

## **For Christian Wolff Interpretieren**

"Während ich mein Stück schrieb, wurde mir klar, dass ich zum ersten Mal in meinem Leben bewusst beschlossen hatte, etwas Karges zu schreiben. Und als ich erneut daran arbeitete, gab ich ihm aus irgendeinem Grund den Titel *Für Christian Wolff*."

(Wir können an dieser Stelle nicht mit Feldmans Beschreibung übereinstimmen: Das Wort "austere", das er benutzt, passt heute kaum mehr zu einem Werk von so reiner Schönheit (wir denken eher an die Plage der "Austerität").

Feldman spricht von seiner "monolithischen" Musik der sechziger Jahre, in der er, wie später in seinen letzten Arbeiten, z.B. in *Palais de Mari* und *For Christian Wolff*, die Fragmentierung vermeidet. "Es können viele Einzelheiten da sein", sagt er, "aber man nimmt es nicht wahr..." Die Bewegungen geschehen im Inneren des Monoliths und halten ihn im Gang, sind aber diskret. Feldman nennt *For Christian Wolff* ein "Rondo aller Dinge". Alles ist recycelt und kehrt wieder, aber auf eine Weise, dass es der Zuhörer als anders empfindet. In Beziehung zu *For Christian Wolff* stellt sich die Frage der Form und ein "Rondo aller Dinge" fasst sie knapp zusammen. (Die "Form" sei, wie vor Kurzem jemand behauptete, das, was die Musikologen verwenden, um weiterzuarbeiten.)

Mit denen, die sich für die Sache interessieren, könnte man sagen, dass Feldmans Kompositionsstrategien dazu dienen, die Form aufzulösen. Ist es vielleicht die organische Beschaffenheit der Morphologie von Feldmans Musik, die eine formale Analyse belanglos macht? Welchen Weg die Aufführung einer Musik von Feldman vom ersten Ton an einschlägt, kann beeinflusst sein von der nicht gewollten Emphase einer Note, von einer eigenwilligen Verwirrung des rhythmischen Profils, von einer eigentlich nicht vorgesehenen Dynamik oder höchst simpel von einem Fehler. Das alles ist weit entfernt von einer "Form".

Etwas anderes ist der "Umfang": er betrifft Reichweite, Ausdehnung und Klangvolumen. Man kann die Kraft des "Umfangs" als ausführender Künstler, der am Klavier sitzt, oder mit der Flöte in Händen spüren oder vorwegnehmen, während man wartet, mit *For Christian Wolff* zu beginnen. Dieses Bewusstsein des Umfangs kann (mehr als die Form) die Rolle des Interpreten tiefst beeinflussen, der die Aufgabe hat, das Werk in seinem ganzen Reichtum und seiner Potenzialität, mit seinen vielfältigen Bedeutungen, aufzuführen.

Die formale Aufmerksamkeit entgeht nicht leicht der Anklage, oberflächlich zu sein. Feldman hat gesagt: "Die Form ist leicht, nichts anderes als Unterteilung der Dinge in einzelne Teile. Aber der Umfang ist etwas anderes." Kann man also verschiedene musikalische Strategien finden, um in den letzten Werken Feldmans über die Form hinauszugehen? Mehr als den Ausdruck einer Form, schafft diese Musik Raum und Freiheit für den ausführenden Musiker wie für den Zuhörer, indem sie ein Gegengift liefert gegen die Überlastung, die unser Leben ruiniert, und so ein zeitgenössisches Bedürfnis befriedigt. Die Form ist aufgelöst und Spuren bleiben nicht übrig.

*For Christian Wolff* enthält viele bittersüße Augenblicke, das wurde Carla Rees und mir während der langen Proben tiefst bewusst. Und es enthält lange Ausdehnungen des Stillstands, die "gefrorenen Momente" des Stillstands (es war Pollock, der Feldman half, den Begriff und die Praxis des "Stillstands" seiner Musik einzuerleben). Aber das Bewusstsein des Stillstands setzt auch eine Wachsamkeit voraus, man muss bereit sein zu handeln, auf das Unerwartete zu erwidern. Es

handelt sich um eine paradoxe Situation: die Gegenwart genießen, in ihr leben, aber auch bereit sein für eine mit Unsicherheit geladene Zukunft, in welcher der Stillstand sich zerstückeln kann. Mit diesen Veränderungen zurechtzukommen, ist eine Herausforderung für den Interpreten.

Am Anfang von *For Christian Wolff* schreibt Feldman, wie so oft, das Tempo 63-66 vor. Und die Vortragszeichen lauten ppp, mit immer gedrücktem Pedal. In einer Diskussion mit dem griechischen Komponisten Jannis Xenakis äußerte Feldman, eine Aufführung seiner Musik sei, so komme es ihm vor, "ein wenig zu steif" geraten... "Ich wollte, dass sie auf natürlichere Weise zusammen atmeten... Atmen anstatt zu zählen... Sie zählten korrekt. Vielleicht war es genau das, es war ein wenig zu mechanisch gezählt."

Das bedenkend, legen Carla und ich 'denselben' Pulsschlag verschiedenerelei fest, so dass der Pulsschlag fluktuiert; unsere eigenen Pulsschläge interagieren. Wir zählen lieber nicht; wir spüren den Pulsschlag. Die Musik fluktuiert über dem Pulsschlag. Wir spüren, wie wir miteinander weitermachen sollen. Das bedeutet praktisch, dass manchmal die Töne kollidieren oder z. B. was eine Achtenote sein sollte, klingt eher wie eine Verzerrung.

Ein Gleichgewicht zu finden, insbesondere zwischen Klavier und Celesta und Flöte, ist sehr aufwändig sowohl auf technischer wie auf künstlerischer Ebene, weil die Beziehung zwischen den drei Instrumenten nicht immer gleich ist. Am Anfang bei dem kleinen Achtenotenmotiv werden die Noten der Celesta vom Klavier und von der Flöte zugedeckt - sie scheinen im Schatten der Musik zu leben - wobei die Celesta schwach einen Widerhall des Klaviers versucht (natürlich hängt das von der geringen Dynamik ab, die sie für ihr Tonvolumen bei dieser Aufnahme gewählt hat). Die Noten der Celesta sind auf verschiedene Weise unhörbar, aber ich weiß, dass sie da sind!

Während der Aufnahme gibt es Momente, in denen die Dynamik der Flöte unwillkürlich sinkt, und das war bei den Proben nicht geschehen. Ich muss augenblicklich entscheiden, in welcher Beziehung das Klavier und die Celesta zur Flöte stehen. An anderen Stellen des Stücks verliert der Klang der Flöte an Intensität. Das erweckt meine Antwort, denn es gibt nur "einen" Klang (nicht "drei"). Und dem entsprechend bekommt Carla es mit Momenten/Entscheidungen/Fehlern zu tun, die von mir ausgehen. Im allgemeinen erscheint das Klangvolumen der Celesta gedämpft. Ich versuche dies zu einem Vorteil zu machen: Dadurch kommt noch eine andere Dimension zustande. (Hin und wieder kehre ich auf fast unangenehme Weise das Klavier und die Celesta in der Erregung des Augenblicks um.)

In all dem geschieht etwas Bedeutendes. Die echte Spontaneität (Unvorhersehbarkeit) ist etwas absolut Entscheidendes. Sie steht im Zentrum von Feldmans Musik: es ist die Vorstellung, dass jeder Klang eine einmalige Eigenschaft hat. Nichts kann bei einer Aufführung von Feldmans Musik einer Routine folgen. Es gibt so viele Möglichkeiten, so viele Dinge können geschehen und können die Art, einen besonderen Akkord zu spielen, ändern, einen besonderen Ton hervorbringen, der mit keiner der vergangenen Aufführungen zu tun hat. Feldmans Musik spielen heißt sein eigenes Leben leben. Und man weiß, dass die Leute weinen, wenn sie ihr zuhören.

Wie die Natur, so hat Feldmans Musik eine unzerstörbare Eigenschaft trotz ihrer scheinbaren Zerbrechlichkeit. Feldman war als Mensch schwierig, aber zerbrechlich; den Gefühlen anderer gegenüber konnte er unempfindlich sein, aber in ihm war eine Verletzlichkeit spürbar. "Die Wahrheit ist für mich, wie ich in dieses Ding springen kann, das ich Leben nenne. Die Musik muss eine sinnliche Dimension haben", sagte er einmal.

Die Sinnlichkeit, das Instrument zu berühren. Bevor er zu spielen begann, streichelte er oft zärtlich das Klavier. Wie bei der Liebe: man nähert sich der Geliebten mit einem gewissen Grad von Bange, ohne ein klares Ziel. Dann der erste Anschlag.

Diese Notizen kann man zusammen mit denen der zwei vorausgehenden Editionen von Feldmans *Triadic Memories* und *For Philip Custon* lesen. Das Material einer jeden ist mit den beiden anderen kohärent.

## **Osterfestival Tirol (Galerie St. Barbara)**

Dieses Festival wurde 1989 in Hall in Tirol und Innsbruck gegründet. Es geht aus von der Galerie St. Barbara (einem seit 1968 bestehenden Verein), der sich von seiner Gründung an auf Formen und Ausdruck der zeitgenössischen Kunst konzentriert. Die Verbindungen und Beziehungen zwischen den verschiedenen Künsten sind das Hauptthema des Festivals: von der Musik (der alten, zeitgenössischen, nicht-europäischen klassischen) zu den visuellen Künsten, vom Tanz, der Performance und dem Theater. .... Im Lauf der Jahre wurde Hall in Tirol - dank dieser privaten Institution - zu einem Treffpunkt für die Avantgarde und einem Zentrum des zeitgenössischen Denkens auf hoher internationaler Ebene. Hier entstanden persönliche Freundschaften, und es ergingen Einladungen an György Ligeti, John Cage, Dieter Schnebel, Christian Wolff, Karlheinz Stockhausen, Steve Reich, Conlon Nancarrow, Georg Fr. Haas und viele andere. Seit dem ersten Kontakt zu John Tilbury - einem der bedeutendsten Interpreten der Musik von Morton Feldman - in den siebziger Jahren widmete sich das Festival und der Verein der Musik von Morton Feldman und produzierte die CD "All piano", die alle Arbeiten Feldmans für Klaviersolo enthält, der Interpret ist John Tilbury.



### **John Tilbury**

For John Tilbury bio and more information, please Google: John Tilbury pianist.



### **Carla Rees**

[www.carlarees.co.uk](http://www.carlarees.co.uk)