

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2003)
Heft: 80

Artikel: Die Leiden eines Ernst(zu)nehmenden Interpreten : Morton Feldmans "Triadic Memories" (1981)
Autor: Egli, Urs
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927929>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIE LEIDEN EINES ERNST(ZU)NEHMENDEN INTERPRETEN

VON URS EGLI

Morton Feldmans «Triadic Memories» (1981)

Das griechische Wort Analyse bedeutet Auflösung. Ein Ganzes, zum Beispiel ein Stoffgemisch in der Chemie, wird in seine Bestandteile zerlegt. Ziel ist es, erstens die reinen Stoffe des Gemisches zu benennen und zweitens die untereinander identischen Bausteine des reinen Stoffes, also die Elemente, zu erkennen.

Solche Bausteine sind in der Musik zum Beispiel vertikale Zusammenklänge (Akkorde) oder horizontale melodische bzw. rhythmische «Moleküle». Wenn in der Musik von horizontal und vertikal die Rede ist, meint «vertikal» gleichzeitig, während sich «horizontal» auf die Änderungen im Verlaufe der Zeit bezieht. Während die x-Achse allein die Zeit bedeutet, müssen sich die zahlreichen musikalischen «Parameter» wie Tonhöhe, Lautstärke oder Klangfarbe um die y- und z-Achse streiten. Auf diese Weise kann das Privileg der Zeit in der Musik anschaulich gemacht werden. Musik ist eine Zeit-Kunst.

Wenn die Buchstaben die Atome, die Wörter die Moleküle und die Sätze die Stoffe (oder besser die Schichten) der Sprache sind, dann kann man die Töne die Buchstaben, die Akkorde die Moleküle und die über die Grösse der Moleküle hinausgehenden horizontalen Verläufe (die Phrasen) die Sätze der Musik nennen. Eine Phrase ist tatsächlich ein Satz, die Übersetzung stimmt. Nicht sehr erhellend ist die Konvention, ganze musikalische Stücke als «Sätze» zu bezeichnen. Nach einer musikalischen Phrase oder einem gesprochenen Satz wird geatmet; die Analogie stimmt auch unter diesem Gesichtspunkt.

Die Vergleiche mit der Sprache (Töne als Buchstaben, Akkorde als Wörter) beziehen sich auf die nicht-einstimmige, abendländische Musik. Vor dem Hintergrund der nicht-einstimmigen Musik¹ kann ich die Behauptung von Claude Lévy-Strauss, es gebe in der Musik keine Wörter,² nicht nachvollziehen. Es trifft selbstverständlich zu, dass ein Ton an sich keine Bedeutung hat,³ doch ein Ton in einem Akkord ist durchaus Träger von Bedeutung: Ein *a* in F-Dur ist Terz, ein *a* in E-Dur Vorhalt und so weiter.

LAUTSTÄRKE

Der grösste Teil von Feldmans Musik ist leise und weich zu spielen. Dennoch ist die Tatsache, dass das englische «soft» sowohl leise als auch weich bedeutet, als Begründung nicht hinreichend. Es gibt durchaus auch harte leise Klänge (z. B.

leise gespielte Crotales oder Triangel, mit hartem Material angeschlagen). Wenn man zusätzlich das Gegensatzpaar gross und klein ins Spiel bringt, gibt es bereits acht Möglichkeiten: klein-laut-hart, gross-laut-hart usw. Ein Bild für gross, weich und laut wäre zum Beispiel die elegante Landung eines Elefanten im Wasser nach einem gelungenen doppelten Salto vom Sprungturm oder ein Orchestertutti im Doppelkonzert für Violine und Cello von Brahms in einer Ausführung, die mir gefällt. In den Klavierstücken von Feldman sind die tiefen Klänge die leise-weich-grossen, während die hohen Klänge leise-weich-klein sind – wobei gross und klein noch durch das Gegensatzpaar schwer und leicht präzisiert bzw. differenziert werden kann, was bereits zu sechzehn Varianten führt...

Auf dem Klavier leise und weiche Klänge zu erzeugen ist gar nicht so leicht. Ich habe bis jetzt noch nie ein leise und weich gespieltes Klavierstück von Feldman gehört (ausser wenn ich selber spiele). Der Hammer eines Flügels (mit horizontal gespannten Saiten) legt das letzte Wegstück vor dem Zusammentreffen mit der Saite im «freien Fall» zurück, wobei die Anführungszeichen daherrühren, dass unter «Fall» normalerweise eine Abwärtsbewegung verstanden wird.

Der Hammer wird durch ein Antriebssystem in Bewegung versetzt, das vom Gehirn bis zur Taste aus organischen und zwischen Taste und Hammer aus mechanischen Teilen besteht. Tempo und somit Energie des Hammers auf dem letzten, mit normalen Mitteln nicht mehr zu beeinflussenden Wegstück hängen von der Beschleunigung ab, die das Antriebssystem dem Hammer verleiht. Wenn ich einen Ball in die Luft werfe, wirken die Kraft, die ich dem Ball durch mein Antriebssystem verliehen habe, und die Gravitationskraft einander entgegen. In einer bestimmten Höhe ist die Aufwärtsbeschleunigung «verbraucht», die Gravitation «gewinnt», und der Ball kehrt zurück. Befindet sich irgendwo auf dem Aufwärtsflug ein Hindernis, zum Beispiel eine Zimmerdecke, wird der Flug abrupt gestoppt und umgedreht.

Der Ball und die Zimmerdecke versetzen sich gegenseitig einen Schlag (*actio = reactio*). Die Stärke dieses Schläges hängt ab von der Kraft, über die der Ball in dieser Höhe noch verfügt. Je schlaffer der Abwurf und je weiter oben die Zimmerdecke, desto sanfter ist der Aufprall. Befindet sich die Zimmerdecke auf der Höhe, wo der Ball infolge der Gravitation sowieso umkehren würde, spürt die Decke bloss

1. «mehrstimmig» trifft in Strukturen des Typs Melodie und Begleitung den Nagel ziemlich neben den Kopf.

2. «Während man also in der Sprache drei ganz verschiedene Ebenen hat – Phoneme, die zu Wörtern verbunden werden, Wörter, die zu Sätzen verbunden werden –, hat man zwar logisch gesehen in der Musik so etwas wie Phoneme, aber keine Ebene der Wörter: Man kommt unmittelbar zum Satz.» (Claude Lévy-Strauss, *Mythos und Bedeutung*, Frankfurt am Main 1980, S. 65)

3. Ebda, S. 64.

Notenbeispiel 1

Feldman,
«Triadic
Memories»,
Partitur S. 1
(Universal
Edition)

ein leichtes Kitzeln. Sie können diesen «weichen Anschlag» üben, entweder mit Ball und Decke oder mit Hammer und Klaviersaite.

Es gibt bei Feldman auch laute und sehr laute Klänge, doch diese sind eher die Ausnahme. Das Spätwerk ist fast ausschliesslich leise. So wie Feldman das Tempo 63 bis 66 Viertel⁴ gefunden hat, so hat er auch die Lautstärke *ppp* gefunden. Diese Lautstärke oder besser gesagt Lautschwäche gilt natürlich auch dort, wo die Angabe der Dynamik fehlt.

Über vergessene (da selbstverständliche) Tempoangaben und deren Folgen wird im Kapitel «Tempo» ausführlich berichtet. Doch auch im Fall von vergessenen (da selbstverständlichen) Dynamikangaben können Fehler vermieden werden, wenn man noch ein paar andere Stücke des gleichen Komponisten (der gleichen Komponistin) kennt.

KLANGFARBE I: REGISTRIERUNG

Auf der zweiten Zeile des Notenbeispiels 1 wird das Zweitton-«Motiv» *g-b* der rechten Hand («Molekül» aus zwei «Atomen»⁵) als das gleiche Molekül von der ersten Zeile

wiedererkannt. Durch die andere «Registrierung» ändert sich die Klangfarbe. Das Klavier kann zwar nicht durch verschiedene Instrumente, aber durch verschiedene (Oktav-)Register «instrumentieren». Ein *g* ist ein *g* ist ein *g*. Doch ein tiefes *g* klingt anders als ein hohes *g*.

Das erste Molekül in der linken Hand besteht aus vier Atomen. Man stelle sich auf einem Tisch einen Glaswürfel mit farbigen Kanten vor. Die vier vertikalen Kanten heissen *d* (vorne links), *gis* (hinten links), *cis* (vorne rechts) und *a* (hinten rechts). Durch leichtes Drehen des Würfels nach links oder rechts sind einmal die beiden vorderen Kanten weiter links als die hinteren Kanten, einmal weiter rechts zu sehen. Man drehe nicht zu stark; das *gis* (hinten links) soll nie weiter rechts als das *cis* (vorne rechts) zu sehen sein. Man gehe auch mit den Augen nie zu nahe an den Würfel heran; die beiden hinteren Kanten sollen nie zwischen die beiden vorderen geraten.

Das Molekül *gis-d-a-cis* schwingt auf den ersten drei Partiturseiten von *Triadic Memories* auf die beschriebene Weise leicht hin und her. Die Klangfarbenwechsel durch die verschiedenen Registrierungen kann man sich im obigen Glaswürfel-Bild als Wechsel der Beleuchtung vorstellen.

4. Vgl. Kapitel «Tempo».

5. Vgl. Kapitel «Analyse».

Notenbeispiel 2

Feldman,
«Triadic
Memories»,
Partitur S. 8

Notenbeispiel 3:

Feldman,
«Triadic
Memories»,
Partitur S. 34

Partitur S. 37

Partitur S. 37

Partitur S. 38

Im Notenbeispiel 2 sind, um im Bild zu bleiben, vier verschiedene sechseckige Prismen zu sehen, die auf ähnliche Weise hin- und herschwingen. Das vierte Prisma hat verschwommene (doppelte) Kanten.

Die ganze Komposition kann auf diese Art gesehen und gehört werden (ich finde, die angeschaute Partitur gehört auch

zum Wesen der Komposition, nicht bloss die klangliche Aus-/Aufführung). Da diese quasi räumlichen Strukturen nicht im engeren Sinne ins Kapitel Klangfarben gehören, möchte ich auf weitere geometrische Erläuterungen verzichten und zeige im Notenbeispiel 3 ein Konglomerat aus den vier Atomen *es*, *d*, *des* und *c*, das in vier Beleuchtungen/Registrierungen

Notenbeispiel 4

Feldman,
«Triadic
Memories»,
Partitur S. 25

Partitur S. 30

Partitur S. 32

Partitur S. 32

erscheint. Das Konglomerat macht nicht den Eindruck eines regelmässigen Kristallgitters, auch gibt es unregelmässige Stauchungen durch leichte Tempobeschleunigungen (8:7, 6:5, 5:4 und 4:3). Es handelt sich also am ehesten um eine flüssige Legierung aus vier Metallen (*es, d, des* und *c*).

Durchaus ins Kapitel Klangfarben gehört das Phänomen

der Transposition von ganzen Phrasen auf eine andere Tonhöhenstufe. Die Schicht im Notenbeispiel 4 wird sowohl in verschiedene (Oktav-)Register versetzt als auch transponiert. Die Struktur wird nicht unbedingt exakt reproduziert; es handelt sich mehr um organische Varianten («Vererbungen») als um technische Kopien.

Notenbeispiel 5

Pierre Boulez,
Sonatine, T. 185ff.

185 190

mf précis, sans nuances

mf

1/2 Ped. précis sans nuances

Notenbeispiel 6

Feldman,
«Piano», S. 20
(Universal Edition)

2 5 2 3 5

3 3 3

7 8

ppp *fff* *ppp* *fff* *ppp*

4 5

Notenbeispiel 7

Claude Debussy,
«Pour les degrés
chromatiques», Schluss
(Edition Peters)

83 5 4

smorz.

KLANGFARBE II: 1/2-PEDAL

Als ich mit etwa 24 Jahren zum ersten Mal die Flöten-Sonatine von Boulez spielte, nahm ich, ich gebe es zu, die Anweisung 1/2-Pedal noch nicht ernst (Notenbeispiel 5).

Mir entging damals, dass Boulez im gleichen Stück das halbe Pedal sehr genau beschreibt und somit wohl erfindet: «Piquez les notes, sans accents, et laissez vibrer au moyen de la pédale. Observez, néanmoins, les silences.» Im Stück *Piano* (1977) vergisst Feldman, das Pedal anzugeben, doch wird das

halbe Pedal durch die Unterscheidung von $\downarrow$ (1/2 Pedal) und $\downarrow$ (klingen lassen, also 1/1 Pedal) impliziert (Notenbeispiel 6).

Ein Vorbild für ein solche (implizite) Pedal-Notation ist Claude Debussy (Notenbeispiel 7).

Die Anweisung «hold middle pedal until end» steht beim ersten $\downarrow$ nach zwei Seiten $\downarrow$. Während ein Pianist X⁶ hier vielleicht das mittlere Pedal drückt, versteht der/die ernst(zu)nehmende InterpretIn⁷ das «middle pedal» in diesem Zusammenhang als 1/2-Pedal. Sehr schön in einer

6. Vgl. Kapitel «Tempo».

7. Ein ernstzunehmender Interpret ist ein Interpret, der die Partitur ernst nimmt, also eher ein ernstnehmender Interpret.

Feldman,
«Piano»,
Schluss



ernst(zu)nehmenden Auf/Ausführung die letzten zwei Takte (Notenbeispiel 8).

Da das halbe Pedal auch mehr als ein halbes Jahrhundert später an den Fachhochschulen noch nicht gelehrt wird, übersetze ich gern: Ist das Pedal unten, ist nicht zu hören, wann ich die Taste lasse. Ist das Pedal oben, ist nach dem Loslassen der Taste nichts mehr zu hören. Beim halben Pedal höre ich das Loslassen der Taste. Der Kern des Klanges ist weg, doch der Ton tönt weiter. Bei tiefen Tönen ist das Pedal, um diesen Effekt zu erzielen, ein paar Bruchteile von Millimetern weiter oben als bei höheren Tönen. Selten ist man so nah am Instrument mitsamt seinen «Unvollkommenheiten» (auch wenn es über 100'000 Franken kostet), und selten ist das Klavier so weit weg von einer Maschine. Ich finde es so wenig interessant, mit Instrumenten Maschinen nachzuahmen wie mit Maschinen Instrumente. Es ist deshalb nicht sinnvoll, Feldman in der Schublade «minimal» ablegen zu wollen (wie z.B. die *Neue Zürcher Zeitung* 1988), da «minimal» für eine bestimmte «Techno»-Ästhetik in Beschlag genommen wurde. (LaMonte Young wuchs unter einer Starkstromleitung auf. Dies sei für ihn eine unauslöschliche Erinnerung und habe ihn zu dem Musiker gemacht, der er sei. Ich hoffe, dass die Leitung nur ästhetische und nicht auch gesundheitliche Auswirkungen hatte...) Viel mehr hat Feldman mit dem «Grossvater des Techno», dem frühen Stockhausen, zu tun. In dieser Tradition steht die Notierung der Zeitproportionen durch ganzzahlige Brüche, die (durch InterpretIn und HörerIn) als Temporelationen aufgefasst werden.⁸

KLANGFARBEN III: DIE NICHTBESCHREIBBARKEIT VON KLANGFARBEN

Stellen wir uns einen farbenblinden Menschen vor, der sich für Malerei interessiert. Er schreibt über hell und dunkel, Licht und Schatten. Doch übersieht er nicht etwas Wesentliches? Nehmen wir an, die Mehrheit sei farbenblind und die Minderheit versuche, dieses Wesentliche in Worte zu fassen. Etwa so komme ich mir vor, wenn ich erklären sollte, weshalb der Flötist Y nicht Feldman spielen kann. Entweder man hört es, oder man hört es nicht. Herr Y existiert genauso wie Herr X und versucht sich als legitimer Alleinerbe des Feldman-Klanges zu verkaufen. In der Monopolzeitung einer grösseren Schweizer Stadt schrieb er: «Alle Werke sind für uns geschrieben worden, und es ist wichtig, dass sie aufgenommen werden, um authentische Wiedergaben und Produktionen zu haben. Viele Interpreten wissen nicht, wie diese Dinge zu spielen sind.» Herr Y ist wirklich ein tragischer Fall. Er schreibt (ebenda): «Es gibt Pianisten, die können Feldman spielen, und andere, die es nicht können.» Dass für Flötisten dasselbe gilt und er zur zweiten Sorte gehört, merkt er nicht.

Hoffentlich verstehen wir uns richtig: Es geht überhaupt nicht um Mystik, sondern um äusserst reale Klangfarben. Ich könnte über den Einschwingvorgang zu reden versuchen oder erzählen, dass es Flötistin Z auf japanischen Goldflöten auch nicht hinkriegt. Doch die Unmöglichkeit, den Klangtauben (sie hören hoch und tief, laut und leise, sogar ein Stück weit Klangfarben), doch etwas Wesentliches fehlt) das Problem zu erklären, bleibt.

Sicher ist es Zufall, dass Morton Feldman ausgerechnet zur Zeit seines Todes einen gewissen Bekanntheitsgrad erreichte. (Es erinnert mich aber an folgende Anekdote: Im Zusammenhang mit der im Kapitel Tempo erwähnten Konzertreihe in der Roten Fabrik ging ich eines Tages in die Tonhalle, weil ich wusste, dass mein Wunsch-Schlagzeuger dort gerade als Zuzüger tätig war. Ich lief einem gestandenen Tonhalle-Musiker über den Weg, der wissen wollte, was ich da suche. Ich erklärte es ihm gern und hielt ihm sogar eine Partitur unter die Nase. Der Kommentar des Tonhalle-Musikers war: «Nur tote Komponisten sind gute Komponisten», worauf ich ihm entgegnen konnte, dass Morton Feldman seit wenigen Monaten zu den guten Komponisten gehöre.)

Zur Erlangung eines gewissen Bekanntheitsgrades eines Komponisten gehört zwingend, dass er auch von einer Menge von «Klangtauben» zur Kenntnis genommen wird. Und dies hat zur Folge, dass vor allem einige vereinfachende Vorurteile bekannt werden. Zum Feldman-Vorurteil «so leise, dass man sozusagen gar nichts mehr hört» gehörte bald das für gewisse Leute verwandte Vorurteil «so langsam, dass man jede Note zehnmal anschauen kann, bevor man sie spielt; es ist also unmöglich, Feldman zu üben, denn was soll denn da geübt werden?» Sind die «Interpretationen» von *Triadic Memories*, die zum «Leiden des ernst(zu)nehmenden Interpreten» führen, vielleicht nichts Anderes als eine Folge solcher Vorurteile? Schwer zu glauben, aber nicht auszuschliessen.

FORM

Die Beethoven-Form ist eine geplante Form. Der Seitensatz ist machtlos; er wird in der Reprise vom Architekten in die Haupttonart gezwungen. Die geplante Form ist typisch für die Architektur und für die Eugenik, wobei es zwischen der Eugenik und der Architektur einen entscheidenden Unterschied gibt: Die meisten Häuser halten, während sich keine einzige genveränderte Pflanze so verhält, wie es die Eugeniker im Vorfeld behauptet hatten.⁹ Die Form von *Triadic Memories* gleicht eher einer geologischen Form: Die verschiedenen Schichten lagern sich im Verlaufe der Zeit ab. Äussere Einflüsse («Klima», «Wetter», «Bearbeitungen») schaffen die erwähnten verschiedenen «Beleuchtungen»; neuere Schichten können verlagert werden und so ältere

8. Vgl. Kapitel «Tempo»

9. Organische Wesen verhalten sich nicht gleich wie Betonplatten.

Schichten durchscheinen lassen. In der Malerei gibt es ebenfalls sowohl geplante als auch «geologische» Formen.

Ein Wiederaufscheinen einer «vergessenen» Schicht kann durchaus ein «Reprise»-Gefühl bewirken, wie im Notenbeispiel 9 der weiter oben beschriebenen sechskantigen Schicht, die nach langen sechs Seiten (nicht jede Partiturseite geht gleich schnell vorbei!) mit vorwiegend «zweidimensionalem» oder sogar «eindimensionalem» Material sehr überraschend wirkt.

Im Sinne des Prismen-Bild aus dem Kapitel «Klangfarben» wird auch deutlich, welche Stellen ich «zweidimensional» bzw. «eindimensional» nenne. Im Beispiel 9 ist das obere Drittel zweidimensional, das zweite Drittel eindimensional und die erwähnte «Reprise» dreidimensional.

Die Wahrnehmung der verschiedenen Dimensionen hat überhaupt nichts mit beispielsweise der Anzahl der Systeme in der Partitur zu tun, sondern beruht auf folgenden Tatsachen: die Atome *es*, *cis*, *d* und *c* (Notenbeispiel 9) bilden das Molekül *es-cis-d-c*, das, wie im Kapitel «Klangfarben» beschrieben, in leichte Schwingung versetzt ist (unterschiedliche Reihenfolge, rhythmische Stauchungen). Es gibt also mindestens eine Raum- und eine Zeit-Achse (macht zwei Dimensionen), was bei den 1-Atom-Molekülen des mittleren Seiten-Drittels nicht zwingend der Fall ist. Ich bin mir selbstverständlich bewusst, dass es nicht wirklich zweidimensionale oder sogar eindimensionale Schichten gibt. Die zweidimensionalen Schichten stelle ich mir als «dünne» Schichten vor, die eindimensionalen als «Einsprengsel» auf anderen Schichten.

TEMPO

In den späten Achtzigern war es noch relativ schwierig, an die neueren von Feldmans Partituren zu kommen. Am besten ging man persönlich bei Universal Edition London vorbei. Dort stieg dann ein UE-Angestellter in den Keller oder sonstwohin und fertigte ein «Unikat» der echt feldmanschen Handschrift an. Diese Zeiten sind vorbei. Heutzutage werden leider auch die Kompositionen Feldmans computer-gesetzt. Kann man so etwas «Urtext» nennen? Urtext im eigentlichen Sinn ist selbstverständlich die Handschrift, doch im Fall des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian vertrete ich zum Beispiel folgende Ansicht: Die *Cis-Dur*-Fuge sollte in einer (im «üblichen» Sinn) «Urtext»-Ausgabe in *Des-Dur* notiert sein, damit man sie besser lesen kann (fünf Beens statt sieben Kreuze). Immerhin ist es ja geradezu die Definition des *Wohltemperierten Klaviers*, dass *Des-Dur* haargenau gleich tönt wie *Cis-Dur*. Und die Mehrheit, die mich locker überstimmen wird und an den sieben Kreuzen festhalten will, ist einfach nicht darüber informiert, dass bis in die Klassik das obere System in Klavierkomposition häufig (meistens?) im *Sopran*- statt im *G*-Schlüssel notiert wurde. Es ist also bereits (zwecks besserer Lesbarkeit für die KlavierspielerInnen unserer Zeit) «manipuliert» worden, ohne dass die Mehrheit protestiert und den Sopranschlüssel zurückfordert. Auch *dis-Moll* sollte in *es-Moll* notiert werden, obwohl hier die Anzahl Vorzeichen (je sechs) die gleiche ist, denn ein übliches barock-klassisch-romantisches *dis-Moll*-Stück hat mehr *cisis* («Leitton») als *cis*, was die Verwendung von schlecht lesbaren Doppelkreuzen notwendig macht (anstelle von Auflösungszeichen im Fall von *es-Moll*). Aus diesem Grund ist selbst *as-Moll* (sieben Beens) besser lesbar als *gis-Moll* (fünf Kreuze).

Ich gehöre also zu den Glücklichen, die anhand eines doch ganz netten Stapels von Noten noch den feldmanschen Urtext im strikteren Sinne kennt. Als Veranstalter einer grösseren Feldman-Reihe in der Roten Fabrik im Zürich der

späten Achtziger suchte ich auch *Triadic Memories*, denn es war nicht ganz sicher, dass für alle geplanten Aufführungen die Noten rechtzeitig eintreffen würden, so dass ich noch über eine Sicherheitsreserve verfügen wollte. Als bereits einigermassen geübter Feldman-Leser sah ich auf den ersten Blick, dass *Triadic Memories* kein abendfüllendes Stück ist, obwohl ich bereits irgendwo gelesen hatte, das Stück dauere zwei Stunden. Da alle Noten für die geplante Konzertreihe rechtzeitig da waren, vergass ich *Triadic Memories* wieder. Ich spielte es erst 1995, an einem geschichtsträchtigen Tag im November: Am gleichen Tag war, wie ich auf der Heimreise erfuhr, der israelische Politiker Rabin ermordet worden, und der Philosoph Gilles Deleuze hatte mittels Sprung aus dem Fenster Selbstmord begangen. *Triadic Memories* dauerte 45 Minuten, und mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit war dies die erste ernst(zu)nehmende Aufführung, also eine Art Uraufführung des Urtextes.

Wie gesagt gibt es Quellen, welche die Dauer von *Triadic Memories* mit zwei Stunden angeben. Die eine Quelle hat es wahrscheinlich bei einer anderen Quelle abgeschrieben (das nennt man Wissenschaft), und die erste Quelle beruft sich auf eine beliebige Aufführung, über deren «Richtigkeit» die Wissenschaft kaum Aussagen machen kann. Die Widmungsträger von *Triadic Memories* sind die PianistInnen Aki Takahashi und Roger Woodward. Ich habe Roger Woodward, der 1981 für die erste klingende Interpretation des Stücks verantwortlich zeichnete, noch nie spielen gehört. Auf jeden Fall ist die aus dem Film *Shine* (remember Rachmaninow Nr. 3!) bekannte Tatsache, dass er einmal einen Wettbewerb gewonnen hat, an dem David Helfgott Zweiter wurde, noch kein ausreichendes Indiz für Qualität...

Gerade das Tempo¹⁰ ist einer «objektiven» Herangehensweise noch am ehesten zugänglich. Ich besitze ziemlich viele Partituren von Feldman. Von etwa 1970 an (Feldman starb 1987) finde ich nur noch ein einziges Tempo: 63–66 Viertel pro Minute (zehnmal in meiner Sammlung), 63 Viertel, circa 63 Viertel, 66 Viertel, 126 Achtel oder 63–66 Viertel exactly. Dreimal (in meiner Sammlung) hat Feldman die Angabe des Tempos vergessen, unter anderem «ausgerechnet» bei *Triadic Memories*. Die «Beweisführung», dass jede Aufführung, die bedeutend länger als 45 Minuten dauert, falsch ist, wird also durch die vergessene Tempoangabe ein kleines bisschen erschwert. Dass aber das Tempo 63–66 Viertel auch für *Triadic Memories* gilt, kann kaum mit vernünftigen Argumenten bezweifelt werden.

Irgendwann in der zweiten Hälfte der Neunzigerjahre hörte ich zufälligerweise am Radio Klavierklänge, welche mir zwar fremd, aber doch auf eine irgendwie seltsame Weise vertraut vorkamen. Und es handelte sich tatsächlich um eine «Interpretation» von *Triadic Memories*. Mag es erstaunen, dass ich das Stück nicht sofort erkannt habe? Man stelle sich vor, man begegnete einem guten Freund, der aber plötzlich drei- bis viermal grösser als gewohnt ist, also etwa sieben Meter misst. Bräuchte man da nicht auch ein paar Sekunden, bis man sich zurechtfindet? Ich hatte einen Teil dieser «Interpretation» auf Kassette aufgenommen (ja, damals gab es das noch), konnte mir also den Spass erlauben, die Tempi dieser «Interpretation» zu messen: sie bewegten sich zwischen 17 und 25 Vierteln pro Minute, waren also etwa dreimal zu langsam. Die «Musikwissenschaftlerin», die sich lächerlich macht, indem sie Chopin-Etüden im halben Tempo spielt, wird mit einer solchen «Interpretation» also noch deutlich über- bzw. unterboten.

Im Sommer 2001 habe ich *Triadic Memories* nach sechs Jahren, in denen sich in meinem Leben sicher vieles verändert, verbessert, verschlechtert, vorwärts, rückwärts, seitwärts oder sonstwohin entwickelt hat, wieder einmal gespielt. Die

10. Vgl. Kapitel «Klangfarbe» als Gegensatz!

Notenbeispiel 9

Feldman,
«Triadic
Memories»,
Partitur S. 18

Notenbeispiel 10

Feldman,
«Triadic
Memories»,
Partitur S. 23

Aufführung dauerte ziemlich haargenau 45 Minuten, also gleich lang wie 6 Jahre zuvor. Im Programmheft nannte ich den «Interpreten», der im «Tempo» 17–25 spielt, Herr X, doch Herr X ist ziemlich auswechselbar. In einem gut sortierten CD-Geschäft ist bereits eine ziemliche Auswahl von *Triadic Memories*-Aufnahmen erhältlich, wie heute üblich mit einer Angabe der Dauer versehen. Die «schnellste» Aufnahme im von mir besuchten CD-Geschäft dauert 85 Minuten. Ich musste mir demnach zum Glück nicht den Kauf einer oder sogar mehrerer dieser «Interpretationen» zum-

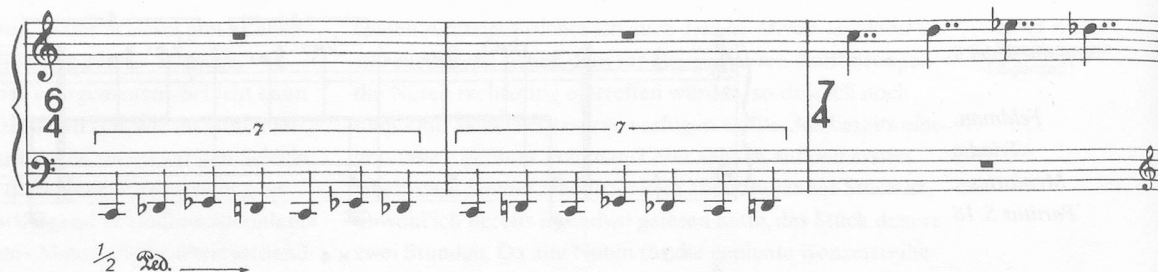
ten, um zu wissen, dass der «schnellste» Herr X «beinahe» die Hälfte von 63–66 Vierteln pro Minute erreicht.

Da Herr 17–25 die Angaben, die sich auf die Anzahl Wiederholungen einzelner Takte oder Taktgruppen beziehen (vgl. Notenbeispiel 10), völlig übersieht (man versuche sich eine Beethoven-«Interpretation» vorzustellen, bei der zum Beispiel die Vorzeichen übersehen oder die Schlüssel falsch gelesen werden¹¹), dauerte diese «Darstellung» trotzdem «bloss» etwa zwei Stunden. Da anschliessend weder Eier noch Tomaten flogen, muss geschlossen werden, dass die

11. In diesem Punkt muss Herr X unterdessen entschuldigt werden: Man zeigte mir eine Auflage von *Triadic Memories*, in der die Anzahl der Wiederholungen tatsächlich fehlt!

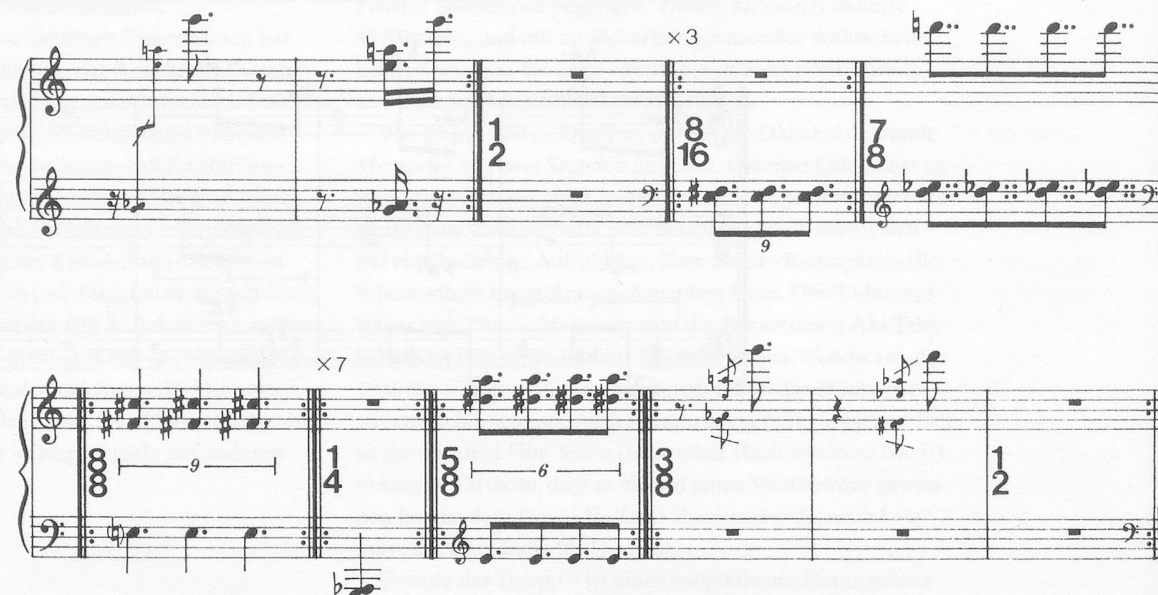
Notenbeispiel 11

Feldman,
«Triadic
Memories»,
Partitur S. 49



Notenbeispiel 12

Feldman,
«Triadic
Memories»,
Partitur S. 43



Ansprüche der Konsumenten zeitgenössischer Musik offenbar bereits von Herrn X befriedigt werden können. Welche Aufgabe hat in einer solchen Situation ein ernstzunehmender Interpret in zeitgenössischer Musik? Seit einigen Jahren ist mir das schleierhaft. Vielleicht die, sich vermehrt schriftlich statt pianistisch zu äussern?

Triadic Memories ist recht «virtuos» (ausser man spielt so «schnell» wie Herr X). Wie schon beim Stockhausen-Vergleich im Kapitel «Klangfarben» angedeutet, gibt es für die Notation von Tempoänderungen durchaus auch andere Verfahren als eine Änderung der Metronomzahl, nämlich Methoden der rhythmischen Notation, wie ich sie am Notenbeispiel 11 erläutern möchte (die *es-d-des-c*-«Legierung» ist bereits aus dem Kapitel «Klangfarbe» bekannt).

In den beiden ersten Takten des Beispiels ist es kaum sinnvoll, sich das Tempo 63–66 Viertel vorzustellen und die Septolen als Synkopen auf dieses Raster zu placieren.¹² Die Ausführung der Septolen-Viertel wird auf diese Weise kaum sehr regelmässig herauskommen. Es ist fast immer sinnvoll, das zu zählen, was man spielt, diese Notation folglich als Tempoänderung zu lesen. In der Zeit, die sechs «normale» Viertel einnehmen, sind sieben Viertel zu spielen. Ich multipliziere demnach 64.5 mit 7/6 (gibt ca. 75) und spiele sieben «normale» Viertel im Tempo 75.

Auch im dritten Takt des Notenbeispiels 12 könnte so verfahren werden (64.5 mal 4/7, also vier «normale» Viertel im Tempo 37). Hier ist dieses Vorgehen allerdings nicht sinnvoll. Im Notenbeispiel 13 sind die verschiedenen Tempi wie folgt:

8/16-Takt: drei Anschläge im Tempo 97 (3 : 2)

7/8-Takt: vier Anschläge im Tempo 74 (4 : 3.5 = 8 : 7)

8/8-Takt: drei Anschläge im Tempo 48 (3 : 4)

5/8-Takt: vier Anschläge im Tempo 103 (4 : 2.5 = 8 : 5)

Der grösste Teil des Stücks (Seiten 1 bis 34 der Partitur) ist im Tempo 4 : 3 notiert, also im Tempo 86 für die «normalen» punktierten Achtel bzw. für die Quartolenviertel. Ein 3/8-Takt wird demnach in zwei Quartolenvierteln im Tempo 86 (64.5 mal 4/3) gezählt. Der Titel der Komposition bezieht sich meines Erachtens auf den verschleierte, nicht hörbaren 3/8-(Walzer-)Takt und nicht auf Dreiklänge.

Wie bei Strawinsky ist der Takt bei Feldman nicht eine Art Zeit-Schachtel, in die die Musik abgefüllt wird, sondern die Taktarten und -längen sind eine Folge der musikalischen Substanz. Bei Strawinsky und Feldman gibt es keine «Synkopen» im Sinn der üblichen (folkloristisch/jazzigen) Verwendung des Wortes.

Karlheinz Stockhausen schreibt in den *Klavierstücken I* bis *IV* (1954): «Wenn dieses Tempo¹³ ermittelt und metronomisch fixiert ist, können alle komplizierteren Zeitproportionen in Klammern durch Tempowechsel ersetzt werden.» und entwickelt dieses Konzept weiter zu den Tempo-Reihen der Stücke *V* bis *VIII*. Eine Tempo-«Oktave» (Verhältnis 1 : 2) kann wie eine Tonhöhenoktave in zwölf gleiche «Intervalle» geteilt werden (geometrische Reihe mit dem Faktor zwölfte Wurzel von zwei). Man kann die Empfindung dieser Tempo-«Halbtöne» üben. In meinen frühen Zwanzigerjahren habe ich dies getan. Doch das ist lange her. Heute mache ich, da das Publikum wie gesagt mit den Darbietungen der X, Y und wie sie alle heissen zufrieden ist, lieber etwas anderes. Ein Höhepunkt dieser Herausforderung ist das *Klavierstück VI* (Notenbeispiel 13).

12. Mir gefällt diese Umgehung der Orthographie-Reform.

13. «so schnell wie möglich»

Notenbeispiel 13, Karlheinz Stockhausen,
«Klavierstück VI» (Universal Edition)

«Die oberste Linie entspricht einem schnellsten Tempo, die stärkere Mittellinie einem doppelt so langsamen Tempo, die unterste Linie dem viermal so langsamen Tempo. Der Spieler möge sich zwischen den Extremen (1 : 4) eine Tempo-Skala einrichten mit 12 gleich gross empfundenen Intervallen, z.B. Achtel = 45–50.5–57–63.5–71–80–90–101–113.5–127–142–160–180.» Dies entspricht einer Tempo-«Ganztonleiter» über zwei Tempo-«Oktaven», also einer geometrischen Reihe mit dem Faktor (zwölfte Wurzel von zwei) hoch zwei.

Die «Leiden des ernst(zu)nehmenden Interpreten», die es mir schon vor meiner *Triadic Memories*-Aufführung von 2001 hatten notwendig erscheinen lassen, ein ausführliches Programmheft zu verfassen, erreichten einige Monate später einen unerwarteten Höhepunkt. Anlässlich der Radioübertragung meiner *Triadic Memories*-Aufführung war ein redaktioneller Kommentar zu hören, der etwa wie folgt lautete: «Das Stück dauert im Original über hundert Minuten; sie hören eine gekürzte Version.» Ich traute meinen Ohren nicht. Da gibt man sich mehrere Jahrzehnte lang Mühe, ein ernst(zu)nehmender Interpret zu sein, und dann sowas. Wenige Tage nach der Radioübertragung begegnete ich zufälligerweise dem DRS-2-Tonmeister, der anlässlich meiner *Triadic Memories*-Aufführung die Mikrophone zu meiner grössten Zufriedenheit installiert hatte. Er eruierte für mich den zuständigen Redaktor. Ich liess (um zu vermeiden, infolge direkter Konfrontation einen Abwehrreflex auszulösen) einen Kollegen eine in möglichst naivem Ton abgefasste Anfrage schreiben. Wie denn *Triadic Memories* genau gekürzt worden sei, wollte der Kollege wissen. Eine Antwort

kam keine. Erst eine zweite Anfrage, diesmal von mir persönlich an ein einigermaßen hohes Radio-Tier gerichtet, bewirkte etwas, nämlich eine Aufforderung dieses einigermaßen hohen Radio-Tieres an den zuständigen Redaktor, sich bei mir zu entschuldigen. Der Redaktor schrieb mir unter anderem folgendes: «Ich habe damals die Aufnahme von [...] zum Vergleich genommen, die mit 100 Minuten gleich 20 Minuten kürzer ist.» «Kürzer als was??», schrieb ich zurück, denn das Schreiben des Redaktors hatte zwar rein formell der Aufforderung des einigermaßen hohen Radio-Tieres Genüge getan, zeigte aber nirgends auch nur das kleinste Zeichen von Interesse, Einsicht oder gar Reue. «Man hat nie ausgelernt!» schrieb der Redaktor am Schluss der «Entschuldigung», unmittelbar vor den freundlichen Grüßen, doch von einer Bereitschaft, in dieser Sache auch nur den ersten Millimeter eines Lernweges auf sich zu nehmen, ist im Brief nichts zu spüren, ganz im Gegenteil. Eine Antwort auf meine Antwort steht aus und wird auch nie eintreffen.