

MORTON FELDMAN

For Philip Guston

Église Saint-Eustache
18 novembre 2016



SAINT-EUSTACHE



45^e édition

Morton Feldman

For Philip Guston

pour flûte, percussion, piano

Composition : 1984

Création le 21 avril 1985, par Eberhard Blum (flûte), Jan Williams (percussion), Yvar Mikhashoff (piano)

Éditeur : Universal Vienne

Dietmar Wiesner, flûte

Rainer Römer, percussion

Hermann Kretzschmar, piano

Production Festival d'Automne à Paris

Durée estimée : 4h45 sans entracte



L'amitié que le compositeur américain Morton Feldman (1926-1987) entretint avec le peintre Philip Guston prit fin soudainement en 1970, au moment où Guston emprunta la voie de la peinture figurative, tournant esthétique que Feldman, grand passionné d'art abstrait, ne lui pardonna jamais. Ce n'est que dix ans plus tard, à la mort du peintre, que le compositeur entrevit la part de liberté radicale qui avait présidé au geste de Guston. « Il a cessé de se poser des questions », dira Feldman, devise qu'il reprendra à son propre compte en poussant à l'extrême son penchant pour l'étirement du temps musical. Faisant suite aux cinq heures et trente minutes du second *Quatuor à cordes* (1983), le trio *For Philip Guston* (1984), dont le titre marque la dette à l'égard du peintre, s'étend sur une durée dépassant les quatre heures. L'art de Feldman – cet art patient que le compositeur aimait à comparer au tissage des tentures et tapis du Moyen-Orient – s'y déploie dans toute sa quintessence. L'instrumentation reprend la combinaison de *Why Patterns* (1978) et *Crippled Symetry* (1983) : le piano, le célesta et les percussions à clavier (vibraphone, glockenspiel, cloches tubulaires) forment un complexe de résonances à la surface duquel viennent se loger les notes éparses de la flûte. Flottant dans l'apesanteur d'une écriture rythmique complexe, les « objets sonores » se juxtaposent et se répètent dans des variations et déplacements à peine sensibles. Attentif aux qualités sensuelles de son matériau, le compositeur se plaît à extirper tout le suc d'un accord répété, ou à dégager les multiples visages d'une ébauche mélodique, ainsi ce motif à quatre notes qui ouvre la partition. Selon lui, « les sons sont destinés à respirer, et non pas à être mis au service d'une idée ».

Morton Feldman

Né le 12 janvier 1926 à Manhattan (New York), dans une famille juive d'origine ukrainienne, Morton Feldman étudie le piano avec une élève de Ferruccio Busoni, Vera Maurina Press, qui avait autrefois côtoyé Alexandre Scriabine dont l'influence sur les premières œuvres de Feldman est manifeste. Pionnier américain du dodécaphonisme, qu'il n'aborde pourtant jamais en cours, Wallingford Riegger lui donne, à partir de 1941, des leçons de contrepoint.

En 1944, Stefan Wolpe devient son professeur de composition et arrange rapidement une rencontre entre Feldman et Edgard Varèse, chez qui Feldman se rendra presque toutes les semaines, « ne se sentant pas très différent des gens qui font un pèlerinage à Lourdes et en espèrent une guérison ». En janvier 1950, à l'occasion d'un concert du New York Philharmonic dans la *Symphonie* op. 21 d'Anton Webern sous la direction de Dimitri Mitropoulos, Feldman rencontre John Cage et emménage bientôt dans le même édifice que lui, la Bossa's Mansion, sur Grand Street, près de l'East River. Avec l'arrivée de Christian Wolff, d'Earle Brown et de David Tudor, naît, autour de Cage et de Feldman, ce que l'on nomme la « New York School ».

Projection 1 (1950), pour violoncelle, est la première œuvre pour laquelle Feldman utilise une notation graphique qu'il abandonne entre 1953 et 1958, puis de manière définitive en 1967, avec *In Search of an Orchestration*, refusant l'idée de l'improvisation. Au cours des années soixante, la lecture de Kierkegaard s'avère essentielle à la recherche d'un art excluant toute trace de dialectique.

Doyen de la New York Studio School (1969-1971), Feldman s'intéresse pendant les années 1970 aux tapis du Proche et du Moyen-Orient, dans le souci, musical, de « symétries disproportionnées ». En 1970, il noue une relation avec l'altiste Karen Phillips, pour qui il entreprend la série *The Viola in My Life*. Après avoir composé *The Rothko Chapel* (1971), destiné à la chapelle œcuménique de Houston (Texas), Feldman vit, de septembre 1971 à octobre 1972, à l'invitation du DAAD, à Berlin, où il déclare avoir redécouvert sa judéité. Nommé professeur à l'Université de New York/Buffalo à son retour en 1973, il occupera jusqu'à sa mort la chaire Edgard Varèse : « Il va falloir que je leur apprenne à écouter. »

En 1976, de nouveau à Berlin, Feldman rencontre Samuel Beckett, qui lui envoie quelques semaines plus tard, sur une carte postale, son poème *Neither* en guise de livret pour un opéra créé l'année suivante à Rome, au Teatro dell'Opera, dans une scénographie de Michelangelo Pistoletto. Dès 1978, les œuvres de

Feldman se risquent à une musique aux nuances infimes, qui ne transige plus sur la durée de leur déploiement au regard des conventions, des possibilités d'exécution et des attentes du public – un art qui culmine dans *String Quartet II* (1983), dont la durée avoisine les cinq heures. Feldman enseigne encore, notamment en Allemagne, aux Cours d'été de Darmstadt, entre 1984 et 1986. Un cancer l'emporte le 3 septembre 1987, à Buffalo.

Il fut l'ami du poète Frank O'Hara, du pianiste David Tudor, des compositeurs John Cage, Earle Brown et Christian Wolff, et des peintres Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg et Cy Twombly, dont les noms jalonnent nombre de titres de ses œuvres.

Les œuvres de Morton Feldman sont éditées par Peters à New York et Universal à Vienne.

In Programme Luciano Berio/Morton Feldman
Festival d'Automne à Paris 2009

Morton Feldman au Festival d'Automne à Paris

- 1988 *Piano* (Opéra-Comique)
- 1994 *String Quartet and Orchestra* (Opéra national de Paris/Bastille)
- 1997 Cycle Morton Feldman :
Voices and Cello, The King of Denmark, Principal Sound, Rothko Chapel (Église des Blancs-Manteaux)
Coptic Light, Chorus and Orchestra II, The Turfan Fragments (Cité de la musique)
Three Voices, Triadic Memories, Piano and String Quartet, I Met Heine on the Rue Fürstenberg, For Frank O'Hara, Routine Investigations, The O'Hara Songs, Four Songs to E. E. Cummings (Théâtre Molière / Maison de la poésie)
- 2004 *String Quartet II*, et intégrale des œuvres pour piano solo (Musée d'Orsay / Auditorium)
- 2007 *neither* (Cité de la musique)
- 2009 *For Aaron Copland* (Théâtre des Bouffes du Nord), *Violin and Orchestra* (Théâtre du Châtelet)



Portrait de Morton Feldman par Philip Guston

Friend – To M.F.

1978

Oil on canvas

68 x 88 in. – 172.72 x 223.52 cm

© The Estate of Philip Guston, courtesy Hauser & Wirth

À propos de « For Philip Guston »

À propos de *For Philip Guston*, Feldman a écrit :
 « J'ai remarqué qu'écrire des œuvres plus longues m'a donné certaines possibilités stylistiques que je n'aurais pas eues si facilement dans une pièce de vingt ou vingt-cinq minutes. La plupart des pièces de vingt-cinq minutes sont plutôt monolithiques ; comme la plus grande partie de la musique d'aujourd'hui – je dirais : 98% de la musique entendue dans le monde – est polyphonique, ce qui signifie qu'elle est rattachée jusqu'à un certain degré à la fugue (Schoenberg a averti du fait que, dans une fugue, on a simplement une unique mélodie), une telle pièce fonctionne sur un fondement conceptuellement plus sûr et n'a rien qui interrompe sa continuité. Bon, ma musique n'est pourtant pas polyphonique et, quand on écrit une musique plus ou moins verticale, certaines choses pénètrent à l'intérieur. Stylistiquement, elle est malgré tout le plus souvent plutôt consistante.

La raison pour laquelle la pièce s'intitule *For Philip Guston*, c'est que, au cours des huit dernières années de sa vie, nous n'avons pas communiqué. Malgré cela, il avait demandé à sa famille – il savait qu'il allait mourir – de me demander de lire devant sa tombe le *kaddish*. Ce que j'ai fait. La seule et unique raison qui fait que nous n'avons pas communiqué, c'est que son œuvre avait changé, et que j'en étais bouleversé. Je suis allé dans une grande exposition pour voir ses nouvelles œuvres ; je n'ai rien pu en dire alors que, depuis vingt ans, chaque œuvre nouvelle m'avait toujours beaucoup excité – Guston signifiait plus que tout au monde pour moi – et trouvait constamment mon assentiment ; je regardais tous ses tableaux intensément, puis il en parlait des heures... Mais un jour, il est parti en Italie ; puis il est revenu et il s'est passé quelque chose ; son œuvre a commencé à changer, et lorsqu'il est venu à moi et m'a demandé : « Alors, qu'est-ce que tu en penses ? », je suis resté silencieux pendant trente secondes, et cette demi-minute nous a coûté notre amitié.

Quand je vois combien nos conceptions esthétiques sont importantes pour nous ! Nous y sommes attachés comme aux différences entre chiïtes, juifs, catholiques, protestants... Finalement, en art, c'est pareil, vous voyez. Je ne me distinguais moi-même en rien d'un tout autre type de fanatique. Il était clair pour moi qu'il ne pouvait y avoir que de l'art abstrait. Seulement, un art qui était comme son œuvre plus ancienne, que je tenais pour sublime, plus proche de Rothko et de Pollock. Je croyais qu'il ne pourrait y avoir que ce type de travail.

Puis finalement, j'ai constaté que moi-même je commençais à changer, comme lui ; à vrai dire pas exactement comme lui, mais assez pour que mes yeux déchiffrent ce qui se passait chez lui. Ce n'était pas simplement le changement apporté par le temps ! » [...]

« Ma génération était obnubilée par des compositions de vingt à vingt-cinq minutes. C'était notre dimension. Nous devons le savoir et procéder en conséquence. Dès qu'on abandonne le principe des vingt/vingt-cinq minutes, les problèmes apparaissent. Jusqu'à une durée d'une heure, on maîtrise encore la forme, mais au-delà d'une heure trente, on accède à une nouvelle dimension. Trouver une forme est facile, il s'agit de créer des divisions. Mais les problèmes de dimension, c'est autre chose. Il faut garder le contrôle de la pièce – cela requiert la plus haute concentration.

Autrefois, mes œuvres étaient comme des objets ; maintenant, elles sont en évolution.

Je me suis demandé quel genre de musique j'écrirais, si je ne pensais pas à la longueur. Car je ne divise pas mes pièces en mouvements. Qu'écrirais-je donc si je ne pensais absolument pas à la longueur ? »

In *Morton Feldman, Écrits et Paroles*,
 textes réunis par Jean-Yves Bosseur et Danielle Cohen-Lévinas,
 Les Presses du réel

Biographie de Philip Guston

Artiste peintre américain d'origine canadienne, Philip Guston, de son vrai nom Philip Goldstein, naît le 27 juillet 1913 à Montréal, dans une famille d'émigrés originaires d'Odessa en Russie. Au début des années 1920, Philip Guston étudie à l'école d'art de Los Angeles où il a pour condisciple Jackson Pollock. Ses premières œuvres, réalisées aux États-Unis, sont liées à son engagement politique au sein de groupes sympathisants de l'idée marxiste. Il met en scène, dans ses fresques et dans ses dessins, les membres du Ku Klux Klan. En 1934, à l'école des peintres muralistes mexicains, il réalise à Morelia au Mexique une peinture consacrée aux « travailleurs luttant pour la liberté ».

À la fin des années trente, sous l'effet de la double révélation des œuvres de Max Beckmann et de Pablo Picasso (*Guernica* est présentée en 1939 à la Galerie Valentine de New York), Guston troque son réalisme (celui de *Bombardement* peint en 1937-1938 en hommage à *Guernica*) contre une forme plus allégorique. Philip Guston obtient le Premier Prix Carnegie en 1945, mais déçoit ses premiers admirateurs en opérant sa conversion à l'abstraction après avoir rejoint les rangs de l'avant-garde new-yorkaise. À New York, où il vit désormais, il retrouve Jackson Pollock, fréquente Mark Rothko, Barnett Newman, Franz Kline. Dans le voisinage intellectuel des compositeurs John Cage et Morton Feldman, il découvre la pensée et l'esthétique extrême-orientales, ses dessins se rapprochent alors d'une forme d'art calligraphique.

Il intègre, en 1955, la Galerie Sidney Janis qui expose les principaux protagonistes de l'expressionnisme abstrait (Pollock, de Kooning, Rothko). Dans les années cinquante, Philip Guston figure dans les principales expositions qui diffusent, en Europe, l'expressionnisme abstrait américain.

À l'occasion de son exposition à la galerie Marlborough de New York en 1970, il provoque un scandale en présentant des œuvres dont la figuration renvoie au style des bandes dessinées. Il donne alors, et jusqu'à la fin de sa vie, libre cours à un imaginaire évoluant entre sublime et grotesque. Beaucoup ne lui pardonneront pas d'avoir rompu avec la tradition moderniste. Ainsi, Hilton Kramer, le critique d'art du New York Times, le qualifie de « mandarin qui fait semblant d'être un abruti ». Il s'installe à Woodstock où il rencontre Philip Roth avec qui il se liera d'amitié et il rejoint le galeriste David McKee, un ancien de la Marlborough, qui vient d'ouvrir sa galerie au Barbizon Hôtel.

Philip Guston meurt le 7 juin 1980 à New York d'un infarctus, à l'âge de 66 ans.

Biographies des interprètes

Hermann Kretzschmar, piano

Né en 1958, Hermann Kretzschmar a étudié la musique et la littérature allemande, puis le piano à Hanovre avec Bernhart Ebert. Il devient membre de l'Ensemble Modern en 1985 et joue en soliste et en musique de chambre. En 1994, Il crée avec Catherine Milliken et Dietmar Wiesner HCD Productions qui publie des CDs. Depuis 2001, Hermann Kretzschmar a réalisé des pièces radiophoniques : *Doktor Faustus*, *Superpsalm*, *Manhattan Transfer*.

L'Ensemble Modern, sur son label Median, a publié un CD réunissant ses œuvres pour piano, *Knotts Klavier*.

Rainer Römer, percussion

Rainer Römer est percussionniste et membre de l'Ensemble Modern depuis plus de trente ans.

Il est aussi compositeur, improvisateur et créateur de pièces radiophoniques. En 2004, il est nommé professeur de percussion à l'Institut pour la musique et les arts de Francfort.

Dietmar Wiesner, flûte

Dietmar Wiesner est flûtiste et membre-fondateur de l'Ensemble Modern. Outre son engagement auprès de l'Ensemble pour l'interprétation de la musique de chambre, il joue en soliste avec des orchestres comme le BBC Scottish et l'Orchestre SWR de Baden-Baden. Il a participé en 2009 à la création de *Five Views of the Mouth*, concerto pour flûte et orchestre de Mark-Anthony Turnage, dont il est le dédicataire. Il compose, improvise et crée des pièces radiophoniques. Pour ces projets, il a reçu en 2000 le Prix Italia pour une création radiophonique commune avec Cathy Milliken et Hermann Kretzschmar. En 2015, ce prix lui est à nouveau attribué, cette fois pour un projet réalisé avec Cathy Milliken.

Prochains concerts

Lundi 28 novembre 20h30

Mark Andre/Enno Poppe/György Kurtág
Ensemble Musikfabrik

Espace Pierre Cardin



Lundi 5 décembre 20h30

Pierre-Yves Macé

Espace Pierre Cardin



Vendredi 9 décembre 20h30

Enno Poppe/Agata Zubel/Pascal Dusapin

Cité de la musique - Philharmonie de Paris



George Nicholson de l'Oratoire, curé de Saint-Eustache
Louis Robiche, régisseur de l'église Saint-Eustache
Sacristains : Daniel Fernandes et Mirko Lisica

SAINT-EUSTACHE



Présidente : Sylvie Hubac
Directeur général : Emmanuel Demarcy-Mota
Directrices artistiques :
Marie Collin, Joséphine Markovits
www.festival-automne.com

VOUS AIMEZ LA MUSIQUE NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT



MÉCÉNAT MUSICAL SOCIÉTÉ GÉNÉRALE
PARTENAIRE DU PORTRAIT RAMON LAZKANO

 **MECENAT
MUSICAL**
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

DEVELOPPONS ENSEMBLE
L'ESPRIT D'EQUIPE