

**NDR** das neue werk



**& FILM**

**MUSIC, PAINTINGS**

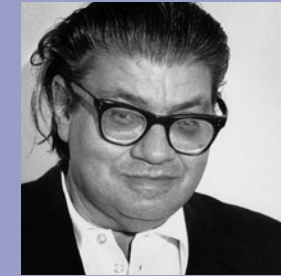
**FELDMAN**

**MORTON**

**06.03.2017**

„Mein Lehrer Stefan Wolpe war Marxist, und er hatte das Gefühl, meine Musik sei zu esoterisch. Damals. Er hatte sein Studio sozusagen in einer proletarischen Straße, an der 14th Street Ecke 6th Avenue. [...] Es war im 2. Stockwerk, und wir schauten aus dem Fenster und er sagte: ‚Und was sagt der Mann auf der Straße dazu?‘ In dem Augenblick, da ging unten gerade Jackson Pollock; der verrückte Künstler meiner Generation lief unten gerade über die Straße ...“

Morton Feldman



## MUSIC, PAINTINGS & FILM MORTON FELDMAN

04 KONZERT

05 „DIREKTER, UNMITTLBARER, KÖRPERLICHER“  
ZUR MUSIK MORTON FELDMANS

09 BIOGRAFIEN

10 VORSCHAU

11 IMPRESSUM

MONTAG, 06.03.2017

ELBPILHARMONIE, KLEINER SAAL

19.30 UHR | KONZERT

ENSEMBLE RECHERCHE, Freiburg:

MARTIN FAHLENBOCK, Flöte

JAIME GONZÁLEZ, Oboe

SHIZUYO OKA, Klarinette

KLAUS STEFFES-HOLLÄNDER, Klavier

CHRISTIAN DIERSTEIN, Schlagzeug

MELISE MELLINGER, Violine

BARBARA MAURER, Viola

ÅSA ÅKERBERG, Violoncello

JULIAN BAUCKE, Horn (als Gast)

LUCAS FELS, Violoncello (als Gast)

LISA FORNHAMMAR, Sopran

HEIKO OSSIG, Moderation

MORTON FELDMAN (1926–1987)

I met Heine on the Rue Fürstenberg

für Stimme, Flöte, Klarinette, Klavier, Schlagzeug,

Violine und Violoncello (1971)

Two pieces for cello and piano (1948)

1. Allegro

2. Slow

Instruments 3

für Flöte, Oboe und Schlagzeug (1977)

For Franz Kline

für Sopran, Horn, Klavier, Schlagzeug, Violine

und Violoncello (1962)

— Pause —

## NACHTSTUDIO

Zu den Filmen „Jackson Pollock“ (1951) und

„Willem de Kooning, the Painter“ (1964):

Heiko Ossig im Gespräch mit Mitgliedern des  
Ensembles

## MORTON FELDMAN

De Kooning

für Horn, Schlagzeug, Klavier, Violine und

Violoncello (1963)

(mit Filmvorführung)

For Jackson Pollock

für zwei Violoncelli (1951)

(mit Filmvorführung)

MORTON  
FELDMAN



ZUR MUSIK MORTON FELDMANS  
„DIREKTER, UNMITTELBARER, KÖRPERLICHER“

„Das, was ich von der Malerei übernommen habe, gehört zum Grundwissen jedes Kunststudenten. Man nennt es die Bildebene. Ich habe für meine Ohren entsprechend die Hörebene entwickelt, eine Art Gleichgewicht, die aber nichts mit Vordergrund/Hintergrund zu tun hat. Sie hat damit zu tun, wie ich den Klang auf der Ebene halte, ihn nicht herausfallen lasse, den Klang nicht auf den Boden fallen lasse.“ Dass Musik nicht aus Noten, sondern aus Klang bestehe, es in ihr also nicht auf die Konstruktion, sondern auf das klangliche Resultat ankomme, gehört zu den zentralen Ausgangspunkten für Morton Feldmans kompositorische Arbeit. Beeinflusst wurde er hierbei von Edgard Varèse, den er durch Vermittlung seines Lehrers Stefan Wolpe als 18-Jähriger kennenlernte und ihn danach, wie er selbst mitteilte, „mindestens einmal pro Woche“ besuchte. Varèses Hinweis, er solle „an die Zeit denken, die die Musik braucht, um in den Zuschauerraum und wieder zurück auf die Bühne zu kommen“, hat Feldman immer wieder als wichtigsten Rat seines Lebens bezeichnet. Schließlich, so Varèse, entstehe

die Musik nicht eher, „als die Luft zwischen dem Ohr des Hörers und dem Instrument perturbiert wird.“

Als Feldman im Winter 1950/1951 seine fünf „Projections“ für unterschiedliche kleine Besetzungen schrieb – zuvor entstanden nur wenige Jugendwerke, zu denen auch die Two pieces for cello and piano von 1948 gehören –, ging es ihm erklärtermaßen um die „gezielte Aussendung des Klangs in jeden oder viele Teile des Saales“. Zudem waren es die ersten Stücke, die der Komponist in der von ihm entwickelten graphischen Notation vorlegte. In ihr wird der musikalische Verlauf in ein Raster regelmäßiger Kästchen eingetragen, wobei Feldman die Instrumente jeweils in drei Register unterteilte (hoch, mittel und tief) und sie in drei übereinanderliegenden Reihen des Rasters darstellte: Je nachdem, was notiert ist, soll der Instrumentalist einen von ihm ausgewählten Ton aus dem hohen, mittleren bzw. tiefen Register spielen.



04 KONZERT  
MUSIC, PAINTINGS & FILM  
MORTON FELDMAN

NDRkultur

Das Konzert wird aufgezeichnet und zu einem späteren Zeitpunkt auf NDR Kultur gesendet.

Eine wesentliche Anregung für dieses Verfahren erhielt Feldman durch das Werk Piet Mondrians, das der Komponist 1945 im Rahmen einer großen Mondrian-Retrospektive im Museum of Modern Art kennengelernt hatte: Das der graphischen Notation zugrundeliegende Raster und die Beschränkung auf wenige Grundfarben (Register) bildet hierbei deutliche Parallelen. Der Versuch, eine musikalische Komposition nicht durch Tonhöhenbezeichnung, sondern durch das klangliche Gewicht der einzelnen Register in Bezug auf einen nicht durch Taktschwerpunkte gegliederten regelmäßigen Puls zu organisieren, dürfte zudem auf Varèses Ermahnung, „über die Noten hinaus zum Klang“ zu kommen, beruhen.

Großen Einfluss auf diesen radikalen Stilwechsel Feldmans hatte John Cage, der den jungen Komponisten mit vielen anderen New Yorker Künstlern bekannt machte – u. a. mit den Malern der New Yorker Schule wie Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Mark Rothko sowie Philip Guston: „Ich trat in diese Welt im Winter 1950 ein und zwar durch John Cage. Seinem Kreis gehörten nicht nur Komponisten, sondern auch viele Maler, Bildhauer und Dichter der Kunst-Szene jener Zeit an. Ich war kaum älter als zwanzig und kannte fast niemanden aus den Bereichen der anderen Künste.“ Fasziniert vom Abstrakten Expressionismus begann Feldman, die „strategischen“ Eigenschaften der Malerei in seine Musik zu übertragen – Momente wie „All-over“ und „Non-relational“, mit denen Pollocks Gemälde beschrieben wurden, in denen fein gesponnene, kalligraphisch anmutende und in vielen Schichten übereinander liegende Netze aus Farbspuren und Farbfäden die Leinwand ohne Ausbildung von Hierarchien oder Blickzentren vollständig überziehen.

Unmittelbar nach den „Projections“ begann Feldman mit dem Entwurf der „Intersections“, einem Zyklus aus zwei Orchesterstücken, zwei Kompositionen für Klavier solo und einem Werk für Violoncello solo, die sich mit ihren virtuosen Tempi und vitalen Klangballungen von den „Projections“ unterscheiden. Dieses für Feldman eher untypische Klangbild wurde zumindest teilweise von den energiegeladenen Leinwänden Pollocks angeregt. Für ihn komponierte Feldman im Frühjahr 1951 ein Stück für zwei Violoncelli, das als Begleitmusik zu einem

Filmportrait des Malers unter der Regie von Hans Namuth und Paul Falkenberg gedacht war – ein Projekt, das Feldman als Beginn seines kreativen Lebens bezeichnete.

Dieses Werk in konventioneller Notation besteht aus sechs Teilen, die sich am Verlauf des Films orientieren. In ihm sieht der Betrachter, nachdem mit einem Pinsel der Name des Künstlers und die Jahreszahl – „Jackson Pollock 51“ – aufgeschrieben wurde, Pollock im Garten über seine Biographie sprechen („Signature“). Im zweiten Teil wird Pollock malend gezeigt („Pollock paints“), bevor im dritten Teil („Shadow“) der Film mit Schattenprojektionen des Protagonisten spielt. Im vierten Teil („Detail of Paintings“) sind im Film Ausschnitte von weiteren Gemälden Pollocks zu sehen. Im fünften Teil („Painting on glass (1st sequence)“) lassen die Regisseure Jackson Pollock auf einer Glasplatte malen, und der Betrachter sieht von der Gegenseite, wie die Farbe auf die Unterlage aufgetragen wird. Im letzten Abschnitt („Painting on Glass (2nd sequence)“) arbeitet Pollock mit Draht, Knöpfen, Papierschnipseln und anderen Gegenständen an einem Gemälde. Die Lautstärke von Feldmans Musik, die rein assoziativ zusammengesetzt zu sein scheint, variiert vom fünffachen Piano bis zum zweifachen Forte, was für seinen insgesamt eher dynamisch zurückhaltenden Stil ungewöhnlich ist.

Nachdem Feldman zwischen 1954 und 1956 ausschließlich konventionell notierte Stücke schrieb, entwickelte er ab 1957 eine neue Notationsform. Im Gegensatz zur graphischen Notation legte er hierbei nicht die Tondauer, sondern die Tonhöhe fest, indem er einfache Notenköpfe ohne rhythmische Differenzierung in regelmäßigen Abständen in konventionelle Notensysteme eintrug; die Tondauer wird nahezu vollständig dem Interpreten überlassen. Mit dieser „free-durational notation“ arbeitete Feldman insgesamt zwölf Jahre und zwischen 1957 und 1963 entstanden 18 Kompositionen, deren jeweilige Zeitdauer freigestellt ist. Zu diesen Werken zählt auch das am 2. Mai 1962 vollendete Ensemblestück „For Franz Kline“ für Sopran, Horn, Klavier, Glockenspiel, Violine und Violoncello, in dessen Partitur kein einziger Taktstrich notiert ist. Während Feldman in der Legende des Notentextes angibt, dass die Tonlängen vom jeweiligen Interpreten frei zu wählen ist, findet sich in der Partitur

der Verweis auf einen durchgehenden Schlag in langsamem Tempo („All beats are slow“). Vorschläge sind nicht zu schnell zu spielen („Grace notes should not be played too quickly“) und können zur Variation des Tempos beitragen. Weitere Angaben zur Artikulation sind in den einzelnen Stimmen notiert. Zu Beginn des Werks setzen alle Instrumente ein, wobei die Töne grundsätzlich ohne starkes Anfangsgeräusch erklingen sollen („minimum of attack“). Wie bei den meisten Werken Feldmans ist die Dynamik zurückgenommen. Violinen und Violoncelli tragen wie das Horn zudem Dämpfer, der aber beim Horn (durch den kleinen, leeren Kreis markiert) bald zu entfernen ist. Weitere Horneinsätze sind gestopft auszuführen, so dass ein stark abgedämpfter, schmetternd-verzerrter Klang entsteht. Die Instrumentenauswahl ermöglicht – neben den Sopranvokalisieren – eine immense Bandbreite von gestrichenen sowie gezupften (Violine und Violoncello), geblasenen (Horn) und geschlagenen (Klavier und Glockenspiel) Klängen, die in einem kontemplativen Fließen entwickelt werden.

Zwischen 1963 und 1969 komponierte Feldman weitere 16 Stücke, in denen eine zunehmende Entwicklung hin zur konventionellen Notation zu sehen ist, da beide Notationsformen miteinander kombiniert werden. Eines der ersten dieser Werke ist „De Kooning“ für Horn, Schlagzeug, Klavier, Violine und Violoncello, das wie „Jackson Pollock“ für einen Film von Hans Namuth und Paul Falkenberg entstand. In der Partitur mit konventionellen Notensystemen werden die Viertelnoten entsprechenden Notenköpfe ohne Hälse notiert, wobei die festgelegte Tonhöhe und deren Reihenfolge viele Klangfarbenregister und extreme Höhen sowie Tiefen aufweisen. Die Abfolge der zu spielenden Töne ist durch gestrichelte Linien markiert, Zusammenklänge werden (außer bei Schlagwerk und Klavier) durch durchgezogene senkrechte Pfeile dargestellt, die mit insgesamt 32 arabischen Zahlen durchnummeriert sind: Auf der Ziffer 1 erklingen Horn und Violine gemeinsam, auf der Ziffer 2 Horn, Violine und Violoncello, auf der Ziffer 3 Horn, Klavier und Violoncello usw. Die derart organisierten Mehrklänge variieren zwischen zwei und neun Tönen. Das Tempo des von Fermaten durchzogenen Stücks ist nicht vorgegeben, allerdings soll der jeweils nächste Ton erst dann erklingen, wenn der vorige verklungen ist. Feldman betont erneut, dass beim Spielen

Nebengeräusche („attack“) unbedingt zu vermeiden sind und dass leise gespielt werden soll. Bei Horn, Violine und Violoncello sind zusätzlich Dämpfer vorgeschrieben, die Artikulation der Streicher variiert zwischen gestrichenen und gezupften Tönen sowie Flageolett. Der Großteil des Werks wird von der freien Abfolge unterschiedlich artikulierter Klänge bestimmt. Erst zwischen den Ziffern 16 und 17 finden sich Passagen mit Taktstrichen, in denen das Tempo vorgegeben ist. Den Abschluss bildet ein Schlussakkord von Horn, Schlagzeug, Violine und Violoncello, der ebenfalls in einem vorgegebenen Takt notiert ist.

Anfang der 1970er Jahre kehrte Feldman (mit Ausnahme zweier Auftragswerke von 1972) endgültig zur konventionellen Notation zurück – eine Entscheidung, die der Komponist damit begründete, dass die unbestimmte Notation entgegen ihrer eigentlichen Bestimmung „in den Aufführungen eher dazu neigte, historische Klischees zu wiederholen“. Anders als Feldman sich erhoffte, gingen die Musiker, die seine Stücke aufführten, nämlich nicht von einem atonalen Klangidom aus, innerhalb dessen tonale Wendungen oder konventionelle Floskeln gänzlich unerwünscht waren. In den ersten konventionell notierten Werken versuchte Feldman daher, „Melodien und motivische Fragmente“ über eine „statische Klangwelt“ zu legen, „die charakteristischer für meine Musik ist“. In dieser Art ist auch das Ensemblestück „I met Heine on the Rue Fürstenberg“ für Stimme, Flöte, Klarinette, Klavier, Schlagzeug, Violine und Violoncello konzipiert, das sich aus einer begrenzten Menge an musikalischen Gesten oder Klangtypen zusammensetzt und praktisch keine exakten Wiederholungen enthält. Viele Ereignisse bestehen nur aus einer einzigen Artikulation bzw. aus zwei oder drei aufeinanderfolgenden Noten, wodurch das melodische Moment in den Hintergrund rückt. Die Musik bildet ein Netzwerk aus subtilen Varianten von Instrumentenkombinationen, Tonhöhenbeziehungen, dynamischen Schattierungen und Artikulationen, was eine faszinierende Elastizität der Form zur Folge hat. Wie er auf den rätselhaften Titel kam, beschrieb Feldman in einem Essay, der am 21. April 1973 in der Zeitung „Buffalo Evening News“ erschien. In ihm erinnerte der Komponist an seine Freundschaften mit Lukas Foss, Wallingford Riegger, Edgard Varèse, Stefan Wolpe, John Cage, Willem de Kooning, Christian Wolff und Jackson Pollock, um schließlich zu enden: „Radikaler







Komponist, sagen sie. Dabei hatte ich schon immer einen großen Sinn für Geschichte, das Gefühl der Tradition, Kontinuität. Durch meinen Klavierunterricht bei Vera Maurina Press kam ich im Alter von zwölf Jahren mit Skrjabin in Berührung, und mit Chopin. Mit Busoni, und dann mit Liszt. Mit Varèse und dann mit Debussy, mit Ives und Cowell sowie mit Schönberg. Sie sind nicht tot. Eines frühen Morgens in Paris ging ich am linken Seine-Ufer durch eine kleine Straße, wo das Studio von Delacroix ist, genau so, wie es vor mehr als einem Jahrhundert war. Ich las sein Tagebuch, in dem er von Chopin erzählt, der einen Ausflug machen wollte, als der Dichter Heine vorbeikam, ein Flüchtling aus Deutschland. Auf der Straße hatte sich nichts verändert. Und ich sah Heine an der Ecke auf mich zugehen. Er hat mich fast erreicht. Ich hatte dieses intensive Gefühl für ihn, wissen Sie, das jüdische Exil ... Ich sah ihn. Dann ging ich zurück nach Hause und schrieb mein Stück ‚I Met Heine on the Rue Fürstenberg‘. Sie alle sind nicht tot. Sie sind bei mir.“

Im weiteren Verlauf der 1970er Jahre komponierte Feldman vor allem Werke für große Besetzungen, insbesondere für Soloinstrumente und Orchester – mit Titeln, die stillebenartig die Instrumentation benennen („Cello and Orchestra“, „String Quartet and Orchestra“ oder „Oboe and Orchestra“) und damit die grundlegende Bedeutung des verwendeten Instrumentariums betonen. Feldman erklärte diesbezüglich, dass für ihn „Orchestrierung“ und „Komposition“ eigentlich das gleiche sei: Schließlich resultiere sein „kompositorischer Impuls“ aus „der vertikalen Qualität“ der Orchestrierung.

Zu dieser Werkgruppe zählt auch „Instruments 3“ für Flöte (auch Piccolo und Altflöte), Oboe (auch Englischhorn) und Schlagzeug. Dieses Stück aus dem Jahr 1977 erinnert besonders an Rauschenbergs durchgängig weiße oder schwarze Leinwände, Barnett Newmans schimmernde Linien und Rothkos leuchtende Leinwände aus Farben. Denn indem in der Komposition dieselbe bzw. sehr ähnliche Figuren in immer neuer Instrumentation wiederholt werden, lädt es zu einem der Bildbetrachtung vergleichbaren Musikhören ein, da sich der Klang immer wieder aus verschiedenen Blickwinkeln „betrachten“ lässt. Nicht zufällig bekannte Feldman, dass die New Yorker Schule ihn zu einer Musik inspiriert habe, die „direkter, unmit-

telbarer, körperlicher“ sei, „als alles, was bis dahin existierte“. Und ebenso, wie die Abstrakten Expressionisten den Betrachter dazu bringen wollten, sich auf die Malerei selbst zu fokussieren, auf deren Texturen und Pigmente, wollte Feldman, dass seine Hörer die grundlegenden Verhältnisse von Klang und Nachhall in sich aufnehmen.

*Harald Hodeige*

## ENSEMBLE RECHERCHE

Das Ensemble Recherche macht Musikgeschichte: Mit über 500 Uraufführungen seit der Gründung 1985 hat die Formation die Entwicklung der zeitgenössischen Kammer- und Ensemblesmusik entscheidend mitgestaltet. Impulse werden gesetzt mit Konzerten, Musiktheater, mit Kursen für Komponisten und Instrumentalisten, Produktionen zum Hören und Sehen, mit Kinder- und Jugendklangprojekten, der „Klangpost“ und der gemeinsam mit dem Freiburger Barockorchester veranstalteten Ensemble-Akademie Freiburg. Das neunköpfige Solistenensemble bestimmt mit seiner eigenen dramaturgischen Linie das internationale Musikleben mit. Im Repertoire sind Klassiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts, Impressionisten wie Expressionisten, Komponisten der Zweiten Wiener und der Darmstädter Schule, Spektralistin und experimentierfreudige Avantgardisten der Gegenwartskunst. Rund 50 CDs hat das Ensemble Recherche veröffentlicht, die mehrfach mit internationalen Preisen ausgezeichnet wurden, u. a. mit dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik und dem Diapason d'Or.

## LISA FORNHAMMAR, Sopran

Mit ihrer Symbiose aus klassischer Gesangskunst und zeitgenössischer Praxis ist die schwedische Sopranistin Lisa Fornhammar in vielen Epochen und Genres zu Hause, von Johann Sebastian Bachs Kantaten bis zu Arnold Schönbergs „Pierrot Lunaire“, von Wolfgang Amadeus Mozarts Konstanze aus der „Entführung aus dem Serail“ über Jacques Offenbachs Olympia in „Hoffmanns Erzählungen“ bis hin zu Gepopo in György Ligetis „Le Grand Macabre“. Sie war zu Gast im Münchner Prinzregententheater, am Wiener Schauspielhaus, an der Oper Leipzig, beim Time of Music Festival in Finnland und an den Stadttheatern Aachen, Bern, St. Gallen und Bielefeld. In dieser Spielzeit ist die Sängerin unter anderem zu hören in der Genderoper „Magnus-Maria“ der isländischen Komponistin Karólina Eríksdóttir (Oper Oslo, Nationaltheater Reykjavik). Lisa Fornhammar ist Initiatorin der jährlich stattfindenden Luciakonzerte, die in Kooperation des schwedischen Konsulats und der Oper Leipzig stattfinden. Der Erlös kommt der musikalischen Ausbildung Leipziger Kinder zugute.

Ihre nächsten Konzerte in der Reihe  
**NDR das neue werk**

## WARM-UP PORTRAIT VITO ZURAJ

Montag, 10.04.2017  
Elbphilharmonie, Kleiner Saal

19.30 Uhr | Konzert

ENSEMBLE MODERN (Frankfurt)  
RINNAT MORIAH, Sopran  
PAUL CANNON, Kontrabass  
VITO ZURAJ, Künstlerische Gesamtleitung

**VITO ZURAJ**  
Aftertouch  
Deuce  
Schub'rdy G'rdy  
Warm-up  
Contour  
La femme 100 têtes  
Top Spin

## TRIO CATCH IM RESONANZRAUM

Mittwoch, 24.05.2017  
Resonanzraum St. Pauli, Hochbunker Feldstraße

20 Uhr | Konzert

TRIO CATCH  
BOGLÁRKA PECZE, Klarinette  
EVA BOESCH, Violoncello  
SUN-YOUNG NAM, Klavier  
KRISTÓF BARÁTI, Violine (als Gast)

**GÉRARD PESSON**  
Catch Sonata  
**THOMAS ADÈS**  
Catch op. 4  
**SANTIAGO DíEZ-FISCHER**  
Neues Werk  
(Uraufführung)  
**VITO ZURAJ**  
Chrysanthemum  
**MÁRTON ILLÉS**  
Rajzok III

Anschließend: NACHTSTUDIO

**HELMUT LACHENMANN**  
Allegro sostenuto  
Mit einer Einführung in das Stück  
von Helmut Lachenmann

10 VORSCHAU

IMPRESSUM 11

Herausgegeben vom  
**Norddeutschen Rundfunk**

Leitung Bereich Orchester, Chor und Konzerte:  
Andrea Zietzschmann

Redaktion **NDR das neue werk**:  
Dr. Richard Armbruster  
Koordination: Yaltah Worlitzsch

Redaktion des Programmheftes:  
Dr. Harald Hodeige

Textnachweis: Der Einführungstext von  
Dr. Harald Hodeige ist ein Originalbeitrag  
für den **NDR**.

Fotos:  
culture-images/Lebrecht (Titel, S. 3, S. 5, Vignette);  
M. Korbel (Rückseite)

NDR | Markendesign  
Gestaltung: Klasse 3b  
Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.  
Druck: Nehr & Co. GmbH

# NDR das neue werk

ENSEMBLE  
RECHERCHE