Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1990)

Heft: 25

Artikel: Une interprétation de la musique de Morton Feldman = Eine Interpretation der Musik Morton Feldmans

Autor: Barras, Vincent

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-928109

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 18.04.2025

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

Une interprétation de la musique de Morton Feldman

Eine Interpretation der Musik Morton Feldmans

«Romeo und Julia», 1. Akt, 2. Bild, 9. Szene

Uraufführung in Berlin kam es nicht mehr; umso erstaunlicher, dass diese schliesslich 1946 in Zürich stattfand und begeistert aufgenommen wurde! Heute sagt Sutermeister: *«Ich habe nicht für die Nazis komponiert, sondern ich wollte dem deutschen Volk Licht und Liebe bringen!»*[13]. Nur zieht er sich damit nicht sonderlich elegant aus der Affäre, denn in genau diesem Statement liegt die ganze Doppelmoral jener Zeit. Im Gegensatz zu seiner These, die Aussage eines Künstlers ströme unbewusst aus dessen Innern, hat Sutermeister wohl kaum nur unwissentlich gehandelt. *«Meine Musik ist eigentlich immer Bekenntnismusik; ein Künstler will manifestieren und gleichzeitig kommunizieren. Musik ist eine Art von Therapie, der Komponist fungiert als Therapeut.»*[14] Diese Äusserung erstaunt, da Sutermeister doch eigentlich keine Verantwortung für die Rezeption seines Schaffens tragen möchte.

Seine angebliche Realitätsferne steht auch im Widerspruch zur Tatsache, dass ihm seine Reisen nach Deutschland nur unter der Bedingung genehmigt wurden, dass er seine Beobachtungen dort der Schweizer Kommandatur meldete. Auch die Möglichkeiten von Opernmusik, interpretierend in den Text oder das Geschehen einzugreifen, waren ihm bekannt: *«Es fällt einem schaffenden Musiker nicht leicht, die Frage nach der modernen Oper zu stellen. Denn bei keiner andern Kunstgattung spielt die unbewusste Einstellung, das nicht verstandesmässige Erfühlen eines Problems eine so ausschliessliche Rolle wie eben bei der Formung eines musikdramatischen Werkes, und zwar deshalb, weil der Opernkomponist, ganz im Gegensatz zum Schauspieldichter, die unterbewussten, gefühlsmässigen Beziehungen der darzustellenden Personen aufzeigen muss, – der singende Mensch gehorcht ganz anderen Mächten und Gesetzen als der redende Mensch.»*[15] Er hätte also durchaus die Möglichkeit gehabt, einen Text mittels der Musik ad absurdum zu führen.

An anderer Stelle schreibt er: *«Unsere Existenzberechtigung* [die der Komponisten] *beruht allein in der liebenden Sorge um den Mitmenschen, dem wir uns helfend mitzuteilen haben»*[16]. Es ist eine kuriose Art von Hilfeleistung, den Opfern eines totalitären Systems zu suggerieren, dass selbiges als unabwendbares Schicksal zu akzeptieren sei. Sutermeister ist paradigmatisch für einen Künstlertypus, dem es weniger um die Musik als um seinen eigenen Erfolg geht. Musik unter so extremen Bedingungen, wie sie in Deutschland zwischen 1933 und 1945 herrschten, nur unter dem Aspekt der Anerkennung zu schreiben, verleugnet den Anspruch von Kunst im weitesten Sinne und kann letztlich nur als politischer Akt verstanden werden.

Antje Müller

[1] Carl Dahlhaus, «Politische Implikationen der Operndramaturgie» in: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München 1989 (Der Begriff wird hier nicht auf die Dramaturgie, sondern auf die Musik bezogen, deren Metaphysik nicht unangetastet bleibt, sobald sie funktionalisiert wird.)

[2] Von 1958–80 war Sutermeister Präsident der Schweizerischen Urheberrechtsgesellschaft Mechanlizenz, 1963-75 leitete er eine Klasse für Freie Komposition an der Hochschule für Musik in Hannover, 1962 erhielt er den Preis der Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 1965 den Opernpreis der Stadt Salzburg und 1967 den Preis des Schweizerischen Tonkünstlervereins. 1977 wurde er von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München zum korrespondierenden Mitglied gewählt, 1979 erhielt er den Auftrag zu einem Werk in memoriam Ernest Ansermet, der «Consolatio philosophiae», und 1980 wurde ihm vom Schweizerischen Bundesrat sogar der Fendt-Binet-Preis «in Anerkennung der weltweiten Ausstrahlung seines Lebenswerks» verliehen.

[3] Heinrich Sutermeister in einem Gespräch mit der Autorin im Frühjahr 1990

[4] Ebda.

[5] Goebbels: *Reden*. Zit. nach Heister/Klein (Hg.), *«Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland»* Frankfurt/M. 1984, S. 147

[6] Petzold über die Uraufführung in: AMZ Nr. 16, 19.4.1940, S. 123

[7] In einem Gespräch mit der Autorin im Frühjahr 1990

[8] Ernst Krause über die Uraufführung von «Romeo und Julia» in: ZfM Nr. 5, Mai 1940, S. 293/94

[9] K.H. David in: SMZ Nr. 11, 1. November 1940. Zwar war die SMZ kein NS-Medium, doch ist in diesem Satz genau das auf den Punkt gebracht, was in fast allen deutschen Kritiken der Zeit vorhanden ist.

[10] Siehe Anm. 3

[11] Ernst Krause über die Uraufführung der «Zauberinsel» in: AMZ Nr. 24, November 1942

[12] in: *Schweizer Musik der Gegenwart*, Zürich 1948, S. 249. (Die Besprechung des Klavierkonzertes wurde 1944 verfasst)

[13] Siehe Anm. 3

[14] Ebda.

[15] Heinrich Sutermeister: «Wege und Ziele der modernen Oper» in: Journal des Arts, Zürich, September 1945

[16] Heinrich Sutermeister: «Brief an einen jungen Komponisten» in: Dino Larese, *Heinrich Sutermeister*, Amriswil 1972

Une interprétation de la musique de Morton Feldman

La disparité entre les partitions graphiques du début de la carrière de Feldman et ses dernières notations hyperprécises n'est un paradoxe qu'en apparence. En fait ces deux manières d'écrire ont toujours coexisté chez le compositeur américain. L'étude de sa musique de piano, en particulier, révèle la continuité et la cohérence d'une conception qui «dépersonnalise» l'interprète et l'instrument au profit du seul son, qu'il s'agit d'entendre détaché des opérations qui y mènent – exigence qui pose de redoutables problèmes aux exécutants.

Eine Interpretation der Musik Morton Feldmans

Die Kluft zwischen den graphischen Partituren, mit denen die Karriere Morton Feldmans begann, und der hypergenauen Notation seiner letzten Werke ist nur ein scheinbares Paradox. Tatsächlich haben graphische und traditionelle Schreibweise stets koexistiert im Schaffen dieses amerikanischen Komponisten. Insbesondere das Studium seiner Klaviermusik zeigt die Kontinuität und Kohärenz einer Konzeption, die die Persönlichkeit und den Charakter von Interpret bzw. Instrument zurückstellt zugunsten des einzelnen Klangs, der losgelöst von den Vorgängen, die zu ihm führen, erfasst werden soll – was die Ausführenden vor nicht geringe Probleme stellt.

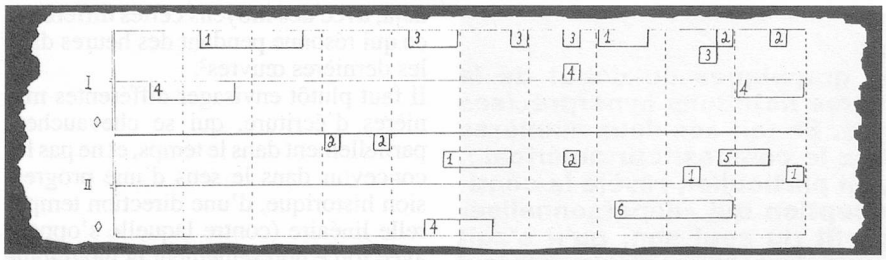
par Vincent Barras

Entre les premières et les dernières partitions de Morton Feldman semble exister une distance énorme: réputé pour être, dès le début des années 1950, c'est-à-dire au tout début de sa carrière de compositeur, l'un des pionniers, sinon l'inventeur de la notation graphique, avec tout l'indéterminé que cela suppose dans le choix des hauteurs, des dynamiques, de la distribution temporelle (il existe même une sorte de petite énigme musicologique – futile si l'on ne tente pas de déterminer ce qui sous-tend le problème – non résolue: qui fut le premier à faire usage de la notation graphique, Morton Feldman, Earle Brown, Sylvano Bussotti, ou faut-il considérer certaines audaces de Henry Cowell ou d'Erik Satie comme du graphisme musical avant la lettre?), Morton Feldman semble préférer vers la fin de sa vie des partitions «entièrement écrites», plus exactement des partitions d'apparence traditionnelle, dans lesquelles plus aucun paramètre, notamment celui de la durée, n'échappe au contrôle pointilleux, quasi maniaque de la production du son; de même, l'interprète, libéré de toute obligation devant l'indéterminé des premières œuvres, livré à sa seule impulsion subjective, à son seul bon vouloir, serait au contraire, devant celles de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingts, l'esclave d'une notation absolument rigoureuse, absolument contraignante, lui interdisant toute improvisation, toute «interprétation» au sens fort du terme. De cette manifestation ainsi décrite d'un retour à l'ordre après l'anarchie, on serait tenté de conclure, un peu hâtivement, à la contrainte d'une liberté suivant inexorablement le surgissement de celle-ci, en somme à l'agencement de l'histoire particulière des conceptions musicales de Morton Feldman le long de l'histoire générale et de ses cycles d'action et de réaction.

L'existence de cet énorme écart, lorsqu'on considère le seul aspect de la partition, – écart qui à sa manière est la trace de toute une histoire de la musique écrite du vingtième siècle, et que Morton Feldman parcourt sans doute, parmi ses pairs, de la manière la plus large – ne devrait pas suffire à nous faire conclure qu'il a lui aussi succombé aux appels des sirènes de la «facilité» et du retour au traditionnel, après les folles années d'expérimentation difficile et absconse. En effet, argument premier qui devrait toujours avoir sa place dans l'analyse musicologique, l'écoute des musiques écrites selon toutes les différentes manières de ce compositeur révèle leur surprenante parenté, leur évidente unité musicale, au point qu'il est permis de parler d'un caractère indiscutablement «feldmanien», quelle que soit la manière d'écrire. De plus, chez Morton Feldman, ont toujours coexisté, dès le début, et parallèlement à ses œuvres écrites en notation graphique, des œuvres écrites elles selon la notation traditionnelle, où tous les critères de production effective sont fixés[1]. Ainsi, en même temps que la série des *Extensions* (quatre pièces pour divers instruments écrites entre novembre 1951 et avril 1953) ou des *Intermissions* (six pièces pour divers instruments écrites entre 1950 et avril 1953) et fixées selon la notation traditionnelle, sont écrites la série des *Projections* (cinq pièces pour divers instrument datées de 1951) et des *Intersections* (quatre pièces pour divers instruments toutes écrites entre 1951 et 1953). Difficile donc de parler de phases clairement distinctes, ou d'une progression linéaire si caractéristique de sa musique: dans les œuvres souvent très brèves des années cinquante se trouve déjà, avec des moyens certes différents, ce qui résonne pendant des heures dans les dernières œuvres[2].

Il faut plutôt envisager différentes manières d'écriture, qui se chevauchent partiellement dans le temps, et ne pas les concevoir dans le sens d'une progression historique, d'une direction temporelle linéaire (contre laquelle s'oppose avec force non seulement la biographie musicale, mais aussi la musique même de Morton Feldman): les deux extrêmes cités ci-dessus fonctionnent comme deux pôles entre lesquels une gradation intermédiaire existe, entre lesquels aussi le compositeur a oscillé le long de sa production, s'arrêtant au terme de sa vie à la forme de notation traditionnelle, sans pour autant signifier sur ce point une préférence déterminante, ou un renoncement aux anciennes méthodes. Au-delà de cette superficie complexe, il y a la cohérence profonde qu'illustrent particulièrement les œuvres composées pour le piano, «instrument contemporain» par excellence pour Morton Feldman, du fait que «la manière réelle dont le son du piano résonne et s'éteint progressivement est à la fois métaphore de l'extinction des valeurs de ce monde»[3]. Le son du piano en effet, et au-delà le son de tout instrument, est pour ce compositeur l'un des centres véritables, «naturels», de la musique, qu'il s'agit de dégager de la gangue de tous les intermédiaires accumulés, ainsi qu'il n'a cessé de l'affirmer dans de nombreux écrits et entretiens: «Pour moi [...], le son était et est toujours le protagoniste principal dans mon travail. 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.»[4]

Une telle prétention n'est naïve qu'en apparence. La musique de Morton Feldman ne souscrit en effet pas à l'idée d'un matériau autonome absolu, qu'il reviendrait au compositeur de dévoiler dans sa virginité première. Dans l'histoire récente, cette idée a certes pu être encouragée à la fois par le vertige des possibilités techniques de manipulation sonore qu'offrait brutalement l'électronique dès le début des années cinquante et par les aspects mystiques du retour à une sorte de matière sonore brute que certains épigones de John Cage ont parfois développés. Mais ce qu'indique l'affirmation «je fais ce que mes sons me disent» est tout autre chose qu'une nouvelle tentative d'hypostasier le son. La musique de Morton Feldman ne cherche pas à échapper illusoirement à la facticité obligatoire du son, toujours fabriqué par le sujet, en le vénérant, en lui prêtant des qualités absolues qu'il suffirait de laisser parler, en laissant intervenir la nature en tant que telle dans un processus où l'homme n'interviendrait plus, sinon passivement. Les images de la «libération», de la «naturalisation» du son doivent chez Morton Feldman être prises pour telles: elles désignent chez lui très précisément la position, devenue problématique en notre siècle, de la subjectivité (du compositeur, de l'inter-



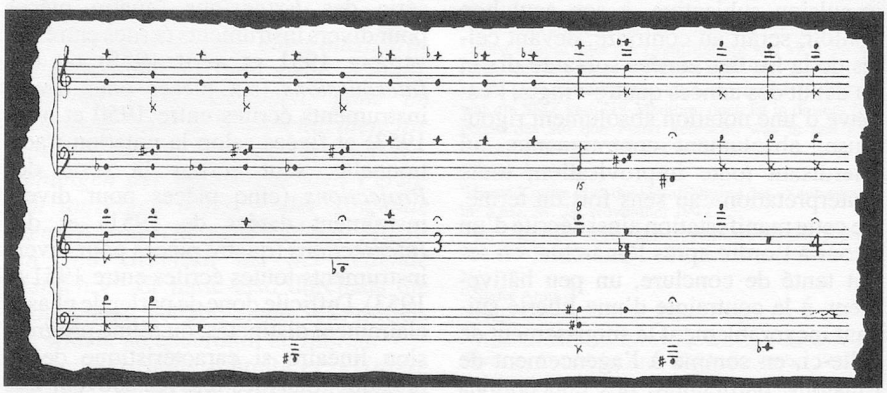
Exemple 1: Début de «Projection 3» *© Ed. Peters 6961*

prète, de l'auditeur), le rapport du sujet et de la musique. C'est ce que ses œuvres dès le départ ont tenté d'expliciter.

Projection 3

Projection 3 (datée du 5 janvier 1951), œuvre pour deux pianos, est très représentative de sa fameuse notation graphique du début: pour chaque piano, la partition à lire consiste en un long rectangle séparé en deux parties horizontales par une ligne pleine *(exemple 1)*. L'une, l'inférieure, correspond aux notes que doit presser, sans les jouer, le pianiste, sources de résonances sympathiques mises en branle par les notes effectivement jouées, à lire sur la partie supérieure. Chacune de ces parties est elle-même virtuellement séparée en trois registres, trois zones du clavier: haut, moyen, bas, dont les limites respectives sont laissées à l'appréciation du pianiste. Les chiffres à l'intérieur des carrés et rectangles situés eux-mêmes au haut, milieu, bas du clavier correspondent au nombre de notes à jouer (ou à presser) ensemble. Ainsi, selon le début de l'exemple 1, le pianiste I devra presser, sans les jouer, quatre notes dans le registre qu'il aura défini comme aigu, puis jouer une note prise également dans ce même registre. La division verticale pointillée détermine le déroulement: chacune des boîtes ainsi définie est divisée potentiellement en quatre pulsations, dont le mouvement métronomique est d'environ 72. Les dynamiques sont «very low» (ce trait devenu presque le label de Morton Feldman n'est toutefois pas constant: dans d'autres œuvres à notation semblable, comme *Intersection 2* (1951) ou *3* (1953), la dynamique est libre; ailleurs, dans des œuvres à notation conventionnelle précise, comme *Piano* (1977), des accords *fff* interrompent avec violence le *ppp*, etc.). Une telle œuvre peut donc être entendue en un sens comme déterminée, et en un autre comme indéterminée: la *méthode* (pour employer le terme de John Cage désignant, suivant l'étymologie, la manière de passer d'une note à l'autre, *the note-to-note procedure*[5]) est absolument indéterminée, dépendant précisément du choix des notes, non fixé. La forme, conçue en termes d'une continuité de différentes densités sonores, est absolument déterminée: c'est la précision picturale à la Mondrian que dégage l'aspect visuel de la partition; mais conçue comme sommation organique des mouvements singuliers de chaque cellule, comme résultante des "méthodes" particulières, elle est alors indéterminée. Le type de notation ici utilisé agit de manière directe sur l'interprète, le plongeant dans une situation inédite, si bien explicitée par Daniel Charles: «à la fois libre quant aux ‹contenus› qu'il délivrera, et pleinement *sollicité* (par le compositeur) d'avoir à (volontairement...) se limiter. Et cette ambiguïté entre le déterminé et l'indéterminé, le fait qu'il n'y ait pas de discrimination nette entre les deux [...] ne peut manquer de rejaillir sur la figure qu'il se donne, sur la conscience qu'il prend de son rôle»[6]. En interprétant, il ne s'agit plus – et ce point semble capital pour quiconque désire aborder pratiquement la musique de Morton Feldman – d'assujettir ce qui a été écrit, de le personnifier, de se l'incorporer. «L'exécution réside au contraire dans [...] une ‹fluidité naturelle› – et cet abandon s'éloigne de toute sujétion. Il devient actif»[7]. Mais au travers d'un tel aspect à proprement parler politique – on s'étonne qu'il ne soit pas encore devenu évident quelque quarante ans après – portant sur la figure (non pas tant abolie que recentrée) de l'interprète, et ébranlant par-delà le statut même de l'œuvre (aspect qui n'est certes pas le propre de Morton Feldman, puisqu'il fonctionne un peu comme l'indice de toute une pensée compositionnelle, notamment américaine, d'après-guerre), on notera aussi comment cette compénétration de l'indéterminé et du déterminé s'immisce dans l'intérieur des paramètres traditionnellement définis de la production sonore: hauteur, durée, dynamique sont à la fois déterminées dans certaines limites, et non fixées à l'intérieur de celles-ci. Apparent paradoxe chez ce compositeur qui proclame si ardemment son intérêt pour le son produit: comment le croire, puisqu'il est impossible de s'assurer par avance du résultat, comment prévoir si ce dernier sera adéquat? Or, chez Morton Feldman, «indéterminer» la musique ne signifie pas négliger en partie ou totalement le produit: ce que l'on entend est bien sûr capital, mais en tant que tel. Il s'agit de faire en sorte qu'il ne soit pas la conséquence d'un processus. Il faut entendre le son, et non les opérations qui y mènent. C'est ainsi que la musique de Morton Feldman acquiert son caractère si «blanc», si inexpressif: impossible, à partir de ce qui est entendu, de remonter à une causalité première, puisque celle-ci est gommée. La fameuse «libération» du son, c'est de fait la perte des références émotives quasi obligées, de la charge linguistique presque inévitable d'une musique lorsqu'une source démiurgique antérieure impose à sa production et aux relations mutuelles des sons qui la composent une continuité expressive. La visée est identique dans *Four pianos* (1957), et peut-être même porte plus loin, du fait que la marge de «jeu» laissée à l'interprète est plus étroite; la partition se situe en effet dans un cadre plus déterminé: les hauteurs, la dynamique, le timbre sont fixés, mais liberté du choix des durées est laissée à chaque pianiste après un départ commun *(exemple 2)*.

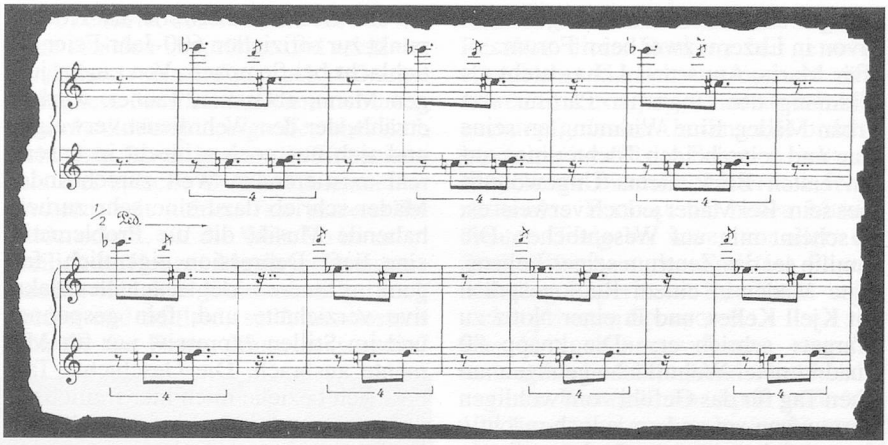
Si Morton Feldman prône la «libération du son», ce n'est donc pas en accomplissant, ou du moins en visant, l'utopie d'un indéterminé absolu, qui comporte précisément le risque des «sautes d'humeur»[8] de l'interprète (et notamment la réintroduction subreptice, involontaire ou tout à fait consciente, des schémas et réflexes prédéterminés). Il ne rejette pas le déterminé comme tel, ne l'oppose pas à son contraire, l'indéterminé, mais vise leur interpénétration non dualiste. Ce qui entraîne que l'exécutant, à chaque fois, devra se risquer à ne pas prévoir à l'avance ce que la combinaison sonore sera; il aura néanmoins la possibilité de «répéter» son morceau, de se préparer à l'exécution, c'est-à-dire précisément repérer les limites, le déterminé, à l'intérieur du champ illimité des possibles. Selon ce point de vue, il est donc tout à fait erroné soit de faire confiance à sa seule capacité d'improvisateur et de compter sur l'inspiration et la magie du moment de l'exécution, soit de travailler un tel morceau selon la manière commune aux instrumentistes placés devant une partition graphique, en notant à l'avance très exactement ce qu'ils joueront: manière la plus sûre de réintroduire l'intentionnalité dans une musique sans intentions, plus exactement dans une musique qui souligne, en terrain dégagé, la nécessité impérieuse de se débarasser de l'intention subjective.



Exemple 2: Début de «Piece for 4 pianos» *©Ed. Peters 6918*

Triadic Memories

L'écriture des pièces datant des dernières années de la vie de Morton Feldman se caractérise quant à elle par une précision qui paraît exagérée, en particulier dans le découpage et la répartition rythmique *(exemple 3)*. D'apparence simple, ces quelques mesures suffisent à montrer ce que la réalisation de n'importe quelle œuvre de Morton Feldman a d'extrêmement problématique. Elles exigent de l'exécutant à la fois la plus grande stabilité dans les «patterns» en quartolet, immuables, et la plus grande distinction dans la durée des pauses entre ces figures et de leurs subtils décalages: il s'agit de faire entendre le soupir pointé, le soupir, le demi-soupir pointé, le soupir double-pointé, le soupir, le demi-soupir pointé, le soupir double-pointé, le demi-soupir double-pointé comme autant de silences réels, différents entre eux et assumant chacun une existence propre. De plus, comme pour l'ensemble de la pièce, le son doit être rigoureusement *ppp:* rigueur de la dynamique qui acquiert forcément un caractère abstrait. L'exécutant est donc ici soumis à la fois à une discipline absolue, qui annihile toute possibilité d'«appropriation», et à un effacement subjectif (plus de recherche de subtilités interprétatives, gommage du beau «toucher»). D'autres compositeurs ont pu prendre le parti d'une difficulté rythmique extrême: les premières pièces pour piano de Karlheinz Stockhausen par exemple, ou, dans un autre contexte, les œuvres de Brian Ferneyhough, où la partition représente la fixation d'un idéal presque asymptotique, impossible à réaliser en acte, mais dont l'accomplissement représente un potentiel. Plus une interprétation s'en rapproche, meilleure elle est. Cette conception pointée vers le futur contient en elle, germinativement, l'idée d'un hyperinterprète, d'une hyper-musique, que réfute la proposition de la musique de Morton Feldman; en elle réside plutôt une sorte de dialectique entre la discipline extrême imposée à l'exécutant et la désassurance qu'introduit la notation complexe dans la figure qu'il se donne: indifférenciation de son rôle à laquelle fait pendant l'indifférenciation du son. Si, comme l'affirme Morton Feldman, les sons et les silences ont une valeur métaphorique, sa musique semble alors indiquer à quel point le sujet positif, agissant et maîtrisant, est miné par la figure négative réflexive des sons et des silences, analogue à la *Mélancolie,* cette figure à la tête penchée de notre imaginaire occidental, qui aussi devrait désormais représenter une certaine éthique de l'écoute *(exemple 4)*. Vincent Barras



Exemple 3: «Triadic Memories» p. 33 *©Universal Edition 17326 L*

Biblio-discographie

Les œuvres de Morton Feldman éditées avant 1969 le sont chez Peters, celles d'après cette date chez Universal. Outre les écrits de et sur Morton Feldman mentionnés dans les notes du présent article, voir aussi:

– «A l'écart des grandes villes. Entretien de Morton Feldman avec Jean-Yves Bosseur» in *Revue d'esthétique* XXI/2-4, 1968, pp. 3-8.

– Morton Feldman, «Between categories» in *The Composer* I/2, 1969, pp. 73-77 (traduction française par Dominique Bosseur in *Musique en jeu* 1, 1970, pp. 22-26).

– «Morton Feldman, Interview by Fred Orton and Gavin Bryars» in *Studio International* 192 (984), 1976, pp. 244-48.

– Wilfried Gruhn, «Gedanken zur kompositorischen Arbeit Morton Feldmans» in *Musik und Bildung* 14, 1982, pp. 147-152.

– Gisela Gronemeyer, «Momente von grosser Schönheit. Zu Morton Feldmans "Crippled Symmetry"» in *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik* 4, 1984, pp. 5-9.

– «Conversation with Morton Feldman, John Cage: Nov. 19/23» in *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik* 5, 1984, pp. 21-27.

– Morton Feldman, *Essays* (écrits, entretiens et témoignages collectés par Walter Zimmermann), Beginner Press, Kerpen 1985.

– Martin Erdmann, «Traumbruchstücke, unvermittelt. Neue Kammermusik und Essays von Morton Feldman» in *Neue Zeitschrift für Musik* 147/1, 1987, pp. 18-21.

– John McGuire, «Wiederholung und Veränderung. Morton Feldmans "Three Voices"» in *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik* 20, 1987, pp. 26-29.

– *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik* 22, 1987, numéro dédié à la mémoire de Morton Feldman, avec des articles commémoratifs de Tom Johnson, Dieter Schnebel, Christian Wolff, Chris Newman, Kevin Volan, Walter Zimmermann, John Cage, Peter Garland, Bunita Marcus, John McGuire, etc.

Enregistrements: pour la plupart assez anciens et introuvables. En consulter la liste dans *Musik-Konzepte* 48-49, 1986, pp. 184-186, à quoi on peut ajouter l'enregistrement récent de *Three Voices* par Joan LaBarbara (New Albion 018), et par Beth Griffith (Michael Frauenlob Bauer 002). Ce dernier éditeur prépare en outre l'enregistrement de *Triadic Memories* par Herbert Henck (cf. *Dissonances* 20, 1989, pp. 31-32).

Notes

[1] Cf. l'analyse de Martin Erdmann: «Zusammenhang und Losigkeit. Zu Morton Feldmans Kompositionen zwischen 1950 und 1956» in *Musik-Konzepte* 48/49 (livraison entièrement consacrée à Morton Feldman), 1986, edition text + kritik, pp. 67-94.

[2] Le *2ème quatuor à cordes* (1983) dure, selon la partition, entre 3 h 30' et 5 h 30', et *Triadic Memories* pour piano solo (1981), noté environ 90', dure en réalité au moins 2 h.

[3] Selon une confidence recueillie par Walter Zimmermann, compositeur lui aussi et promoteur très actif de l'œuvre de Morton Feldman sur la scène allemande ces dernières années: «Morton Feldman – der Ikonoklast» in *Melos* 46 (4), 1984, pp. 33-75.

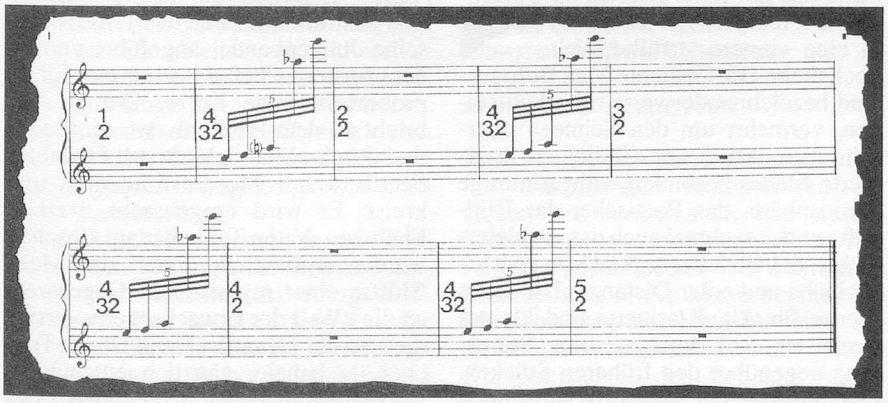
[4] Dans l'entretien réalisé en 1976 par Walter Zimmermann et reproduit dans son livre *Insel Musik,* Beginner Press, Köln 1981, pp. 250-254 (traduction française par Carlo Russi in *Contrechamps* 6, avril 1986, pp. 11-23). Voir aussi, par Morton Feldman, le texte de couverture du disque *Durations* (Time Records 58007/S 8007), reproduit aussi sur certaines couvertures de partitions de ce compositeur aux Editions Peters.

[5] In *Silence. Lectures and writings,* Marion Boyars, London 1980, p. 18. Dans la même conférence, une analyse très éclairante d'une autre œuvre graphique de Morton Feldman *(Intersection 3):* «Composition as Process. II Indeterminacy», pp. 35-40.

[6] Dans le chapitre IV: «L'interprète et le hasard» de ses *Gloses sur John Cage,* Union Générale d'Editions, Paris 1978, p. 42.

[7] Ibid.

[8] Selon l'expression de Daniel Charles, *loc. cit.,* p. 42.



Exemple 4: «Triadic Memories» p. 40 *©Universal Edition 17326 L*

Comptes rendus
Berichte

Zurücknehmen und präsent bleiben

Luzern u.a.: Uraufführungen von Werken Urban Mäders

Ein Komponist der jüngeren Generation hat in der vergangenen Saison von sich hören gemacht, ein Komponist, der zwar schon eine stattliche Zahl von Werken geschrieben hat, der aber über den Raum Luzern bisher noch wenig bekannt wurde: Urban Mäder. 1955 in Romanshorn geboren, ist er in Luzern aufgewachsen und hat dort studiert; er gehört zu den Initiatoren des eine Saison jungen, aber bereits recht erfolgreichen «Forums Neue Musik Luzern» (vgl. Bericht in *Dissonanz* Nr. 23, S. 33); von ihm gab's im vergangenen Jahr nicht