



MORTON FELDMAN (1926-1987)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Palais de Mari | 28:16 |
| | <i>To Francesco Clemente (1986)</i>
commissioned by Bunita Marcus | |

Nature Pieces (1951/52)

- | | | |
|---|-----|------|
| 2 | I | 9:36 |
| 3 | II | 3:21 |
| 4 | III | 3:06 |
| 5 | IV | 1:11 |
| 6 | V | 1:43 |

Three Dances (manuscript), *First recording*

- | | | |
|---|-----|------|
| 7 | I | 1:36 |
| 8 | II | 2:41 |
| 9 | III | 3:42 |

Intermissions I-VI (1950/53)

- | | | |
|----|-----|------|
| 10 | I | 1:37 |
| 11 | II | 1:23 |
| 12 | III | 1:45 |
| 13 | IV | 1:39 |
| 14 | V | 3:44 |
| 15 | VI | 3:50 |

TT: 69:18

Siegfried Mauser, piano

Coverfoto: Manfred Melzer, © Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD)

Siegfried Mauser

Feldmans Klaviermusik

Werke für Klavier haben das kompositorische Leben Morton Feldmans von Anfang bis zum Ende begleitet. An ihrer Entwicklung und an modellhaften Einzelwerken lässt sich zudem wie in kaum einem anderen Werkbereich die charakteristische Eigenart seiner Ästhetik festmachen. Bei der vorliegenden Auswahl wurden gezielt verschiedene Werke aus der früheren Zeit dem letzten Klavierwerk gegenübergestellt, nicht zuletzt auch um einen entwicklungsgeschichtlichen Bogen zu dokumentieren.

Nature Pieces [2]-[6]

Die fünf Stücke aus dem Jahr 1951/52 zeigen recht unterschiedliche Seiten, die einerseits den Beginn des Feldman'schen Komponierens dokumentieren, andererseits die künftige Entwicklung andeuten. Ursprünglich fungierten sie als Begleitmusik zu einer Choreographie Jean Erdmans (*Changing Woman*), die von David Tudor im Hunter College in New York City zur Uraufführung gebracht wurde. Dem dreiteiligen Solo lagen bestimmte semantische Felder zugrunde, die auf Naturlaute zurückgehen (Kontext Erde, Kontext Wüste und Meer, Kontext Mond), wobei nicht ganz klar liegt, wie die fünf Stücke über die Titelgebung hinaus ursprünglich auf diese drei Teile bezogen waren. Das erste Stück entfaltet eine merkwürdige Intervallbewegung über weite Teile der Klaviatur, die, ausgehend von einem bestimmten Tonvorrat, immer wieder zu zentralen Ruhetönen hinführt. Die durchgängig leisen Intervallbrechungen, die

sich gelegentlich zur Zweistimmigkeit überlappen, dünnen gegen Ende immer mehr aus, machen in weiten Pausenabständen zunächst einer Pendelbewegung (B-C) in weitem Abstand Platz und entlassen ganz zum Schluss als isolierte Einzelereignisse ein dreifach wiederholtes C^{###}, das auf das B des Beginns durch die vorangegangene Pendelbewegung rückverweist, somit eine gewisse bogenförmige Geschlossenheit suggeriert. Ein naturhafter Charakter in dem Sinne, dass Bewegungen aus längeren Tonimpulsen herauswachsen, wie Pflanzen aus ihren Wurzeln, scheint diesem Stück offensichtlich zugrunde zu liegen, ähnlich dem dritten Stück, das allerdings von energetischen *Fortissimo*-Impulsen ausgeht. Die zarte, in eine Pedalaura getauchte, in sich kreisende Figuration des vierten Stücks erinnert dagegen an entsprechende Stücke von John Cage aus den vierziger Jahren, wie beispielsweise das *Nocturne* für Violine und Klavier. Auch das zweite Stück mit seiner spezifischen Vorschlagstechnik zeigt eine gewisse Nähe zu entsprechenden Cage'schen Werken, die durchaus als Vorläufer für das Klangbild für präpariertes Klavier gesehen werden können – die Vorschlagsmechanik wirkt über weite Strecken wie eine gezielte Vormodellierung der angezielten Intervalle und Töne. Die Impulssetzung vollzieht in diesem Stück eine ungeheure dynamische Steigerung bis hin zum *ffff* in hoher Lage. Am direktesten „choreographisch“ wirkt das gestisch virtuose fünfte Stück, das von einem gleichbleibenden Akkord- und Einzeltonrepertoire ausgehend eine zeitlich kunstvoll abgestimmte Gestendramaturgie vollzieht. So zeigt sich in diesem Zyklus über die Nähe zu Cage, Ansätze

zur eigenen Pianissimo-Welt auch ein merkwürdig reduzierter und dynamisch forcierter Stil, der eine direkte Klanggestik im Auge hat und beim späten Feldman wieder verschwindet.

Intermissions I-VI [10-15]

Der Zyklus hat, wie Volker Straebel in seiner instruktiven Einführung der Ausgabe „Morton Feldman: Solo Piano Works 1950-64“ im Musikverlag C.F. Peters detailliert ausführt, eine verwickelte Entstehungs- und Aufführungsgeschichte. Die Nummern 3 und 4 wurden erst nach Feldmans Tod im Archiv von David Tudor, der sie in unterschiedlichen Kombinationen aufführte, wiedergefunden. Die Werke sind wohl zwischen 1950 und 1953 entstanden und zeigen bereits einen radikalisierten Zugang durch die weitgehende Vereinzelung der Klangereignisse. Fügen sich diese in den *Nature Pieces* meist noch zu größeren Gruppen, so überwiegt jetzt die Partialisierung und damit die Bedeutung der genau festgelegten Pausen als wesentlichem nichterklingendem Teil der Musik. Hinzu kommen weitere interessante experimentelle Aspekte wie die Verwendung indirekter Resonanzen durch stumm fixierte Tasten in *Intermission 3* oder die formal-aleatorische Anlage von fünfzehn Ton- oder Klangereignissen auf einer Seite in *Intermission 6*, das auch von zwei Pianisten an zwei Klavieren gespielt werden kann.

Three Dances [7-9]

Bei diesen drei Stücken handelt es sich um bislang unveröffentlichte Werke, die sich als Manuskripte in der Paul Sacher Stiftung befinden und für die

vorliegende CD erstmalig eingespielt werden. Sie dienen ebenfalls als Begleitmusiken zu Choreographien, die ein auffälliges Maß an Abstraktheit und Reduktion zeigen. Am auffälligsten ist wohl der dritte Tanz, der zu den vereinzelt Klaviertönen Schlaggeräusche einer ebenfalls vom Pianisten zu bedienenden Trommel und eines Glases einbezieht, somit den geschlossenen Rahmen von Klavierästhetik und Klavierklang durchbricht – einerseits, wohl anspielend auf den prinzipiellen Schlagzeugcharakter des Instruments, andererseits im avantgardistischen Sinne sich generell akustischen Elementen der täglichen Lebenswelt öffnend.

Palais de Mari [1]

Hier handelt es sich um ein typisches Werk des späten Feldman, überhaupt das letzte vollendete Klavierstück aus dem Jahr 1986. Es ist von der Pianistin Bunita Marcus in Auftrag gegeben und dem Maler Francesco Clemente gewidmet, in dessen Loft es auch im selben Jahr uraufgeführt wurde. Im Titel bezieht sich das Stück auf den Palast von Mari, den Feldman bei einem Besuch im Pariser Louvre als Foto abgebildet sah. Die babylonischen Ruinen faszinierten ihn insofern besonders, als sie, ähnlich den Bildern Clementes, mehr darauf zu verweisen schienen, was nicht direkt dargestellt ist, sondern durch die rudimentären Umrisse angedeutet wird. Die Aura zwischen den Konturen erschien ihm in ähnlicher Weise als das eigentlich Wesentliche wie die Aura zwischen den Ton- und Klangereignissen der eigenen Musik, die durchweg im *ppp* gehalten ist und einen zusammenhängenden Klanghorizont

durch das kontinuierlich niedergedrückte Tonhaltepedal ergibt. Die Zeit des Nachklingens, in der sich keine direkten Tonimpulse finden, wirken im Sinne erahnter Schatten und Konturen von architektonischen oder graphisch-bildnerischen Zeichen. Bestimmte Klangkonstellationen kehren, meist mit winzigen Veränderungen versehen, immer wieder, so dass die Wahrnehmung Schritt für Schritt lernt, auch kleinste Umstellungen als bedeutsame Ereignisse zu erkennen – eine intensive Schulung ästhetischer Wahrnehmung im minimalen Bereich, deren Vollzug den Lautstärkeorgien der modernen Lebenswelt eine beeindruckende Gegenwart gegenüberstellt.

„Über eine wahre Art, die Musik Morton Feldmans zu spielen“

Der epochale musikpädagogische Entwurf *„Über die wahre Art das Clavier zu spielen“* (Reprint Kassel: Bärenreiter, 1994) von Carl Philipp Emanuel Bach aus dem Jahre 1752 entfaltet unter dem Aspekt der neuen Empfindsamkeitsästhetik im Sinne der sich ausbreitenden Aufklärung ein neues Natürlichkeitsideal – in diesem Sinne ist „wahr“ durchaus mit „natürlich“ gleich zu setzen. Die Suche nach der wahren Interpretation der Feldman'schen Musik, die deren Natur entsprechen könnte, führte immer wieder zu heftigen Auseinandersetzungen. Ausgehend vom direkten New Yorker Umfeld und einer zentralen Protagonistin wie Aki Takahashi galt die längste Zeit eine möglichst gefühlsneutrale,

entemotionalisierte und verhaltene Zugangsweise als unabdingbarer Maßstab. Der Autor hatte nun das Glück, im Todesjahr Feldmans 1987 bei den Darmstädter Ferienkursen die Aufführung von *Palais de Mari* mit dem Komponisten zu erarbeiten – mit interpretationsästhetisch durchaus überraschendem Ergebnis. Feldman legte vor allem auf drei Aspekte größten Wert, die in vorliegender Interpretation umzusetzen versucht werden: Formal gesehen war ihm die Deutlichkeit von periodischen Verhältnissen das wichtigste, das heisst, wie die Klanggruppenbildungen sich zusammen mit den leeren Takten zu verschiedenen Längen- und Kürzenverhältnissen im Verlauf verbinden und dadurch eine gleitende Periodenstruktur erzeugen. Hierzu gesellte sich als zweiter Aspekt die Hervorhebung von leise und zart gesetzten Gesten des An- und Abphasierens, die im Inneren der Perioden die Kleingestalten voneinander differenzieren. Als drittes schließlich erschien dem Komponisten das Angebot des Autors, einen durchaus immer wieder modifizierten, in sich vielfältig differenzierten Klang zu produzieren, höchst willkommen, wobei ihm hierbei als historische Bezugspunkte („*Oh, how lovely, that sounds like...*“) Schubert und Debussy einfielen. Daraus ergibt sich zwangsläufig ein diskret gestaltetes Klang- und Formungsbild der Musik, das durchaus wohl zur traditionellen, asketisch reduzierten Feldman-Interpretation eine mögliche Alternative bieten kann.

Feldman's Piano Music

Piano pieces accompanied Morton Feldman's compositional life from beginning to end. As hardly any other creative area, their development and the exemplary individual works also reveal the characteristic singularity of his aesthetics. In the selection on hand, various early works were intentionally contrasted with the late piano piece, not least in order to document an evolutionary cycle.

Nature Pieces [2]-[6]

The five pieces dating from 1951/52 exhibit rather varied aspects, which document the beginnings of Feldman's composition, on the one hand, while already anticipating future developments on the other. Originally, they served as accompaniment for a choreography by Jean Erman (*Changing Woman*), which was premiered by David Tudor at Hunter College in New York. The three-part solo was based on specific semantic fields that trace back to natural sounds (context earth, context desert and ocean, context moon), whereas it is not entirely clear how, aside from the title, the five pieces originally related to these three parts. The first piece unfolds a strange movement of intervals over large parts of the clavier, which, starting from a specific tonal range, repeatedly leads back to the central releasing elements. The consistently hushed interval breaks, which occasionally overlap to become duophonic, thin out progressively toward the end, initially ceding to a wide-set pendular movement (B-C) in large break intervals and, in the end, release a thrice repeated

C” as an isolated one-off event, which refers back to the B at the beginning through the preceding pendular movement and thus suggests a certain arch-like closure. This piece is apparently based on a natural character, insofar as movements emerge from extended tonal impulses as plants from their roots, similar to the third piece, which, however, starts out from energetic *fortissimo* impulses. But the delicate figuration of the fourth piece, immersed in a pedal aura and circling around itself, reminds of an analogous piece by John Cage from the 40s, such as *Nocturne* for violin and piano. The second piece too, with its specific propositional technique, reveals a certain proximity to analogous Cage's works, which may actually be regarded as predecessors of the sound image for the prepared piano – over long stretches, the propositional mechanisms seem like the specific premodelling of the intended intervals and sounds. In this piece, the configuration of impulses effects an incredibly dynamic sweep up to the *fff* in the high range. The fifth piece, which is of gestural virtuosity, is the most “choreographic”, starting with a consistent chord and single note repertoire and performing a skilfully timed dramaturgy of gestures. In this cycle, the proximity to Cage reveals the rudiments of Feldman's own *pianissimo* world and also a strangely reduced and dynamically forced style, with an eye to direct gestures of sound, which disappear again in the later works of Feldman.

Intermissions I-VI [10]-[15]

As Volker Straeble explained in detail in his instructive introduction to “Morton Feldman: Solo

Piano Works 1950-64” published by C.F. Peters, the cycle underwent an intricate development and performance history. Numbers 3 and 4 were found after Feldman’s death in the archives of David Tudor, who performed them in various combinations. The works were most likely composed between 1950 and 1953 and already reveal a radicalised approach through the extensive separation of the individual sound events. While these mostly still merge to form larger groups in *Nature Pieces*, partialisation prevails and thus also the significance of the precisely laid down pauses as essential, non-sounding part of music. Other interesting experimental aspects are added, such as the use of indirect resonance through mute keys held down in *Intermission 3* or the formal-aleatoric arrangement of fifteen tonal or sound events on one page in *Intermission 6*, which can also be played by two pianists on two pianos.

Three Dances [7]-[9]

These three pieces are yet unpublished works held as manuscripts at the Paul Sacher Foundation and rendered on this CD for the first time. They also served as accompaniment for choreographies, revealing a remarkable degree of abstraction and reduction. The third dance is perhaps the most striking, integrating a drum and glass – also to be played by the pianist – with the individual piano sounds and thus breaking through the closed frame of piano aesthetics and piano sound – apparently alluding to the essential percussive

nature of instruments, on the one hand, and, generally in the avant-garde sense, opening up to the acoustic elements of everyday life, on the other.

Palais de Mari [1]

A piece typical of Feldman’s late period, actually the last complete piano piece dating from 1986. It was commissioned by the pianist Bunita Marcus and dedicated to the painter Francesco Clemente, in whose loft it was premiered the same year. In the title, the piece refers to the Mari palace, a photograph of which Feldman saw when visiting the Louvre in Paris. The Babylonian ruins fascinated him insofar as that, similar to Clemente’s pictures, they seemed to be referring to what was not depicted but merely hinted at through rudimentary outlines. Similarly, the aura between the contours seemed to him the essence, just as the aura between the tonal and sound events of his own music, which was kept *ppp* throughout and gave rise to a seamless sound horizon through the continuously held down sustaining pedal. The time when sounds linger on and no direct tonal impulses are made seem like the anticipated shadows and contours of architectural or graphic signs. Certain sound constellations recur, mostly with minute changes, but always in such a way that perception learns step by step to recognise even the smallest shift as an important event – an intensive training of aesthetic perception in the minimal range, which, if successful, opposes the loud orgies of modern life with an impressive counter-world.

“On the true Art of playing Morton Feldman’s music”

The epochal instructional treatise “*On the True Art of Playing Keyboard Instruments*” (Reprint Kassel: Bärenreiter, 1994) of Carl Philipp Emanuel Bach from 1752 develops a new ideal of what is natural under the aspect of the new aesthetics of sentimentality in the sense of enlightenment – in this sense, “true” can by all means be equated with “natural”. The quest for the true interpretation of Feldman’s music, which would correspond to its nature, has repeatedly caused heated arguments. Starting directly from the New York environment and a central protagonist, such as Aki Takahashi, a neutral, de-emotionalised and restrained approach was considered the indispensable yardstick for a very long time. I had the opportunity of collaborating with the composer at the Darmstadt Summer Courses for the performance of *Palais de Mari* in 1987, the year of the composer’s death – with an absolutely surprising result in terms

of interpretational aesthetics. Feldman gave special emphasises to three aspects, which the interpretation at hand attempts to implement. Formally, he considered the explicitness of the periodic propositions the most important, that is to say how the sound group formations connect with the empty measures to various lengths and brevities during the piece and thus produce a smooth periodic structure. This was accompanied by a second aspect, i.e. the emphasis of muted and delicately made phrasing on and off gestures, which differentiated the small forms from each other inside the periods. Thirdly and lastly, the composer welcomed my offer to produce a repeatedly modified, highly differentiated sound, Schubert and Debussy coming to his mind as historical references (“*Oh, how lovely, that sounds like ...*”). This inevitably gives rise to a discretely arranged image of musical sound and form, which may actually offer an alternative to the traditional, ascetically reduced interpretation of Feldman.

La musique pour piano de Morton Feldman

Toute sa vie durant, l'écriture pour le piano a fait partie intégrante du travail de composition de Morton Feldman. D'ailleurs, plus que dans tout autre domaine de ses créations, c'est l'évolution de cette œuvre pour piano, ainsi que certaines pièces isolées exemplaires, qui permettent de situer la spécificité de son esthétique. Dans la sélection proposée ici, l'intention était de documenter le processus historique de ce développement et nous avons donc choisi de juxtaposer des pièces datant de périodes plus anciennes à sa toute dernière œuvre pour piano.

Nature Pieces [2]-[6]

Les cinq pièces datant des années 1951/52 mettent en relief une diversité de traits caractéristiques : ce sont des œuvres qui font, d'une part, état du travail de composition de Feldman à ses tous débuts, et annoncent d'autre part le développement à venir. À l'origine, ces pièces servaient de musique d'accompagnement pour une chorégraphie de Jean Erdman (*Changing Woman*), dont la création fut réalisée par David Tudor au Hunter College de New York. Le solo tripartite avait pour référence certains champs sémantiques dérivés de sons de la nature (contextes de terre, désert et mer, lune). Au-delà de la relation établie par le titre de l'œuvre, il n'est pas tout à fait évident de déterminer l'origine du lien qui existait entre les cinq pièces et ces trois contextes. La première pièce fait éclore sur une grande partie du clavier du piano une remarquable et étrange fluctuation de périodes qui prend naissance dans un corpus

tonal de fond et converge à maintes reprises vers des sonorités centrales d'apaisement et de calme. Les ruptures d'intervalles, toujours *piano*, et qui se superposent parfois en diphonie, s'amenuisent et s'évanouissent vers la fin de la pièce ; elles sont d'abord remplacées de loin en loin par un mouvement pendulaire très lent (si bémol-do) et se dissipent finalement sous forme d'événements isolés dans une triple répétition de do[♯]. Ce dernier renvoi, par le mouvement précédent d'oscillation, au si bémol du tout début, et suggère donc, par retour en boucle, une certaine unité de l'œuvre. Il est donc permis de penser que cette pièce tient du « naturel » en ce que les fluctuations émergent de longues sources tonales de la même manière que les plantes croissent à partir de leurs racines. Ce schéma vaut dans la troisième pièce qui, elle, part d'une souche d'impulsions énergétiques *fortissimo*. Par contre, la quatrième pièce, figure tournoyant sur elle-même, subtile, plongée dans une ambiance mystérieuse générée par l'utilisation des pédales, rappelle certaines pièces analogues du John Cage des années 40, comme par exemple le *Nocturne* pour violon et piano. C'est aussi le cas pour la seconde pièce : de par sa technique d'appoggiature, elle s'apparente à certaines œuvres de Cage que l'on peut sans doute considérer comme précurseurs et modèles de la sonorité du piano préparé. Ici, par de longs passages, le choix de la dynamique d'appoggiature semble être une préparation et un modèle pour les structures d'intervalles et de tonalités vers lesquelles tend la pièce. L'organisation des séquences énergétiques s'accomplit dans une extraordinaire intensification dynamique jusqu'au *fff* dans les registres aigus.

La cinquième pièce, marquée par une gestualité virtuose, tient le plus immédiatement du « choro-graphique » : partant d'un répertoire immuable d'accords et de sons seuls, elle développe progressivement une dramaturgie expressive dont l'agencement est des plus raffinés. Dans sa proximité à Cage, ce cycle de pièces laisse entrevoir en pianissimo un univers personnel en germes et met en évidence un style étrangement dépouillé et à fortes contraintes dynamiques, qui vise à un gestuel sonore d'une grande immédiateté, et qui disparaîtra dans l'œuvre de maturité de Feldman.

Intermissions I-VI [10-15]

Comme le souligne Volker Straebel dans son introduction instructive à l'édition « Morton Feldman : Solo Piano Works 1950-64 » (Editions C.F. Peters), l'histoire de ce cycle d'œuvres est fort complexe, tant du point de vue de leur genèse que de leurs représentations en public. Les pièces No. 3 et 4 ne furent découvertes qu'après la mort de Feldman, dans les archives de David Tudor, qui les exécuta en combinaisons diverses. Ces œuvres ont très certainement été écrites entre 1950 et 1953 et mettent déjà en évidence une radicalisation de l'approche par la large fragmentation des événements sonores. Si, dans *Nature Pieces*, ces événements sonores s'assemblent encore en groupes plus importants, c'est le fractionnement qui prévaut dans *Intermissions* ; ainsi prédominent les pauses soigneusement prédéterminées en tant que partie non-sonore significative de la musique. D'autres aspects expérimentaux fort intéressants s'ajoutent, tel le recours à des résonances passives (en

utilisant des touches fixées pour les rendre muettes, dans *Intermission 3*) ou l'inscription aléatoire au niveau formel de quinze événements tonaux ou sonores sur une seule page dans *Intermission 6*, pouvant aussi être jouée par deux pianistes sur deux pianos.

Three Dances [7-9]

Ces trois pièces sont des œuvres qui n'ont jamais été publiées jusqu'alors et se trouvent sous forme de manuscrits autographes dans les collections de la Fondation Paul Sacher. Le présent disque en est le premier enregistrement. Elles servaient, elles aussi, de musique d'accompagnement à des chorégraphies marquées par un haut degré d'abstraction et de dépouillement. C'est sans doute la troisième Danse qui est la plus remarquable : se mêlent ici aux rares tons du piano les battements d'un tambour et d'un verre, tous deux joués par le pianiste. Le cadre de référence clos de l'esthétique et de la sonorité du piano s'en voit éclater d'une part par l'allusion faite au caractère percussif de cet instrument, et d'autre part par l'ouverture avant-gardiste vers des éléments acoustiques appartenant à la vie quotidienne.

Palais de Mari [1]

Il s'agit ici d'une pièce typique de l'œuvre de maturité de Feldman ; elle est, en fait, la dernière pièce pour piano qu'il ait achevée en 1986. Cette œuvre est une commande de la pianiste Bunita Marcus et est dédiée au peintre Francesco Clemente, dans le loft duquel elle a été créée cette année-là. Le titre

de la pièce fait référence au palais de Mari dont Feldman vit une photo lors d'une visite au Louvre. Les ruines babyloniennes le fascinaient particulièrement en ce qu'elles semblaient, à l'instar des toiles de Clemente, non pas mettre le point sur ce qui est figuré concrètement, mais bien plutôt sur ce qui est évoqué par des jeux d'allusions et des tracés rudimentaires de pourtours. De même que l'aura des espaces vides entre les contours, celle existant entre événements tonals et sonores de sa musique paraissait à Feldman renfermer l'Essence-même. La musique se confine durant toute la pièce au *ppp* et l'utilisation ininterrompue de la pédale de résonance fait émerger un horizon sonore enveloppant. La période de résonance, sans impulsion tonale directe, évoque les contours et les ombres de signes architecturaux, plastiques ou graphiques. Certaines constellations sonores réapparaissent à maintes reprises, le plus souvent avec des modifications infimes, si bien que la perception s'affine et apprend progressivement à reconnaître la moindre transformation comme un événement significatif : c'est là une très exigeante école de la perception esthétique dans le domaine de l'infiniment petit, dont le cours ouvre un univers impressionnant, à contre-courant des orgies de bruit en vigueur dans le monde moderne.

« Sur la véritable manière de jouer » ...

la musique de Morton Feldman

Le projet de pédagogie musicale élaboré en 1752 par Carl Philipp Emanuel Bach dans son « *Essai sur la véritable manière de jouer des instruments à clavier* » (Reprint Kassel : Bärenreiter, 1994), œuvre

ayant marqué toute une époque, faisait éclore un idéal novateur du « naturel » qui correspondait à la nouvelle esthétique de réception et de sensibilité conçue par les Lumières, selon laquelle le « vrai » était à assimiler au « naturel ». La recherche d'une interprétation authentique de la musique de Feldman, analogue à sa « nature », a souvent mené à des querelles animées. Née dans le contexte immédiat new-yorkais et associée à des personnages-clés telle la pianiste Aki Takahashi, la conception d'un abord autant que possible neutre au niveau des sentiments, dé-émotionnalisé et retenu, a longtemps été considérée comme une règle irrévocable. En 1987, année de la disparition du compositeur, l'auteur de ces lignes a eu la chance de collaborer avec Feldman à la préparation, durant les Cours d'été de Darmstadt, de la représentation du *Palais de Mari* : les conséquences pour l'esthétique de l'interprétation en ont été tout à fait étonnantes. Feldman insistait avant tout sur trois aspects-clés et que l'interprétation que nous proposons ici tente de mettre en pratique : Sur le plan de la forme, il considérait la clarté des proportions entre les périodes comme de la plus grande importance, c'est-à-dire l'agencement entre groupements sonores et mesures vides de sons, leur combinaison progressive en structures à sous-ensembles longs ou courts, et, partant, l'émergence d'une périodicité glissante variable. Le deuxième aspect visait la différenciation des micro-figures au sein des périodes, c'est-à-dire l'accentuation de gestes subtils et tendres au début et à la fin de chaque unité-phrase. Le troisième aspect enfin portait sur la qualité de la sonorité produite, à savoir qu'elle soit à multiples facettes,

constamment modifiée, et qu'elle se différencie sans cesse. Le compositeur accueille la proposition que l'auteur lui faisait à ce sujet avec enthousiasme et mentionna comme points de référence historique (disant, par exemple : « *Ah !, c'est joli, ça sonne comme...* ») Schubert et Debussy. Il en résulte, inévitablement, une musique dont l'idéal sonore et formel est tout en discrétion. Une telle interprétation diffère du schéma interprétatif traditionnel de Feldman, qui se veut esthétiquement dépouillé, mais elle s'offre comme une alternative tout à fait envisageable.

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.

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.

Né en 1926 à New York. Morton Feldman prit ses premières leçons de piano à l'âge de douze ans. A dater de 1941, il étudia la composition auprès de Wallingford Riegger, puis de Stefan Wolpe. Sa rencontre avec John Cage en 1950 influença Feldman durablement. Son esthétique musicale fut influencée par le cercle de ses amis à New York, se composant de peintres (Philip Guston, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Jasper Johns) et de

musiciens (John Cage, Christian Wolff, Earle Brown, David Tudor). Morton Feldman est décédé en 1987 à Buffalo/New York.

Siegfried Mauser

Geboren 1954 in Straubing (Deutschland). Siegfried Mauser studierte neben dem Klavierstudium bei Rosl Schmid und Alfons Kontarsky Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte in Salzburg und München. Er lehrte seit 1988 an der Hochschule „Mozarteum“ Salzburg, wo er ein Forschungsinstitut für musikalische Hermeneutik gründete. Seit 1990 ist Siegfried Mauser ordentliches Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. 2002 folgte er als Musikwissenschaftler dem Ruf an die Hochschule für Musik und Theater München, zu deren Rektor er 2003 außerdem ernannt wurde.

Born in Straubing (Germany) in 1954. Siegfried Mauser was student of Rosl Schmid and Alfons Kontarsky. He studied musicology, philosophy and history of art in Salzburg and Munich. Since 1988, he holds lectures at the “Mozarteum” Salzburg, where he founded a research institute for musical hermeneutics. Siegfried Mauser is ordinary member of the Bavarian Academy of Fine Arts since 1990. Since 2002 he is teaching as musicologist at the Academy of Music and Theater Munich, since 2003 he was appointed rector.

Né en 1954 à Straubing (Allemagne). Parallèlement à ses études de piano auprès de Rosl Schmid et Alfons Kontarsky, Siegfried Mauser a étudié la musicologie, la philosophie et l'histoire de l'art à Salzbourg et Munich. Depuis 1988, il enseigne à l'école de musique du « Mozarteum » de Salzbourg où il a fondé un institut de recherche en herméneutique musicale. Siegfried Mauser est membre adhérent de l'Académie des Beaux-Arts de Bavière depuis 1990. Depuis 2002, il enseigne en tant que musicologue à l'École supérieure de Musique et Théâtre de Munich, dont il a été nommé recteur en 2003.

Sämtliche Künstler-Biographien sind auf der KAIROS-Webseite unter www.kairos-music.com nachzulesen. / All artist biographies are available for perusal on the KAIROS Web site at www.kairos-music.com. / Toutes les biographies des artistes peuvent être consultées sur le site internet de KAIROS à l'adresse suivante : www.kairos-music.com

*English translations by
BrainStorm translations & interpretation
Traductions françaises de Christian Kristen*

MISATO MOCHIZUKI

Si bleu, si calme
All that is including me
Chimera
Intermezzi I
La chambre claire

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012402KAI

WOLFGANG RIHM

Klavierstücke 7, 5, 4, 2, 1

Bernhard Wambach
0012372KAI

GEORG FRIEDRICH HAAS

Wer, wenn ich schrie,
hörte mich ...
„ ... Einklang freier Wesen ...“
Nacht-Schatten
„ ...“

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012352KAI

BEAT FURRER

Aria
Solo
Gaspra

Petra Hoffmann · Lucas Fels
ensemble recherche
0012322KAI

GIACINTO SCELSI

Action Music N° 1
Suite N° 8

Bernhard Wambach
0012312KAI

MORTON FELDMAN

Something Wild: Music for Film

ensemble recherche
0012292KAI

MORTON FELDMAN

For Samuel Beckett

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
001201KAI

OLGA NEUWIRTH

Bählamms Fest
Musiktheater in 13 Bildern
nach Leonora Carrington

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012342KAI

**NEUE MUSIK
KOMMENTIERT**

Einführung in die
Neue Musik

0011012KAI

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

© & © 2003 KAIROS Production
www.kairos-music.com
e-mail: kairos@kairos-music.com

KAIROS