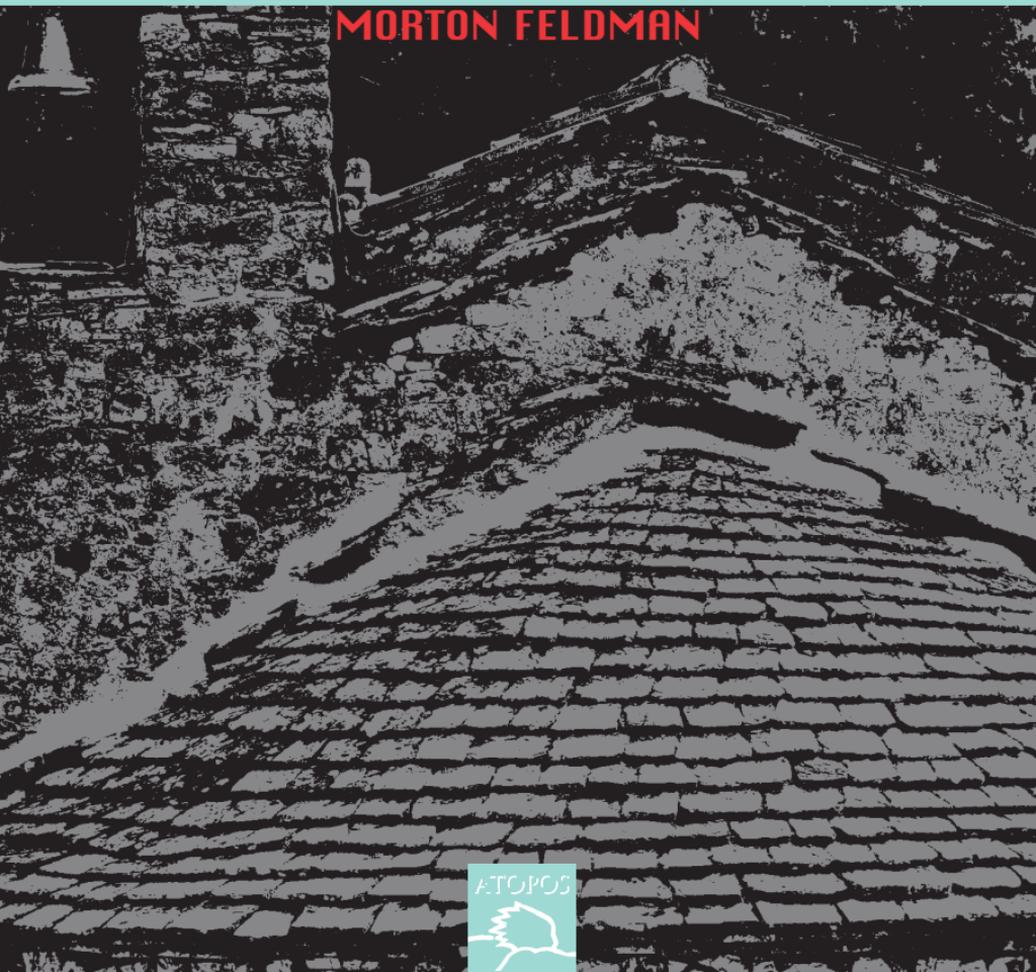


FOR PHILIP GUSTON

MORTON FELDMAN



ATOPOS





Une fois, au cours d'un débat à la radio, Feldman a évoqué ce qu'il avait perçu à plusieurs reprises comme une peur que le musicien professionnel ressent apparemment devant son instrument : une peur qui crée – disait-il – une distance entre les deux. Il a parlé aussi de la nécessité pour sa musique d'une totale proximité entre le musicien et son instrument, une sorte de fusion qui s'incarne dans un engagement radical dans les éléments musculaires, physiques et essentiellement sensoriels de l'art de l'exécution. Il doit y avoir là un esprit d'aventure et de fraîcheur, une stratégie vibrante et hautement risquée où chaque exécution est empreinte d'un caractère d'unicité.

En tant qu'exécutants, nous connaissons le morceau ; après des semaines de répétitions nous connaissons la partition, nous connaissons son organisation, la façon dont elle évolue et l'ampleur effrayante du travail. Alors comment affronter l'exécution ? La concentration est essentielle : se concentrer sur l'instant, le présent physique, le doigt qui touche le clavier, la main sur l'instrument, le moment-clef où la pure connaissance se manifeste, avant l'action révélatrice de la conscience. L'effet d'échelle est insignifiant sauf, peut-être, au niveau subliminal. (Personnellement, en tant que musicien d'improvisation, je pense que le mieux c'est lorsque tout se passe comme si je n'étais pas conscient de jouer ; c'est une question d'être, et de faire ; le concept d'erreur, de notes justes ou fausses, par exemple, au-delà de toute considération formelle, n'a simplement rien à voir).

De même, la concentration est une question essentielle pour Feldman en tant que compositeur. C'est le terme qu'il utilise le plus souvent en parlant de composition : « En abordant mes compositions je démarre sans aucune idée. Ce que je ne veux pas ce sont les idées. Par contre, ce dont j'ai besoin c'est de la plus haute concentration. Si je commence à perdre ma concentration c'est que je... ou disons plutôt que lorsque je m'aperçois que j'efface des accords, des notes, cela signifie que je suis en train de me déconcentrer. Quand je travaille, j'oublie (l'ange de l'oubli...). Je considère comme un travail d'être assis à attendre, sans aucune idée en tête... Je pense que le travail est le degré de concentration mis en œuvre pour rendre possible cette musique ».

Il existe donc chez Feldman ce caractère de spontanéité et de subjectivité (bien que, dans ses dernières compositions, l'immense ampleur requière des considérations de « forme »). Lorsqu'il s'assied pour composer, il pense en termes de temps réel, de temps acoustique et non pas de temps compositionnel. Il est significatif que Feldman ne parle pas de réalité compositionnelle : en fait il a dit qu'une telle chose n'existait pas ; il préfère parler de réalité acoustique. « Ainsi, pour moi, le réel n'est pas l'objectif, le réel n'est pas le système compositionnel : pour moi le réel est jusqu'à quel point je peux, presque en termes kierkegaardien, exister, plonger, bondir dans cette chose que j'appelle la vie, que j'appelle l'environnement... Aussi ne me parlez pas de systèmes, ne me parlez pas d'esthétique, ne me parlez pas de vie, ne me parlez pas non plus d'art, et quittons-nous sur cette réflexion : tout est une question de courage, rien d'autre, et il n'y a que cela qui compte ; c'est donc dans un certain sens une affaire de personnalité ».

La spontanéité authentique (l'imprévisibilité) est quelque chose d'absolument crucial. C'est le cœur de la musique de Feldman : l'idée que tout son a une qualité unique. Il ne peut rien y avoir de routinier dans l'exécution d'une œuvre de Feldman, tout comme il ne peut pas y avoir de schémas tout faits dans la vie ; il y a tant d'imprévus, tant de choses qui peuvent se passer et qui peuvent modifier la manière dont tel ou tel accord sera joué, dont tel ou tel son sera rendu par rapport aux exécutions précédentes. Jouer Feldman a tout à voir avec la vie. Et il est reconnu que certains pleurent en l'écoutant.

Je me souviens d'une discussion radiophonique à la BBC où le compositeur Cornelius Cardew, un des plus grands spécialistes de la musique de Feldman, postula l'insuffisance de l'art face à la puissance grandiose de la nature et de ses phénomènes. Kant avait également remis en question la suprématie de l'expérience de l'art sur celle de la nature. C'est peut-être précisément l'affinité de la musique de Feldman avec la nature plutôt qu'avec l'art, son aspiration vers la nature (telles les peintures de la chapelle Rothko à Houston, où les gens s'assoient et se mettent à pleurer), qui suscitent des réactions aussi extrêmes.

John Tilbury, 2 septembre 2013

Avce For Philip Guston, nous nous trouvons face à une œuvre dont la durée génère nécessairement une conception du déroulement du temps tout à fait différente de celle que nous acceptons habituellement lorsque nous nous apprêtons à écouter une pièce musicale.

Ceci nous ramène immédiatement aux morceaux les plus longs composés dans les années 1930 – tels l'*Opus clavicembalisticum* de Kaikhosro Shapurji Sorabji, ou ses *Variations symphoniques pour piano* (neuf heures d'écoute...) – ou, plus récemment, à *The Road* de Frederic Rzewski.

Au-delà d'une certaine mesure – les *Variations Goldberg* ou l'*Art de la fugue* de Bach, la *Sonate op. 106* de Beethoven, les symphonies de Mahler et de Bruckner etc. –, la forme et l'émotion sonore sous-entendent une idée d'enchaînement syntaxique qui, parfois, ne peut être perçue à différents niveaux qu'au prix d'une grande attention d'écoute, en raison de l'immense dilatation du projet.

Chez Feldman, et chez Cage avant lui, il entre dans la logique musicale une part d'imprévisibilité qui va jusqu'à une absence de liens passé-présent-futur, et l'auditeur est amené à fragmenter sa perception, à vivre moment par moment, et ceci même pendant un temps très long. L'happening, ce qui arrive, est comme une barque qui glisse sur l'eau d'un fleuve : comme le sillage qu'elle laisse derrière elle et qui disparaît bien vite, l'attention vit le passage du temps, et suscite une mémoire du son très différente – mais peut-être non moins efficace – d'une écoute qui « cherche » des logiques formelles.

Ici la magie du son ne demande pas de prise de conscience ; il s'agit d'un partage, que Cage avait déjà indiqué en nous invitant à ouvrir la fenêtre et à écouter la vie. La question alors est de savoir si l'écoute de ce qui a lieu implique une nouvelle conception esthétique-anesthésique : accepter tout ce qui arrive à nos oreilles, et pour combien de temps.

Mais dans *For Philip Guston* on ne trouve pas le son fortuit de la vie : ce sont comme des motifs aujourd'hui, beaux et délicats, qui apparaissent et disparaissent, une infinie séduction, des frissons d'émotion, qui nous renvoient par un parcours improbable de Feldman à Schubert, à sa « divine longueur », pour une patiente écoute.

Daniele Lombardi, septembre 2013

L'Huddersfield Contemporary Music Festival

Le festival de musique contemporaine d'Huddersfield est une manifestation de portée internationale ; fondé en 1978 par le professeur Richard Steinitz de l'université d'Huddersfield, il est dirigé actuellement par l'intrépide et incorruptible Graham McKenzie. Le festival se distingue par une programmation novatrice offrant un répertoire de pointe qui comprend des pièces pour orchestres, chœurs, musique électroacoustique, improvisation, ainsi que des films et des spectacles de danse et de théâtre musical. Chaque année, en novembre, le festival s'empare de la ville pendant dix jours, investissant les lieux les plus divers, dont les théâtres, les églises et le département de Musique de l'université. L'Huddersfield Contemporary Music Festival est aujourd'hui l'un des festivals musicaux les plus importants et les plus appréciés au monde.



John Tilbury

Pour la biographie de John Tilbury et pour plus d'informations, consulter Google: John Tilbury pianist.



Carla Rees

www.carlarees.co.uk



Simon Allen

www.simonallen.co.uk



Philip Guston

To B.W.T.

1952

oil on canvas

123 cm. x 130 cm.

Jane Lang Davis Collection, Medina



ATP 022-1-2-3-4

FOR PHILIP GUSTON

DDD

LC-00129

MORTON FELDMAN

CD 1	1 M. Feldman	For Philip Guston part 1	1984	78:29
CD 2	1 M. Feldman	For Philip Guston part 2	1984	75:20
CD 3	1 M. Feldman	For Philip Guston part 3	1984	70:40
CD 4	1 M. Feldman	For Philip Guston part 4	1984	64:37
			total time	4:49:06

John TILBURY Piano
Carla REES Flute
Simon ALLEN Percussions

The composer prescribes an extremely low dynamic level throughout the piece: ppp