

FESTIVAL  
D'AUTOMNE  
À PARIS



**MORTON FELDMAN**

**FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 1997**



# MORTON FELDMAN

Eglise des Blancs-Manteaux  
Vendredi 10 octobre 1997, 20h

Voices and Cello (1973)  
Effectif : 2 voix et violoncelle  
Durée : 7' environ. Éditeur : Universal  
Création : 29 mars 1974, La Roche-Courbon  
Five Centuries Ensemble  
Dédié au Five Centuries Ensemble

The King of Denmark (1964)  
Effectif : percussions. Durée : 8' environ  
Éditeur : Peters

Principal Sound (1980)  
Effectif : orgue. Durée : 20' environ  
Éditeur : Universal  
Création : 19 juillet 1981, Hartford, International  
Contemporary Organ Music Festival avec le  
soutien de la Hartt School of Music of the  
University of Hartford

(Pause)

Rothko Chapel (1971)  
Effectif : alto, célesta, percussions, chœur,  
soprano solo, alto solo  
Durée : 30' environ. Éditeur : Universal  
Création : 9 avril 1972, Houston, Raymond des  
Roches (percussion), Karen Phillips (alto),  
Membres du Corpus Christi Symphony sous la  
direction de Maurice Peress  
Commande de la Ménil Foundation  
En hommage à Mark Rothko

Catherine Padaut, soprano  
Els Janssens, alto solo  
Olivier Latry, orgue  
Barbara Maurer, alto  
Eric Picard, violoncelle  
Florent Jodelet, percussion  
Daniel Navia, célesta

Ensemble Vocal Les Jeunes Solistes  
Direction Rachid Safir

L'Ensemble Vocal Les Jeunes Solistes reçoit  
le concours de la Fondation d'entreprise  
France Télécom.

Ce concert s'inscrit dans le programme du  
vingtième anniversaire du Centre de  
documentation de musique contemporaine

Théâtre Molière  
Maison de la Poésie  
Mardi 21 octobre 1997, 21h

Three Voices (1982)  
Effectif : soprano et bande magnétique  
(voix de Joan La Barbara préenregistrée)  
Durée : 90' environ. Éditeur : Universal  
Création : 4 mars 1983, Valencia,  
Joan La Barbara. Poème de Frank O'Hara  
Dédié à Joan La Barbara

Joan La Barbara, soprano

Théâtre Molière  
Maison de la Poésie  
Mardi 28 octobre 1997, 21h

Triadic Memories (1981)  
Effectif : piano. Durée : 90' environ  
Éditeur : Universal  
Création : 5 octobre 1981, Londres,  
Roger Woodward.  
Dédié à Aki Takahashi et Roger Woodward

Roger Woodward, piano

Théâtre Molière  
Maison de la Poésie  
Mardi 4 novembre 1997, 21h

Piano and String Quartet (1985)  
Effectif : piano, 2 violons, alto, violoncelle  
Durée : 70' environ. Éditeur : Universal  
Création : 2 novembre 1985, Los Angeles,  
Aki Takahashi (piano) et Kronos Quartet  
Commande du New Music America Festival 1985

Ives Ensemble  
John Snijders, piano ; Josje ter Haar, violon ;  
Marco Roosink, violon ; Ruben Sanderse, alto ;  
Job ter Haar, violoncelle

# MORTON FELDMAN

Théâtre Molière  
Maison de la Poésie  
Mardi 25 novembre 1997, 21h

I Met Heine on the Rue Fürstenberg (1971)  
Effectif : flûte (piccolo), clarinette (clarinette  
basse), percussions, piano, soprano, violon et  
violoncelle  
Durée : 12' environ. Éditeur : Universal  
Commande de l'ensemble The Fires of London

Four Songs to e. e. cummings (1951)  
Effectif : soprano, violoncelle, piano  
Durée : 3' environ. Éditeur : Peters  
Poèmes de e. e. cummings

For Frank O'Hara (1973)  
Effectif : flûte (aussi piccolo et flûte en sol),  
clarinette, 2 percussionnistes, piano, violon,  
violoncelle  
Durée : 13' environ. Éditeur : Universal  
Création : 5 décembre 1973, State University  
of New York at Buffalo, Membres du Center  
of the Creative and Performing Arts.  
Ecrit pour le dixième anniversaire du Centre.  
A la mémoire de Frank O'Hara

The O'Hara Songs (1962)  
Effectif : baryton, cloches, piano, violon, alto et  
violoncelle. Durée : 12' environ  
Éditeur : Peters  
Poème de Frank O'Hara

Routine Investigations (1976)  
Effectif : hautbois, trompette, piano, alto,  
violoncelle, contrebasse  
Durée : 16' environ. Éditeur : Universal  
Création : 16 août 1976, Venise  
Dédié à Marcello Panni et à l'Ensemble Webern

(Pause)

Samuel Beckett, Words and Music (1987)  
Musique pour une pièce radiophonique  
Effectif : 2 flûtes, vibraphone, piano, violon,  
alto, violoncelle. Durée : 40' environ  
Éditeur : Universal  
Création : mars 1987, New York, Bowery  
Ensemble

Sarah Leonard, soprano  
Omar Ebrahim, baryton  
Stephen Lind, récitant  
Ensemble Recherche

Théâtre Molière  
Maison de la Poésie  
Foyer, avant et après les concerts  
des 21 et 28 octobre,  
4 et 25 novembre 1997

Projection documentaire  
Morton Feldman,  
The 1986 Darmstadt Lecture  
Conférence de Morton Feldman, en juillet 1986,  
au 33<sup>e</sup> Cours d'été pour la musique nouvelle à  
Darmstadt  
Film de 20 minutes, en anglais  
Production/réalisation, Günther Woog  
En collaboration avec IMD/Internationales  
Musikinstitut Darmstadt et Universal Edition.

Cité de la Musique  
Samedi 13 décembre 1997, 20h

Coptic Light (1986)  
Effectif : 4 flûtes, 4 hautbois, 4 clarinettes,  
4 bassons, 4 cors, 4 trompettes, 4 trombones,  
tuba, 4 percussionnistes, timbales, 2 harpes,  
2 pianos, 18 violons I, 16 violons II, 12 altos,  
12 violoncelles, 10 contrebasses  
Durée : 30' environ. Éditeur : Universal  
Dédié à Bill Colleran. Commande du New York  
Philharmonic  
Création : 30 mai 1986, New York, New York  
Philharmonic, direction Gunther Schuller

Chorus and Orchestra II (1972)  
Effectif : 2 flûtes (piccolos, flûte en sol),  
2 hautbois (cor anglais), 2 clarinettes, clarinette  
basse, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes,  
2 trombones, percussions, harpe, piano (célesta),  
cordes, chœur  
Durée : 22' environ. Éditeur : Universal  
Création : 5 janvier 1973, Londres, Chœur et  
Royal Academy of Music Orchestra,  
direction Alan Hacker

Rundfunkchor Berlin  
Direction, Robin Gritton

Orchestre Symphonique du  
Südwestfunk  
Direction, Michael Gielen

Au même programme  
LUCIANO BERIO, Alternatim, pour  
alto, clarinette et orchestre (1997)  
Christophe Desjardins, alto  
Paul Meyer, clarinette



# MORTON FELDMAN

Cité de la Musique  
Vendredi 19 décembre 1997,  
20h

The Turfan Fragments (1980)  
Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes,  
2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones,  
6 altos, 4 violoncelles, 4 contrebasses.  
Durée : 17' environ. Éditeur : Universal  
Création : 26 mars 1981, Radio Suisse-Italienne  
Commande de la Radio Suisse-Italienne pour les  
membres de son orchestre

Ensemble Intercontemporain  
Direction, David Robertson

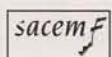
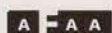
Au même programme  
STEVE REICH, City Life  
CHARLES AMIRKHANIAN,  
Dutiful Ducks, Church Car  
FREDERIC RZEWSKI, Coming  
Together, Attica

Coproduction Ensemble Intercontemporain,  
Cité de la Musique.

Le Cycle Morton Feldman est réalisé  
en coproduction et en coréalisation  
avec

La Cité de la Musique (Cycle Amérique)  
L'Ensemble Intercontemporain  
Le Théâtre Molière - Maison de la Poésie

Avec le concours  
de l'Association Française d'Action  
Artistique - Ministère des Affaires  
Etrangères,  
du Service Culturel de l'Ambassade  
de France en Allemagne,  
de la Sacem,  
de la Minneapolis Foundation,  
HenPhil Fund,  
de Madame Mary Sharp Cronson,  
de Madame Dominique de Ménéil.



Programme Musical de France Culture,  
Opus  
Morton Feldman par Christian Rosset  
Samedi 22 novembre 1997,  
22 h 35 - 24 h

Les concerts des 13 et 19 décembre 1997 à la Cité  
de la Musique feront l'objet de publications  
séparées.

Coordination de la publication :  
Laurent Feneyrou

Citations et dessins extraits de Morton Feldman,  
Essays, Beginner Press, 1985 ; John Cage/Morton  
Feldman, Radio Happenings, MusikTexte, 1993 ;  
Martine Cadieu, A l'écoute des compositeurs, Minerve,  
1992. Traductions Jean-Yves Bosseur, Martine Cadieu,  
Laurent Feneyrou, Serge Grünberg.

Couverture : photo Betty Freeman/Lebrecht Collection.  
Imprimerie Jarach-La Ruche, Paris.  
Festival d'Automne à Paris, 156 rue de Rivoli 75001 Paris  
Téléphone 01 53 45 17 00 Télécopie 01 53 45 17 01.  
<http://www.festival-automne.com>

## Morton Feldman. Fragments.

### Amérique

Je suis un intellectuel européen. Je ne suis pas  
un iconoclaste américain !

### Art

Pour que l'art réussisse, son créateur doit  
échouer.

La vérité, c'est que nous pouvons très bien nous  
en tirer sans l'art ; mais nous ne pouvons pas  
vivre sans le mythe de l'art. Celui qui fait le  
mythe a du succès parce qu'il sait qu'en art,  
comme dans la vie, nous avons besoin de  
l'illusion de l'importance. Il flatte ce besoin.  
Il nous donne un art relié à des systèmes  
philosophiques, un art avec une multiplicité de  
références, de symboles, un art qui simplifie les  
subtilités de l'art, qui nous soulage de l'art.

L'art n'est qu'une métaphore. Ce n'est qu'une  
contribution personnelle, une sensation "sans  
nom" qui peut donner à l'artiste ces rares  
moments où l'art devient sa propre délivrance.

L'art est devenu critique. La musique du  
XX<sup>e</sup> siècle est une critique de la musique du  
passé. Tout comme nous avons eu un  
existentialisme sans dieu, nous avons  
maintenant une musique sans compositeur.  
Nous voulons Bach, mais Bach lui-même n'a pas  
été invité à dîner. Nous n'avons pas besoin de  
Bach, nous avons ses idées.

Peut-être la musique n'est-elle pas une forme  
d'art. Peut-être ne concerne-t-elle que des  
formes musicales.

### Composition

Tout ce que je demande c'est que les  
compositeurs se lavent les oreilles avant de  
s'asseoir pour composer.

Il y a longtemps, Michael von Biel était mon  
élève. Il me dit : "Travaillons ensemble."

Je composais une œuvre pour deux pianos.  
Je pensais que c'était intéressant. Et il était déjà  
un jeune compositeur aux goûts raffinés. Alors,  
je lui dis : "Travaillons sur des œuvres pour  
deux pianos." Il vient à la première leçon et  
toute sa musique est dans le médium. Je lui dis :  
"Michael, quoi que tu fasses, si tu écris toujours  
dans le médium, cela sonnera comme un choral.  
Quoique tu fasses." La semaine suivante, il  
revient et il est dans le médium mais avec  
beaucoup de basse. Je lui dis : "Fais attention  
avec les basses. C'est lugubre. Fais attention  
avec les basses." Il vient à la troisième leçon,  
avec beaucoup de notes aiguës. Je lui dis :  
"Michael, fais attention avec les notes aiguës.  
Cela donne une affectation très XX<sup>e</sup> siècle."  
Il devient furieux, hystérique. Il me dit : "Pas de  
notes graves, pas de notes dans le médium, pas

de notes aiguës ! Quelles notes alors ?" Je le  
saisis par la cravate - c'était l'époque où les  
jeunes gens portaient encore des cravates - et je  
lui dis : "Michael, aigu, médium, grave, alles  
zusammen !" Il n'a pas eu besoin d'autres leçons.  
Il avait la formule : "Tout ensemble, Michael !"

Vous connaissez les termites. Ces insectes qui  
mangent le bois. C'est très, très intéressant.  
Qui mâche le bois ? La termite ne peut pas le  
mâcher. Mais, à l'intérieur, des millions de  
microbes le mâchent. Il y a une analogie avec  
la composition : quelque chose d'autre fait le  
travail.

Ma définition de la composition : la bonne note  
au bon moment avec le bon instrument.

Je suis sûr que si je dictais ma musique, même  
si je la dictais de manière très précise, elle ne  
serait jamais la musique que j'écris.

### Durée

Je m'intéresse à la manière dont le temps existe  
avant que nous posions nos pattes sur lui - nos  
intelligences, nos imaginations, en lui.

Ce avec quoi nous tous, en tant que  
compositeurs, avons réellement à œuvrer, c'est  
le temps et le son - et parfois je ne suis même  
pas sûr pour le son.

C'est ainsi que je voudrais maintenir le temps en  
suspens... en effaçant les rapports entre les  
accords et leur provenance.

L'Odyssée est-elle trop longue ?

### Instrument

Connais ton instrument ! Connais-toi toi-même !

En fait, je ne peux pas entendre une note sans  
connaître son instrument. Je ne peux pas  
entendre une note afin de l'écrire sans connaître  
immédiatement son registre. Je ne peux pas  
écrire une note sans connaître sa forme  
suggérée dans le temps.

L'instrument n'a pas d'idées. Il est disponible  
pour toutes les idées. C'est le problème avec mes  
étudiants. Ils me disent : "Comment pouvez-vous  
écrire pour le piano en 1978 ? Comment pouvez-  
vous écrire pour le piano ?" Je leur dis : "Laissez  
le piano tranquille. Ce n'est pas la faute du  
piano. C'est ce que les gens écrivent pour le  
piano. Il n'y a pas de problème avec le piano.  
Fichez-lui la paix."

Dans la musique, ce sont les instruments qui  
produisent la couleur. Et pour moi, cette couleur  
instrumentale vole au son son immédiateté. Les  
instruments sont devenus pour moi un pochoir,  
une ressemblance trompeuse du son.

Dans la plupart des cas, ils exagèrent le son,  
le brouillent, le rendent disproportionné, lui  
donnent un sens, une insistance qu'il n'a pas  
dans mon oreille.

France Musique  
partenaire  
du Festival d'Automne à Paris

France Musique enregistre ces concerts  
et vous propose  
«Le Bel Aujourd'hui»  
Le magazine de la musique contemporaine  
animé par Jean-Pierre Derrien  
le lundi à 23h

Programmes et Fréquences sur 3615 France Musique (1,29F TTC/mn)



## Judéité

Mon premier souvenir musical – je ne devais pas avoir plus de cinq ans –, c'est ma mère tenant un de mes doigts et essayant de retrouver avec lui l'air de *Eli Eli* [mélodie traditionnelle yiddish de Russie et de Pologne] au piano.

Deux rabbins, qui étaient de très bons amis, survivèrent à l'Holocauste. L'un partit seul à Londres, l'autre, quelque part en Amérique du Sud. Le rabbin de Londres écrivit à son ami : "Quel dommage que tu sois si loin". "De quoi", fut la réponse.

L'autre soir, je parlais de Moïse et, au lieu de dire les Dix Commandements, j'ai dit les Douze Commandements.

Kafka, Mondrian, Webern : pour moi, ces hommes sont ce que la Loi orale devait être pour les premiers Hébreux, une sorte de légende morale des hommes sans influence, transmise par le bouche à oreille. Bien que cela puisse paraître paradoxal, Kafka, Mondrian et Webern n'ont jamais eu d'influence. Ce sont leurs imitateurs qui ont été influents.

Jusqu'à un certain point, je crois, comme George Steiner, qu'après Hitler, il ne devrait peut-être plus y avoir d'art. Ces pensées sont toujours présentes dans mon esprit. Il y avait une hypocrisie, une illusion à continuer, parce que ces valeurs ne prouvaient rien pour moi. Elles n'avaient plus de fondement moral. Et quelle est notre morale en musique ? C'est la musique allemande du XIX<sup>e</sup> siècle, non ? Je pense vraiment à cela. Et je pense vraiment au fait que je veux être le premier grand compositeur qui soit juif.

## Kierkegaard

Depuis des siècles, nous sommes les victimes de la civilisation européenne. Et tout ce qu'elle nous a donné – y compris Kierkegaard –, c'est une situation Ou bien/Ou bien, aussi bien en politique qu'en art. Mais si nous ne voulions qu'un Ni/Ni ? Si nous ne voulions ni politique ni art ? Si nous voulions une action humaine qui ne soit pas légitimée par un quelconque acte de baptême ? Pourquoi faut-il lui donner un nom ? Qu'y a-t-il de mal à la laisser sans nom ?

## Matériau

En tant que professeur de composition, la chose la plus importante que je puisse transmettre à un jeune compositeur, c'est une conscience de ce qu'est exactement le matériau. Il y a un écart crucial entre avoir des "idées" et le sens de ce qu'est le matériau dans sa propre musique.

J'ai commencé à composer une musique qui avait à voir précisément avec l'"interstice", en créant une confusion du matériau et de la construction, et une fusion de la méthode et de

l'application, en me concentrant sur la manière de les diriger vers "ce qui est difficile à catégoriser".

## Motif

...les motifs qui m'intéressent sont à la fois concrets et éphémères, rendant la notation difficile. S'ils sont notés exactement, ils sont trop rigides ; s'il y a la moindre marge, ils sont trop relâchés.

À quel moment un motif devient-il un motif ?

## Peinture

Renoir a dit un jour que la même couleur, utilisée par deux mains différentes, donnerait deux tons différents. En musique, la même note, écrite par des compositeurs différents, donne la même note.

Je m'engage comme un peintre, avec des gradations à l'intérieur du monde chromatique. Mon obsession de la surface est le thème de ma musique. Dans ce sens, mes compositions ne sont réellement pas du tout des "compositions". On devrait les appeler toiles temporelles, toiles auxquelles j'imprime plus ou moins une teinte musicale.

Entre les catégories. Entre temps et espace. Entre peinture et musique. Entre la construction de la musique et sa surface.

## Piano

Un jour, ma mère me donna de l'argent et me dit : "Tiens va t'acheter un piano." Et me voilà, gosse, à douze ans, chez un marchand de pianos Steinway et il y en avait de toutes sortes ! Enfin, j'en ai choisi un et ma mère a eu bien du mal à le payer. Je l'ai toujours, c'est "mon-piano", les autres ne sont pas des pianos. Mon piano joue toujours du Feldman.

J'ai immédiatement vu qu'il y avait un verre sur le piano. Mon réflexe fut de retirer le verre du piano. Vous voyez ? Ce n'est pas que je sois bourgeois. C'est parce que j'aime le piano !

## Son

Je crois que je me mets au service de mes sons, que je les écoute, que je fais ce qu'eux me disent, et non pas ce que moi je leur dis.

Le son est ce que nous suivons non par logique mais par affinité.

Et je suis toujours d'avis que les sons sont destinés à respirer... et non pas à être mis au service d'une idée.

Ce que nous avons fait n'était pas une protestation contre le passé. Se rebeller contre le passé, c'est encore en faire partie. Nous n'étions tout simplement pas intéressés par les processus



Cours d'été de Darmstadt, 1986.

Photo : Manfred Melzer



historiques. Nous étions intéressés par le son lui-même. Et le son ne connaît pas son histoire. Mon désir n'était pas de "composer", mais de projeter des sons dans le temps, libres d'une rhétorique qui n'avait pas de place ici.

### Tapis

La musique et le dessin ou les motifs répétitifs d'un tapis ont beaucoup en commun. Même dans le cas d'un agencement asymétrique, une proportion entre un motif et un autre n'est jamais substantiellement hors d'échelle à l'intérieur du tout. La plupart des motifs traditionnels des tapis gardent les mêmes dimensions quand ils sont utilisés pour un grand tapis et ensuite adaptés à un plus petit.

### Sur quelques contemporains et sur lui-même

A dix-huit ans, je me suis retrouvé avec Stefan Wolpe. Mais nous ne faisons que discuter sur la musique et j'avais l'impression de ne rien apprendre. Un jour, j'ai cessé de le payer. Il n'en a rien dit. J'ai continué à aller chez lui. Nous avons continué à discuter et nous sommes encore en train de discuter dix-huit ans plus tard.

Stefan Wolpe habitait au deuxième étage. Nous regardions par la fenêtre et il me dit : "Et l'homme de la rue ?" Au moment où il a dit : "Et l'homme de la rue ?", Jackson Pollock traversait la rue, l'artiste le plus cinglé de ma génération traversait la rue à ce moment précis.

Quand j'habitais sur la 19ème rue, dans le même immeuble que Barney Newman [Barnett Newman (1905-1970), peintre et sculpteur américain], je me souviens que pendant un an, je me suis débarrassé du téléphone. Un jour, il vient et me dit : "Oh, je peux utiliser ton téléphone ?" Je lui répond : "Barney, la ligne est coupée." Il me regarde, regarde longuement le plancher et me dit : "Tu es un héros ! Comment est-ce possible ? Comment as-tu fait ?" Et je me suis vraiment senti un héros.

Cage nous apporte une forme de résignation. Il nous enseigne que s'il n'y a aucun moyen d'arriver à l'art, il n'y a aucun moyen de ne pas y arriver.

Stockhausen est un type qui se cache dans le noir et fait ouououh en vous sautant dessus. Je lui dis : Karl, tu ne me fais pas peur.

J'avais composé une musique pour un film sur Willem de Kooning. Stockhausen l'avait entendu et m'a demandé combien d'instruments j'avais utilisés. Je lui ai répondu : "Cinq" Il a eu l'air

malheureux. Et moi aussi. Finalement, il a remis sur le tapis l'idée d'une grande pièce et m'a demandé : "Qu'est-ce que tu écris ?" Je lui ai répondu : "Je veux écrire une pièce pour piano pour un doigt. Mais c'est très difficile. Je ne sais pas comment faire."

Je suis sûr qu'il n'y a qu'un John Cage dans l'annuaire, mais il y a plusieurs Morton Feldman dans l'annuaire de New York. Varèse m'a appelé un jour en me disant qu'il venait d'appeler un autre Morton Feldman. Il lui demande : "Etes-vous le compositeur ?" Et l'homme lui répond : "Non, je suis dans les sous-vêtements."

Le style de Morton Feldman est fait de nombreuses répétitions parfois légèrement variées, proches de sa technique musicale. Nous avons donc choisi de maintenir ces répétitions qui alourdissent parfois légèrement la traduction.

### Biographie

#### Morton Feldman

Né le 12 janvier 1926 à New York, Morton Feldman étudie le piano avec Madame Maurina-Press, une élève de Busoni à qui il dédiera *Madame Press Died Last Week at Ninety* (1970). Ses premières compositions sont influencées par le style de Scriabine. Wallingford Riegger, en 1941, puis Stefan Wolpe, en 1944, deviennent ses professeurs de composition. Au cours de l'hiver 1949-1950, il rencontre John Cage qui l'encourage dans une voie intuitive, loin de tout système. Tenté par l'écriture graphique qu'il utilise dans *Projection 2*, il y renonce entre 1953 et 1958, puis de manière définitive en 1967, avec *In Search of an Orchestration*, refusant que ses interprètes ne travestissent une telle notation en un art de l'improvisation. Ami du poète Frank O'Hara, du pianiste David Tudor, des compositeurs Earle Brown et Christian Wolff, des peintres Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Jackson Pollock et Robert Rauschenberg, dont les noms jalonnent les titres de nombreuses compositions, il est nommé professeur à l'Université de New York/Bufalo (1973-1987), où il occupe la chaire Edgard Varèse. En 1984 et 1986, il enseigne aux Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt. Il meurt le 3 septembre 1987.

Les œuvres de Morton Feldman sont éditées par Peters/New York, jusqu'en 1969, puis par Universal, de 1969 à 1987.

Parmi les principaux enregistrements figurent ceux édités par New Albion Records, 584 Castro, office 515, San Francisco CA 94114 Hat Hut Records, CH 4106 - Therwill

### Souvenirs et témoignages

#### Steve Reich (Septembre 1997)

Je n'avais jamais entendu de musique de Feldman avant 1962, quand j'ai écouté une œuvre de Stockhausen intitulée *Refrain*. J'ai réalisé plus tard qu'il s'agissait de l'œuvre "œuvre Feldman" de Stockhausen, tout comme *Stimmung* était son "œuvre LaMonte Young". En 1963, j'ai écrit *For Three or more Pianos or Piano and Tape* qui était influencée par *Refrain*, ce qui signifie qu'elle était également influencée par Feldman sans que j'en aie conscience à l'époque. Quand j'ai quitté San Francisco pour New York en septembre 1965, je ne me suis pas beaucoup intéressé à Morton Feldman. Je savais qu'il était là, qu'il faisait partie du groupe entourant John Cage, qu'il faisait une musique très paisible – mais à l'époque il était crucial pour moi de m'éloigner de tout cela – de Feldman et de Cage, comme de Stockhausen, de Berio ou de Boulez.

En 1971, Feldman et Cage vinrent assister à une représentation de *Drumming*. Plus tard, lors de la soirée, j'eus l'occasion de parler avec Feldman et ensuite, nous nous sommes rencontrés de temps à autre. C'était, comme le savent tous ceux qui l'ont rencontré, un être absolument inoubliable. Durant cette période, il eut la générosité de me dire que mon *Four Organs* lui avait fait grande impression. J'ai fini par connaître *Piece for Four Pianos* de 1957 (huit ans avant mon *It's Gonna Rain*), qui utilisait une forme rythmiquement libre de transformation des relations entre les phases. Les quatre interprètes jouent d'après la même partition mais sont libres de passer par les accords à leur propre rythme. Durant les années quatre-vingt, quand Feldman se mit à écrire des pièces plus longues, je fus assez bête pour ne pas prendre le temps de les écouter, et Feldman sortit de mon univers musical. Puis Morty mourut en 1987.

J'ai commencé, ces dernières années, à écouter certaines de ses dernières œuvres. Deux d'entre elles, *Piano and String Quartet* (1985) et *Turfan Fragments* m'ont particulièrement frappé. *Piano and String Quartet* est de toutes ses œuvres la plus belle que je connaisse et, en examinant la partition, j'ai découvert que beaucoup de ses accords paisibles et mystérieux étaient en fait des inversions d'eux-mêmes. Les répétitions n'étaient jamais des répétitions exactes. Dans les *Turfan Fragments*, il y a de nouveau un jeu sur les relations de phase rythmique à l'intérieur même de la musique. Feldman savait combiner une harmonie extrêmement chromatique, des dynamiques légères et des tempos généralement lents et flexibles avec une phase "minimale" et des techniques de variations. Pour moi, ce fut comme prendre une leçon de composition d'outre-tombe. J'aurais voulu l'appeler, lui dire que j'avais raté le coche avec ses dernières

œuvres, lui demander comment il les avait écrites – mais ce n'était plus possible. Morton Feldman me manque ; j'aime et j'admire sa musique.

#### Joan La Barbara

Il y a tant de souvenirs qui me reviennent quand je pense à Morty Feldman. Je le vois, le torse sur le clavier, faisant soupirer son piano de plaisir, caressant doucement les touches, mettant juste assez de pression dans ses doigts pour que le mécanisme réponde. Il était dans un monde à lui, son inimitable technique, reflet de son domaine privé de communication avec l'instrument, avec ses idées et, par extension – de par leur présence – avec un public. Pour lui c'était le son dans l'esprit qui était le plus pur ; la lutte que mènent les musiciens pour faire entrer couleur et personnalité n'était à ses yeux qu'une vaine tentative d'embellir ce que l'imagination avait déjà parfait. Je pense aussi à lui, une page de musique tout prêt de son visage, afin que ses pauvres yeux affaiblis puissent déchiffrer les notes. Je me souviens comme il aimait raconter des histoires, et de son amour de la beauté.

#### Mauricio Kagel (1997)

C'est toujours une joie, pour moi, de savoir que des compositeurs sont de nouveau capables d'écrire selon leur propre langage musical. Il faut pour cela que l'esprit soit indépendant des modes et des diktats esthétiques. Les œuvres de Morton Feldman sont un parfait exemple de cette attitude.

#### André Boucourechliev (1993)

Morton (Morty) Feldman, prématurément disparu fut une des figures les plus pittoresques du folklore new-yorkais des années 50-70. Avec son front d'un pouce, sa corpulence de géant et son accent de Brooklyn très marqué, Morty avait l'air d'un simple d'esprit. Erreur ! Il était fin, rusé, "quelque part" hypersensible, et poète à ses heures.

Sa musique lui ressemblait. Morty n'avait jamais souscrit aux idées européennes : il ignorait tout du sérialisme et avait ses marottes à lui. Il fut un peu cagien, faisant partie de la même bande que Merce Cunningham et Earle Brown, Tudor et Wolff, et comme eux, ami des peintres (Guston, Rothko, Rauschenberg). Puis, il eut une grande phase *pianissimo* : je le vois d'ici demandant à Bernstein, dans un perfide concert que celui-ci consacrait à l'avant-garde pour le torpiller, de jouer "*more pianissimo, man !*" Enfin, Morty tomba amoureux d'une altiste ; il fit alors son chef-d'œuvre, *The Viola in my Life*, à l'occasion de quoi il confiait à qui voulait l'entendre : "*I'm in love, man ! I even write fortissimo, man !*" Tel fut Morty. On le pleura sincèrement.



## Concert du 10 octobre 1997

### Principal Sound

Principal Sound évoque simultanément solitude et communauté éphémère. Par la sensation instantanée du son, l'œuvre engendre une médiation musicale entre deux solitudes : "l'one+l(iness)", écrivait Cummings.

"Feldman a créé une œuvre qui existe sans référence extérieure à elle-même", écrivait le poète Frank O'Hara, précisant ensuite : "J'interprète ce "lieu métaphysique", ce territoire où vivent les œuvres de Feldman, comme la surface où le développement spirituel de l'œuvre peut avoir lieu, où la forme d'une œuvre peut développer son originalité propre et où le sens personnel du compositeur peut devenir explicite. Dans un sens plus littéral, c'est l'espace qui doit être déblayé afin que la sensibilité ait la possibilité d'exprimer sa préférence individuelle pour le son et d'explorer le sens de cette préférence."

L'écriture de l'orgue repose sur une tension entre sons tenus indéfiniment, qui déterminent la structure, et hoquets ou brèves ponctuations harmoniques répétées jusqu'à plus soif. Une mathématique secrète des proportions et du temps inspirée par Mondrian. Une tension entre permanence et intermittence qui anime aussi les balancements d'intervalles sur lesquels se conclut la partition.

Laurent Feneyrou

### Voices and Cello

Les deux voix et le violoncelle de *Voices and Cello* participent de l'écriture en trio qui parcourt l'œuvre de Feldman jusqu'à *Three Voices*, *Crippled Symmetry* et *For Philip Guston*. Le violoncelle toujours écrit en harmonique s'intègre au statisme du duo vocal. Douze notes égrénées en pizzicato à la fin de la partition rompent les minces filets du souffle instrumental. Inversement, les deux voix, privées de textes, d'attaques et de vocalises, participent d'une écriture instrumentale éthérée, où l'extinction du son devient un paysage de départ, exprimant ainsi "le lieu où le son existe dans notre écoute - nous quittant plutôt que de venir vers nous". Tout l'art de Feldman se concentre sur l'instant où le trio se brise, où l'harmonie se déchire, où le son et la phrase disparaissent dans un silence en lequel ils résonnent. Ou plutôt en une ombre, une de ces ombres que Feldman évoquait à propos de la peinture de Philip Guston : une trace, une forme atténuée, un ange gardien aux couleurs infernales, un espace où les rayons de lumière sont désormais interceptés par un corps opaque...

L.F.

### The King of Denmark

"Je me souviens avoir écrit *The King of Denmark* sur la plage, sur la côte sud de Long Island. Je l'ai écrite en quelques heures, assis confortablement sur la plage. J'ai écrit toute l'œuvre sur la plage. Et je peux évoquer les circonstances de composition - ces espèces de bruits sourds d'enfants, de transistors et de conversations d'autres estivants sur leur drap de bain. Et je me souviens que ces bruits ont joué un rôle dans l'œuvre. Je veux dire ces espèces de bribes. J'étais très impressionné par les bribes, par ces choses qui ne durent pas. Ce qui se passait autour de moi est devenu une image de l'œuvre. Pour souligner cette image, j'ai eu l'idée d'utiliser doigts et bras et de me débarrasser des mailloches là où les sons ne sont qu'éphémères, disparaissent et ne durent pas très longtemps.

Tout le monde m'interroge sur le titre, *The King of Denmark*, mais le titre est vraiment venu après l'œuvre. Il y avait l'idée de calme, de finitude, de vagues regrets que les choses ne durent pas. Je ne sais plus comment est venue la métaphore plus sérieuse, *The King of Denmark*. On se souvient que le roi du Danemark sortit dans les rues de Copenhague en arborant l'étoile de David que les Juifs devaient porter à leur bras. C'était une véritable protestation silencieuse. Il ne faisait que marcher et ne disait rien. Je ne me souviens plus du lien entre la plage et cette histoire, mais il y en avait un très étroit dans mon esprit à ce moment-là."

M.F.

D'après un entretien avec Jan Williams

### Rothko Chapel

"Créé par le peintre américain Mark Rothko, Rothko Chapel est un environnement spirituel, un espace pour la contemplation où hommes et femmes, croyants ou non, peuvent méditer en silence, dans la solitude ou dans la célébration commune. Pour cette chapelle, construite en 1971 par la Menil Foundation à Houston, Texas, Rothko a peint quatorze grandes toiles.

Alors que j'étais à Houston pour l'inauguration de la Rothko Chapel, mes amis John et Dominique de Menil me demandèrent d'écrire une œuvre en hommage à Rothko qui serait interprétée dans la chapelle l'année suivante.

Le choix des instruments (en termes de forces utilisées, d'équilibre et de timbre) fut dans une large mesure déterminé par l'espace de la chapelle et par les peintures. Les images de Rothko vont jusqu'au bout de la toile et je voulais le même effet avec la musique - qu'elle emplisse toute la pièce octogonale et qu'elle ne puisse pas être entendue à une certaine distance. Le résultat est tout à fait semblable à un enregistrement - le son est très proche, il est physiquement plus présent que dans une salle de concert.

Le rythme d'ensemble des peintures telles que Rothko les a disposées créait une continuité ininterrompue. Lorsqu'il était possible, avec les peintures, de répéter

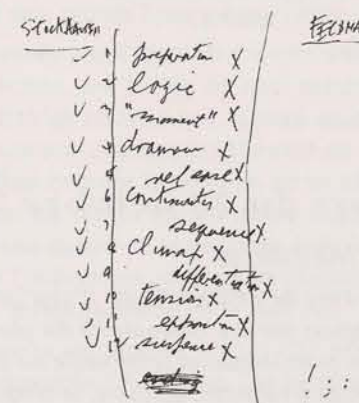
couleurs et gammes tout en maintenant un intérêt dramatique, je sentais que la musique appelait une série de sections enchaînées hautement contrastées. Je voyais une procession immobile semblable aux frises des temples grecs.

Ces sections peuvent ainsi être caractérisées : 1. une assez longue ouverture déclamatoire ; 2. une section "abstraite" plus immobile pour chœur et cloches ; 3. un interlude motivique pour soprano, alto et timbales ; 4. une fin lyrique pour alto avec accompagnement de vibraphone, ensuite rejoint par le chœur dans un effet de collage.

Quelques références personnelles traversent Rothko Chapel. La mélodie de la soprano, par exemple, fut écrite le jour du service funèbre de Stravinsky à New York. La mélodie quasi hébraïque jouée par l'alto à la fin de l'œuvre fut écrite quand j'avais quinze ans. Certains intervalles dans l'œuvre sonnent comme à la synagogue.

Il y avait d'autres références que j'ai maintenant oubliées.

M.F.



## Concert du 21 octobre 1997

### Three Voices

En 1981, j'écrivis à Morty, pour lui demander de m'écrire une pièce pour voix et orchestre. Il me répondit en m'expliquant les problèmes que posaient les réalisations avec orchestre, mais en me laissant entendre qu'il pensait à quelque chose. Peu après, il m'envoya *Three Voices*. Dans la lettre d'accompagnement, datée du 23 avril 1982, il me disait :

Chère Joan,

Voilà le travail ! Je suis un peu ennuyé du son sensuel, si ce n'est "sompoteux", de l'ensemble - je ne m'attendais pas à cela. Les paroles sont extraites des deux premiers vers de *Wind*, un poème que Frank O'Hara m'a dédié. Je crois que c'est Frank qui porte la responsabilité principale du côté "sompoteux" de la pièce.

Le système de base, c'est ce que tu chantes live, les deux autres voix sont enregistrées - où faut-il placer les deux haut-parleurs, je n'en ai aucune idée - c'est également l'une des rares compositions où je n'ai pas écrit d'indications métronomiques - persuadé que c'est ton timbre et la façon dont tu respirez qui en définira le rythme - ça fonctionne très bien à la fois dans le "lent" ou dans une lenteur "rapide" (si cela signifie quelque chose).

Je sais à quel point ça va être terrible de jouer cette œuvre ! Je sens que cette œuvre est toi comme "Joan, c'est ta couleur" - quel beau décolleté - et la durée, même si elle semble un peu longue (qui a jamais entendu parler d'une robe de cocktail avec une longue traîne ?) - malgré tout - joue ça pour moi !



John Cage et Morton Feldman, Munich 1972.

Photo : Felicitas Timpe



Il va sans dire que tu peux toujours me la renvoyer, quelle qu'en soit la raison.

Je vous embrasse toi et Mort [le compositeur Morton Subotnick],

L'autre Morty

Lorsque j'ai commencé à y travailler, je l'ai appelé pour lui demander quelle en était la durée exacte afin que je puisse la programmer dans mes concerts. "Je crois que ça doit faire quarante-cinq minutes", me dit-il. Aussi l'ai-je programmé avec d'autres œuvres. Quand j'ai commencé à enregistrer les deux voix les plus aiguës, j'ai dû le rappeler, paniquée.

- Morty, c'est à peu près deux fois plus long. Quatre-vingt-dix minutes !

- C'est vrai, m'a-t-il répondu, j'avais toujours pensé que ça aurait cette longueur.

Et ce fut la durée de la première exécution, qui commença à onze heures du soir et qui se prolongea bien après minuit... comme une éternité dans un vaste et magnifique espace.

Sa mort m'a complètement bouleversée. J'ai décidé d'enregistrer ce qu'il avait écrit pour moi. Mais je ne voulais pas scinder *Three Voices* en deux CD, et c'est pour cette raison que je suis revenue aux figures les plus rapides de la partition et que j'ai appris à les chanter plus vite, aussi vite qu'il m'est possible, tout en gardant la clarté de chaque hauteur. Le résultat final de l'enregistrement *Three Voices for Joan La Barbara* (New Albion NAO18) fut très proche de l'idée originale en quarante-cinq minutes et aussi le premier disque compact consacré à la musique de Feldman.

Dans la version plus rapide, on se retrouve soudain propulsé dans la tempête d'une infinie quiétude d'accords complexes. J'ai pu visualiser l'image de O'Hara : un ours perdu dans une tempête de neige, piégé dans une boule de neige qui ne tombe jamais. "Rien ne tombe jamais."

Dans la version originale de quatre-vingt-dix minutes, on peut vivre des moments de pure beauté dans un paysage sonore plus précieux et pourtant luxuriant, qui tendent peut-être vers la fascination du rien qui marque les principes de l'expressionnisme abstrait...

Après des années au cours desquelles j'avais chanté la version rapide, j'ai trouvé une signification nouvelle dans la version plus lente et plus langoureuse. Plus qu'une pièce de concert, cette œuvre est une vie entière dans le temps d'une soirée.

Morty me dit un jour qu'il avait eu la vision des haut-parleurs comme autant de pierres tombales et qu'il avait conçu la voix live comme conversant avec des esprits. Pour lui, c'était les voix de ses amis Philip Guston et Frank O'Hara qui y étaient enterrées : la voix live était la sienne. Il m'avait donné sa voix à chanter.

Joan La Barbara

Frank O'Hara

Wind (to Morton Feldman) 1957

Who'd have thought  
that snow falls  
it always circled whirling  
like a thought  
in the glass ball  
around me and my bear  
Then it seemed beautiful  
containment  
snow whirled  
nothing ever fell  
nor my little bear  
bad thoughts  
imprisoned in crystal  
beauty has replaced itself with evil  
And the snow whirls only  
in fatal winds  
briefly  
then falls  
it always loathed containment  
beasts  
I love evil

## Concert du 28 octobre 1997

### Triadic Memories

Toute l'œuvre de Feldman naît d'une lente concentration sur les résonances du piano. "Une des raisons pour lesquelles je travaille au piano est qu'il m'oblige à ralentir ; en outre, le temps, la réalité acoustique devient beaucoup plus audible." Et Feldman de filer une singulière métaphore : "Si vous ne travaillez pas au piano, alors c'est ce que Hemingway appelle la différence entre écrire et taper à la machine. Si vous n'écrivez pas au piano, vous tapez."

Le piano offre au compositeur un corps instrumental que lui dénie l'expérience abstraite de la partition ou les aventures acoustiques de la notation graphique. Feldman invente une technique particulière où le pianiste appuie silencieusement sur les touches jusqu'à un point de résistance qui libère alors un son feutré, assourdi. Toute note ainsi jouée acquiert une résonance particulièrement longue, une réalité acoustique, une présence musicale qui suspend les exigences théoriques et structurelles de la composition.

Dans *Triadic Memories*, "le plus gros papillon en captivité", ainsi que l'a baptisé le compositeur au lendemain de la création, le temps minimaliste n'est pas celui, libre, de l'improvisation mais celui de ses multiples effacements : "Il y a une section formée de différents types d'accords, où chaque accord est lentement répété. Un accord peut être répété trois fois, un autre, sept ou huit fois - tout dépend de la longueur que je veux donner à ce passage. Après

l'accord suivant, je peux oublier ce qui a précédé. Si je reconstruis entièrement cette section, je peux changer le nombre de répétitions d'un accord et transformer ainsi la progression précédente."

Huit motifs parcourent la partition, souvent inscrits au sein d'une tension entre une mesure ternaire et sa division en valeurs irrationnelles : le premier motif oppose trois cellules, deux dans le grave du piano, une dans l'aigu sur deux notes (sol et sib), longuement distribuées ensuite dans les différents registres de l'instrument ; le deuxième répète deux harmonies ou intervalles suivis d'un silence ; le troisième présente une ligne de quatre notes asymétriquement ornementées ; le quatrième est essentiellement caractérisé par les multiples répétitions d'une harmonie ; le cinquième superpose trois plans définis par les entrées successives d'intervalles contrapuntiques ; le sixième annonce le septième qui retrouve, dans un traitement semblable, les quatre notes du motif obsessionnel de *Routine Investigations* (do, réb, ré, mib) ; le huitième, enfin, est formé d'une rapide figure dans l'aigu du piano.

Autrefois bercés par l'illusion d'avoir une fonction ou une direction, les motifs ne sont maintenant plus identifiables en tant que formes musicales devenues marque-pages, paraphrases de la mémoire. Tout comme le rythme, ils se répètent, absorbés par un temps qui en libère toute l'aura : "Un peu comme quand on se promène dans les rues de Berlin. On a l'impression que tous les immeubles sont identiques... même quand ils ne le sont pas."

Plus une œuvre est longue, moins elle nécessite de matériau, enseignait Feldman. Un principe désertique qui culmine ici mais aussi dans *For Philip Guston* ou dans le *Deuxième quatuor à cordes*. Lieu du vide, de la raréfaction sinon de la stérilité, l'isolement des motifs annonce un recommencement absolu, féconde une unique possibilité de réconciliation. L'entrée dans le territoire de l'errance, l'approche radicale d'un état de nudité et de transparence sont promesses d'un monde révélé et d'une beauté consolée. L.F.

## Concert du 4 novembre 1997

### Piano and String Quartet

*Piano and String Quartet*. Un titre qui ne dit presque rien, sinon une nature morte référée aux seuls instruments utilisés. Feldman, familier de tels intitulés minimalistes, voulait en effet libérer le son de son histoire, de son symbolisme, de ses programmes illusoire et de sa rhétorique musicale. Laisser les sons être eux-mêmes dans le sentiment et dans la pensée.

Son œuvre oscille entre oubli et mémoire. À la source de l'oubli, suspension lancinante de la mémoire, naît l'utopie d'une écoute où chaque harmonie, simple et douce, se déploie en effaçant l'harmonie précédente. Une note différente,

immobile dans le vide, isolée dans son désir d'écoute, est un monde différent que l'ensemble éclaire de ses timbres et anime de ses contrepoints d'ombres. À travers lumières et ténèbres, Feldman brise le déroulement chronologique du temps musical, la nécessité d'une écoute soumise au diktat des structures, des systèmes ou des méthodes qui, avec la précision d'une machine, choisissent au nom du compositeur. Seuls demeurent les principes de variation et de répétition. Ou plutôt, de répétitions aux variations infimes.

L'œuvre abolit toutes les attaques des sons et tous les concepts traditionnels de contraste ou de développement. Elle est une suite d'images et de couleurs aussi tendres que possible. Tout est, simplement, dans la durée. La forme devient proportion entre les différentes harmonies et le rythme se dissout dans le temps ou dans un motif sinon tonal du moins volontiers consonant.

À la source de la mémoire, coule une mémoire de l'immémorial. Les harmonies durent par leurs infinis renversements. Un même accord dans un registre différent, dans une instrumentation différente, dans un temps différent ou dans une nuance différente isolant une note aux dépens d'une autre : chaque harmonie maintient ainsi le temps en suspens. "Je peux me contenter de continuellement réarranger les mêmes meubles dans la même chambre", écrivait Feldman qui évoquait aussi souvent les tapis turcs : si le tapis persan peut être vu à partir de chacun de ses fragments, dans le tapis turc, le dessin n'est visible que transféré dans la mémoire, excluant toute vision d'ensemble.

Ainsi la musique s'affirme dans le moment d'une harmonie, dans la mémoire qui la préserve ou plutôt dans une "volonté consciente de formaliser" une désorientation de la mémoire". Et Feldman aimait les réverbérations diffuses, les rythmes imprécis et sans but des résonances du piano.

Piano and String Quartet appelle un désir des sons. Celui qui ne sait pas écouter les infimes variations s'impatiente. Le vent, le souffle, le silence, la respiration lui semblent les choses les plus inutiles qui soient : "Une de mes histoires préférées est celle d'un jeune homme qui va auprès d'un maître Zen. Pour sept ans. Le maître Zen lui donne un balai. Et pendant sept ans, on lui dit qu'il doit balayer la maison. Il balaye donc la maison. Il est là d'un côté et le maître Zen est avec un sabre de l'autre côté. Ce type balaye avec un balai et le maître Zen crie, hurle et arrive derrière lui. Le jeune homme soulève le balai. Après un certain temps, il écoute. Il l'entend venir. Il se retourne alors et attend. Ou il le laisse passer et se tient dans un coin. Le jeu de l'écoute, l'art de l'écoute lui viennent lentement. Au terme des sept ans, il est passé maître dans toutes les nuances de l'écoute, de la préparation et du positionnement naturel du corps. On lui donne un sabre et on lui reprend le balai." L.F.



## Concert du 25 novembre 1997

Ma musique semble parfois mystérieuse. Une part du mystère vient du fait que j'attends, disponible, puis j'accueille, j'accepte... Écoutez, il y a deux sortes de gens : le type qui ne s'intéresse que s'il comprend, et le type qui veut à tout prix du mystère hermétique, des énigmes. Le premier s'ennuie sans comprendre, le deuxième s'ennuie en comprenant. Moi j'accepte la poésie, l'inexplicable. M.F.

### I Met Heine on the Rue Fürstenberg

Rue de Fürstenberg, à Paris, Heine rencontra jadis Chopin, dans cette rue même où Delacroix installa son atelier. *I Met Heine on the Rue Fürstenberg* témoigne de la tendresse de Feldman pour la vie quotidienne du juif exilé et pour ses rencontres spontanées avec les artistes de son temps.

La voix blanche et neutre, sans texte, s'intègre à l'ensemble instrumental où l'on distingue la solitude de la clarinette, tandis que les harmonies du piano traduisent l'instant décisif et fragile où un geste se retire en un autre. De courts motifs ascendants, accompagnés par les pizzicati des cordes, mènent à une soudaine animation rapidement tue. Peu à peu, le chant s'avance sur les ruines de l'ensemble. A la fin, une brève autocitation : deux phrases de la voix sont reprises de *The Viola in my Life II* (1970).

L.F.

### Routine Investigations

*Routine Investigations* est constitué de gestes caractéristiques qui se succèdent avant de se superposer : quelques notes, isolées, au sein d'un pointillisme, lointain héritier du dernier Webern ; de brèves ponctuations, où l'attaque du son est clairement désignée sur la partition, écriture rare dans la musique de Feldman qui privilégie le plus souvent le son lisse, sans l'aspérité de son commencement ; des ponctuations plus longues, parfois soulignées par une discrète nuance.

Mais la texture la plus emblématique demeure celle créée par des notes tenues dont la dynamique oscille sans cesse. L'œuvre s'achève sur un motif obsessionnel de quatre notes (*do, réb, ré, mib*) confié au hautbois, à la trompette, à l'alto, instrument fétiche des dernières partitions de Feldman, et au piano, jusqu'alors strict instrument de ponctuation.

Les superpositions, et singulièrement celles du motif et des ponctuations puis des vagues dynamiques, modifient la surface de l'œuvre et lui accordent une profondeur née de la coexistence, de la pure stratification de l'ensemble. En ce sens, l'œuvre se rapproche de

l'enseignement de Varèse auquel Feldman consacra notamment ces quelques lignes : "Qu'aurait été ma vie sans Varèse ? Car en mon for intérieur le plus secret et retors, je suis un imitateur. Ce n'est pas sa musique, son "style" que j'imité ; c'est son attitude, son art de vivre. Et ainsi, de temps à autre, j'allais au concert pour entendre une de ses compositions, ou je lui téléphonais pour prendre un rendez-vous, en ne me sentant pas très différent de ceux qui font le pèlerinage à Lourdes et qui espèrent une guérison."

L.F.

### Four Songs to e. e. cummings

"Poetry is being, not doing. Si vous vous sentez appelés par la poésie, il faut que vous quittiez l'univers mesurable du faire pour pénétrer dans l'incommensurable maison de l'être", écrivait e. e. cummings (1894-1962). Pénétrer l'être de la mer, du cycle des saisons, de la feuille et de l'arbre, du ciel, de la lune et des étoiles non par une structure imitative, non par quelques calligrammes poétiques ou musicaux, mais sous la puissance de leur image : Feldman recherche dans les *Four Songs to e. e. cummings* la plénitude inquiète d'un quotidien fabuleux et d'une nature où s'effacent les catégories. Et si Cummings scrute signes, lettres et mots avec une innocence où pointe la virulence de son humour et de son invention formelle, peinture et poésie ne peuvent désormais se distinguer de l'immédiate présence d'une musique affirmant, à travers un certain détachement, sa liberté.

Les deux chants extrêmes se déroulent sur un même schéma métrique de dix-huit mesures, dans un tempo immuable. Traversés de silences, la simplicité des figures et le dépouillement instrumental à la fin de ces chants ruinent l'illusion des tessitures écartelées et des différents modes de jeu du violoncelle. Une symbolique numérique parcourt les deux chants intermédiaires : le deuxième de onze mesures, le troisième de trente-trois. Et si les murmures de la voix, un moment esseulée sur quatre notes, perforent la surface plane du troisième chant, les *forte* isolent parfois un geste, notamment à la fin du quatrième chant, où l'ensemble s'extrait violemment de la nuance qui était la sienne depuis le commencement.

L'intention de l'œuvre tient peut-être en un scintillement de la substance ou de l'identité que Feldman évoquait en ces termes : "Soit je n'ai aucune identité en tant que compositeur - ce qui m'amène à faire ce que je fais -, soit je suis si plein d'identité que je pourrais m'ouvrir sans m'en préoccuper. Je crois que c'est ce qui se passe dans mon cas, car j'ai le sentiment d'avoir beaucoup d'identité en tant que personne."

L.F.

### The O'Hara Songs

#### For Frank O'Hara

Avant tout, ces quelques lignes de Feldman sur Frank O'Hara (1926-1966), une tendre et plaintive adresse post mortem : "Il nous dit quelque chose d'incroyablement douloureux. Au fond de la pensée de O'Hara, il y a la possibilité que seuls les hommes morts peuvent créer. Qui, sinon un mort, sait ce que signifie être vivant ? La mort semble être la seule métaphore pour mesurer avec recul notre existence. Frank l'a compris. C'est pour cela que ces poèmes si proches de la conversation, semblent néanmoins venir d'un autre endroit, infiniment distant." M.F.

Tout oppose *The O'Hara Songs* (1962) et *For Frank O'Hara* (1973), jusqu'à la mort du poète qui sépare l'expérimentation commune de l'épithaphe ou du chant funèbre. Les trois *O'Hara Songs* utilisent un même poème adressé au compositeur. Le premier chant est écrit pour baryton, violon et violoncelle. Très lent, le deuxième, pour baryton, cloches et piano, ne reprend que les deux premiers vers. Le troisième est un austère duo pour baryton et alto. Les interprètes doivent déterminer la durée de chaque son de la partition, tandis que des chiffres entre les notes indiquent la durée proportionnelle des silences.

La flûte et la clarinette, le violon et le violoncelle, les deux percussionnistes et les deux mains du pianiste constituent les quatre duos de l'ensemble instrumental de *For Frank O'Hara*. Œuvre qui adopte les béances, les silences, l'aspect pharisaïque et l'humanité détachée de la poésie de O'Hara, *For Frank O'Hara* oscille entre un pur statisme et des motifs mélodiques ou rythmiques qui, sitôt esquissés, s'épuisent en une fragmentation dégénérative. Dans un très court texte d'introduction, Feldman écrivait : "Ma préoccupation principale - comme dans toute ma musique - était de maintenir une surface plate avec un minimum de contrastes." Pourtant les attaques, les accents prononcés, les oppositions tranchées de registre et la richesse de l'instrumentarium, jusqu'au fameux cri de la caisse claire, semblent contredire un tel propos.

L'œuvre appartient à la série des partitions dédiées aux amis poètes, peintres et musiciens : *For John Cage*, *For Philip Guston*, *For Bunita Marcus*, *For Christian Wolff*... Ici, ni éloge ni recherche d'une vérité poétique. Tout au plus un dernier prolongement dans le son, préservant encore celui qui s'absente et dont l'absence nous fait horreur. Et si tout s'efface, le son veille à disparaître aussi.

L.F.

### Words and Music

Celui qui écoute ne doit avoir aucun présumé : l'œuvre de Feldman nécessite une radicale dépossession de soi. Toute partition est le lieu

d'un son errant. Pour atteindre un tel détachement, il nous faut être sans mémoire. Migration hors des certitudes de la tradition, l'œuvre se tait, repliée sur elle-même, préservant dans l'extase une conscience muette du rien, où chaque dynamique s'abîme aux confins du silence.

Vides sont ses lieux non de silences sonores mais de sons silencieux et transparents. Feldman traduit leur profonde continuité, sa musique est toujours à la limite, sur le point de se taire et sur le point de dire, mais ne se tait guère et ne dit presque rien. "Le silence est mon substitut au contrepoint. Rien contre quelque chose. Les degrés du rien contre quelque chose. C'est une chose réelle, une chose qui respire."

Les voix blanches et neutres de *Words and music*, sur la pièce radiophonique de Beckett (1906-1989), traduisent l'intention d'une musique dont l'épaisseur naît d'une surface plane où les contrastes sont désormais abandonnés. Mais la tranquillité d'une telle surface est une illusion qu'investissent sentiments de mélancolie, de confusion, de nostalgie, de tristesse ou de perte. A travers Beckett, Feldman recherche un état tragique, où un sens parfaitement intelligible serait simultanément parfaitement inexplicable. Impossible dès lors de distinguer ce qui est dit de celui qui le dit et de la voix de celui qui s'essoufle à le dire.

Feldman avait à peine lu *Words and Music*. "Oh, bien sûr, je l'ai lu. Mais j'ai commencé par la fin, j'ai commencé à différents endroits. C'était ma manière de faire connaissance avec Beckett. Parce que je ne pouvais pas lire la pièce sans musique. Et il n'y avait pas de musique."

L'écriture même de Beckett influence pourtant les structures musicales, préférant la translation à la variation. Selon le musicien, le poète écrit une phrase en français. La phrase suivante est en anglais, ensuite traduite en français, éloignant ainsi, par une double translation, la première phrase de la seconde. La différence est si discrète qu'un même motif revient, auquel il suffit désormais d'ajouter une note ou d'en retrancher deux.

L.F.

Extrait de *Paroles et musique* - Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Les Editions de Minuit

Puis un peu dedans  
A travers l'ordure  
Vers le noir où  
Fini de mendier  
Fini de donner  
Plus de mots plus de sens  
Fini d'avoir besoin  
A travers l'immondice  
Un peu plus bas  
Jusqu'au noir d'où  
La source s'entrevoit.



## Concert du 13 décembre 1997

### Coptic Light

Etant passionné par toutes les variétés de tissages du Moyen-Orient, j'ai vu récemment les formidables tissus coptes anciens à l'exposition permanente du Louvre.

Ce qui m'a frappé dans ces fragments d'étoffes colorées, c'est la manière dont ils transmettent l'atmosphère fondamentale de leur civilisation. En transposant cette idée dans un autre domaine, je me suis demandé quels aspects de la musique depuis Monteverdi pourraient être caractérisés si on l'écoutait dans deux mille ans. Pour moi, l'analogie serait une des figures instrumentales de la musique occidentale.

Telles sont quelques-unes des métaphores qui occupaient mes pensées lorsque j'ai composé Coptic Light.

Un aspect technique important de la composition a été suggéré par l'observation de Sibelius selon laquelle l'orchestre se distingue principalement du piano en ce qu'il n'a pas de pédale. Dans cet esprit, je me suis attaché à créer une pédale orchestrale, constamment variée dans ses nuances. Ce clair obscur est l'axe tant compositionnel qu'instrumental de Coptic Light.

M.F.

### Coptic Light

#### Chorus and Orchestra II

*Ce que je pratique est une vie révolutionnaire. Chaque matin quand je me lève, je fais la révolution. Soit je fais la révolution contre l'histoire en décidant d'écrire un certain type de musique, soit je fais la révolution contre ma propre histoire.* M.F.

Coptic Light est une œuvre concise. Sa concision légitime même, selon le compositeur, une certaine luxuriance orchestrale et la densité de ses textures. Contrairement à certaines partitions de musique de chambre volontiers limitées à quelques notes, les premières mesures de Coptic Light utilisent en effet le total chromatique. La parole inaugurale est ici celle du chaos, de l'ouvert sans forme, de la présence immédiate et absolue.

Malgré la complexité des structures rythmiques nées d'infimes déphasages, l'orchestre suit un principe élémentaire, celui du miroir : chaque instrument possède son double qui reflète, en les inversant, ses intervalles. Comme dans de nombreuses partitions orchestrales, Feldman divise son effectif : quatre instruments ne sont que deux duos complémentaires.

Pas à pas, les oscillations des différents mouvements contraires disparaissent, tandis que la densité rythmique s'estompe pour devenir une simple superposition de cellules caractéristiques et d'harmonies confiées à des groupes instrumentaux sans cesse renouvelés. Pour anéantir les différences, le compositeur devait les avoir posées. L'apaisement progressif, sur les aches harmonies des harpes, des pianos, des vibraphones et des contrebasses, poursuit toutefois le principe du miroir. Celui-ci ne reflète plus des intervalles, mais des timbres. Peu avant la fin de l'œuvre, l'entrée des quatre marimbas souligne encore la rudesse d'un final fait de courtes et sèches ponctuations aux vents.

Feldman disait avoir délaissé la notation graphique parce qu'elle ne lui permettait plus de contrôler les silences de ses œuvres. L'écriture de Chorus and Orchestra II traduit un même désir : pour chaque pupitre, seules les mesures au cours desquelles l'instrument joue sont écrites. Tout le reste n'est que page blanche, portées effacées. La contagion gangréneuse et mortifère d'une telle blancheur métamorphose les origines du son en une percée dans le vide et les promet au silence qui les taira, au blanc qui masquera leur présence. Aussi les voix ne portent-elles aucun texte.

Si Feldman efface les silences sous la blancheur de la page, les sons se prennent graphiquement dans les signes rectangulaires de la mesure. L'expérience abstraite est ressentie à travers une certaine recherche plastique dont les formes ne se donnent que par leurs contours graphiques ou intervalliques. Tel est peut-être le sens des

clusters émis et repris par les multiples divisions du chœur.

Mais Chorus and Orchestra II témoigne surtout d'une forme disparue sous la notion de proportion qui lui est intimement liée. Détruisant la continuité musicale traditionnelle, l'œuvre est une suite de propositions où se distingue notamment le chant de la soprano solo. Il nous faut alors écouter non les relations qui lient chacune de ces propositions, mais l'inquiétude sereine, l'impassible minimaliste d'une composition où la somme des parties n'est pas égale au tout. Une telle composition procède par découpes, éveillant l'attention sur ses couleurs et non sur ses processus.

L.F.

AR  
AB  
POLYPHONY SUCKS

## Concert du 19 décembre 1997

### The Turfan Fragments

Des fouilles archéologiques dans l'est du Turkestan, conduites par Sir Aurel Stein au début du siècle, ont révélé plusieurs fragments de tapis noués du troisième au sixième siècle. Bien que trop petits pour révéler leurs motifs et leur provenance, ils témoignaient toutefois d'une longue tradition de tissage de tapis. Voici donc globalement la métaphore développée dans ma composition : pas la suggestion d'une œuvre d'art accomplie, mais l'Histoire, dans la musique occidentale, mettant ensemble des sons et des instruments. M.F.

The Turfan Fragments porte en son titre le caractère inéluctable d'un langage mis en pièce, assigné à la ruine. Mosaïque d'entités fragmentées, l'œuvre exclut toute progression et toute linéarité. La construction du discours ne procède ni du développement, ni de la filiation, ni de l'évolution. Elle est de l'ordre de l'énonciation et de la répétition, de l'alliance et de la transmutation, du déplacement infinitésimal.

Ainsi, au chiffre 57 de la partition, une note unique, un la bémol répété en une spirale instrumentale, est successivement donnée par un hautbois, par deux hautbois et une clarinette, par une flûte et deux clarinettes, par deux flûtes et un hautbois... Dans un tel vertige, l'écoute ne perçoit que les différentes et capricieuses fusions de timbres. Car l'orchestre de Feldman n'est que rarement un ensemble de

solistes. Si écrire un quatuor à cordes ne signifie pas écrire pour deux violons, alto et violoncelle, mais atteindre le timbre unique de l'ensemble choisi, il ne s'agit plus, dans The Turfan Fragments, d'écouter le son de deux flûtes, mais celui émis par leur duo. Et plus encore, non pas le timbre des flûtes, des hautbois, des clarinettes et des bassons, mais celui d'un ensemble de bois. Jusqu'au tutti qui ouvre la partition. Le timbre de l'ensemble unifie ainsi les différents pupitres, une tâche facilitée par l'écriture des vents en duo et par des lignes de clusters, incluant parfois six hauteurs (S6).

Inscrits dans une mathématique subliminale que laisse pressentir l'organisation des mesures, les Turfan Fragments ne se donnent jamais intégralement, interrogeant sans cesse ce qui se tait au sein de ce qui se dit. Bien sûr, l'œuvre regorge de ces gestes chers à Feldman - harmonies posées, entrées déphasées, harmoniques aux cordes et notamment ici aux contrebasses (13), glissandi par mouvement contraire qui se neutralisent, concentration sur l'extinction du son ou d'un ostinato asymétrique, notes répétées (38-43), guirlandes obsessionnelles, ponctuations -, mais frappent surtout les infinies béances qui viennent trouer la continuité du temps musical (24-31 ou 61-65). Tous ces moments portent en ce qu'ils énoncent une totalité qui conteste leur prépondérance et leur assigne une nouvelle origine. Certes, un fragment (26) peut être la superposition des deux fragments qui l'ont précédé. Mais Feldman supprime alors certaines attaques dans ses modèles antérieurs, autant pour permettre au nouveau fragment de respirer que pour reconstituer une nouvelle totalité effaçant d'autres totalités désormais brisées.

Une telle écriture, parmi les plus différenciées de l'œuvre de Morton Feldman, pourrait se rattacher à la tradition de l'exégèse talmudique, privilégiant le partiel, l'indécis, la profusion, l'inachevé, l'agglutinement et la présence de la question sur la réponse. Tout fragment serait seul, à l'image du solo de hautbois (12). Le compositeur retrouverait alors une parole brisée par le roc.

L.F.

Edition L'Harmattan  
Collection Musique et musicologie :  
les dialogues  
MORTON FELDMAN  
ECRITS  
(articles, entretiens, conférences)  
précédés d'une monographie,  
par Jean-Yves Bosseur  
250 pages  
Publication novembre 1997



## Biographies

### Omar Ebrahim, baryton

Après ses études à la Guildhall School of Music and Drama de Londres, Omar Ebrahim entre dans le chœur de Glyndebourne. Interprète du répertoire du XIX<sup>e</sup> siècle, il participe, avec différents ensembles et orchestres, à des productions du *Survivant de Varsovie* de Schoenberg, des *Aventures et Nouvelles Aventures* de Ligeti ou du *Radeau de la Méduse* de Henze. Avec l'Ensemble Recherche, il a enregistré *Croak* dans *Words and Music* de Morton Feldman.

### Florent Jodelet, percussion

Né en 1962, Florent Jodelet étudie la percussion avec Michel Cals et Jacques Delecluse au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, où il obtient un premier prix en 1983. Il se perfectionne auprès de Jean-Pierre Drouet tout en suivant les cours d'acoustique de Xenakis à l'Université de Paris I. Soliste de l'Orchestre National de France depuis 1988, il collabore régulièrement avec l'Ircam, Radio-France, Court-Circuit et les ensembles Intercontemporain, Itinéraire, 2E2M et FA.

### Joan La Barbara, voix

Après ses études de littérature, de chant et de composition aux Universités de Syracuse et de New York et au Berkshire Music Center de Tanglewood, Joan La Barbara se perfectionne auprès de Helen Boatwright, Phyllis Curtin et Marian Szekely-Freschi avant de s'illustrer dans le jazz, le folk, le rock, la variété et la musique contemporaine (Ashley, Brown, Cage, Glass, Reich, Reynolds, Tenney et Feldman qui écrit pour elle *Three Voices*). Elle a enseigné à la Hochschule der Künste de Berlin et au California Institute of the Arts. Joan La Barbara est l'épouse du compositeur Morton Subotnick dont elle a créé de nombreuses œuvres.

### Olivier Latry, orgue

Nommé en 1985, à l'âge de 23 ans, titulaire des grandes orgues de Notre-Dame de Paris, Olivier Latry est professeur d'orgue au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Attaché à la musique française des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, qu'il a déjà interprétée dans plus de trente pays, il est aussi l'un des principaux représentants de l'improvisation. Il a notamment enregistré des œuvres de Jean-Sébastien Bach, Mozart, Schumann, Widor, Vierne, Duruflé ou de son professeur Gaston Litaize.

### Sarah Leonard, soprano

Née à Winchester, Hampshire, Sarah Leonard étudie à la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Interprète du répertoire contemporain, elle chante notamment *Doktor Faustus* de Giacomo Manzoni, *Aventures et Nouvelles Aventures* de Ligeti et *To Be Sung* de Pascal Dusapin. Sous la direction de Pierre Boulez, Ricardo Chailly, Ingo Metzmacher ou Hans Zender, elle interprète Birtwistle, Feldman, Ferneyhough, Harvey, Huber, Kurtág, Nono, Varèse, Webern...

### Stephen Lind, récitant

Acteur formé à la tradition du jeu shakespearien, Stephen Lind participe à différentes mises en scène de *Macbeth*, du *Marchand de Venise* ou d'*Antoine et Cléopâtre*, avec le Royal Exchange Theatre Company ou la Royal Shakespeare Company. animateur de la compagnie The Howlers, il collabore à plusieurs spectacles musicaux et écrit une adaptation dramatique du roman *Pompes funèbres* de Jean Genet. Avec l'Ensemble Recherche, il interprète notamment *Words and Music* de Morton Feldman qu'il enregistre pour Auvidis.

### Roger Woodward, piano

Né à Sydney, Roger Woodward étudie avec Alexander Sverjensky, un élève de Rachmaninov. Membre de l'Institut Chopin, il interprète de mémoire toute l'œuvre du compositeur lors d'une série de concerts. Il a collaboré avec les plus grands chefs, orchestres et instrumentistes, notamment dans le répertoire contemporain (Barraqué, Berio, Boulez, Bussotti, Lutoslawski, Takemitsu, Xenakis et Feldman dont il enregistre l'œuvre pour piano).

### Rundfunkchor Berlin

Créé en 1923 avec la première radio allemande, le Chœur de la Radio de Berlin renaît en 1945 sous l'impulsion de Helmut Koch avec lequel il interprète régulièrement différents oratorios de Haendel. Sous la direction de Heinz Rögner, Wolf-Dieter Hauschild et Dietrich Knothe, la formation devient l'une des formations plus demandées dans toute l'Europe de l'Est. Depuis la chute de mur, le chœur s'est produit sous la direction de Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Pierre Boulez ou Georg Solti. Robin Gritton assure les fonctions de chef principal depuis 1994.

### Ensemble Intercontemporain

Créé en 1976 par Michel Guy, alors ministre de la Culture, et Pierre Boulez, l'Ensemble Intercontemporain est formé de trente et un solistes recrutés sur concours. Après ses

premiers concerts à Villeurbanne en décembre 1976 et à Paris, au Théâtre de la Ville, en janvier 1977, la formation s'est rapidement affirmée en France et à l'étranger comme l'une des plus prestigieuses. Successivement dirigé par Michel Tabachnik (1976-1977) et Peter Eötvös (1979-1991), l'Ensemble Intercontemporain a maintenant pour directeur musical David Robertson.

### Ensemble Recherche

Fondé en 1984, l'Ensemble Recherche est constitué de neuf musiciens qui poursuivent une carrière de solistes, en trio à cordes ou en trio à vents. Son répertoire s'étend des classiques du XX<sup>e</sup> siècle aux avant-gardes berlinoises des années 1920 et à la création de nouvelles partitions. Parmi ses enregistrements figurent des œuvres de Dallapiccola, Eisler, Huber, Lachenmann, Nono ou Youngghi Pagh Paan, mais aussi *Words and music*, *Routine Investigations*, *For Frank O'Hara*, *I met Heine on the Rue Fürstenberg* et *The Viola in my Life I et II* de Morton Feldman.

### Ives Ensemble

En 1986, le pianiste néerlandais John Snijders crée le Ives Ensemble, un ensemble de treize musiciens dédié à la musique de chambre du XX<sup>e</sup> siècle. Son répertoire est essentiellement constitué d'œuvres de John Cage, Charles Ives ou Morton Feldman, mais aussi de créations d'Aldo Clementi, Luc Ferrari et Walter Zimmermann. Le Ives Ensemble a notamment enregistré des *Two*, *Five* et *Seven* de John Cage et *Piano*, *Violon*, *Viola*, *Cello* et *Trio* de Morton Feldman.

### Ensemble Vocal Les Jeunes Solistes

Créé en 1988, à l'initiative de Rachid Safir et de Daniel Sultan, avec le concours de la Ville de Montreuil, l'ensemble vocal Les Jeunes Solistes se propose d'approfondir le répertoire traditionnel tout en s'intéressant à la musique contemporaine, enregistrant *Hyperion* de Maderna et les *Cantiones de Circulo Gyrante* de Huber. Il collabore aussi avec Peter Eötvös, Eric Ericson, Peter Sellars ou Klaus-Michael Grüber. En 1996, Les Jeunes Solistes créent, dans le cadre du Festival d'automne à Paris, les *Dix-huit madrigaux* de Philippe Fénelon.

### Südwestfunkinfonie Orchester

Fondé en 1946, grâce aux autorités françaises d'occupation et à la ténacité de Heinrich Strobel, l'Orchestre symphonique de la Radio de Baden-Baden, SWF, a toujours eu pour mission de porter à la connaissance du public les musiques de notre temps. Dirigé depuis 1986 par Michael Gielen et associé aux Donaueschinger Musiktage, il a été confronté aux styles des principaux chefs et compositeurs de l'après-

guerre. Régulièrement invité par le Festival d'automne à Paris, il y interprète notamment Holliger, Kurtág, Lachenmann, Nunes, Zimmermann.

### Robin Gritton, chef de chœur

Pianiste, violoncelliste et chanteur dans les BBC Singers et le John Alldis Choir avant de se consacrer à la direction, Robin Gritton est nommé chef du Chœur de la Radio Néerlandaise en 1980. Il dirige depuis 1992 le Chœur de la NDR et depuis 1994 le Chœur de la Radio de Berlin avec lesquels il interprète un répertoire qui s'étend de la musique de la Renaissance aux œuvres de Berio, Messiaen, Stockhausen ou Xenakis.

### Michael Gielen, direction

Né à Dresde en 1927, Michael Gielen quitte l'Allemagne pour l'Argentine en 1940. Il étudie la philosophie, le piano, la théorie musicale et la composition à Buenos Aires. Répétiteur au Teatro Colon en 1947, il est engagé au Wiener Staatsoper en 1950 et ne cesse dès lors de diriger : l'Opéra de Stockholm, de Francfort, des Pays-Bas, mais aussi l'Orchestre National de Belgique, le BBC Symphony Orchestra ou le Cincinnati Symphony Orchestra... Parmi ses œuvres : *Ein Tag tritt hervor* (1963), *die glocken sind auf falscher spur* (1969) ou *Pflicht und Neigung* (1989).

### David Robertson, direction

Né en 1958, David Robertson étudie le cor, l'alto, la composition et la direction d'orchestre, notamment à la Royal Academy of Music de Londres, avant de travailler avec Kyril Kondrashin et Rafael Kubelik. Il dirige son premier concert en 1980 à la Radio irlandaise. De 1985 à 1987, David Robertson est chef assistant de l'Orchestre de Jérusalem. Dirigeant régulièrement des opéras classiques, romantiques et contemporains, il est nommé directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain en 1992.

### Rachid Safir, direction

Chanteur au sein du Groupe Vocal de France, du Studio der Frühen Musik ou du Clemencic Consort, Rachid Safir participe à de nombreux enregistrements, dont plusieurs ont obtenu les plus hautes distinctions de la critique. Chef de chœur, il interprète des œuvres d'époques et de styles très différents, avant de fonder en 1978 A Sei Voci dont il fait partie pendant plus de dix ans. Directeur artistique du Centre d'Art Polyphonique de Paris-Ile-de-France de 1989 à 1997, après avoir été professeur au CNSM de Lyon, il est aussi fondateur de l'ensemble Les Jeunes Solistes.



COPTIC LIGHT  
MORTON FELDMAN

FL. *ppp*

OB. *ppp*

CL. *ppp*

UA. *ppp*

NO. *ppp*

MP. *ppp*

BN. *ppp*

HN. *ppp*

TRP. *ppp*

TBN. *ppp*

HP. 1. *ppp*

HP. 2. *ppp*

TBA. *ppp*

PF. 1. *ppp*

PF. 2. *ppp*

IMP. *ppp*

VIB. (nonchalant) *ppp*

V. *ppp*

CB. *ppp*

FL. *ppp*

OB. *ppp*

CL. *ppp*

BN. *ppp*

HN. *ppp*

TRP. *ppp*

TBN. *ppp*

HP. 1. *ppp*

HP. 2. *ppp*

TBA. *ppp*

PF. 1. *ppp*

PF. 2. *ppp*

IMP. *ppp*

VIB. 1. *ppp*

VIB. 2. *ppp*

VIB. 3. *ppp*

VIB. 4. *ppp*

VN. 1. *ppp*

VN. 2. *ppp*

VLA. *ppp*

VC. *ppp*

CB. *ppp*

FRFAP - 1997 - M-02 - PRGS