



Morton Feldman: *Orchestral Works* by Samuel Clay Birmaher

The five works on this release fill in one of the last major gaps in Morton Feldman's recorded discography. Presented chronologically, they span a quarter century of the composer's life and a quarter of his published orchestral music. Feldman wrote for orchestra often, even early in his life when there were no prospects for performance; fittingly, four of the five pieces heard here are first recordings.

Feldman's first memory of music was of an orchestral work—Hector Berlioz's *Overture to Benvenuto Cellini*. As a young man, he regularly went to orchestral concerts, but preferred to sit at the back of the concert hall where the sound from the stage became diffuse and indirect. In high school, he played double bass and became accustomed to hearing music from behind the orchestra. Likewise, his music often seems to face away from the audience, who listen over its shoulder.

Feldman believed in "music that does not push"—music that does not carry the audience away, but instead exists as a current to be tapped into. In his work, listeners are "free in beauty" to engage or disengage at will. Near the end of his career, however, Feldman acknowledged the difficulty in implementing his compositional approach in an orchestral context. He felt that the symphony orchestra add-

ed an inherent "shellac" of professionalized glamour around the music, forming a barrier between the audience and the sound. "It's there someplace," he said, "and you can't get near it." This disc aims to help listeners make a closer approach.

INTERSECTION I

Intersection I, dedicated to John Cage, was written in 1951 in New York, and was one of Feldman's earliest graphic scores.

One of Feldman's attractions to graphic notation lay in its ability to define whichever musical qualities he found important to the piece while leaving others indeterminate. The score is split into four staves—woodwinds, brass, high strings, and low strings—with notes appearing as rectangles of different lengths on a grid. No pitches are given; instead, each note is chosen from a specified register of the instrument. Although each player may choose their own entrance within a maximum potential duration, all must hold their note until the end of the time frame. Playing techniques for the strings are given, but all dynamics are chosen by the performers.

The music moves intuitively from moment to moment. There are no themes, only certain similarities between passages. Feldman's role as a composer in this piece is not to manage

relationships between pitches, but to shape the music in time. Uncharacteristically loud, the intense "energy of keeping up the same image" throughout the work creates a sound so immense that there is barely room for the listener.

A Note on the Realization:

Intersection I appears here in a realization created specifically for this release. Due to time constraints in recording the works heard on this disc, I was asked by Mode Records to assemble a version of the piece that could be recorded expediently but without impinging upon Feldman's original intentions.

Unlike John Cage, Feldman wanted to "[free] the sound and not the performer," and he was not opposed to players writing out their parts in advance. Taking my cue from this point, I asked a number of contemporary classical musicians to play directly from the graphic score while I recorded their performances. I then transcribed their interpretations into more traditionally notated parts, so that the orchestral players could consequently recreate the original spontaneous performances, like actors.

By taking this approach, the notes arose idiomatically from the performers themselves instead of from composerly decisions. Moreover, since each part was recorded individually, every sound exists independently not only from those before and after, but also from all concurrent sounds—intersecting, not relating.

STRUCTURES &

ON TIME AND THE INSTRUMENTAL FACTOR

Structures (1960-62) and *On Time and the Instrumental Factor* (1969) are sister works from a transitional period in Feldman's career, during which he moved away from graphic notation and toward increasingly direct involvement with the construction of his music.

Feldman describes the process of writing *Structures* in his program note to the piece:

"In various works of mine, such as The Swallows of Salangan, all pitches are given but the performer chooses his own duration (slow) for each sound. The effect is very much like a series of reverberations from a common sound source. What I did in Structures for Orchestra was to 'fix' (precisely notate) what might occur if the work utilized indeterminate elements."

But Feldman's shaping of the "reverberations" is more artful than natural. Eddies form where he dips into the music: a chord held by the whole orchestra, followed reciprocally by a broken series of single tones; thirds passed around by the trombones; the high winds coalescing onto a C-sharp. All of these interferences serve to create as plastic a structure as possible within the bounds of the source material.

On Time and the Instrumental Factor exists in the same suspended, tolling sound world as *Structures*. The score, though, reveals an even more sculpted composition. Feldman constructs with time, repeating entire pages



note for note and bringing back fragments of earlier music, as though recalling memories. As for the instrumental factor, notes arise not as distinct pitches so much as certain colors in certain registers. Around the time of the composition, Feldman remarked, “Timbre and range are the same problem, and both are more important than pitches. When one knows exactly the sound one wants, there are only a few notes in any instrument that will suffice.”

VOICE AND INSTRUMENTS

Voice and Instruments was written in 1972, commissioned by the Sender Freies Berlin and premiered by the RIAS Symphonie Orchester (now the Deutsches Symphonie Orchester Berlin, the orchestra heard on this disc).

The work is typical of vocal music from Feldman’s “Berlin period” (such as *Voices and Instruments*, *Voices and Cello*, and *Chorus and Orchestra*), in which placid sonorities pass by in single file. Although some contemporaneous works consist of a fixed order of free-duration chords, in this work he fixes the lengths of the sounds within a metrical framework, as in his process of composing *Structures*.

Also as in *Structures*, Feldman purposively organizes the movement from sound to sound. At different points, *Voice and Instruments* finds itself fixated on a pitch collection, or returns a particular chord in the same voicing and instrumentation each time it is heard. Connected by filaments, these events form extended musical

modules, which Feldman arranges in time as if by feng shui. “My earlier scores were an empty white room,” explains the composer. “Now I’ve added a few choice pieces of furniture.”

ORCHESTRA

As another “still-life” work, *Orchestra* (1976) is cut from the same cloth as *Voice and Instruments*. In this piece, though, sonorities have acquired more plasticity, and where before they followed one by one, here they overlap and interact.

In addition, the work displays the beginnings of a serial (or combinatorial) approach to composition that would form the basis of Feldman’s famous late style. Long stretches of music are based on a single chord, presented in various permuted voicings and transpositions. Melodic and rhythmic patterns emerge in bursts, as though contractions of the earlier drawn-out modules. Over time, these patterns replace single sonorities as the basic unit of the piece. These new tactics, however, do not mark a new conceptual direction for the composer. As ever in Feldman’s music, “everything changes and nothing changes.”

Despite being written for the largest orchestra of any heard on this recording, only occasionally do more than half the instruments play at the same time. Accordingly, the title defines a potential space for the music to move within. If in *Intersection I* the orchestra is the material of the composition, here it is a land-

scape through which the piece traverses. Now and then the music returns to a familiar location, but always heads back towards unexplored territories.

Brad Lubman, conductor/composer, has gained widespread recognition during the past two decades for his versatility, commanding technique, and insightful interpretations. Conducting a broad range of repertoire from classical to contemporary works, Lubman has led major orchestras including DSO Berlin, RSO Stuttgart, SWR Orchestra Baden-Baden/Freiburg, WDR Symphony Cologne, Dresden Philharmonic, National Symphony, St. Paul Chamber Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Netherlands Radio Chamber Philharmonic, Taiwan National Symphony, and the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

He has conducted major ensembles for contemporary music, including Ensemble Modern, London Sinfonietta, Musik Fabrik, Klangforum Wien, Ensemble Resonanz, Los Angeles Philharmonic New Music Group, Chicago Symphony MusicNOW, and Steve Reich and Musicians.

Lubman has conducted at new-music festivals across Europe, including Lucerne, Salzburg, Berlin, Huddersfield, Paris, Cologne, Frankfurt, and Oslo. He has recorded for BMG/RCA, Nonesuch, Koch, and New World, among other labels. His own music has been

performed in the USA and Europe, and can be heard on his first portrait CD, *insomniac*, on Tzadik.

Lubman is Music Director of the new music ensemble Signal, founded in 2008 and hailed by *The New York Times* as “one of the most vital groups of its kind.” He is on faculty at the Eastman School of Music and the Bang on a Can Summer Institute.

Soprano **Martha Cluver** has been hailed by the New York Times for her “soulful” and “fluid, dark-hued” voice. After graduating from Eastman School of Music in 2003 with a degree in viola performance, Martha moved to New York City to pursue a career as a vocalist. Since then she has performed with many renowned groups, focusing mainly on early and new music. Martha has premiered many new works by such composers as John Zorn, Caleb Burhans, Emmanuel Nunes and Brad Lubman. Noted solo performances include Morton Feldman’s *Neither*, where she performed with the Janacek Philharmonic during the Ostrava Days Festival in the summer of 2007. In 2009, Martha premiered Emmanuel Nunes’ opera *La Douce* with the Remix Ensemble (Portugal). She performs regularly with the Trinity Church Wall Street Choir, Antioch Chamber Ensemble, Roomful of Teeth, Voices of Ascension, and Signal. Martha has performed and recorded many works by Steve Reich, including the premiere of the revised chamber version of *The*



Desert Music with Alarm Will Sound. Her discography includes Sweet Spot DVD, Cantaloupe, Tzadik, Nonesuch, and Naxos. Martha currently resides in New York City with her husband and fellow musician Caleb Burhans.

Samuel Clay Birmaher is a composer living in Brooklyn, New York.

The **Deutsches Symphonie-Orchester Berlin** was founded in 1946 in the American sector of Berlin as the RIAS-Symphonie-Orchester. As its first principal conductor, from 1948, Ferenc Fricsay established the orchestra's future course: commitment to contemporary and stylish interpretation of the traditional repertoire. Their expertise with contemporary music is evident in this committed and warm recording.



Feldmans Orchesterwerke von Samuel Clay Birmaher

Die fünf Werke auf der vorliegenden CD füllen eine der letzten Lücken in der Diskografie Morton Feldmans. In chronologischer Anordnung umspannen sie 25 Jahre im Leben des Komponisten und ein Viertel seiner veröffentlichten Orchestermusik. Feldman komponierte oft für Orchester, sogar früh in seiner Karriere, als es noch keine Aussichten für eine Aufführung gab. Es schickt sich daher, dass vier der fünf hier zu hörenden Stücke Ersteinstrumentierungen sind.

In der Schule spielte Feldman Kontrabass, wodurch er sich daran gewöhnte, Musik hinten im Orchester zu hören. Später zog er es vor, während Orchesteraufführungen hinten im Konzertsaal zu sitzen. Er komponierte immer am Flügel, wo der Klang sich erst um den Körper des Instrumentes bewegt, bevor er die Ohren erreicht. Ähnlich scheint seine Musik sich oft von den Zuhörern abzuwenden, um ihr Gehör dann von hinten zu erreichen.

Feldman war fasziniert von der inhärenten Ferne der Orchestermusik: „Sie ist da, irgendwo, und man kann ihr nicht nahekomen.“ Diese CD zielt darauf ab, den Hörern zu helfen, der Musik näher zu kommen.

INTERSECTION I

Intersection I, das John Cage gewidmet ist, entstand 1951 in New York und war eine von Feldmans frühesten graphischen Partituren.

Feldman fühlte sich unter anderem von graphischer Notation angezogen, weil sie ihm erlaubte musikalische Eigenschaften zu definieren, die er in Bezug auf das Stück für wichtig hielt, während er andere Aspekte unbestimmt belassen konnte. Die Partitur ist in vier Notensysteme aufgeteilt – Holzbläser, Blech, hohe Streicher und tiefe Streicher – wobei die Noten als Rechtecke mit verschiedenen Längen auf einem Gitter erscheinen. Jede Note ist spezifiziert in Bezug auf ein tiefes, mittleres oder hohes Instrumentenregister, doch spezifische Tonhöhen werden nicht vorgegeben. Die maximale Länge der Dauern eines jeden Klanges ist festgelegt. Obwohl alle Spieler ihren eigenen Einsatz wählen können, muss der Klang bis zum Ende des Zeitrahmens gehalten werden. Die Spieltechniken für die Streicher werden vorgegeben, doch die Wahl der Dynamik bleibt den Ausführenden überlassen.

Die Musik bewegt sich intuitiv von Moment zu Moment. Es gibt keine Themen, nur gewisse Ähnlichkeiten zwischen Passagen. Feldmans Rolle als Komponist in diesem Stück besteht nicht darin, die Beziehungen zwischen Tönen zu managen, sondern die Musik in ihrem zeitlichen Verlauf zu formen. Die Interaktionen der vier Instrumentengruppen produzieren einen Klang, der in Feldmans Oeuvre einzigartig ist.





Eine Bemerkung zur Realisierung

Intersection I erscheint hier in einer Realisation, die speziell für diese Einspielung geschaffen wurde. Infolge von Zeitknappheit bei der Aufnahme der auf dieser CD zu hörenden Werke wurde ich von Mode Records gebeten, eine Fassung des Stückes zusammenzustellen, die zweckdienlich aufgenommen werden konnte, ohne jedoch Feldmans ursprüngliche Absichten zu reduzieren.

Anders als John Cage wollte Feldman „den Klang und nicht den Ausführenden befreien“. Er war nicht dagegen, dass die Spieler ihre Stimmen im Voraus schriftlich ausarbeiteten. Ich richtete mich danach, bat einige zeitgenössische klassische Musiker, direkt aus der graphischen Partitur zu spielen und nahm ihre Interpretationen auf. Daraufhin transkribierte ich ihre Aufführungen in Form von traditionell notierten Stimmen, so dass die Spieler im Orchester wie Schauspieler die ursprünglich spontanen Interpretationen nachschaffen konnten.

Bei diesem Zugang kamen die Töne auf idiomatische Weise von den Ausführenden selbst und beruhten nicht auf kompositorischen Entscheidungen. Außerdem existiert jeder Klang unabhängig von den vorgehenden und nachfolgenden und auch unabhängig von den gleichzeitig auftretenden Klängen, da jede Stimme einzeln aufgenommen wurde – die Klänge überschneiden sich, beziehen sich aber nicht aufeinander.

STRUCTURES &

ON TIME AND THE INSTRUMENTAL FACTOR

Structures (1960-62) und *On Time and the Instrumental Factor* (1969) sind miteinander verwandt und stammen aus einer Übergangszeit in Feldmans Karriere, während der er sich von der graphischen Notation distanzierte und sich in zunehmendem Maße direkt mit der Konstruktion seiner Musik befasste.

Feldman beschreibt den Kompositionsprozess von *Structures* in seiner Programmnotiz zu dem Stück:

„In verschiedenen meiner Werke wie etwa *The Swallows of Salangan* sind alle Töne vorgegeben, doch der Ausführende wählt seine eigene Dauer (langsam) für die einzelnen Klänge. Die Wirkung entspricht einem vielfältigen Nachhall der von einer gemeinsamen Klangquelle herrührt. In *Structures for Orchestra*, ‚fixierte‘ ich (präzise notiert) das, was geschehen könnte, wenn in dem Werk unbestimmte Elemente benutzt würden.“

Aber Feldmans Gestaltung des „Nachhalls“ der Akkorde mit freier Dauer ist nicht natürlich, sondern artifizell. Wirbel entstehen dort, wo er in die Musik greift: einem Akkord, der vom ganzen Orchester gehalten wird, folgt eine gebrochene Reihe von Einzeltönen; Terzen werden von den Posaunisten herumgereicht; hohe Holzbläser vereinigen sich auf einem Cis. All diese Interaktionen dienen dazu, eine Struktur zu schaffen, die innerhalb der Grenzen des Quellenmaterials so plastisch

wie möglich ist.

On Time and the Instrumental Factor weist die gleiche schwebende Klangwelt wie *Structures* auf. Ein Blick in die Partitur enthüllt jedoch, dass es eine noch zielbewusster gelenkte Komposition als das frühere Werk ist. Feldman benutzt Zeit konstruktiv, wiederholt ganze Seiten und bringt Fragmente früherer Musik zurück, als ob es sich um Erinnerungen handelte. Was das Instrumentale betrifft, so scheinen Noten weniger wegen ihrer spezifischen Tonhöhe als vielmehr wegen gewisser Farben in gewissen Registern gewählt worden zu sein. Die Wirkung des Verschwimmens in der graphischen Partitur von *Intersection I* spiegelt sich hier wider. „Timbre und Umfang weisen auf das gleiche Problem, und beide sind wichtiger als die Tönhöhen“, sagte Feldman als er an der Komposition arbeitete. „Wenn man den Klang, den man haben möchte, genau kennt, gibt es nur ein paar Noten in jedem Instrument, das wird genügen.“

VOICE AND INSTRUMENTS

Voice and Instruments entstand 1972 und wurde vom Sender Freies Berlin in Auftrag gegeben und vom RIAS Symphonie-Orchester (jetzt Deutsches Symphonie-Orchester genannt, das Orchester, das auf dieser CD zu hören ist) uraufgeführt. Es ähnelt Feldmans Vokalwerken, wie etwa *Voices and Instruments*, *Voices and Cello* sowie *Chorus and Orchestra*, die aus seiner „Berliner Zeit“ stammen.

Die Titel, die denen von Stillleben ähneln, verweisen auf den Versuch des Komponisten, die Konzentration des Hörers auf die Klangeigenschaften der Musik zu lenken. Feldman nannte das Stück *Voice and Instruments* und betonte somit seinen Gebrauch des Orchesters als eine Klangfarbenpalette, von der er nur nimmt, was er im Moment braucht. Obwohl einige Stücke aus dieser Zeit aus einer festgelegten Aufeinanderfolge von Klängen mit freier Dauer bestehen, schrieb Feldman hier die Längen der Klänge innerhalb eines metrischen Rahmens vor, analog zur Kompositionsmethode von *Structures*. Es vergeht ein Klang nach dem anderen, wobei nur eine ätherische Verbindung zum nächsten Klang besteht.

Zudem rückte das, was Feldman das „unveränderliche Bild“ in den frühen graphisch notierten Werken nannte, nun ins Zentrum des Interesses und enthüllte in zunehmendem Maße vielfältige Eigenschaften. Es gibt Momente in dem Stück, wo Feldman eine Sammlung von Tönen nimmt und sie auf verschiedene Weise dreht oder einen Ton von verschiedenen Instrumenten wiederholen lässt; gewisse Akkorde kehren immer wieder zurück und haben die gleiche Struktur und Instrumentierung. „Meine früheren Partituren waren ein leerer, weißer Raum“ erläuterte der Komponist. „Nun habe ich ein paar ausgewählte Möbelstücke hinzugefügt“.





ORCHESTRA

Orchestra (1976), ein weiteres „Stilleben“, ist aus dem gleichen Material wie *Voice and Instruments* geschneidert, doch es entstand vier Jahre später. Infolge gewisser anderer Elemente kann es mehr oder weniger in Feldmans berühmte späte Periode eingeordnet werden. Die Klänge sind hier plastischer und werden nun in umfassenderen kompositorischen Strukturen zusammengestellt. Gleichzeitig entstehen Muster aus wechselnden Gruppen von Klängen, als ob es Verkürzungen der früheren ausgedehnten Figurationen wären.

Obwohl dieses Stück das umfassendste Orchester der Werke auf dieser CD beansprucht, spielt nur gelegentlich etwas mehr als die Hälfte der Instrumente zur gleichen Zeit. Der Titel verweist auf das Orchester als einen möglichen Raum, innerhalb dessen sich die Musik bewegen kann; wenn in *Intersection I* das Orchester das Thema der Komposition ist, verkörpert es hier eine Landschaft, durch die sich das Stück bewegt. Hin und wieder kehrt die Musik zu einem vertrauten Ort zurück, doch sie bewegt sich immer wieder hin zu unergündeten Territorien.

Feldmans oeuvre pour Orchestre par Samuel Clay Birmaher

Les cinq œuvres de cette édition combinent l'une des dernières lacunes majeures de la discographie enregistrée de Morton Feldman. Elles sont présentées de manière chronologique et couvrent un quart de siècle de la vie du compositeur et un quart de la musique pour orchestre qu'il a publiée. Feldman a souvent composé pour orchestre, même au début de sa vie d'artiste, alors qu'il n'avait pas vraiment d'espoir que les pièces soient jouées en public. Ainsi, il est tout à fait emblématique que quatre des cinq morceaux que l'on peut écouter ici soient des premiers enregistrements.

Au lycée, Feldman jouait de la contrebasse; c'est ainsi qu'il s'est habitué à entendre la musique de derrière l'orchestre. Par la suite, lors des exécutions orchestrales, il préférerait être assis au fond de la salle de concert. Il a toujours composé sur un piano à queue; ainsi le son cheminait à travers le corps de l'instrument avant de parvenir à ses oreilles. De la même façon, sa musique semble tourner le dos aux auditeurs, qui l'écoutent par-dessus l'épaule.

Feldman était intrigué par ce qu'il percevait comme l'éloignement intrinsèque de la musique d'orchestre. « C'est là, quelque part, mais vous ne pouvez pas vous en approcher ». Le but de ce disque est d'aider les auditeurs à s'en approcher un peu davantage.

INTERSECTION I

Intersection I, morceau dédié à John Cage, a été composé à New-York en 1951 et est l'une des premières partitions graphiques de Feldman.

L'une des raisons de l'attrance de Feldman pour la notation graphique résidait dans son pouvoir de définir parmi les qualités musicales, celles qu'il trouvait importantes pour le morceau, tout en laissant les autres indéterminées. La partition est séparée en quatre portées – les bois, les cuivres, les cordes aiguës, les cordes graves – dont les notes apparaissent comme des rectangles de longueurs différentes sur une grille. Il a spécifié pour chaque note si elle devait être jouée dans le registre grave, moyen ou aigu de l'instrument. Mais il ne donne pas de son spécifique. Des durées maximales possibles sont notées pour chaque son et bien que chaque interprète puisse choisir son propre moment d'entrée, tous doivent tenir jusqu'à la fin du cadre temporel. Les techniques de jeu pour les instruments à cordes sont indiquées, mais le choix des dynamiques est laissé aux interprètes.

D'instant en instant, cette musique se meut de manière intuitive. Il n'y a pas de thème, seulement certaines similarités entre les passages. Dans ce morceau, le rôle de Feldman en tant que compositeur, n'est pas de gérer les relations entre les sons, mais de former la musique





Remarque sur la réalisation

Intersection I figure ici dans une version créée spécifiquement pour cette édition. Du fait du temps limité imparti pour l'enregistrement des œuvres de ce disque, Mode Records m'a demandé de mettre sur pied une version de la pièce qui pourrait être enregistrée rapidement, mais qui ne trahirait pas les intentions originales de Feldman.

Contrairement à John Cage, Feldman souhaitait « [libérer] le son et non l'interprète » et il n'était pas opposé à ce que les musiciens écrivent leur partie à l'avance. Partant de cette indication, j'ai demandé à un certain nombre de musiciens contemporains classiques de jouer directement à partir de la partition graphique alors que j'enregistrais leur interprétation. Ensuite, j'ai transcrit leur interprétation en parties notées de manière traditionnelle, de façon à ce que les musiciens puissent en conséquence recréer l'interprétation originale et spontanée, tout comme le feraient des acteurs.

Grâce à cette approche, les notes proviennent de manière idiomatique des interprètes eux-mêmes et non de décisions du compositeur. De plus, du fait que chaque partie a été enregistrée séparément, chaque son existe indépendamment non seulement de ceux qui le précèdent et de ceux qui le suivent, mais aussi de tous les sons concurrents – ils se chevauchent sans être liés entre eux.

dans le temps. Les interactions musculaires des quatre groupes d'instruments créent un son qui diffère du reste de l'œuvre de Feldman.

STRUCTURES &

ON TIME AND THE INSTRUMENTAL FACTOR

Structures (1960-62) et *On Time and the Instrumental Factor* (1969) sont des œuvres-sœurs datant d'une période de transition de la carrière de Feldman, au cours de laquelle il s'est éloigné de la notation graphique et a participé de plus en plus directement dans la construction de sa musique. Dans la note de programme sur *Structures*, Feldman décrit sa démarche de composition de cette œuvre ainsi :

« Dans nombre de mes œuvres, comme *The Swallows of Salangan*, toutes les notes sont définies, mais l'interprète choisit sa propre durée (longue) pour chaque son. L'effet est très semblable à une série de réverbérations d'une source commune de son. Ce que j'ai fait dans *Structures* for Orchestra a été de "fixer" (noter précisément) ce qui pourrait arriver si l'œuvre avait recours à des éléments indéterminés. »

Mais la conception de Feldman de la « réverbération » des sons à durée libre sous-jacents est plus astucieuse que naturelle. Des tourbillons se forment là où il intervient dans la musique : un accord tenu par l'ensemble de l'orchestre, suivi réciproquement par une série interrompue de sons individuels; des tierces passant de trombone en trombone, les vents aigus se fondent en un do dièse. Toutes ces in-

terférences contribuent à créer une structure aussi plastique que possible à l'intérieur des limites de la substance d'origine.

On Time and Instrumental Factor existe dans le même monde de sons flottants que *Structures*. Cependant, un coup d'œil à la partition révèle une composition guidée encore plus résolument que les premières œuvres. Feldman utilise le temps pour construire, il répète des pages entières et rapporte des fragments de musique antérieurs, comme s'il rappelait des souvenirs. Quant au facteur instrumental, les notes semblent avoir été choisies moins pour être entendues comme des sons distincts que pour être perçues comme certaines couleurs dans certains registres, venant en écho des effets d'estompe de la partition graphique dans *Intersection I*. « Le timbre et l'étendue posent le même problème, et ils sont tous les deux plus importants que les notes », disait Feldman à peu près au moment de la composition. « Lorsque l'on sait exactement quel son l'on veut produire, peu de notes sur n'importe quel instrument suffisent. »

VOICE AND INSTRUMENTS

Voice and Instruments, morceau composé en 1972, a été commissionné par la radio Sender Freies Berlin et a été créé en première par le RIAS Symphonie Orchester (devenu depuis le Deutsches Symphonie Orchester Berlin - celui que l'on peut écouter sur ce disque). Il est typique des œuvres vocales de la « période de Berlin » de Feldman, tout comme *Voices*

and *Instruments*, *Voices and Cello* et *Chorus and Orchestra*.

Ces titres en forme de « natures mortes » résultent de la tentative du compositeur de focaliser l'esprit de l'auditeur sur les qualités sonores de la musique. Feldman a nommé le morceau *Voice and Instruments* de manière à insister sur son utilisation de l'orchestre comme une palette de couleurs sonores à laquelle il emprunte seulement ce dont il a besoin à chaque instant. Bien que certaines pièces de cette période consistent en un ordre fixé de sons d'une durée libre, ici Feldman définit les durées des sons à l'intérieur d'une structure métrique, analogue à sa méthode de composition de *Structures*. Les sonorités se suivent une à une et sont liées seulement de manière floue.

De plus, ce que Feldman a nommé « image immuable » dans des œuvres graphiques antérieures, fait maintenant l'objet d'une plus grande attention et révèle des caractéristiques de plus en plus variées. Il y a des moments, dans la pièce, où Feldman prend un ensemble de sons et les triture dans tous les sens; ou bien il fait répéter une note par différents instruments; certains accords reviennent sans cesse dans la même structure et la même instrumentation. « Mes partitions antérieures étaient des salles blanches, vides, » explique le compositeur. « Maintenant, j'ai ajouté quelques meubles bien choisis. »



ORCHESTRA

En tant qu'autre « nature morte », *Orchestra* (1976) est taillée dans la même étoffe que *Voice and Instruments*, mais quatre années supplémentaires et l'ajout de certains éléments la placent au début de la fameuse période tardive de Feldman. Les sonorités ont acquis ici davantage de plasticité et sont maintenant assemblées dans de grandes structures de composition. En même temps, émergent des schémas de groupes de sons qui changent, qui semblent des contractions des figurations antérieures.

Même si, de toutes les œuvres de cet enregistrement, ce morceau a été composé pour la plus grande formation orchestrale, il est rare que plus de la moitié des instruments jouent en même temps. Le titre se réfère à l'orchestre en tant qu'espace dans lequel la musique peut se mouvoir; si dans *Intersection I* l'orchestre est le sujet de la composition, ici il incarne un paysage que la pièce traverse. De temps à autre, la musique revient à son lieu habituel, mais elle se dirige toujours à nouveau vers des territoires inconnus.

Produced by: Jens Schünemann

Executive Producer: Rainer Pöllmann and Brian Brandt

Engineered by: Eckard Stoffregen (2, 3, 5); Henri Thäon (1, 4)

Recording: Great Hall, Haus es Rundfunks, Berlin, Germany on 10-13 January 2009 (2, 3, 5) and 29-30 November 2010 (1, 4)

Art Direction: Brian Brandt

Photos: Feldman: © William Gale Gedney (ca. 1966), courtesy of Duke University

Liner Notes: © Samuel Clay Birmaher

Translations: Sabine Feisst (German); Jean-Jacques Rognant & Jovita Zähl (French)

Published by: C. F. Peters Corporation (1, 2); Universal Edition (3-5)

Special thanks to Henning Lohner, Bunita Marcus, and Jovita Zähl

Samuel Clay Birmaher and Mode Records extend thanks to the musicians for their help with *Intersection I*: Alejandro T. Acierio, Michael P. Atkinson, Brad Balliett, Erik Carlson, Greg Chudzik, Rachel Drehmann, Emily Dufour, Gareth Flowers, Alex Greenbaum, Stephanie Griffin, Michael Harley, James Hirschfeld, Bill Kalinkos, Nathan Koci, Andy Kozar, Alison Lowell, Victor Lowrie, Amelia Lukas, Kevin McFarland, Joshua Modney, Christopher Otto, John Pickford Richards, Alex Waterman, Karisa Werdon, Jeffrey Young

The Feldman Edition on Mode Records:

www.moderecords.com/profiles/mortonfeldman.html

