



MORTON FELDMAN (1926-1987)

1 For Samuel Beckett (1987) für 23 Spieler 54:38

Klangforum Wien

Eva Furrer	Flöte
Vera Fischer	Flöte
Markus Deuter	Oboe
Konrad Zeller	Oboe
Donna Wagner Molinari	Klarinette
Bernhard Zachhuber	Klarinette
Zarko Perisic	Fagott
Bianca Schuster	Fagott
Christoph Walder	Horn
Angela Oehmke	Horn
Sasa Dragovic	Trompete
Marco Blaauw	Trompete
Sebastian Fuchsberger	Posaune
Franz Geroldinger	Posaune
Wilfried Brandstötter	Tuba
Marino Formenti	Klavier
Genny Reitano	Harfe
Lukas Schiske	Percussion
Annette Bik	Violine
Sophie Schafleitner	Violine
Dimitrios Polisoidis	Viola
Andreas Lindenbaum	Violoncello
Uli Fussenegger	Kontrabass

Sylvain Cambreling conductor

Ist nicht Morton Beckett...Samuel Feldman...?

Eine Annäherung an eine Mutmaßung

Hans-Peter Jahn

Mit einer gewissen Sturheit will die Musikologie noch immer Samuel Becketts Einzigartigkeit aufgehoben und resonierend in der Musik Morton Feldmans verstanden wissen. Die Indizien dafür sind bekannt, fast abgestanden wie unbewegliches Gewässer, lachend vor sich hinstinkend. Feldmans Musik sei, ohne etwas zu sein. Eine Musik ohne Anfang und Ende, absichtslos, verstrickt in die eigenen Strickmuster, ins Gewebe der irrationalen, sich minutiös wandelnden Tonhöhen und Rhythmen. Eine Musik, deren Bewegungslosigkeit in stetiger Bewegung aufgelöst scheint, die zur Statik verdonnert ist, ohne zu lärmern und dennoch durchzuckt zu sein von Blitzen.

Zu Recht sei sie so komponiert, dass ihr ihr esoterischer Schimmer einen Exegeten-Kreis beschenkt und das Gegenteil auch: wild fuchtelnde Besserwisser, also Gegner, denen Feldman, als er noch lebte, sein brüllendes Lachen und die Inszenierung einer recht gut funktionierenden Arroganz entgegenschleuderte. Europas Musikdenken war ihm fremd, manchmal verhasst; da übergoss er alles, was in den Ländern dieses Kontinents kompositorisch gesetzt wurde, undifferenziert, manchmal denunzierend mit Verachtung, machte sich damit als Angreifer selbst angreifbar, machte sich sympathisch-unsympathisch. Vielleicht war ihm sein eigener Übervater John Cage menschlich zu groß, als dass er solcherart

Größe noch einmal in Europa hätte ausstrahlen wollen. Feldman musste kloznen, wo er auf europäisches Musikholz stieß.

Und noch etwas. Die Installation der Stille in die Musik machte ihn zum Heiligen, zum Wüstenrenner. Wer ihm barfüßig nachrannte, verbrannte sich die Sohlen an dieser Dauerstille, die er - von Webern inspiriert - für sich reklamierte. Das war sein nicht unerhebliches Mißverständnis und das der vielen Feldmanapologeten. Weberns Stille besteht aus der Dialektik des Gegensatzes. Sie behauptet sich im Extrem, weil ihr Umfeld fast immer mit kurzzeitigem Fortissimo geladen ist. Sie, die Webern'sche Syntax ist durch und durch europäisiert.

Feldmans Musik hingegen ganz in der Nichttradition amerikanisch. Sie verbaut *in* der Stille *mit* Stille der Zeit ihre Attraktivität und sucht darin der „Langeweile“ ein Domizil.

Bei aller gründlichen Untersuchung solcherart relativer Oberflächlichkeiten im Werk Morton Feldmans bleibt eines außer acht, vielleicht das Wesentliche seiner Musik... nämlich ihre Wirkung auf den einzelnen. Kaum je eine andere Musik kann so wenig kollektiv gehört, geschweige denn beurteilt werden. Der Hörer ist in ihr allein, ihr ausgeliefert, manches Mal sogar der eigenen Peinlichkeit, wenn bei besonders langen Stücken die Geduld reißt und die Ermüdung durch die Reihen der restlichen Versenken störend wankt. Antipathie der Musik Feldmans gegenüber provoziert bei anderen - auch bei seinen Gegnern - sofort Sympathie. Das ist bei ihm wie ein Naturgesetz. Wer auf diese Musik schimpft, hat

nicht nur Gegner, sondern stigmatisiert sich in seinem intellektuell-musikalischen Anspruch.

Worin liegt die Wirkung der Musik Morton Feldmans?

Vielleicht mag sie im faszinierenden Umgang mit der Instrumentation der Werke liegen, in dem ausgehorchten Klang, bestimmt durch die sorgfältig gewählten Lagen der Instrumentalstimmen, in den Mixturen auch gleicher Klangfarbenträger (z.B. im Streichquartett), die etwas freisetzen, was es an Klang zuvor auf diesem Planeten noch nicht gab. Lichtdurchränkter Klangglanz... kontemplative Trauer in Schönheit gegossen... konsonantische Intervalle im Verbund mit Dissonanzen so gesetzt, dass im Obertonspektrum ein Klirren und Schwirren erwacht... alles in Bewegung ohne Erstarrung trotz immergleicher repetitiver Variantenmuster... sich immerfort unaufdringlich verwandelnd nach unlogischen, ja irrationalen Entscheidungen... stetiger Fluss, dessen zufällige vom Untergrund beeinflussten Wellenimpulse Glitzern, Flimmern, Leuchten, Widerspiegelungen freisetzen... also doch wie eine Wasseroberfläche, die ihren natürlichen Atmungen keine Gegenwehr bietet?... für den sich einen eigenen, inneren Reichtum bildenden Empfindungsmenschen eine Oase, von der aus er ins absichtslos Reine geführt wird?

„Erhöhte“ Konzentration und „erhörte“ erfordert Feldmans Musik. Eine Art freier Fall in die ureigsten Distrikte geistiger Aktivität, die nichts mit intellektueller Präsenz oder rationalem Nachvollzug der musikalischen Ereignisse im Flusse der Zeit gemein hat.

So ließe es sich entlang der Wirkung der Musik von Morton Feldman lange weiterdenken und weiterformulieren, es ließen sich mit Sprachfinten Eindrücke verbalisieren, die doch nur stümperhafte Übertragungen eines Klangphänomens sind.

Zu den eindrucklichsten Rätseln zählen Feldmans Versuche, sich der Gattung Literatur zu nähern, ihr etwas musikalisch zuzusprechen, was mit ihr direkt nichts zu tun hat.

Wenige Male hat Morton Feldman Texte ins Musikalische übertragen, genau neun Mal: Louis Ferdinand Céline (*Journey to the End of the Night*, 1947), Rainer Maria Rilke (*Only*, 1947), Edward Estlin Cummings (*Four Songs*, 1951), Morton Feldman (*Intervals*, 1961), Frank O'Hara (*The O'Hara Songs*, 1962 und *Three Voices*, 1982) und Samuel Beckett (*Neither*, 1976/77 und *Words and Music*, 1987).

Diese Abstinenz auf dem Gebiet der Vertonung machen ihn als Komponisten bemerkenswert und inkommensurabel in der Art, wie er die Texte der Musik zuordnet. Nicht, dass er die zunächst noch authentisch verfügbaren literarischen Vorlagen in ihren Vertonungen plötzlich als mehrstimmiges, völlig aufgelöstes, in viele Einzelbestandteile amputiertes Sprachwerk erscheinen lässt, um sie dann wieder - zusammen mit Tönen und Notenwerten - neu, anders, verwandelt zusammenzusetzen. Gibt es im Bereich der schreibenden Zunft allenfalls ein paar wenige absurde Versuche, wo Musik in Sprache gezwungen wurde, so gibt es unter den Tonsetzern noch nicht einmal eine Hand voll solcher, die Literatur unangetastet lassen. Feldman gehört nicht zu ihnen.

Die Vertonungssehnsucht veritabler literarischer

Kunstwerke ist nicht nur ein kunstgeschichtliches Kuriosum. Diese Tatsache verweist auf das Misstrauen der Komponisten gegenüber der alleinigen Ausdruckskraft der Musik. Ausdruck ohne Inhalt, Gehalt ohne Semantik reicht den meisten Komponisten nicht. Sie wollen sprechen wie ihre schriftstellernden Kollegen, wollen sagen, was die Musik nicht aus sich heraus sagen kann und... sie okkupieren von daher das sie Bewegende in Gestalt von Literatur. Sie reden sozusagen doppelzünftig: mit dem komponierenden Bauch imitieren sie das Fremdgedachte und mit dem Kopf sprechen sie in Tönen.

Ob die Tonsetzer der Literatur ihre kompositorischen Methoden plump oder artifiziell aufprägen, grenzenlos empfinden sie den Dienst, den sie der Dichtkunst erweisen: ihr nämlich über ihre sprachlichen Grenzen hinwegzuhelfen. Musik zeichnet so also illustrierend, imitierend, reflektierend aus, was Dichtkunst immer schon sagen konnte, aber ohne Musik nicht sagen soll.

Morton Feldman war sich dieser institutionalisierten Dummheit bewusst. Gerade deshalb war die späte Annäherung an das Werk Samuel Becketts alles andere als leicht. Verwandtschaft in der Methode des Setzens unterstellte er sich und dem Dubliner. „Setzung“ - wie Wolfgang Rihm sagen würde - der sprachlichen Bausteine und der musikalischen.

Wiewohl ein schärferer Blick auf die Faktur der Beckett'schen Texte veranschaulicht, dass zwar die Reduktion auf ein bestimmtes Wortmaterial, die Permutationen mit diesem und die Wiederholungen in Varianten Feldmans Pattern-Compositionen nahe kommen, dass aber bei

Becketts Wortritualen das wenigste Klang denn vielmehr Inhalt wird. Immerfort ein Kreisen um die engste Beengtheit, in welcher erfundene Theaterfiguren sich hineinverirren, ohne noch reflektieren zu können über das Wieso, weist weder auf Musikalität noch auf komponierte Literatur, sondern auf schwärzestes Licht in pechschwarzer Nacht. Bewusste Farblosigkeit also, rhythmisiert durch Wiederholungsprozeduren. Das ist das Ergebnis von literarischer Technik und kunstvollster Sprachbehandlung.

In Becketts frühen Stücken, in Luckys (*Warten auf Godot*) autistisch-genialem Denk-Ausfluss, wenn sich die Gedankenhülsen wiederholen, stellt sich nicht Musik, nicht irgendein Teppich gewebtes Muster ein, sondern pure Komik, weil aus einem „human beings“ ein Apparat wird. Winie (*Glückliche Tage*) strotzt vor Humor, obschon es nichts zu lachen gibt, da ihr Gefängnis offenkundig ist. Oder die Stimme in *Cascando*. Reduziertes, sich nach irrationalen Regeln wiederholendes Wortmaterial evoziert nicht Musik (Beckett zieht diese ja als eigene Qualität hinzu), sondern greuliche Mechanik mit ihrer schrillen Maske. Selbst noch in den späten Werken, wenn zum Beispiel in *Not I* nur noch ein weiblicher Mund als Öffnung für unverdautes Sprachmüll Selbsterkundungen unter zeremoniiertem Zwang anstellt, geschieht zuallererst Literatur und für den Zuhörenden die Ermunterung zu verzweifelten, heiteren, empörenderen Assoziationen. Hier ist ein Mensch reduziert auf seinen Mund und dieser Mund reduziert auf ein Sprechen, das ein nichtexistierendes Gehirn steuert. Dieses Sprechen in seiner durch Beckett inszenatorisch angewiesenen Art

ist Klangfluss und zugleich Sprache gewordener Ausdruck einer tragischen, sich selbst reproduzierenden Existenz. Eine Heldin, die in ihrer selbsteingelassenen Hölle sprechen muss.

Morton Feldman und Samuel Beckett.

Sie stehen sich gegenüber in ihrer Autonomie und es stehen sich diametral entgegen die Wirkungen ihrer artifiziellen Mechanismen.

Dass man die beiden Unvergleichlichen zusammenbringt, ist das Verdienst etlicher Äußerungen Morton Feldmans über die Ähnlichkeit seiner Arbeitsweise mit jener von Beckett. Dass damit aber die Musik des Amerikaners in kongenialer Weise Becketts Texten auf den Leib rückt, sie geradezu vermusikalisiert, halte ich für eine leichtsinnige Behauptung, besser noch: schlichtweg für ein Missverständnis.

Die angewandten Methoden beim Komponieren und beim Schreiben von literarischen Texten zeitigen andere Ergebnisse und damit andere Wirkungen. Die Wiederholung einer musikalischen Phrase mag dem Wunsche nach „Nocheinmalhörenwollen“ entspringen, und wohl kein Mittel der Musik wirkt besser, um aus hörenden Individualitäten leidenschaftlich sich auslebende Massencreaturen werden zu lassen.

Die Wiederholungen von Wörtern oder Sätzen ist - im Gegensatz zu den wiederholten Noten - in ihrer Wirkung abhängig von der Bedeutung der Wörter und Sätze. Im Kontinuum, also in der Stetigkeit des Immergleichen mit kleinen Variablen, entblößt sich nicht die Sprache oder der die Sprache setzende Autor, sondern die sprechende Person

als Figur einer fiktionalen Realität. Im Kontinuum gleicher musikalischer Floskeln mit kleinen Varianten innerhalb der Pattern, also in einer elaborierten Minimalmusik, entblößt sich nicht der Interpret, sondern unter einem ganz bewusst replizierten europäischen Blick heraus der amerikanische Komponist.

Wo bei Beckett Worte wie „Trostlosigkeit“, „Verzweiflung“, „Gebrochenheit“, „Isolation“ zur Beschreibung der Werke als marginale Eckpfosten in die undefinierbare Spracherde gerammt werden, widerlegen die bei Feldman gefundenen Worte zu seiner Musik wie „Kontemplation“, „Zartheit“, „spannungslose Spannung“, „Schönheit“ die weit verbreitete Meinung von der symbiotischen Einheit der Werke beider.

Oder anders gesagt: Asche ist nur unter Reflexion ihrer Genesis mit Lichtglanz vergleichbar. Ansonsten haben sie eine einzige Gemeinsamkeit: flächenhaft ausgebreitete Substanz. Womöglich ist der unüberbrückbare Gegensatz zweier vielleicht aus gleicher Arbeitsweise heraus entstehenden Kunstwerke der Musik und Literatur das einzig Gemeinsame. In diesem Paradoxon hätten sich Morton Beckett und Samuel Feldman wohl gefühlt.

For Samuel Beckett ist Morton Feldmans letzte Komposition, im Jahre 1987 innerhalb eines längeren Zeitraums geschrieben. Sie hätte auch „For Franz Schubert“ lauten können. Weil ein Komponist noch einmal mit den letzten Lebenskräften hingebungsvoll sich seiner eigenen Mittel bedient und das Ergebnis einem bewunder-

ten Menschen zueignet, bleibt das Werk im Sinne einer Mutmaßung über den Namensträger der Komposition eine Nebensache. Die Hauptsache bei Feldmans knapp fünfundfünfzig Minuten dauernden Komposition ist das

Ausgeliefertsein des Hörenden beim schleichen- den Wandel der musikalischen Ereignisse innerhalb der Zeit. Darüber lässt sich nichts Allgemeingültiges sagen. Das Nicht-Allgemeingültige ist Morton Feldmans Vermächtnis.

Bildarchiv des Internationalen Musikinstitutes Darmstadt (IMD)



© Manfred Meizer

Isn't Morton Beckett ... Samuel Feldman ...?

A tentative assumption

Hans-Peter Jahn

It is with a certain degree of stubbornness that musicology insists that Samuel Beckett's uniqueness is not so unique after all but reflected in the music of Morton Feldman. The evidence is well known, stagnant almost like a pond, laughing and stinking. Feldman's music, it is alleged, is without being anything. A music without beginning or end, without intention, tied up in its own textures and patterns, in the tissue of irrational, minutely changing pitches and rhythms. A music whose immobility seems to be dissolved in constant movement, which is doomed to stasis without raging and yet seems to be shot through with flashes of lightning.

It is quite right, it is argued, that the esoteric gleam of this music surrenders itself to a circle of exegetes - just as the contrary is true as well: wildly gesticulating know-all whose enmity Feldman in his life countered with thundering laughter and the *mise-en-scène* of his rather effective arrogance. He knew little and cared less about Europe's attitudes to music; and so he poured his undifferentiated and sometimes denigrating contempt on all compositions created in the countries of that continent, thus becoming a vulnerable attacker who attracted sympathy and antipathy alike. Perhaps his own *Übervater* John Cage was too great a human being for Feldman to permit him to try and embody greatness in Europe all over again. Feldman had to lash out whenever

he met European musical tradition. And there's something else. The installation of silence made him a saint, a wanderer in the desert. Whoever followed him on bare feet burned his soles in the permanent silence that Feldman - inspired by Webern - claimed for himself. This was his considerable misunderstanding - and that of his many apologists. Webern's silence was derived from the dialectics of contrast. It holds its own because its environment is almost always throbbing with brief *fortissimi*. Webern's syntax is totally and entirely Europeanized, while Feldman's music is totally and entirely American in its non-tradition. *In* silence, *with* silence, it annihilates the attractiveness of time and thus searches to find a refuge for "boredom".

Despite the thorough study of such relative specialities in Morton Feldman's *œuvre*, one thing, perhaps the essence of his music, is left out of consideration ... its effect on the individual listener. There is hardly any other type of music that lends itself so little to collective listening, let alone evaluation. The listener is isolated in this music, sometimes at its mercy, sometimes sensing his own awkwardness if patience falters during especially long pieces and exhaustion sets in disturbingly in the midst of the other concentrated listeners. Antipathy versus Feldman's music instantly generates sympathy in others, including his adversaries. It is almost like a law of nature. Whoever attacks this music does not only encounter adversaries but stigmatizes his own intellectual-musical tastes.

What is the effect of Morton Feldman's music?

Maybe it lies in the fascinating way he orchestrates his works, in the maturely developed sound determined by the carefully selected pitch of the instruments, the mixture of - sometimes identical - carriers of tone colour (e.g. in the string quartet), which release a sound that formerly simply did not exist on this earth. A light-flooded glitter of sound ... contemplative sadness cast in beauty ... consonantal intervals combined with dissonances arranged in a way that generates jingling and buzzing in the overtone spectrum ... everything in motion without ever freezing despite the constantly repetitive variation patterns ... permanent, unobtrusive change according to illogical, even irrational decisions ... a steady flow whose random waves release glittering, shimmering, glowing reflections that rise from a deep bottom ... perhaps like the surface of a body of water offering no resistance to its natural breathing? ... Perhaps an oasis for the sensitive individual able to amass his own, inner wealth, to guide him into a realm of purity devoid of intention? Feldman's music demands a concentration born of listening. A kind of free fall into the primordial districts of mental activity as distinct from intellectual presence or rational understanding of the musical events set in the river of time.

It would be easy to continue our contemplations on, and descriptions of, the effects of Morton Feldman's music; linguistic tricks could be invoked to articulate impressions that yet would only be clumsy translations of an acoustic phenomenon.

Feldman's attempts to approach literature as an

art form, to ascribe something to it that essentially is not related to literature, are amongst his most impressive puzzles.

It was very rarely that Morton Feldman composed scores based on texts. There are only nine such examples: Louis Ferdinand Céline (*Journey to the End of the Night*, 1947), Rainer Maria Rilke (*Only*, 1947), Edward Estlin Cummings (*Four Songs*, 1951), Morton Feldman (*Intervals*, 1961), Frank O'Hara (*The O'Hara Songs*, 1962, and *Three Voices*, 1982) and Samuel Beckett (*Neither*, 1976/77, and *Words and Music*, 1987). His reluctance to set texts to music distinguishes Feldman from other composers; his way of assigning the text to his music is incommensurable. His compositions do not make texts which originally take an authentic, original form appear as a totally dissolved linguistic work written for several voices and cut up into many individual elements, only to put them together again in a new, different, changed way forming a novel whole with sounds and notes. While in the field of literature there have been only a few absurd attempts to force music to conform to language, there are hardly any composers who have left literature intact. Feldman is one of these few.

The yearning to set literary masterpieces to music is not only an oddity of art history. It is also indicative of the suspicion with which composers regard the all-embracing expressiveness of music. Expression without content, content without semantics are not sufficient for most composers. They want to speak like authors, their colleagues-in-art, they want to say what their music cannot say of its own, and ... thus they

tend to occupy what moves them in the guise of literature. In a way, they talk with a forked tongue: their composing belly imitates others' thoughts while their head speaks the language of sound. It does not matter whether the manner in which composers impose their composing methods on literature is subtle or crass: in any case, they feel the service they render literature to be truly infinite, namely to help it cross its linguistic borders, the idea being that music thus illustrates, imitates, reflects what poetry wanted to say but should not say without music.

Morton Feldman was fully aware of this institutionalized stupidity, and this is why his belated approach to Samuel Beckett's oeuvre was so difficult. He claimed that there existed a relationship between himself and the Irishman in their ways of "positioning", i.e. the "positioning" - as Wolfgang Rihm would say - of linguistic and musical building blocks.

Although a more intensive analysis of the structure of Beckett's texts shows clearly that while the reduction to a specific verbal material and the permutations and repetitions of this material in diverse variations are similar to Feldman's pattern compositions, minimal sound becomes massive content in Beckett's verbal rituals. This continuous circling of the narrowest space in which invented stage characters get lost without being able to reflect why does not indicate musicality or literature set to music but rather stands for the darkest light in pitch-black night. Conscious colourlessness, rhythms created by repetitive procedures. This is the result of literary technique and an extremely sophisticated treatment of language.

In Beckett's early plays, in Lucky's (*Waiting for Godot*) autistic-brilliant logorrhoea, when the mere shells of thoughts are repeated, the result is not music, no tapestry of interwoven patterns, but a pure, unadulterated comic effect derived from a human being becoming a machine. Winnie (*Happy Days*) is fairly bursting with fun and humour although there is nothing to laugh about since her prison is all too obvious. Or the voice in *Cascando*. Reduced verbal material repeated according to irrational rules does not evoke music (which Beckett uses as a separate quality) but a horrific mechanism hid behind a gaudy mask. Even in the later works, e.g. in *Not I*, when there is only a woman's mouth left as an aperture for undigested verbal trash trying to analyze itself in a ceremonial, compulsory rite, what happens is the creation of literature and, for the listener, an encouragement to engage in desperate, cheerful, rebellious associations. Here a human being is reduced to her mouth, and this mouth is reduced to speech controlled by a non-existent brain. This speech, in the manner decreed by Beckett, is both a flow of sounds and the expression of a tragic, self-reproducing existence frozen in words. A heroine who speaks from a hell of her own making.

Morton Feldman and Samuel Beckett.

They confront each other with their respective autonomy while the effects of their artificial mechanical mechanisms are diametrically opposed.

Attempts at joining these two incomparable personalities are a result of numerous statements

by Morton Feldman on the similarity between his and Beckett's working methods. However, I consider the conjecture that Feldman's music tackles Beckett's texts in congenial fashion and in a way even musicalizes them to be an extremely rash supposition or rather a misunderstanding.

The methods applied in composing on the one hand and in the writing of literature on the other hand produce different results and hence different effects. Repeating a musical phrase may stem from the wish "to hear it again", and probably no musical technique is more effective to transform listening individuals into mass creatures lost in passionate self-expression.

Contrary to repeating musical notes, the effect of repeating words or sentences depends on the significance of the respective words and sentences. In the continuum, i.e. in the space of immutable permanence with small variations, what is revealed is not language or the author positioning language, but the speaking character as a protagonist of fictitious reality. In the continuum of identical musical phrases with small variations within patterns, i.e. in elaborated minimal music, what is revealed is not the performer, but, seen from a European angle of deliberate reaction, the American composer.

Where Beckett rams words like "desolation", "despair", "shattered", "isolation" into the undefined soil of language as marginal corner-stones describing his works, the words used by Feldman concerning his music, such as "contemplation", "delicacy", "tensionless tension", "beauty", con-

tradict the widespread assumption of a symbiotic unity of the two artists' œuvres.

In other words: embers can be compared to the shimmer of light only if we remember where they come from. Apart from that, embers and light have only one thing in common: they are able to spread over large areas. Perhaps the only common denominator here is the irreconcilable contrast between two works of art in music and literature that possibly were created along the same working methods. Morton Beckett and Samuel Feldman would certainly have felt at ease with this paradox.

Morton Feldman's last composition, written in 1987 over a longer period of time, bears the title *For Samuel Beckett*. But it could also have been "For Franz Schubert". Since here we have a composer who, drawing on his last ounce of strength, once more lovingly uses his own working methods, dedicating the result to a person he admires, the work in the sense of a speculation about the person to whom it is dedicated remains incidental.

The main point about Feldman's composition, which runs slightly under 55 minutes, is the listener's surrendering to the creeping change of musical events within time. This is an issue about which nothing of universal validity can be said. And the non-universally valid is in fact Morton Feldman's legacy.

Morton Beckett n'est-il pas...Samuel Feldman... ?

un rapprochement à une conjecture

Hans-Peter Jahn

C'est avec un certaine obstination que la musicologie s'entête à voir l'incomparabilité de Samuel Beckett conservée et résonnante dans la musique de Morton Feldman. Les indices en sont connus, presque glauques comme des nappes d'eau immobiles, exhalant une puanteur ricanante. La musique de Feldman serait sans rien être. Une musique sans commencement et sans fin, sans intention, empêtrée dans son propre pétrin, dans le tissu des hauteurs de ton et des rythmes se transformant avec minutie. Une musique dont l'immobilité semble résolue en une mobilité continue, qui est condamnée au statisme, sans faire de vacarme tout en étant sillonnée d'éclairs.

C'est à juste titre qu'elle aurait été composée de telle sorte que son lustre ésotérique comble un cercle d'exégètes et en même temps le contraire : des pédants gesticulants, donc des adversaires contre lesquels Feldman projetait de son vivant son rire formidable et la mise en scène d'une arrogance fonctionnant assez bien. La pensée musicale de l'Europe lui était étrangère, parfois odieuse ; c'est ainsi qu'il inondait tout ce qui avait été composé dans les pays de ce continent d'un dédain non différencié, parfois dénonciateur, ses attaques le rendaient lui-même attaquable, il se faisait sympathique-antipathique. Peut-être son propre sur-père John Cage lui était-il humainement trop grand pour qu'il eût voulu faire rayonner une fois de plus une telle grandeur en

Europe. Feldman était contraint de répondre en rudesse chaque fois qu'il se heurtait à la rudesse de la musique européenne. Et une chose encore. L'installation du silence dans la musique en fit un saint, un coureur de désert. Quiconque lui courait après pieds nus se brûlait la plante des pieds à ce silence permanent qu'il réclamait pour soi – inspiré par Webern. C'était là son malentendu non négligeable et celui des nombreux apologistes de Feldman. Le silence de Webern consiste en la dialectique du contraste. Il s'affirme dans l'extrême, parce que son environnement est presque toujours chargé d'un fortissimo de courte durée. Elle, la syntaxe webernienne, est européanisée jusqu'à la moelle.

La musique de Feldman, par contre, tout à fait américaine dans la non-tradition. Elle gâche son attrait *dans* le silence *avec* le silence du temps et y cherche un domicile pour l' « ennui ».

Quelqu'approfondi que soit l'examen de telles superficialités relatives dans l'œuvre de Morton Feldman, il y a une chose qui n'est pas prise en considération, peut-être l'essentiel de sa musique... à savoir son effet sur l'individu. Il n'y a guère d'autre musique qui puisse si peu être écoutée, voire jugée de manière collective. L'auditeur est seul en elle, impuissant devant elle, parfois même devant sa propre gêne, lorsqu'en cas de morceaux particulièrement longs la patience est à bout et la fatigue titube désagréablement à travers les rangées des autres absorbés. L'antipathie à l'égard de la musique de Feldman provoque chez d'autres – aussi chez ses adversaires – tout de suite de la sympathie. C'est chez lui comme

une loi de la nature. Quiconque peste contre cette musique a non seulement des adversaires, il se stigmatise quant à son niveau intellectuel et musical.

En quoi consiste l'effet de la musique de Morton Feldman?

Peut-être consiste-t-il dans la manière fascinante de traiter l'orchestration des œuvres, dans la sonorité écoutée jusqu'au bout, déterminée par les registres des parties instrumentales choisies avec soin, dans les mixtures de vecteurs de timbres même analogues (p. ex. dans le quatuor à cordes), qui dégagent quelque chose qui n'a pas encore existé comme sonorité sur cette planète. Eclat sonore inondé de lumière... affliction contemplative coulée en beauté... intervalles consonants associés à des dissonances de telle sorte qu'une vibration et un bourdonnement s'éveille dans le spectre harmonique... tout en mouvement sans que rien ne se fige malgré des modèles de variantes répétitifs toujours les mêmes... se transformant sans cesse discrètement d'après des décisions sans logique, voire irrationnelles... un flux constant, dont les impulsions ondulatoires aléatoires influencées par les profondeurs déclenchent un scintillement, un éblouissement, un rayonnement, des miroitements... donc tout de même comme une surface d'eau qui n'oppose pas de résistance à ses respirations naturelles? ... pour l'homme sensible qui se constitue une richesse spirituelle propre un oasis à partir duquel il est mené dans la pureté dénuée d'intention?

La musique de Feldman exige une concentration « exhaussée » et « exaucée ». Une sorte de chute

libre dans les districts propres à l'activité mentale, qui n'a rien de commun avec la présence intellectuelle ou la compréhension rationnelle des événements musicaux dans le flux du temps.

C'est ainsi qu'on pourrait poursuivre indéfiniment ses réflexions et ses formulations le long de l'effet de la musique de Morton Feldman, on pourrait à l'aide de feintes linguistiques verbaliser des impressions qui ne sont pourtant que des transpositions maladroitement d'un phénomène sonore. Les tentatives de Feldman de s'approcher de l'expression littéraire, de lui attribuer musicalement quelque chose qui n'a rien à voir directement avec elle, comptent parmi les énigmes qui font le plus d'impression.

Un petit nombre de fois, Morton Feldman a trans-posé des textes en musique, précisément neuf fois : Louis Ferdinand Céline (*Journey to the End of the Night*, 1947), Rainer Maria Rilke (*Only*, 1947), Edward Estlin Cummings (*Four Songs*, 1951), Morton Feldman (*Intervals*, 1961), Frank O'Hara (*The O'Hara Songs*, 1962 et *Three Voices*, 1982) et Samuel Beckett (*Neither*, 1976/77 et *Words and Music*, 1987). Cette abstinence dans le domaine de la mise en musique de textes le rend remarquable en tant que compositeur et incommensurable dans la manière dont il assortit les textes à la musique. Non pas le fait qu'il fasse apparaître dans leurs adaptations musicales les modèles littéraires, tout d'abord encore disponibles sous forme authentique, tout à coup comme œuvre de langage polyphonique, complètement dissolue, amputée en de nombreux éléments individuels, pour les recomposer ensuite – de pair

avec des sons et des durées de notes – de façon nouvelle, différente, transformée. S'il y a à la rigueur dans le domaine de l'art d'écrire un petit nombre de tentatives absurdes dans lesquelles la musique a été forcée en langage, il n'existe encore parmi les compositeurs guère une poignée de ceux qui laissent la littérature intacte. Feldman ne compte pas parmi eux. L'aspiration de mettre en musique d'authentiques œuvres d'art littéraires n'est pas uniquement une bizarrerie de l'histoire de l'art. Ce fait rappelle la méfiance des compositeurs à l'égard de la capacité d'expression exclusive de la musique. La plupart des compositeurs ne se contentent pas d'expression sans contenu, de contenu sans sémantique. Ils veulent parler comme leurs collègues écrivains, veulent dire ce que leur musique ne sait pas dire d'elle-même et...c'est pour cela qu'ils s'arrogent ce qui les émeut sous forme de littérature. Ils parlent pour ainsi dire avec duplicité : avec leur ventre compositeur ils imitent ce qu'un autre a pensé et avec la tête ils parlent en sons. N'importe que les compositeurs imposent à la littérature leurs méthodes de composition de manière pataute ou artificielle, ils considèrent comme infini le service qu'ils rendent à l'art poétique : à savoir de l'aider à franchir ses limites langagières. La musique parachève donc en illustrant, imitant, réfléchissant, ce que l'art poétique a toujours su dire, mais qu'il ne doit pas dire sans musique.

Morton Feldman avait bien conscience de cette bêtise institutionnalisée. C'est précisément la raison pour laquelle son rapprochement tardif de l'œuvre de Samuel Beckett fut loin d'être facile. Il

insinua que lui-même et le Dublinois avaient une méthode de composition apparentée. « Manière de poser » - comme dirait Wolfgang Rihm - les pierres de construction du langage et celles de la musique.

Bien qu'un coup d'œil quelque peu rigoureux sur la facture des textes beckettians révèle que certes la réduction à un matériel lexical déterminé, les permutations avec celui-ci et les répétitions en variantes s'approchent des compositions de patterns de Feldman, mais que dans les rituels lexicaux de Beckett, très peu devient son et bien plus contenu. Une rotation incessante autour de l'exiguïté la plus exiguë, dans laquelle s'égarer des personnages de théâtre inventés, sans encore pouvoir réfléchir à le pourquoi, ne représente ni musicalité, ni littérature composée, mais la lumière la plus noire dans la nuit noire. Un manque voulu de couleur donc, rythmé par des procédures de répétition. C'est là le résultat d'une technique littéraire et d'un traitement du langage fait avec beaucoup d'art.

Dans les premières pièces de Beckett, dans l'exhalaison de pensées d'un autisme génial de Lucky (« En attendant Godot »), lorsque les pensées vides de sens se répètent, il ne se produit pas de musique, pas de quelconque tapis au dessin tissé, mais le comique pur, parce qu'un „être humain“ devient un appareil. Winie (« Oh ! les beaux jours ») regorge d'humour, bien que sa vie ne soit pas drôle, puisque sa prison est évidente. Ou bien la voix dans *Cascando*. Un matériel lexical réduit, se répétant d'après des règles irrationnelles n'évoque pas la musique (Beckett fait bien appel à elle comme qualité supplémentaire

propre), mais une mécanique abominable avec son masque criard. Même encore dans les dernières œuvres, lorsque par exemple dans « Pas I » il ne reste plus qu'une bouche de femme comme orifice pour des ordures de langage pour procéder à des auto-explorations sous une obsession cérémoniée, il se produit en tout premier lieu de la littérature et pour les auditeurs l'exhortation à des associations désespérées, gaies, offuscatrices. Ici un être humain est réduit à sa bouche et cette bouche est réduite à un parler guidé par un cerveau inexistant. Ce parler dont Beckett rend le mode tributaire de la mise en scène est un flux sonore et en même temps l'expression devenue langage d'une existence tragique se reproduisant elle-même. Une héroïne qui doit parler dans l'enfer qu'elle s'est aménagée elle-même.

Morton Feldman et Samuel Beckett

Ils se font face dans leur autonomie et les effets de leurs mécanismes mécaniques sont diamétralement opposés.

Le fait qu'on associe les deux incomparables est redevable à plusieurs observations de Morton Feldman sur la similitude de son mode de travail avec celui de Beckett. Mais que de ce fait la musique de l'Américain s'approche de manière affine des textes de Beckett, je considère ceci être une affirmation irresponsable, mieux : tout simplement un malentendu.

Les méthodes appliquées en composant et en écrivant des textes littéraires donnent d'autres résultats et de ce fait d'autres effets. La répétition d'une phrase musicale peut émaner du désir de

« vouloir entendre encore une fois », et il n'est certes pas de moyen de la musique qui agirait mieux pour transformer des individualités entendant en des créatures de masse s'extériorisant avec passion.

Les répétitions de mots ou de phrases langagières dépendent dans leur effet – contrairement aux notes répétées – de la signification des mots et des phrases. Dans le continuum, donc dans la constance de l'immuable avec de petites variables, ce n'est pas le langage ou l'auteur qui compose le langage qui se met à nu, mais la personne qui parle comme personnage d'une réalité fictionnelle. Dans le continuum de formules musicales pareilles avec de petites variantes au sein des patterns, donc dans une musique minimale élaborée, ce n'est pas l'interprète qui se met à nu, mais sous une optique européenne répliquée à dessein le compositeur américain.

Là où chez Beckett des termes tels que « désolation », « désespoir », « affalement », « isolation » sont enfoncés par battage en tant que poteaux corniers dans le sol lexical indéfinissable pour décrire ses œuvres, les mots trouvés chez Feldman pour sa musique tels que « contemplation », « douceur », « tension sans tension », « beauté » réfutent l'avis très répandu de l'unité symbiotique des œuvres des deux artistes.

Ou autrement dit : La cendre n'est comparable à l'éclat de la lumière que par la réflexion de sa genèse. A part cela, ils ont un seul élément en commun : une substance étalée en surface. Il se peut que l'opposition insurmontable entre deux œuvres d'art de la musique et de la littérature

résultant peut-être du même mode de travail soit le seul élément commun. C'est là un paradoxe dans lequel Morton Beckett et Samuel Feldman se seraient sentis à leur aise.

For Samuel Beckett est la dernière composition de Morton Feldman, écrite en 1987 sur une assez longue période. Le titre aurait aussi pu être „For Franz Schubert“. Parce qu'un compositeur s'est encore une fois, avec ses dernières forces vitales, servi avec ferveur de ses propres moyens et a dédié le résultat à une personne admirée, l'œuvre reste dans le sens d'une supposition sur le dédicataire de la composition d'importance secondaire.

L'essentiel dans la composition de Feldman d'une durée de tout juste cinquante-cinq minutes est le fait que l'auditeur soit impuissant devant la lente mutation des événements musicaux dans le temps. Rien d'universellement valable ne peut se dire à ce sujet. La non-validité universelle est le testament spirituel de Feldman.

Klangforum Wien

1985 von Beat Furrer als Solisten-Ensemble für zeitgenössische Musik gegründet.

Ein demokratisches Forum mit einem Kern von 24 Mitgliedern. Mitspracherecht der Mitglieder bei allen wichtigen künstlerischen Entscheidungen.

Zentral für das Selbstverständnis der MusikerInnen: die gleichberechtigte Zusammenarbeit zwischen Interpreten, Dirigenten und Komponisten, ein Miteinander-Arbeiten, das traditionell hierarchische Strukturen in der Musikpraxis ablöst.

Intensive Auseinandersetzung mit unterschiedlichen ästhetischen Facetten des zeitgenössischen Komponierens. – Ein Forum authentischer Aufführungspraxis für die Werke der Moderne.

Große stilistische Vielfalt: Präsentation aller zentralen Aspekte der Musik unseres Jahrhunderts von den bedeutenden Werken der Klassischen Moderne, besonders der Zweiten Wiener Schule, über Werke junger, vielversprechender KomponistInnen bis hin zu experimentellem Jazz und freier Improvisation. Regelmäßig KomponistInnen-Workshops und musik-didaktische Aktivitäten. Jährlich programmatisch ambitionierter Zyklus im Wiener Konzerthaus. Weiters Musiktheater-, Film- und Fernsehproduktionen.

Seit 1997 ist Sylvain Cambreling Erster Gastdirigent des Klangforum Wien.

Was founded in 1985 by Beat Furrer as an ensemble of soloists for contemporary music.

The twenty-four-member ensemble has developed around a central philosophy of democracy, where co-operation between performers, conductors and composers is both encouraged and nurtured and replaces the more traditional, hierarchical structure found in everyday musical practice.

This approach to the music, combined with an understanding of the varying aesthetic facets of contemporary works, allows Klangforum to produce authentic performances of contemporary compositions.

Performances by Klangforum Wien offer great stylistic variety, from the important works of classical modernity, especially of the Second Vienna School, to the works of up and coming young composers, experimental jazz and free improvisation. Further variety is provided by a number of regular composer's workshops.

Venues range from all over Europe to the USA and Japan, with a series of programmatically ambitious concerts held at the Wiener Konzerthaus. In addition, Klangforum Wien participates in numerous music theatre, film and TV productions.

Sylvain Cambreling has held the position of First Guest Conductor of Klangforum Wien since 1997.

Fondé en 1985 par Beat Furrer, cet ensemble de musiciens solistes se consacre entièrement à la musique contemporaine.

Il se présente comme un groupe démocratique avec un noyau principal de vingt-quatre membres. Dans ce groupe chacun a la possibilité de prendre part à toutes les discussions artistiques.

L'égalité des droits entre les interprètes, les chefs d'orchestre et les compositeurs est un des éléments fondamentaux de cet ensemble. Une coopération étroite remplace les structures hiérarchiques traditionnelles qui dominent habituellement les pratiques musicales.

Les œuvres contemporaines aux facettes esthétiques très diverses donnent lieu à d'intenses discussions et à des prestations de très haute qualité. Une grande diversité de styles est offerte: Klangforum Wien présente tous les aspects principaux de la musique des XX^e et XXI^e siècles, depuis les « classiques modernes » (spécialement la Seconde École de Vienne) jusqu'aux œuvres des jeunes compositeurs de la nouvelle génération, incluant le jazz expérimental et l'improvisation libre.

C'est un véritable atelier permanent pour les compositeurs. Chaque année, une série de concerts avec une programmation ambitieuse a lieu au Wiener Konzerthaus. De nombreuses productions de musique pour le théâtre, le cinéma et la télévision sont réalisées.

Depuis 1997, Sylvain Cambreling est le chef invité du Klangforum Wien.

Sylvain Cambreling

Sylvain Cambreling wurde 1948 in Amiens/Frankreich geboren. Seine Ausbildung erhielt er am Pariser Konservatorium. Mit mehr als 70 Opern- und über 400 Konzertwerken hat Sylvain Cambreling eines der größten Dirigier-Repertoires unserer Zeit.

Seit 1997 ist Sylvain Cambreling erster Gastdirigent des Klangforum Wien, seit 1999 Chefdirigent des Südwestfunk Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg und seit 2004 Musikdirektor der Opera National de Paris.

Sylvain Cambreling was born in Amiens, France. He received his training at the Paris Conservatoire. With more than 70 operas and over 400 concerts Sylvain Camberling has one of the greatest conductor - repertoires of our time.

Since 1997 Cambreling has been first guest conductor of Klangforum Wien, he was appointed chief conductor of the SWR Sinfonie-Orchester Baden-Baden and Freiburg in 1999 and since 2004 music director of the Opera National de Paris.

Sylvain Cambreling est né en 1948 à Amiens. De 1981 à 1991, il dirige a l'Opéra de Bruxelles. Durant la période allant de 1993 à 1996, il a été directeur artistique de l'Opéra de Francfort.

En 1997, Sylvain Cambreling fut le premier chef d'orchestre invité du Klangforum Wien. Depuis 1999, il occupe la fonction de premier chef de l'orchestre symphonique SWR de Baden-Baden et Fribourg et depuis 2004 aussi la fonction du chef d'orchestre de l'Opera National de Paris.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:

All artist biographies at:

Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante:

www.kairos-music.com

English translation/ Traduction française:

Rita Koch & Team

MICHAEL JARRELL

Cassandre

Astrid Bas
 Susanna Mälkki
 Ensemble intercontemporain
 IRCAM

0012912KAI**SIRÈNES****PHILIPPE MANOURY**

Fragments pour un portrait
 Partita I

Christophe Desjardins
 Susanna Mälkki
 Ensemble intercontemporain
 IRCAM

0012922KAI**SIRÈNES****OLIVIER MESSIAEN**

Éclairs sur l'Au-Delà...

Wiener Philharmoniker
 Ingo Metzmacher

0012742KAI**FRANCISCO LÓPEZ**

La Selva
 Belle Confusion 969
 Buildings [New York]
 Qual'at Abd'al-Salam/
 O Parladoiro Desamortuxado
 untitled

0012872KAI

5CD Box

MAURICIO SOTELO

Wall of Light -
 Music for Sean Scully

musikFabrik
 Stefan Asbury · Brad Luman

0012832KAI**HÉCTOR PARRA**

Knotted Fields · Impromptu
 Wortschatten · L'Aube assaillie
 Abîme – Antigone IV
 String Trio

ensemble recherche

0012822KAI**BEAT FURRER**

Konzert für Klavier und Orchester
 invocation VI · spur · FAMA VI
 retour an dich · lotófagos I

Nicolas Hodges
 WDR Sinfonieorchester Köln
 Peter Rundel ...

0012842KAI**OLGA NEUWIRTH**

Music for Films

The Long Rain
 Canon of Funny Phases
 Durch Luft und Meer
 Symphonie Diagonale
 The Calligrapher
 Miramondo Multiplo

0012772KAI

2DVD

HELMUT LACHENMANN

Salut für Caudwell
 Les Consolations
 Concertini

Wilhelm Bruck · Theodor Ross
 SCHOLA HEIDELBERG
 WDR Sinfonieorchester Köln
 Klangforum Wien

0012652KAI

2CD

CD-Digipac by
 Optimal media production GmbH
 D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>

© & P 1999 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS