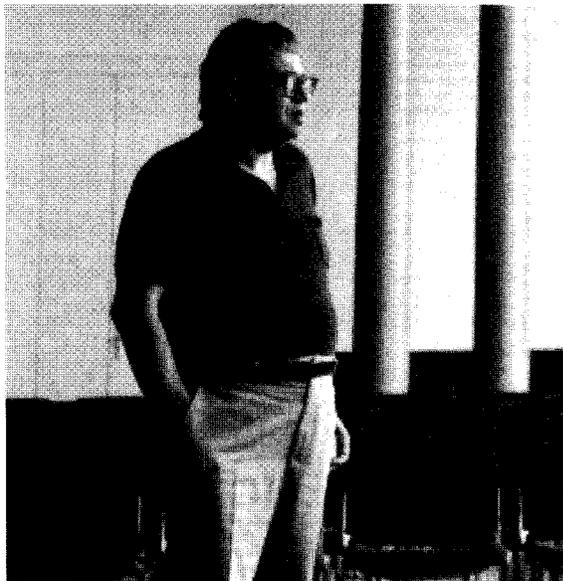
größeren, aber noch disparaten Formkomplexen dar („Piano 1977“), so kann man bei den beiden groß angelegten Klavierwerken „Triadic memories“ (1981) und „For Bunita Marcus“ (1985) eine Weiterentwicklung beobachten. „Form“ im tradierten Denken „verliert“ sich sprichwörtlich. Statt dessen gewinnen Umfang und Proportion immens an Bedeutung sowie auch das Gefühl des Komponisten, wann etwas die Richtung ändert oder zu Ende geht. Dieser stark subjektivistischen Auffassung von Musik, die Zeit erst gestaltet und die sich im Klangprozess als Oberfläche entfaltet, steht auf der anderen Seite ein äußerst rationelles Strukturdenken in der Binnenform gegenüber. Feldman arbeitet daher mit *Modulen* – in sich geschlossenen, „lebensfähigen“ Klangbausteinen –, die er beliebig oder besser: *intuitiv* miteinander verknüpft bzw. mehr oder weniger stark variiert, wodurch sich sowohl für den Spieler, als auch den Hörer Irritationen ergeben.

Die so entstehenden „Klangmuster“ – Feldman war nicht zufällig passionierter Sammler teurer persischer und türkischer Teppiche – heben, je nach zeitlicher Ausdehnung die (psychologischen) Zeitebenen auf, lassen die Musik wie im Jetzt erscheinen. In ständigem Fluss begriffen suggeriert sie oft eine Einheit, wo strukturell de facto keine ist bzw. nur gelegentlich. „Logik“ (Binnenstruktur) und „Willkür“ (Tonmaterial!) prallen kompositorisch direkt aufeinander.

Jean-Luc Fafchamps (Sub Rosa CD 012-35) vermittelt in seiner Version von „Triadic memories“ (1981) genau diese „Geschlossenheit“, obwohl er sich auf jeweils eine der oftmals geforderten Mehrfachwiederholungen (Wiederholungszeichen) beschränkt. Dies ist zwar objektiv „falsch“, tut der Musik aber insgesamt keinen Abbruch und so kann man ihm diesen wohl CD-technisch bedingten Fauxpas (Laufzeit!) verzeihen, hört man sein ansonsten atmosphärisch dichtes, von durchgängig homogener Artikulation geprägtes Spiel. Einige kleine Wermutstropfen wie der stumpfe Klang im Bassbereich (v.a. am Schluss) sowie ein in den hohen Lagen verstimmtes B trüben etwas den Gesamteindruck, der durchweg überzeugend ist.

Aki Takahashi (ALM Records ALCD-33) „sprintet“ gewissermaßen durch das Stück: Wenn es Fafchamps auf fast 75 Minuten bringt, so benötigt ihre „Kurzfassung“ lediglich 61 (!) Minuten mit allen (!) gespielten Wiederholungen – und das, ohne gehetzt zu wirken. Ähnlich wie in „3 Voices“ (1982), einem Feldman-Werk für drei Stimmen, sind die Einzellinien aus einem Geflecht mehrerer Klangebenen gut herauszuhören wie auch als Gesamtkomplex wahrnehmbar. Außerdem arbeitet sie die winzigen rhythmischen „Mutationen“ sehr gut heraus, die auf Dauer/in Folge als Fokus wirken. (Diese leider sehr teure CD ist in Deutschland nicht erhältlich, aber der Suche wert!).

Eine persönlich gefärbte, „mysteriöse“ Einspielung dieser monumentalen Klanginstallation bietet **Roger Woodward** auf seiner bereits erwähnten Doppel-CD (Etcetera KTC 2015). Obwohl er die anfangs minimalen rhythmischen Unterschiede in der linken Hand völlig ignoriert, d.h. zu einer in



sich homogenen Figur einebnet und somit Feldmans Intention zuwiderhandelt, obwohl sein Pedalklang über Strecken zu „dick“ erscheint (bei 1/2-Pedal-Vorgabe), gelegentlich Spitzentöne im Diskant „herausknallen“ und die jeweils letzte Wiederholung eines Moduls meist starkes Ritardando aufweist, ist er der „Visionär“ unter den Interpreten. Sein trotz allem hochkonzentriertes Spiel voller Innigkeit und Kontemplation strahlt Harmonie aus, und – was der zentrale Punkt ist –, weist über sich selbst und alle Eitelkeit der (Selbst-)Darstellung hinaus. Der transzendente Charakter seiner Interpretation hier wie andernorts ist Kennzeichen seines individuellen Stils (großer Überzeugungskraft) und verzeiht daher so manche Grobheiten, was die Texttreue anbelangt.

Ähnlich überzeugend wie Woodward gestaltet auch **Markus Hinterhäuser** (col legno WWE 2CD 31873) „Triadic memories“, ja ... mehr noch: Sein unaufdringlich dezentes und dennoch rhythmisch straff organisiertes Spiel erreicht noch größere klangliche Transparenz wie auch geistige Klarheit gepaart mit ebenso großer Konsequenz/ Beharrlichkeit in der Klanggestaltung. Die Aufnahme ist hervorragend, quasi „klanggewordene Philosophie“, und auch aufnahmetechnisch brillant (besser als die etwas später realisierte von „For Bunita Marcus“). Man spürt: die Klänge „gehen ihn an“, er spielt über die reine Erfüllung des Nonplusultra eines **John Tilbury** (CD 3+4/ Gesamteinspielung) hinaus, der in der technischen Umsetzung, vor allem im Rhythmischen, Maßstäbe setzt. Die 4-CD-Box sei allen Pianisten, die sich ernsthaft mit der Klaviermusik Feldmans beschäftigen und um eine adäquate Umsetzung bemühen, dringend empfohlen. Pianistisch kann man es eigentlich gar nicht besser machen als Tilbury in diesen Referenzaufnahmen. Aber das ist genau das Problem: Während man sich bei all den anderen Spielern diese Genauigkeit, den hohen geistigen Anspruch dem Werk gegenüber, diese Liebe zum Detail (oder Detailversessenheit?) wünscht, ersehnt man umgekehrt bei Tilbury die *Empfindung für den Klang im Augenblick des Spielens, der Transformation*.

Hinterhäusers Version schafft so in erfreulich diskreter Zurückhaltung bei gleichzeitigem Gespür für Klang und Präzision (v.a. S. 5–12) den Ausgleich zwischen entpersonalisierter Perfektion (Tilbury) und unscharfer Transzendenz (Woodward).

Für mich ist er eindeutig Etappensieger bei „Triadic memories“, einer wirklichen Tour höchster Konzentration. (Er nimmt diese Stücke ohne Schnitte auf!)

Zum Abschluss dieser Betrachtungen über das Piano-Ceuvre Morton Feldmans auf Tonträger sei noch auf eine CD verwiesen, die leider (!) vergriffen ist, die man jedoch nicht genug loben kann, da sie vielleicht das Kriterium von Genialität besitzt: Es handelt sich dabei um **Hildegard Kleeb**s *Ersteinspielung* von „For Bunita Marcus“ (1991) [hatArt CD 6076], in Anlage und *radikalster* Reduzierung des Tonmaterials eher an „Palais de Mari“ als an „Triadic memories“ angelehnt, aber von ähnlich monumentaler zeitlicher Ausdehnung wie letztgenanntes. Dort stimmt einfach alles: Homo-

gen im Klangbild, versiert im Rhythmischen wie in der (geforderten) monochromen Anschlagkultur, bewegt sich Kleeb geradlinig und schnörkellos durch das äußerst fragile Klanggebilde. Von Anfang an wohnt man einem Schöpfungsakt bei, wenn über Minuten hinweg drei Töne in geheimnisvollem Wechselspiel eine ebenso mysteriöse gegenseitige Durchdringung erfahren. Eine eigentümliche kompositorische Logik fächert einen zauberhaften Klangraum auf, der sich erst nach und nach hörend erschließt. In Kleeb's Spiel dominiert kein pianistischer noch interpretatorischer Aspekt über den anderen, es gibt keine Intention, keine Dramatik oder Kulminationspunkte; so durchgängig sensibel, beherrscht und doch klar in der Zielsetzung – man glaubt, ihr musikalischer Bogen reiche von Anfang bis Ende! – habe ich selten jemand gehört. Hinzu kommt ihr warmer Ton (anders als bei Tilbury) sowie ihr *Sinn für Abstraktion*.

Auch ihre Pausen, in die vorhergehende Töne stets (im Sinne Feldmans) hineinklingen, sind richtig strukturiert d.h. von vorgeschriebener Länge. Überhaupt: Alle anderen vorgestellten Interpreten können oder wollen (?) Feldmans lange Töne bzw. Leerräume (Pausen) im doppelten Wortsinn nicht „aushalten“. Einzige Ausnahme: John Tilbury, der in dieser Hinsicht konsequent und sehr genau verfährt.

[Das Label (hatArt) sollte ernsthaft über eine Neuveröffentlichung von Hildegard Kleeb's grandioser, da unspektakulärer und dennoch vielschichtiger Aufnahme nachdenken.]

Die Betrachtung hat mit einem Zitat des Komponisten begonnen, sie soll mit einem weiteren Zitat schließen. Jedoch von anderer Seite. Von der eines Interpreten.

„Ich denke übrigens, auch der Zuhörer im Konzert wird gestört durch die anderen ringsherum. Dies ist eine Musik“, so der russische Pianist **Anatol Ugorski**, „die völlige Einsamkeit von ihren Hörern fordert.“ (In Einsamkeit aufgenommen und allein zu hören). Was Ugorski einst der Klaviermusik Olivier Messiaens zugeschrieben hat, gilt wohl, wie ich meine, erst recht für die Klangkunst Morton Feldmans.

Flügel, die begeistern!

Alle Modelle mit Renner-Mechnik und Hammerköpfen von Abel oder Renner

Modell:
168 EUR 15.000,--
190 EUR 20.150,--
273 EUR 42.950,--

Gestellungsflügel auf Anfrage

Gerd Finkenstein
Klavier- und Cembalobaumeister

Estonia-Haus Hannover

In der Steinriede 7a
30161 Hannover
0511-623863
mail@estonia-haus.de

ESTONIA

Der Autor

Jens Kaiser, geb. 1967, Studium der Pädagogik und Musik (Diplom) in Nürnberg mit Schwerpunkt Neue Musik, 1997 1. Preis des „Deutschen Konservatoriumswettbewerbs“ (mit Skrjabin,

Stockhausen, Boulez, etc.). Spiel in diversen Ensembles sowie freischaffend tätig; zudem als Jazzmusiker/-komponist aktiv.

Diskografie Klaviersolo-Werke von Morton Feldman (CDs)

Geordnet nach Werktiteln

„For Bunita Marcus“
(Markus Hinterhäuser)
col legno WWE CD 31886 (1995)
(Vertrieb: Helikon)

„For Bunita Marcus“
(Hildegard Kleeb)
hat Art CD 6076 (1991)
(Vertrieb: Helikon)
[vergriffen]

„Palais de mari“/
„Piano“ (1977) u.a.
(Aki Takahashi)
mode 54 (1996)
(Vertrieb: Liebermann)

„Palais de Mari“/
„Piano“ (1977) u.a.
(Marianne Schroeder)
hat Art CD 6035 (1990)
(Vertrieb: Helikon)
[vergriffen]

„Palais de Mari“/
„Piano“ (1977)
(Ronnie Lynn Patterson)
l' empreinte digitale ED
13137
(Vertrieb: Helikon)

„Palais de Mari“/
„Piano“ (1977)/
„Piano and Orchestra“
(Markus Hinterhäuser)
col legno WWE CD
20070 (2001)
(Vertrieb: Helikon)

„Palais de Mari“
(Alan Feinberg)
Koch 3-7308 2 H1
(1996)

„Palais de Mari“
(Andreas Mühlen)
disc 1025
(Vertrieb: Liebermann)

„Palais de Mari“
(Daniel N. Seel)
hat[now]ART 139
(2001)
(Vertrieb: Helikon)

„Triadic memories“/ „Piano“
(1977)/

„Two Pianos“/ „Piano Three
Hands“/

„Piano Four Hands“
Etcetera Records
(Roger Woodward)
KTC 2015 (1991)
(Vertrieb: Musikwelt)

„Triadic memories“
(Jean-Luc Fauchamps)
Sub Rosa CD 012-35 (1990)
(Vertrieb: Liebermann)

„All Piano“ (NRW) 1950–86
LondonHALL docu 13 (1999)
Extraplatte/Wien
(John Tilbury), Gesamteinspielung
(4 CD)
(NRW Vertrieb)

„Triadic memories“
(Markus Hinterhäuser)
col legno WWE 2CD 31873 (1994)
(Vertrieb: Helikon)

„Triadic memories“
ALM Records ALCD-33 (1989)
(Aki Takahashi)
[in Deutschland nicht lieferbar]

„Morton Feldman“
[verschiedene Werke 1952–4]
(Morton Feldman, John
Tilbury, David Tudor u.a.)
Edition RZ 1010 (1994)
Agentur Berliner Editionen

Zu empfehlende Literatur ber Morton Feldman und seine Musik:

- Musik-Konzepte 48/49 „Morton Feldman“ (informativ und tlw. sehr amüsant)
Edition text + kritik (München 1986)

- Sebastian Claren: „Neither / Die Musik Morton Feldmans“ (sehr ausführlich, mit detailliertem Lebenslauf, Farbabbildungen und

Notenbeispielen)
Wolke Verlag (2000)

- Marion Saxer: „between categories“ (Studien zum Komponieren Morton Feldmans von 1951 bis 1977)
Pfauf Verlag, Saarbrücken 1998

- Morton Feldman: „Essays“ / herausgegeben von Walter Zimmermann
(Ein Muss für alle an Feldman ernsthaft Interessierten. Musikern erspart diese Lektüre mindestens fünf Jahre Kompositionsstudium)
Beginner Press 1985

Partituren:

Zum überwiegenden Teil sind die Werke Morton Feldmans bei der „Universal Edition“ Wien erschienen (gedruckt, kein Faksimile)

- „Morton Feldman/ Solo Piano Works 1950–64“, Edition Peters, aktuelle (!) Neuerscheinung (optisch hervorragende Zusammenstellung des Frühwerks)

