

MORTON FELDMAN

Late Works for Piano

Alfonso Gómez

KAIROS

## Morton Feldman (1926–1987)

	CD 1	
1	For Bunita Marcus (1985)	73:24
	CD 2	
1	Palais de Mari (1986)	26:41
2	Triadic Memories (1981) – beginning	33:51
	CD 3	
1	Triadic Memories (1981) – conclusion	53:10

Alfonso Gómez, piano



# Ritual, image and beauty

## Notes on Feldman's music

### Ritual

Victor Turner has pointed out that all rituals always combine two sides – continuity and change. There is something in them that affirms the previous order and at the same time renews it through transformation. Both poles – continuity and change – also constitute Morton Feldman's music, as is well known. What is striking is the particular rhetorical abstinence of the pieces, which let the change, that is, a transformation happen in the listener's imagination and begin to speak in us. The ritual, as Byung-Chul Han writes in his book *Rituals*, which is well worth reading, is not affect-laden but empty; it generates community precisely by abstaining from all-too-personal affects and emotions.

The vast majority of Morton Feldman's late works – and this includes especially the piano works of this album – are rituals or ritualistic, but unlike music of earlier times, they need no external occasion for this.

Ritualistic traits are present in much music, but that does not make them rituals. Morton Feldman seems to take the decisive step here, as his works are not only ritualistic, but also rituals as a whole.

Now one could quickly, in view of the quietly meditative tones and the countless repetitions, fall into the trap of interpreting Feldman's music as a kind of "eternal return" (in the sense of Nietzsche) or, what would be something very different, as a "return of the eternal", i.e., vaguely religious.

This does not seem to me to apply because in Feldman's music one has to be much too attentive to get lost in an eternal return or the return of the eternal. Neither the on the one hand atheistic nor the on the other hand religious of these two very European conceived forms of redemption is allowed by Feldman's music, because musically it is simply too exciting. Feldman's music is not about the eternal, but about ever-changing-recurring poetic moments that flash

vividly like a glittering reflection on the surface of water. Or to put it another way: With Feldman's music, you have to listen – unlike much other music, it doesn't listen for us.

The aspect of repetition in ritual also immediately makes us think of series and lists. And Feldman's list of works, as we know, reads like a list of goods.

Now the suspicion could quickly arise that Feldman's pieces are serial production, that is, a cheaply automated form of ritual, especially if one tries to imagine how it would be possible to write a seventy-five-minute piano piece like *For Bunita Marcus* or an eighty-five-minute work like *Triadic Memories* without using serial production.

Feldman's music, to be sure, is superficially composed of series of, again, serially permuted materials. In his work, however, the abstract-numerical is neither deliberate resistance to a need for expression (as with the European serialists), nor is the purely repetitive his goal (which the U.S. minimalists celebrated). Rather, both abstraction and repetition are compositional devices for him, becoming a compositional ritual in actu. What does this mean?

In Feldman's work, form is never fixed in advance; it emerges in the making. There is no master plan, but simply the craft in actu, which finds its way instinctively or in the flow.

This attitude is – as we can experience in all three piano works – a formal means of neither falling into simple serial production nor into old hierarchical orders.

“The form forms itself”, it is not fixed beforehand, but “the forming”, the action itself is in the center. It is as if I have a lump of clay on the potter's wheel and find out through my hands what it could become. I don't know it beforehand; the clay doesn't know it beforehand either, but together we figure it out as we shape it. Or to put it another way – Feldman doesn't work to a plan, he plays.

And perhaps Feldman's finding of form can be described with the difference between a tree and a coral. If you want to compose according to the classical tree model, you have a choice between a couple of different tree models, but essential aspects such as root, trunk, branches, twigs, etc. are identical. This upward model has been practiced by European music at least since the classical period up to the serialists and the minimalists.

Feldman, on the other hand, composes as the corals grow. No one can know where the coral will continue to grow, and it is precisely for this reason that corals are incredibly beautiful in their tranquil form, ignoring temporal hierarchies. Corals and Feldman's music don't have to go anywhere. They rest and flow, they have and give us time.

Feldman's pieces seem to me to be ritual vessels that do not say what ritual is involved. They are rituals in actu. They serve neither religious nor secular purposes, and they do not serve, as they usually do, to separate us from outsiders. Rather, they give us a ritual space in which we can let our thoughts and feelings rest and also fly freely. They form the ritual at the moment of its creation, they are spiritually open and therefore leave us – and this is what I consider true spirituality – free.

## Image

One of the favorite toys of European art history since the Renaissance is the central perspective. Its prototype can be seen in the charming city of Urbino in the Palazzo Ducale – a famous painting entitled *città ideale*, attributed for a time to Piero de la Francesca.

This stunning city view celebrates perspective in a stunning way. It also celebrates the absence of nature and, at the same time, the absence of people in the picture; it celebrates all the more the presence of the individual viewer in front of the picture. The man dominating the perspective contemplates his work. Only at this point he forgets that the work, through the power of central perspective, also dominates him. Not only does he look at the painting, but – as Georges Didi-Huberman would say – it also looks at him.

The measurement of space and time, which, after the rediscovery of Euclid in the early Renaissance, became so important in painters like Piero de la Francesca and many others, initially served primarily to represent an ideal world, not our world. The ideal world was the heavenly world, but immediately the desire arose to set up an ideal world also in our country. This is exactly what the *città ideale* represents.

I have the impression that the central perspective in painting and the tonality in music, since the circle of fifths has existed, have fulfilled quite the same function. As is well known, they started their triumphant march at the same time. The C major we learn in school, which

is the starting and ending point of all our tonal-harmonic journeys, fulfills the same conditions as the vanishing point that focuses our eye and obliges us to see in perspective.

This was perhaps never so clearly composed as in Haydn's *Creation* at the tremendous but, let's face it, perhaps not particularly beautiful passage at the beginning: "Und es ward Licht".

As is well known, in the further course of the piece, in the spotlight of the first day of creation, the new Adam enters the stage and it is not difficult to recognize that the viewer of the *cittá ideale* in Urbino is exactly this Adam, i.e., we are each this Adam.

Haydn's light and Feldman's light are fundamentally different. Undeniably, Feldman's music does know of the light of enlightenment and tonality, but he suspends and cancels both quite undialectically. We Adams and Evas listen irritatedly and at the same time enthusiastically to Feldman's music and allow ourselves to be gazed upon without any hierarchy, literally without the rule of heaven. We are not dominated and secretly enjoy the fact that we no longer have to take the narrow role that was given to us by God as tonal – respectively central – perspective Adams and Evas, thanks to Feldman.

## Beauty

Morton Feldman said – surely flippantly – a very beautiful and brilliant sentence:

“What was great about the fifties, is that for one brief moment – maybe, say, six weeks – nobody understood art.”

Perhaps it wasn't the works of art that became incomprehensible, but the presuppositions, expectations, and above all the rules that were supposed to lead to art becoming what it claimed to be: art.

Morton Feldman once said that tonality and its forms would listen for us. This seems strange at first, but it is exactly what is the case. Tonal chord progressions and forms, once we have learned them, very often simply work through their schedule and we know in advance what is coming. And if it doesn't come, then we can already integrate the exceptions into the system. If after the dominant the tonic does not come, then there is not suddenly some noise, but an almost expected deceptive cadence. In this way, the exception always already confirms the rule. This is the rather transparent secret of a lot of music, in which we feel we can already sing along, although we have never heard the pieces. We have long internalized their kit and then what happens in them

in addition is rather a detail, variation, or decoration.

It is worth a bit of shock to realize that the basic musical model for this kit is the polyphonic homophonic chorale. It first appeared Protestant theological to us, then, as we know, immediately became the Catholic chorale, and as an anthem also royal, national and international, and finally it became a soccer anthem. And, if one deals a little with colonialism, then one sees that the chorale is the heaviest musical object in the package that Europe has imposed on other cultures.

Six weeks without any idea of what art is – that would be six weeks without knowing what a chorale is and what it is for.

Surprisingly, however, Feldman refers explicitly and in every bar of his music – and again this is true of all the piano works here – to European traditions; everything is full of them, even counterpoint, which he reviled. Though he said, “Polyphony sucks.”, polyphonic thinking haunts his scores everywhere. He uses the elements and procedures of European music, but he uses them in unheard-of, new ways. This particular attitude has all the more impact because everything is unobtrusively gentle and beautiful and done with respect. Feldman uses

razor-sharp scoring in all pieces; the very chorale that hears for us was his school, as can be studied especially beautifully in the binary figures in *Palais de Mari*. Only – this is his magic – it never sounds like a chorale.

And it is precisely here that the question of the special beauty of Feldman's music appears for me. How can this beauty arise?

My impression is that there are – somewhat roughly separated – two concepts of beauty.

One can be acquired, we learn it, its design, in school, we are told this or that is beautiful and thereby this idea sinks into us, settles down. It is a culturally quite solidifying concept, which is also often associated with taste and similar judgments. This concept of beauty is certainly not disinterested pleasure, as Immanuel Kant said.

The other concept of beauty cannot be learned. Whenever we try to grasp it, it evaporates like an elf flitting past. For this concept of beauty, we must be able to forget what art is, one must not know once six weeks after which criteria in particular also the not yet developed art could be formed. Something must

happen here in a mysterious way by itself and the question whether this becomes art or not does not arise at this very moment. This concept of beauty is in an enchanting way precisely not subjective, for it I must be able to forget my subject.

Feldman's music is gentle and beautiful. Feldman's music shines. It is a music that – this is another sign that it is a ritual – surrenders itself completely to beauty and preserves the second concept of beauty.

Etymologically, the German word "schön" (beautiful) derives from the words for seem, appear, and also from look; it is related to concepts such as clear and light, luminous.

All of this is true of Feldman's music, and especially of his three major piano works. It is a music that can be contemplated in beautiful tranquility and by us together with our ears; and it is a music in which we may wonderfully lose ourselves.

Johannes Schöllhorn

Translated from German by  
Benjamin Immervoll

## Morton Feldman

Born in New York in 1926. Morton Feldman began taking piano lessons at the age of twelve. From 1941 he studied composition with Wallingford Riegger, and later with Stefan Wolpe. An encounter with John Cage in 1950 had a lasting impact on Feldman. His entirely new musical aesthetics was influenced by his New York circle of friends, which was made of painters (Philip Guston, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Jasper Johns) and musicians (John Cage, Christian Wolff, Earle Brown, David Tudor). Morton Feldman died in 1987 in Buffalo/New York.



# Alfonso Gómez



Alfonso Gómez studied at the Conservatory of Vitoria-Gasteiz with Albert Nieto, at the Rotterdam Conservatory (Holland) with Aquiles delle Vigne, a student of Claudio Arrau, and at the University of Music Freiburg (Germany) with Tibor Szász, where he graduated with distinction. During and

after his studies, he attended master classes with Vitali Margulis, Jaques Rouvier, Éric Heidsieck, Jan Wijn, Gilead Mishory and Galina Egiazarova, as well as chamber music lessons with Rainer Kussmaul, Jörg Widmann, Jean-Jacques Kantorow and Donald Weilerstein.

Gómez performed numerous recitals in Spain, France, Belgium, Holland, Austria, Germany, Switzerland, Italy, Ukraine, the U.S., Canada, Mexico, Taiwan and South Korea. As a soloist, he has performed in concert with numerous orchestras such as Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt (Oder), Euro-

Asian Philharmonic, Basque National Orchestra, Bilbao Symphony Orchestra, Homburg Symphony Orchestra, Rotterdam Young Philharmonic, Orkest van Utrecht, Gyeonggi Philharmonic and Incheon Philharmonic, together with conductors such as Hans Graf, Juanjo Mena, Roy Goodman, Jurjen Hempel, Nanse Gum, Jonathan Kaell and Ernest Martinez- Izquierdo.

Gómez has won 11 national and international prizes, prominent among which was the grand prix in the following competitions: J. Françaix (Paris), Ciudad de Gernika, Alter Musici (Cartagena) and Gerardo Diego (Soria). In Rotterdam, he was awarded the Erasmus Kamermuziekprijs. He has recorded numerous CDs which present the abundance, diversity and complexity tackled by Gómez. His recording of Ramon Lazkano's piano works (0015041KAI) was awarded with the Grand Prix du Disque Musique Contemporaine de l'académie Charles Cros 2019.

Being highly committed with contemporary music, he has premiered numerous works by different contemporary composers, some of which are dedicated to him, and has collaborated with leading ensembles such as MusikFabrik or the SWR-Experimental Studio. Gómez' performances and

recordings have been broadcasted on numerous occasions on the radio and TV in Europe and Asia. Gómez is currently professor of piano with a focus on contemporary music at the University of Music Freiburg and associate professor at the State University of Music and the Performing Arts Stuttgart.

# Ritual, Bild und Schönheit

## Notizen zur Musik Feldmans

### Ritual

Victor Turner hat darauf hingewiesen, dass alle Rituale immer zwei Seiten verbinden – Kontinuität und Wandel. Es gibt etwas in ihnen, was die bisherige Ordnung bekräftigt und gleichzeitig durch eine Verwandlung erneuert.

Beide Pole – Kontinuität und Wandel – konstituieren bekanntlich auch die Musik Morton Feldmans. Auffällig ist die besondere rhetorische Enthaltsamkeit der Stücke, die den Wandel, also eine Verwandlung in der Imagination der Hörer geschehen lassen und in uns zu sprechen beginnen. Das Ritual ist, wie Byung-Chul Han in seinem lesenswerten Buch *Rituale* schreibt, nicht affektgeladen, sondern leer, es erzeugt Gemeinschaft, indem es sich gerade allzu persönlicher Affekte und Emotionen enthält.

Die große Mehrzahl der späten Werke Morton Feldmans – und das schließt insbesondere die hier veröffentlichten Klavierwerke ein – sind Rituale oder

rituell, aber im Gegensatz zu Musik früherer Zeiten brauchen sie dafür keinen äußeren Anlass.

Ritueller Züge haben viele Musiken, aber dadurch werden sie noch nicht zu Ritualen. Morton Feldman scheint mit hier den entscheidenden Schritt zu gehen, seine Werke sind nicht nur rituell, sondern auch als Ganzes Rituale.

Nun könnte man schnell, angesichts der leise-meditativen Töne und der zahllosen Wiederholungen darauf verfallen, Feldmans Musik als eine Art „ewige Wiederkehr“ (im Sinne Nietzsches) oder, was etwas sehr anderes wäre, als „Wiederkehr des Ewigen“, also unbestimmt religiös zu deuten.

Das scheint mir nicht zuzutreffen denn bei Feldmans Musik muss man viel zu aufmerksam sein, um sich in einer ewigen Wiederkehr oder der Wiederkehr des Ewigen verlieren zu können. Weder die einerseits atheistische noch die andererseits religiöse dieser beiden sehr europäisch gedachten Erlösungsformen lässt die Musik Feldmans zu, weil sie musikalisch schlicht zu spannend ist. Bei Feldman geht es gerade nicht um das Ewige, sondern um jeweils immer verändert-wiederkehrende poetische Momente, die lebhaft wie eine glitzernde Reflektion

auf einer Wasseroberfläche aufblitzen. Oder anders gesagt: Bei Feldmans Musik muss man zuhören – sie hört, im Unterschied zu vieler anderer Musik, nicht für uns.

Der Aspekt der Wiederholung im Ritual lässt uns auch sofort an Serien und Listen denken. Und Feldmans Werkliste liest sich bekanntlich wie eine Warenliste.

Nun könnte schnell der Verdacht aufkommen, es handele sich bei und in Feldmans Stücken um Serienfertigung, also eine billig-automatisierte Ritualform, insbesondere, wenn man versucht sich auszumalen, wie es denn möglich sei ein fünfundsechzigminütiges Klavierstück wie *For Bunita Marcus* oder ein fünfundachtzigminütiges Werk wie *Triadic Memories* zu schreiben, ohne sich dabei der Serienfertigung zu bedienen.

Feldmans Musik besteht oberflächlich betrachtet zwar aus Serien von wiederum seriell permutierten Materialien. Das Abstrakt-Numerische ist bei ihm aber weder der absichtliche Widerstand für ein Ausdrucksbedürfnis (wie bei den europäischen Serialisten), noch ist das rein Repetitive sein Ziel (das die US-amerikanischen Minimalisten feierten). Vielmehr sind beide, Abstraktion und Repetition, für

ihn kompositorische Mittel, die zu einem kompositorischen Ritual in actu werden. Was bedeutet das?

Bei Feldman steht die Form nie im Vorhinein fest, sondern sie entsteht beim Machen. Es gibt keinen Masterplan, sondern einfach das Handwerk in actu, das instinktiv beziehungsweise im Fluss seinen Weg findet. Diese Haltung ist – wie wir in allen drei Klavierwerken erleben können – ein formales Mittel, um weder in simple Serienproduktion noch in alte hierarchische Ordnungen zu verfallen.

„Die Form formt sich selbst“, sie steht nicht vorher fest, sondern „das Formen“, die Aktion selbst steht im Mittelpunkt. Es ist als hätte ich einen Klumpen Lehm auf der Töpferscheibe und finde durch meine Hände heraus, was er werden könnte. Ich weiß es nicht vorher, der Lehm weiß es auch nicht vorher, aber gemeinsam finden wir es beim Formen heraus. Oder anders gesagt – Feldman arbeitet nicht nach einem Plan, sondern er spielt.

Und vielleicht lässt sich Feldmans Formfindung mit dem Unterschied von Baum und Koralle beschreiben. Wer nach dem klassischen Baummodell komponieren will, der hat die Auswahl zwischen ein paar verschiedenen Baummodellen, aber wesentliche Aspekte wie Wurzel,

Stamm, Äste, Zweige etc. sind identisch. Dieses aufwärtsstrebende Modell hat die europäische Musik spätestens seit der Klassik bis hin zu den Serialisten und den Minimalisten praktiziert.

Feldman komponiert dagegen wie die Korallen wachsen. Niemand kann wissen wohin die Koralle weiterwachsen wird und gerade deshalb sind Korallen in ihrer ruhigen und zeitliche Hierarchien ignorierenden Gestalt unglaublich schön. Korallen und Feldmans Musik müssen nicht irgendwo hin. Sie ruhen und fließen, sie haben und geben uns Zeit.

Mir scheinen Feldmans Stücke rituelle Gefäße zu sein, die nicht sagen um welches Ritual es sich handelt. Sie sind Rituale in actu. Sie dienen weder religiösen noch weltlichen Zwecken, und sie dienen auch nicht dazu, wie sonst meist, sich von Außenstehenden abzugrenzen. Vielmehr geben sie uns einen rituellen Raum, in dem wir unsere Gedanken und Gefühle ruhen und auch frei fliegen lassen können. Sie formen das Ritual im Moment seiner Entstehung, sie sind spirituell offen und lassen uns deshalb – und das halte ich für wahre Spiritualität – frei.

## Bild

Eines der Lieblingsspielzeuge der europäischen Kunstgeschichte seit der Renaissance ist die Zentralperspektive. Deren Prototyp kann man in der bezaubernden Stadt Urbino im Palazzo Ducale besichtigen – ein berühmtes Bild mit dem Titel *città ideale*, das eine Zeit lang Piero de la Francesca zugeschrieben wurde.

Diese atemberaubende Stadtansicht feiert die Perspektive auf überwältigende Weise. Sie feiert auch die Abwesenheit der Natur und gleichzeitig die Abwesenheit der Menschen im Bild; um so mehr feiert sie die Anwesenheit des einzelnen Betrachters vor dem Bild. Der die Perspektive beherrschende Mensch betrachtet sein Werk. Nur vergisst er zu diesem Zeitpunkt, dass das Werk durch die Macht der Zentralperspektive ihn ebenfalls beherrscht. Nicht nur er betrachtet das Gemälde, sondern – wie Georges Didi-Huberman sagen würde – es blickt auch ihn an.

Das Messen des Raumes und der Zeit, das, nach der Wiederentdeckung Euklids in der Frührenaissance bei Malern wie Piero de la Francesca und vielen anderen so wichtig wurde, diente zunächst vor allem zur Darstellung einer idealen Welt, nicht zur Darstellung unserer Welt. Die ideale Welt war die

himmlische Welt, es entstand aber umgehend der Wunsch eine ideale Welt auch bei uns einzurichten. Genau diese repräsentiert die *città ideale*.

Ich habe den Eindruck, dass die Zentralperspektive in der Malerei und die Tonalität in der Musik, seit es den Quintenzirkel gibt, eine ziemlich gleiche Funktion erfüllen. Bekanntlich haben sie zur gleichen Zeit ihren Siegeszug angetreten. Das C-Dur, das wir in der Schule lernen, das Ausgang und Endpunkt aller unserer tonal-harmonischen Reisen ist, erfüllt die nämlichen Voraussetzungen wie der Fluchtpunkt, der unser Auge bündelt und in einer Perspektive zu sehen verpflichtet.

Dies wurde vielleicht nie so deutlich komponiert wie in Haydns *Schöpfung* bei der gewaltigen, aber, seien wir ehrlich, vielleicht nicht besonders schönen Stelle zu Beginn: „Und es ward Licht“.

Bekanntlich betritt im weiteren Verlauf des Stücks dann im Scheinwerferlicht des ersten Schöpfungstages der neue Adam die Bühne und es ist unschwer zu erkennen, dass der Betrachter der *città ideale* in Urbino genau dieser Adam ist, also wir alle jeweils dieser Adam sind. Haydns Licht und Feldmans Licht sind grundsätzlich verschieden. Unleugbar

weiß Feldmans Musik zwar vom Licht der Aufklärung und der Tonalität, aber er suspendiert und hebt beide ganz undialektisch auf. Wir Adams und Evas hören irritiert und gleichzeitig enthusiastisch Feldmans Musik und lassen uns ohne jegliche Hierarchie, also wörtlich ohne Himmelsherrschaft, anblicken. Wir werden nicht beherrscht und genießen heimlich, dass wir die enge Rolle, die uns als tonal – beziehungsweise zentralperspektivische Adams und Evas von Gott beschieden wurde, dank Feldman nicht mehr einnehmen müssen.

## Schönheit

Morton Feldman sagte – sicher schnoddrig – einen sehr schönen und brillanten Satz:

„What was great about the fifties, is that for one brief moment – maybe, say, six weeks – nobody understood art.“

Vielleicht wurden nicht die Kunstwerke, aber die Voraussetzungen, Erwartungen und vor allem die Regeln unverständlich, die zu Kunst führen sollten, damit sie das wird, was sie behauptet zu sein: Kunst.

Morton Feldman sagte einmal, die Tonalität und ihre Formen würden für uns hören. Das scheint im ersten

Augenblick seltsam, ist aber genau das, was der Fall ist. Tonale Akkordfolgen und Formen schnurren, haben wir sie einmal erlernt, sehr oft einfach ihr Programm ab und wir wissen im Voraus was kommt. Und wenn es nicht kommt, dann können wir die Ausnahmen auch schon ins System integrieren. Wenn nach der Dominante nicht die Tonika kommt, dann kommt da nicht plötzlich irgendein Geräusch, sondern ein zu erwartender Trugschluss. Die Ausnahme bestätigt auf diese Weise immer schon die Regel. Das ist das ziemlich durchsichtige Geheimnis vieler Musik, bei der wir gefühlt schon mitsingen können, obwohl wir die Stücke noch nie gehört haben. Ihren Bausatz haben wir längst internalisiert und was dann zusätzlich in ihnen geschieht ist eher ein Detail, eine Variation oder Dekor.

Es lohnt sich ein bisschen schockartig klarzumachen, dass das musikalische Grundmodell für diesen Bausatz der mehrstimmig-homophone Choral ist. Er hörte zunächst protestantisch-theologisch für uns, wurde dann bekanntlich auch gleich zum katholischen Choral und als Anthem oder Hymne ebenfalls zum royalen, nationalen wie internationalen und schließlich auch zum Fußballchoral. Und, beschäftigt man sich ein wenig mit Kolonialismus, dann sieht man, dass der Choral das schwerste musikalische Objekt in dem

Paket ist, das Europa anderen Kulturen aufgebürdet hat.

Sechs Wochen ohne irgendeine Ahnung davon, was Kunst ist – das wären sechs Wochen ohne zu wissen, was ein Choral ist und wozu er da ist.

Erstaunlicherweise bezieht sich Feldman aber ausdrücklich und in jedem Takt seiner Musik – und auch das gilt wieder für alle hier vorliegenden Klavierwerke – auf europäische Traditionen; alles ist voll damit, sogar voll von dem von ihm geschmähten Kontrapunkt. Zwar sagte er: „Polyphony sucks“, was man freundlich mit „Polyphonie kotzt mich an.“ übersetzen kann, aber polyphones Denken geistert bei ihm überall durch die Partituren. Er verwendet die Elemente und Prozeduren der europäischen Musik, aber er verwendet sie auf unerhörte, neue Weise. Diese besondere Haltung wirkt umso stärker, da alles unauffällig sanft und schön und mit Respekt geschieht. Feldman schreibt in allen Stücken messerscharfen Tonsatz; gerade auch der Choral, der für uns hört, war seine Schule, wie man besonders schön in den binären Figuren in *Palais de Mari* studieren kann. Nur – das ist seine Magie – klingt es nie wie ein Choral.

Und genau hier erscheint für mich die Frage nach der besonderen Schönheit von Feldmans Musik. Wie kann diese Schönheit entstehen?

Mein Eindruck ist, dass es – etwas grob getrennt – zwei Schönheitsbegriffe gibt. Den einen kann man sich aneignen, wir lernen ihn, seinen Entwurf, in der Schule, man sagt uns dies oder jenes sei schön und dadurch sinkt diese Idee in uns ein, setzt sich fest. Es ist ein kulturell ziemlich verfestigender Begriff, der auch oft mit Geschmack und ähnlichen Urteilen verbunden ist. Interesseloses Wohlgefallen, wie Immanuel Kant sagte, ist dieser Schönheitsbegriff sicher nicht.

Den anderen Schönheitsbegriff kann man nicht lernen. Immer wenn wir ihn zu fassen versuchen, dann verflüchtigt er sich wie eine Elfe, die an uns vorbeihuscht. Für diesen Schönheitsbegriff müssen wir vergessen können was Kunst ist, man muss einmal sechs Wochen nicht wissen nach welchen Kriterien insbesondere auch die noch nicht entstandene Kunst gestaltet werden könnte. Etwas muss auf rätselhafte Weise hier von alleine geschehen und die Frage, ob das Kunst wird oder nicht, stellt sich in diesem Augenblick gerade nicht. Dieser Schönheitsbegriff ist auf bezaubernde Weise gerade nicht subjektiv, für ihn muss ich mein Subjekt vergessen können.

Feldmans Musik ist sanft und schön. Feldmans Musik leuchtet. Es ist eine Musik, die sich – auch das ist ein Zeichen dafür, dass sie ein Ritual ist – ganz der Schönheit hingibt und den zweiten Schönheitsbegriff bewahrt.

Etymologisch leitet sich das Wort schön von scheinen, erscheinen und auch von schauen ab; es ist verwandt mit Begriffen wie klar und licht, leuchtend.

All dies trifft auf die Musik Feldmans und insbesondere auf seine drei großen Klavierwerke zu. Es ist eine Musik, die sich in schöner Ruhe und von uns gemeinsam mit den Ohren betrachten lässt; und es ist eine Musik, in der wir uns wunderbar verlieren dürfen.

Johannes Schöllhorn

## Morton Feldman

Geboren 1926 in New York. Mit zwölf Jahren erhielt er seinen ersten Klavierunterricht. Ab 1941 studierte er Komposition bei Wallingford Riegger, später bei Stefan Wolpe. Die Begegnung mit John Cage 1950 beeinflusste Feldman nachhaltig. Seine musikalische Ästhetik war geprägt durch seinen aus Malern (Philip Guston, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Jasper Johns) und Musikern (John Cage, Christian Wolff, Earle Brown, David Tudor) bestehenden Freundeskreis in New York. Morton Feldman starb 1987 in Buffalo/New York.

## Alfonso Gómez

Der spanisch-deutsche Pianist Alfonso Gómez bekam im Alter von fünf Jahren seinen ersten Klavierunterricht. Er studierte am Konservatorium Jesús Guridi in Vitoria-Gasteiz bei Albert Nieto, und schloss mit Auszeichnung ab. Daraufhin setzte er sein Studium als Stipendiat des Baskenlandes am Rotterdam Conservatorium in den Niederlanden bei Aquiles Delle-Vigne, einem Schüler von Claudio Arrau, fort. Schließlich absolvierte er ein Solistenstudium an der Hochschule für Musik Freiburg bei Tibor Szász, das er ebenfalls mit Auszeichnung abschloss.

Meisterkurse bei Vitali Margulis, Jaques Rouvier, Éric Heidsieck, Gilead Mishory, Jan Wijn und Galina Egiazarova sowie Kammermusikunterricht bei Rainer Kussmaul, Jörg Widmann, Jean-Jacques Kantorow, Donald Weilerstein waren ebenfalls sehr prägend.

Alfonso Gómez konzertiert in Spanien, Frankreich, Holland, Belgien, Österreich, Deutschland, der Schweiz, Italien, der Ukraine, USA, Kanada, Mexiko, Taiwan und Südkorea. Als Solist trat er mit Orchestern wie dem Brandenburgischen Staatsorchester Frankfurt, Euro-Asian Philharmonic, Baskischen National Orchester, Homburger Sinfonieorchester, Bilbao Sinfonieorchester, Rotterdam Young Philharmonic, Orkest van Utrecht, Aita Donosti Kammerorchester, Gyeonggi Philharmonic und Incheon Philharmonic unter der Leitung von Hans Graf, Juanjo Mena, Roy Goodman, Jurjen Hempel, Nanse Gum, Jonathan Kaell und Ernest Martínez-Izquierdo auf. Bei elf nationalen und internationalen Wettbewerben wurde er mit Preisen ausgezeichnet. Erste Preise gewann er beim Jean Françaix Wettbewerb in Paris, dem Alter Musici Wettbewerb in Cartagena, Spanien, dem Erasmus Kamermuziek Prijs Wettbewerb in Rotterdam und dem Gerardo Diego Wettbewerb in Soria, Spanien.

Sein umfangreiches Repertoire reicht von Johann Sebastian Bach bis hin zur zeitgenössischen Musik. Zahlreiche Klavierwerke sind ihm gewidmet und wurden auch von ihm uraufgeführt. Alfonso Gómez hat zahlreiche CDs für verschiedene Labels eingespielt, die auf ein sehr breites Repertoire an Diversität

und Komplexität verweisen und die neben seiner Konzerte weltweit im Radio und Fernsehen ausgestrahlt wurden. Seine Aufnahme der Klavierwerke von Ramon Lazkano (0015041KAI) wurde mit dem Grand Prix du Disque Musique Contemporaine de l'académie Charles Cros 2019 ausgezeichnet.

Alfonso Gómez ist Professor für Klavier mit Schwerpunkt Neue Musik an der Hochschule für Musik Freiburg und Dozent an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart.

Recording dates: 10, 11 and 15 May 2021  
Recording venue: Wolfgang-Hoffmann-Saal, Freiburg/Germany  
Engineer, editor: Johannes Philipp Müller  
Publisher: Universal Edition  
Cover: based on artwork by Gerhard Flekatsch

0015106KAI – © & © 2021 paladino media gmbh, Vienna  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)

 ISRC: ATK941510601 to 03 austromechana®

# Morton Feldman (1926–1987)

	CD 1	
1	For Bunita Marcus (1985)	73:24
	CD 2	
1	Palais de Mari (1986)	26:41
2	Triadic Memories (1981) – beginning	33:51
	CD 3	
1	Triadic Memories (1981) – conclusion	53:10

Alfonso Gómez, piano



© & © 2021 paladino media gmbh, Vienna  
www.kairos-music.com  
ISRC: ATK941510601 to 03 . Made in the E.U.