



## On the title of 'For Bunita Marcus'

From the beginning of his career, Morton Feldman made dedications into titles. The earliest was 'For Cynthia', a short piano piece named for his second wife. Then came 'For Franz Kline', dedicated to the abstract expressionist painter.

Feldman was proud of his association with artists he met through John Cage in the 1950's. "The temperaments of artists like Rothko, Pollock, [de] Kooning, and Kline are very similar to mine," Feldman said. "I know their research intimately".<sup>i</sup> By naming his pieces after them, Feldman cemented his link with a veritable who's who list of artists living in postwar New York. Names he used include Frank O'Hara (the poet), Mark Rothko, Willem de Kooning, Philip Guston (painters), Aaron Copland, John Cage, Christian Wolff, Stefan Wolpe (composers), and Samuel Beckett (the writer, poet, and playwright). One name sticks out: Bunita Marcus.

Marcus was Feldman's student from 1975 to 1981 at the University at Buffalo, where she earned a PhD in composition. In 1983 Feldman said, "I'm very enthusiastic about this girl. And I think she's something to be enthusiastic about. I'm never going to have [another] student like her as long as I live. Never."<sup>ii</sup> Although Feldman could be viciously critical of other composers, he had nothing but praise for Marcus and her "natural penchant for doing what she does very, very well." Her compositions, which he said he "learned a lot from" were "gorgeous" and "elegant".<sup>iii</sup>

Marcus was also Feldman's intimate companion, on and off, from the time they met. She refused Feldman's marriage proposal in 1981, but they remained close until his death in 1987. Marcus was by no means his only muse; on the contrary, by all accounts Feldman was a compulsive womanizer. But Marcus, who commissioned and premiered his last piano piece 'Palais de Mari' (1986), and to whom this CD's composition is dedicated, will always be inextricably linked to Feldman's legacy.

---

<sup>i</sup> Interview with Jean-Yves Bosseur from 1967, published in *Ecrits et paroles* (Paris: L'Harmattan, 1998), page 158.

<sup>ii</sup> Dirk de Klerk, transcription, *Morton Feldman: The Johannesburg Masterclasses*, "Works by Bunita Marcus", Session 7, July 1983. Published online by Chris Villars at <http://www.cnvill.net/mfmasterclasses07.pdf>

<sup>iii</sup> *Ibid.*

## Listening to 'For Bunita Marcus'

When I'm listening to this piece I'm drifting and I'm floating, as I do in all your music... But what I want to know is: are you floating when you're composing it? – Bunita Marcus<sup>i</sup>

**M**orton Feldman was a competitive man. In numerous interviews and essays he mentions three composers whose fame and influence he envied: Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez and his close friend, John Cage. "It is a contest", Feldman said.<sup>ii</sup>

There was a real substantive difference between Feldman and the others: Feldman didn't use systems to write music. He relied on his instincts. "You know the expression 'playing by ear'? I compose by ear, and there you have it".<sup>iii</sup>

Perhaps because of their inscrutable origins in Feldman's subconscious, his works elude analysis. Feldman provided little guidance: "You cannot analyze why it works" he said.<sup>iv</sup> Some writers, instead of analyzing the pieces, describe the listening experience via metaphor. Composer Cornelius Cardew hit on something essential when he said:

"Almost all Feldman's music is slow and soft...I see it as a narrow door, to whose dimensions one has to adapt oneself (as in *Alice in Wonderland*)... Only when one has become accustomed to the dimness of light can one begin to perceive the richness and variety of colour."<sup>v</sup>

The challenge for inexperienced listeners is that they can be so baffled by what they hear in the first few minutes of a piece by Feldman, that they may give up well before their ears adapt. To make matters worse, many listeners are loath to admit that they don't "get it", for fear of revealing their lack of musical expertise.

Even though I have listened to many of Feldman's works multiple times, and I regularly perform his piano music, I still need time to adjust too. I wonder: would it be possible to describe this adjustment, so that listeners know what to expect?

**W**hen I listen to the beginning of one of Feldman's longer pieces, like "For Philip Guston" (1984) or "String Quartet no 2" (1983), I follow the notes one by one at first. The same few notes appear over and over again. I start to notice little changes, like the notes arriving at gently

unpredictable moments. I begin to focus on the bloom of each note. The insistent, circular motion of the music makes me feel dazed.

About five minutes into the piece, I start to feel edgy. My mind starts to resist. I develop a nagging feeling that the music isn't going anywhere. I start to become less focused on the music, and more aware of my restlessness. The tension inside me is clearly coming from the music. The repetitions feel provocative, even hostile. No matter how many times I listen to certain pieces by Feldman, this visceral irritability appears early on. I've learned that the feeling is a premonition of emotional release. But it's still disconcerting.

Feldman continues, ever patient, using the same notes, wearing me down. Then, slowly, I start to forget my feelings. I hear the music again, but now it has a glow to it. My ears and mind have adjusted, and my ego fades into the background. It usually takes ten minutes for this transformation to become complete. I can never identify the exact moment when it happens, because, by definition, I forget myself. The part of my personality that wants to measure things has melted away.

Twelve or thirteen minutes into the piece, I am completely acclimated. My mind is calm. My breathing is slower. My ears feel wide open. The details seem more distinct. Listening to the piece is no longer about "the piece" or about "me" but about a spiritual sense with which I am now in tune. I may be in an uncomfortable chair, or thirsty enough to get up for a drink. But I want the spell to continue, and interruption seems unthinkable. "[W]hen my work arrives at one mood, it's as if I am praying" Feldman said.<sup>vi</sup>

The music glides along, and my mind glides with it. After fifteen or sixteen minutes, I feel completely secure. Feldman and I now have a pact. His music is so consistent in mood, and in the musical resources he uses, that I instinctively trust that he won't do anything to "wake me up". No abrupt accents, no startling dynamic shifts. Any change is introduced delicately. For the rest of the piece, my consciousness only perks up when Feldman changes the notes or the textures of what he's repeating. My sense of time disappears. The piece can last one hour, or four hours; I know I'll follow it to the end.

"I think that hypnotism happens when people listen to music, that is to say very rarely," Feldman once said, with a laugh. "The experience is so foreign to them!"<sup>vii</sup>

**A**s listeners to Feldman's longer works, we may experience the emotional trajectory I just described: puzzlement – tension – release – trance. But different pieces have different ways of unfolding. Feldman himself would have been wary of these generalizations. In an interview, he said, "Many people feel that if they hear one piece of mine, they['ve] heard it all." If people think

it all sounds the same “it means they are not listening”. But he goes on to say, in the same interview, “I want all my pieces to be the same... By ‘the same’ I mean that [they] travel the same ground all the time.”<sup>viii</sup>

‘For Bunita Marcus’ begins with a three-note motive that is twisted and turned over multiple registers, until it seems like the piece will never change textures. The pacing is implacably consistent as well. There are few surprises, and only the changes of register provide variety. The piece feels “tight” during these first eleven minutes (**Track 1**).<sup>ix</sup> You can almost feel the composer’s stubborn presence.

What happens next amazes me every time I play the piece: Feldman winds things even tighter. A tiny four-note rhythmic cell teeters, wobbles, and lurches over and over again (**Track 2**). The music is reminiscent of “process music”, which follows an inexorable linear path through the possible variations of a motive. But despite the surface resemblance, Feldman’s music is something else: totally unpredictable, repeating itself at times, at other times staggering around rhythmic corners into new, unexpected combinations.

After five minutes of spinning in circles, the piece starts floating into new, freer territory (**Track 3**). Whereas the music of **Track 1** is stark and foreboding, and **Track 2** has a “broken machine” quality, **Track 3** marks the beginning of a new texture, with gentle ripples of notes. The phrases become longer, and there’s a hint of sensuality. The variety of notes grows (**Track 4**) before the opening theme makes a brief reappearance. My favorite excerpt of the piece is the short, loving passage at **Track 5** (and the similar passage at **Track 9**).

At the arrival of **Track 6**, Feldman proves his inventiveness yet again: with just a hollow chord in the left hand, and two notes in the right hand, he creates a tremendous feeling of space. Few composers can do so much with so little. As pianist John Tilbury wrote, “For where...so many composers were busying themselves filling space, for Feldman the creation of space remained a central preoccupation”.<sup>x</sup> Or as Paul Méfano said: “It is as if he lit little sparks in the void”.<sup>xi</sup>

During the last 45 seconds of **Track 9** and into **Track 10**, Feldman takes another tiny fragment and turns its development into a major musical event. Pierre Boulez comes to mind: “Under the influence of Feldman’s music I realized that one could compose music with short cells, even single chords, which come from nothing and disappear into nothing.”<sup>xii</sup>

**A**bout halfway through the piece (**Track 12**) Feldman “makes a move”: he has exhausted the previous musical ideas, and he suddenly moves to a new one. Although he saw the convention of splitting pieces into movements as “outmoded”,<sup>xiii</sup> he was realistic enough to know that a long piece can’t sustain itself without change. “You just find ways to survive in this big piece”, he said.<sup>xiv</sup>

“When I make a move it might seem a little wrong. You can’t figure out the move...That is also a device for keeping [the piece] going.”<sup>xv</sup>

In this case the new material Feldman introduces is consonance. After thirty-four minutes of dissonant, stark, melancholic sounds, these calm, open intervals, right in the middle of the keyboard, are disarming. **Tracks 16** and **17** also include a new element, also consonant: a lovely swaying kind of *berceuse*, which is so simple in its construction and yet so captivating that it must have made Philip Glass break into a sweat when he first heard it. The figure loses steam in **Track 17**, and the spaces between the notes start to lengthen.

At **Track 17**’s three-minute mark, forty-eight minutes into the piece, we hear two slow chords in succession. This short cadential figure signals the beginning of a twenty-minute coda. Although discreet, it is a critical moment. The notes form a cadence, F dominant 7 to B-flat minor, a typical succession of chords found in 19<sup>th</sup> or even 18<sup>th</sup> century music, but out of context here. This new motive comes to dominate the end of the piece.

From here on, the pace of the piece slows even more. A sense of resignation settles in. At **Track 19** the cadence from **Track 17** becomes the main fuel which the piece consumes, with a few detours, until just before the end. “In my art I feel myself dying very, very SLOWLY”, Feldman once said.<sup>xvi</sup> The last third of ‘For Bunita Marcus’ is a wonderful illustration of that idea.

**F**eldman was an expansive communicator about everything except his personal life. But in one of his last lectures, he became uncharacteristically candid. He had just married his student Barbara Monk, and the following week he was diagnosed with pancreatic cancer. When he gave the lecture, he knew that his days were numbered.

“I really don’t know how long a piece is going to be .... A lot of times the dictates of a piece ha[ve] to do with purely personal and emotional reasons. The piece that I dedicated to Bunita Marcus, if I could make myself vulnerable, had to do with my mother’s death and the whole idea of someone lingering on. I just didn’t want the piece to die. So compositionally I used this to keep it alive, as a terminal patient, as long as possible.”<sup>xvii</sup>

It’s likely that Feldman’s choice of metaphor was influenced by his own looming illness. And today, thirty years after the piece was written, with the knowledge of what he said, I still hear an element of mourning in the piece. And I want it to last just a little bit longer.

Ivan Ilić, July 2015

## Notes

- <sup>i</sup> Raoul Mörchen, editor, *Morton Feldman in Middelburg* (Köln: Edition MusikTexte, 2008), page 602.
- <sup>ii</sup> Interview from *Soundpieces* by Cole Gagne and Tracy Caras, (Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press Inc 1982), pages 164-177. Available at <http://www.cnvill.net/mfgagne.htm>.
- <sup>iii</sup> Interview with Jean-Yves Bosseur from 1967, published in *Ecrits et paroles* (Paris: L'Harmattan, 1998), page 159.
- <sup>iv</sup> *Morton Feldman in Middelburg*, page 94.
- <sup>v</sup> *The American School of John Cage*, a radio programme by Cornelius Cardew, broadcast on Westdeutscher Rundfunk on 27 December 1962.
- <sup>vi</sup> Bálint András Varga, *Three Questions for Sixty-Five Composers* (University of Rochester Press, 2011), page 86.
- <sup>vii</sup> *Ecrits et paroles*, page 161.
- <sup>viii</sup> *Three Questions for Sixty-Five Composers*, page 85.
- <sup>ix</sup> 'For Bunita Marcus' is meant to be listened to from beginning to end. But it's unreasonable to expect whoever listens to this CD to set aside almost 70 consecutive minutes every time they listen to it. Keeping the piece in one track seems dogmatic, so I divided the recording into multiple tracks. People can now listen to part of it, then pick up where they left off. They can also skip to their favorite sections more easily. Since I divided the piece into separate tracks, I hear the structure differently, especially the subtle shifts of color which are so crucial in Feldman's music.
- <sup>x</sup> John Tilbury, *Cornelius Cardew A Life Unfinished*, (Matching Tye: Copula, 2008), page 143.
- <sup>xi</sup> *Three Questions for Sixty-Five Composers*, page 175.
- <sup>xii</sup> *Three Questions for Sixty-Five Composers*, page 23.
- <sup>xiii</sup> Interview from *Soundpieces*.
- <sup>xiv</sup> *Ibid.*
- <sup>xv</sup> *Morton Feldman in Middelburg*, page 130.
- <sup>xvi</sup> *Ecrits et paroles*, page 158.
- <sup>xvii</sup> *Morton Feldman in Middelburg*, page 632.

## Ivan Ilić

Serbian-American pianist **Ivan Ilić**, known for his “restless, inquiring intellect” (International Piano) studied mathematics and music at the University of California Berkeley before moving to Paris. In 2003 he received a Premier Prix from the Conservatoire Supérieur de Paris. The City of Paris sponsored his first recording.

Ivan's first CD (Paraty/2008) of **Claude Debussy's 24 Préludes** received Mezzo Television's Critic's Choice Award (France), and was a Top Five CD of Fanfare Magazine (US). His next CD (Paraty/2012) featured **Leopold Godowsky's complete Chopin Studies for the left hand**. The recording, described as "breathtaking" by BBC Radio 3, was The Daily Telegraph's CD of the Week (UK), a Top 5 CD of MDR Figaro (Germany) and a Top 5 CD of Classiquenews (France). The album also received a 5-star rating from Czech Radio 3 Vltava. The Godowsky CD was broadcast widely across 6 continents, and videos of Ivan performing Godowsky attracted over 500,000 views on YouTube. As a result of the success of the album, Ivan made his acting début in two French short films: Luc Plissonneau's "Les Mains" and Benoît Maire's "Le Berger".

Ivan's most recent CD was Part One of his “Morton Feldman Trilogy”. Entitled **The Transcendentalist** (Heresy Records/2014), the album juxtaposes Scriabin miniatures and meditative American music by Morton Feldman, John Cage and Scott Wollschleger. The album received the Critic's Choice Award of Bayerischer Rundfunk (Germany), it was a Recommended CD of Listen Magazine (US), Classical CD of the month of TGV Magazine (France), a Top 5 CD of Classiquenews (France), a Top 5 CD of the Month of Sinfini Music (UK), and a Top Choice of Swiss Radio – Espace 2. It also received a Supersonic Award from Pizzicato Magazine (Luxembourg), and 5-star reviews from both Harmonie Magazine (Czech Republic) and Aachener Zeitung (Germany). The album was nominated for the International Classical Music Awards in the "Album of the Year" category. It was also mentioned by Forbes in its Top 10 list of New Classical Releases for 2014.

Part Two of Ivan's “Feldman Trilogy” was published in November 2014 by Editions HEAD – Geneva University of Art & Design. **Detours Which Have To Be Investigated** is an Art Book, CD and DVD in homage to Morton Feldman. French magazine Le Nouvel Obs hailed the "sublime immobility" of Ivan's Feldman recording; Australian Limelight Magazine described it as “marvelously spacious and resonant”. La Tribune de Genève wrote: "Under Ivan Ilić's fingers, Feldman reappears, ethereal and moving.”

[www.ivancdg.com](http://www.ivancdg.com)





Les photos de la nuit tragique de Paris (18 photos par Le Parisien)

# DÉSOLATION AU QUARTIER LATIN

après les assauts sur les barricades  
étudiants et policiers

France

nombreux blessés • 400 arrestations

En pleine nuit, le gouvernement a tenté de négocier avec les manifestants. A 2 h. 15 c'était l'échec, ordre était de détruire les barrages.

## À propos du titre « Pour Bunita Marcus »

Morton Feldman a, dès les prémices de sa carrière, glissé des dédicaces dans les titres de ses compositions. L'une des toutes premières fut « Pour Cynthia », un court morceau de piano dédié à sa deuxième femme. Puis vint « Pour Franz Kline » dédié au peintre expressionniste.

Feldman était fier de ses relations avec les artistes rencontrés dans les années 1950 grâce à John Cage. « Les caractères d'artistes tels que Rothko, Pollock, [de] Kooning, et Kline sont très proches du mien », déclara Feldman. « Leurs recherches me sont très intimes ».<sup>i</sup> En donnant leurs noms à ses compositions, Feldman a renforcé le lien qu'il entretenait avec une liste d'artistes prestigieux du New York d'après-guerre. Les noms que Feldman a utilisés incluent Frank O'Hara (le poète), Mark Rothko, Willem de Kooning, Philip Guston (peintres), Aaron Copland, John Cage, Christian Wolff, Stefan Wolpe (compositeurs), et Samuel Beckett (l'écrivain, poète, et dramaturge). Un nom se démarque cependant des autres : Bunita Marcus.

Bunita Marcus a étudié de 1975 à 1981 à l'université de Buffalo où elle obtint son Doctorat en Composition, avec Feldman comme professeur. En 1983, Feldman déclara : « Je suis admiratif de cette fille. Je crois qu'il y a de quoi être enthousiaste à son égard. Aussi longtemps que je vivrai, je n'aurai jamais une autre étudiante comme elle. Jamais ».<sup>ii</sup> Bien que Feldman ait pu émettre de violentes critiques à l'égard des autres compositeurs, il n'avait que des louanges à faire sur Marcus et son « penchant naturel pour exceller dans ce qu'elle fait. » Ses compositions desquelles il disait avoir beaucoup appris étaient « splendides » et « élégantes ».<sup>iii</sup>

Marcus était également une proche de Feldman, entretenant depuis leur rencontre une relation intime mais irrégulière avec ce dernier. Elle refusa sa demande en mariage en 1981, mais ils restèrent liés jusqu'à la mort de Feldman en 1987. Marcus n'était en aucune façon son unique muse ; au contraire, Feldman était un coureur de jupons invétéré. Mais Marcus, à laquelle l'œuvre de ce CD est dédiée, et qui fut la commanditaire du dernier morceau de Feldman pour piano, « Palais de Mari » (1986), restera à jamais étroitement liée à sa légende.

---

<sup>i</sup> Interview avec Jean-Yves Bosseur (1967), *Ecrits et paroles* (Paris: L'Harmattan, 1998), page 158.

<sup>ii</sup> Dirk de Klerk, transcription, *Morton Feldman : Les masterclass de Johannesburg*, « Œuvres de Bunita Marcus », session no 7, juillet 1983. Publiée par Chris Villars au lien suivant : <http://www.cnvill.net/mfmasterclasses07.pdf>

<sup>iii</sup> Ibid.

## À l'écoute de « For Bunita Marcus »

Lorsque j'écoute cette œuvre, mon esprit s'évade, comme cela m'arrive toujours avec ta musique... Mais ce que je voudrais savoir c'est si toi aussi tu t'évades quand tu la composes.  
Bunita Marcus<sup>i</sup>

**M**orton Feldman avait l'esprit de compétition. Au détour de nombreux entretiens et essais, il cita trois compositeurs dont il enviait la gloire et l'influence. Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez et son ami, John Cage. « *C'est une compétition* », déclara-t-il.<sup>ii</sup>

Feldman se démarquait réellement des autres. Jamais il n'utilisa un quelconque système dans l'écriture de sa musique. Il se fiait uniquement à son instinct. « Vous connaissez l'expression 'jouer à l'oreille' ? Je compose à l'oreille, et voilà ». <sup>iii</sup>

Il se peut que ses œuvres échappent à toute analyse car elles trouvent leur origine dans le subconscient impénétrable de Feldman. Feldman n'a lui-même fourni que très peu d'explications : « Vous ne pouvez pas analyser les raisons qui font que ça marche », dit-il.<sup>iv</sup> Au lieu d'analyser les œuvres, certains auteurs décrivent l'expérience qu'ils ressentent à l'écoute en utilisant des métaphores. Le compositeur Cornelius Cardew a mis le doigt sur un point essentiel lorsqu'il dit :

« La quasi-totalité de la musique de Feldman est lente et douce... Je la vois un peu comme une porte étroite, donnant sur des dimensions auxquelles il faut s'adapter (comme dans *Alice au Pays des Merveilles*)... Ce n'est que lorsqu'on s'habitue à la pâleur de la lumière que l'on peut percevoir la richesse et la variété des couleurs. »<sup>v</sup>

C'est un défi : les auditeurs inexpérimentés peuvent être tellement déroutés en entendant les premières minutes d'un morceau de Feldman qu'ils peuvent abandonner avant que leurs oreilles ne s'habituent. Pire, beaucoup de ceux qui l'écoutent sont réticents à admettre qu'ils ne le comprennent pas, par peur de dévoiler leur manque d'expertise musicale.

Bien que j'aie écouté de nombreuses fois les œuvres de Feldman et que je joue régulièrement ses compositions pour piano, j'ai toujours besoin d'un peu de temps pour m'y habituer. Serait-il possible de décrire ce temps d'adaptation de façon à ce que les auditeurs sachent à quoi s'attendre ?

Quand j'écoute le début de l'une des œuvres les plus longues de Feldman, comme « For Philip Guston » (1984) ou « Quatuor à cordes no 2 » (1983) je commence toujours par écouter les notes une par une. Les mêmes notes se répètent encore et encore. Je commence à remarquer de petits changements, comme les notes qui surgissent doucement à des moments imprévisibles. Mon attention commence à se porter sur la naissance de chaque note. Les mouvements circulaires insistants de la musique m'étourdissent.

Au bout de cinq minutes, je me sens agité. Mon esprit se met à résister. Le sentiment persistant que la musique ne va nulle part grandit en moi. Mon attention se détache de la musique et je prends conscience de mon impatience. La tension que je ressens au fond de moi provient clairement de la musique. Je perçois les répétitions comme provocatrices, presque hostiles. Peu importe le nombre de fois que j'écoute certaines œuvres de Feldman, ce trouble viscéral apparaît presque aussitôt. J'ai appris que ce sentiment annonce une délivrance émotionnelle. Mais cela reste toujours déconcertant.

Feldman continue, toujours patient, utilisant les mêmes notes, m'épuisant. Puis, lentement, je commence à faire abstraction de mes sentiments. J'entends de nouveau la musique. Elle a maintenant un certain éclat. Mes oreilles et mon esprit se sont habitués et mon ego passe au second plan. Cette transformation prend généralement une dizaine de minutes. Je n'arrive jamais à identifier le moment précis où elle s'opère parce que, justement, je perds conscience de moi-même. La partie de mon esprit qui analyse les choses s'est évaporée.

Douze ou treize minutes après le début de l'œuvre, je suis complètement habitué. Mon esprit est apaisé. Ma respiration s'est ralentie. J'ai l'impression que mes oreilles sont grandes ouvertes. Les détails semblent plus distincts. Il ne s'agit plus de « l'œuvre » ou de « moi » mais plutôt d'un sens spirituel avec lequel je me sens désormais en harmonie. Je peux être assis sur une chaise inconfortable ou avoir soif au point de vouloir me lever et me désaltérer. Mais je veux que cet enchantement persiste, son interruption m'est impensable. « Lorsque mon travail atteint une certaine couleur, c'est comme si je priais », déclara Feldman.<sup>vi</sup>

La musique glisse et mon esprit l'accompagne. Au bout de quinze ou seize minutes, je me sens totalement en sécurité. C'est comme si Feldman et moi avions passé un accord tacite. L'atmosphère de sa musique et la qualité de la matière musicale sont tellement cohérentes qu'instinctivement je sais qu'il ne fera rien pour me « réveiller ». Pas d'accent brusque, pas de changement de dynamique brutal. Tout changement est introduit délicatement. En ce qui concerne le reste du morceau, je ne reprends mes esprits qu'à chaque fois que Feldman change les notes ou les textures de ce qu'il répète. Je perds la notion du temps. Le morceau peut durer une heure ou quatre heures, je sais que je l'écouterai jusqu'au bout.

« Je crois qu'un phénomène d'hypnotisme se produit lorsque les gens écoutent de la musique, c'est à dire très rarement », déclara un jour Feldman en riant. « Ce type d'expérience leur est si étranger ! »<sup>vii</sup>

**E**n écoutant les œuvres les plus longues de Feldman, nous pouvons être amenés à effectuer le parcours émotionnel que je viens de décrire : étonnement – tension – libération – transe. Mais chaque morceau a un déroulement différent. Feldman lui-même aurait été méfiant par rapport à ces généralisations. Il déclara dans une interview : « Beaucoup de gens pensent que tous mes morceaux se ressemblent. Si c'est ce qu'ils pensent cela veut dire qu'ils n'écoutent pas ». Pourtant lors de cette même interview il dit : « Je veux que tous mes morceaux soient identiques... Par « identiques » je veux dire qu'ils traversent tout le temps le même territoire ».<sup>viii</sup>

« For Bunita Marcus » débute sur un motif à trois notes qui se disperse en plusieurs registres jusqu'à donner l'impression que la pièce ne changera jamais de texture. Le rythme est aussi implacablement cohérent. Il y a très peu de surprises et seul le changement de registre apporte une certaine variété. L'œuvre semble « tendue » pendant les onze premières minutes (**piste 1**)<sup>ix</sup>. On peut presque sentir la présence obstinée du compositeur.

Ce qui se passe ensuite m'étonne à chaque fois que je joue l'œuvre : au lieu de détendre l'ambiance, Feldman amplifie la tension. Une minuscule cellule rythmique de quatre notes vacille, tremble, titube, encore et encore (**piste 2**). La musique rappelle la « process music » qui suit un parcours inexorablement linéaire à travers les éventuelles variations d'un motif. Mais en dépit de cette ressemblance apparente, la musique de Feldman possède quelque chose d'autre : totalement imprévisible, parfois répétitive, elle emprunte des détours rythmiques et dessine une mosaïque de combinaisons inattendues. Après cinq minutes à tourner en rond, l'œuvre commence à dériver vers des territoires plus libres (**piste 3**).

Bien que la musique de la **piste 1** soit sombre, voire même qu'elle reflète une certaine appréhension, et que la **piste 2** ait la qualité d'une « machine cassée », la **piste 3** quant à elle marque l'introduction d'une nouvelle texture, avec de délicates ondulations de notes. Les phrases se font plus longues et il y a une pointe de sensualité. La variété de notes grandit (**piste 4**) avant que le thème d'ouverture ne fasse une brève réapparition. Si je devais ne choisir qu'un seul extrait de l'œuvre à faire entendre, je choisirais le court et tendre passage de la **piste 5** (et le passage similaire de la **piste 9**).

A l'arrivée de la **piste 6**, Feldman démontre une nouvelle fois son inventivité : avec seulement un accord creux de la main gauche, et deux notes de la main droite, il arrive à créer un sentiment d'espace considérable. Peu de compositeurs sont capables d'en faire autant avec si peu.

Comme le pianiste John Tilbury l'écrit, « Car là où tant de compositeurs se sont affairés à combler des vides, la principale préoccupation de Feldman restait la création d'un espace ».<sup>x</sup>

Ou comme l'exprime Paul Méfano : « C'est comme s'il avait allumé de petites étincelles dans le néant ».<sup>xi</sup>

Durant les 45 dernières secondes de la **piste 9** et un peu après le début de la **piste 10**, Feldman prend un fragment minuscule et tourne son développement en un événement musical majeur. On songe à Pierre Boulez : « Sous l'influence de la musique de Feldman j'ai pris conscience qu'il était possible de composer de la musique avec de minuscules cellules, même des accords uniques qui viennent de nulle part et disparaissent dans le vide ».<sup>xii</sup>

**A**près avoir épuisé toutes les idées musicales précédentes, Feldman emprunte à mi-parcours un nouveau chemin (**piste 12**). Certes, il considérait comme démodée la convention de diviser une œuvre en mouvements,<sup>xiii</sup> mais il était réaliste et savait qu'une composition longue ne peut se tenir sans changement. « Vous ne faites que trouver des façons de survivre dans cette œuvre immense », dit-il.<sup>xiv</sup> « Chaque mouvement que j'effectue peut sembler être un faux pas. Vous ne pouvez deviner le mouvement... C'est aussi un truc pour faire durer l'œuvre. »<sup>xv</sup>

Dans ce cas, le nouvel élément que Feldman introduit est la consonance. Après trente-quatre minutes de sons dissonants, sombres et mélancoliques, ces intervalles calmes et ouverts au beau milieu du clavier sont désarmants. Les **pistes 16 et 17** introduisent aussi un nouvel élément, qui est tout aussi harmonieux : un charmant balancement, une sorte de berceuse un peu chancelante, qui est si simple dans sa construction et pourtant si captivante qu'elle a dû donner des sueurs froides à Philip Glass lorsqu'il l'a entendue pour la première fois.

Le motif perd de la vitesse à partir de la **piste 17** et les espaces entre les notes commencent à s'allonger. Au bout de la troisième minute de la **piste 17**, à la quarante-huitième minute de l'œuvre, on trouve deux accords qui se succèdent. Cette courte cadence annonce le début d'une coda de vingt minutes. Bien que discret, c'est un moment décisif. Les notes vont d'un simple accord de septième de dominante en fa, vers un autre en si bémol mineur : une cadence « hors contexte » car typique de la musique du dix-neuvième voire du dix-huitième siècle. Ce nouveau motif vient dominer la fin de l'œuvre.

À partir de là, le rythme du morceau ralentit davantage. Un sentiment de résignation s'installe. À la **piste 19**, la cadence de la **piste 17** devient le principal combustible que l'œuvre consume, avec quelques détours, jusqu'à la fin. « Dans mon art, je me sens mourir très très LENTEMENT », a confié Feldman.<sup>xvi</sup> Le dernier tiers de cette œuvre illustre merveilleusement cette idée.

**F**eldman communiquait de façon expansive sur tout... sauf sur sa vie personnelle. Mais lors de l'une de ses dernières conférences, il s'ouvrit, contrairement à son habitude. Il venait d'épouser son étudiante Barbara Monk, et la semaine suivante il apprit qu'il était atteint d'un cancer du pancréas. Il découvrit un peu avant cette conférence que ses jours étaient comptés.

« Je n'ai vraiment aucune idée de la durée d'une œuvre... La plupart du temps, son contenu est dicté par des raisons purement personnelles et émotionnelles. L'œuvre que j'ai dédiée à Bunita Marcus, si je puis me dévoiler un peu, avait à voir avec la mort de ma mère et l'idée générale de la persistance d'une personne. Je ne voulais pas que l'œuvre meure. Donc, du point de vue de la composition, j'ai utilisé cela pour la maintenir en vie aussi longtemps que possible, tel un patient en phase terminale. »<sup>xvii</sup>

Il est probable que la métaphore choisie par Feldman soit liée à l'imminence de sa propre mort. Aujourd'hui, trente ans après la composition de « For Bunita Marcus », sachant ce qu'il a dit, j'entends toujours une évocation du deuil dans cette œuvre. Et j'aimerais qu'elle dure un peu plus longtemps.

Ivan Ilić, Juillet 2015

## Notes

- <sup>i</sup> Raoul Mörchen, editeur, *Morton Feldman in Middelburg* (Cologne : Edition MusikTexte, 2008), page 602.
- <sup>ii</sup> Interview extraite de *Soundpieces* de Cole Gagne et Tracy Caras, (Metuchen, New Jersey : The Scarecrow Press Inc 1982), pages 164-177. Disponible au <http://www.cnvill.net/mfgagne.htm>.
- <sup>iii</sup> Interview avec Jean-Yves Bosseur (1967) *Ecrits et paroles* (Paris : L'Harmattan, 1998), page 159.
- <sup>iv</sup> *Morton Feldman in Middelburg*, page 94.
- <sup>v</sup> *The American School of John Cage*, une émission radiophonique de Cornelius Cardew, Westdeutscher Rundfunk, diffusée le 27 décembre 1962.
- <sup>vi</sup> Bálint András Varga, *Three Questions for Sixty-Five Composers* (Rochester, NY : University of Rochester Press, 2011), page 86.
- <sup>vii</sup> *Ecrits et paroles*, page 161.
- <sup>viii</sup> *Three Questions for Sixty-Five Composers*, page 85.
- <sup>ix</sup> « For Bunita Marcus » est destinée à être écoutée du début à la fin. Mais il est exagéré d'attendre de quiconque écoute le CD qu'il puisse prendre presque 70 minutes de son temps pour l'écouter de façon continue à chaque fois. Conserver l'œuvre sur une seule piste peut sembler dogmatique, c'est pourquoi j'ai divisé l'enregistrement en plusieurs pistes. Les auditeurs peuvent donc l'écouter et reprendre là où ils se sont arrêtés. Ils peuvent aussi plus facilement passer directement à leurs passages préférés. Étant donné que j'ai divisé l'œuvre en plusieurs pistes, j'en perçois la structure différemment, plus particulièrement les changements subtils de couleurs qui sont cruciaux dans la musique de Feldman.
- <sup>x</sup> John Tilbury, *Cornelius Cardew A Life Unfinished*, (Matching Tye: Copula, 2008), page 143.
- <sup>xi</sup> *Three Questions for Sixty-Five Composers*, page 175.
- <sup>xii</sup> *Three Questions for Sixty-Five Composers*, page 23.
- <sup>xiii</sup> Interview de *Soundpieces*.
- <sup>xiv</sup> Ibid.
- <sup>xv</sup> *Morton Feldman in Middelburg*, page 130.
- <sup>xvi</sup> *Ecrits et paroles*, page 158.
- <sup>xvii</sup> *Morton Feldman in Middelburg*, page 632.



## Ivan Ilić

Ivan Ilić a étudié la musique et les mathématiques à l'Université de Berkeley en Californie où il remporte un Premier Prix de piano et obtient son Bachelor's Degree. Grâce à une bourse de Berkeley, il poursuit ses études au Conservatoire Supérieur de Paris en 2001 et reçoit un Premier Prix de piano. Il se perfectionne ensuite à l'École Normale dans les classes de Christian Ivaldi et de François-René Duchâble.

En 2008, Ivan Ilić enregistre les **24 Préludes de Claude Debussy**, paru chez Paraty. Ce disque « magistrale » (Gramophone) a remporté les prix de la rédaction de Mezzo, de Fanfare Magazine (USA), et de Classiquenews. Il est diffusé sur France Musique, la BBC Radio, et la Radio 4 néerlandaise.

Son deuxième disque, toujours paru chez Paraty, et intitulé **22 Etudes d'après Chopin de Léopold Godowsky** (2012), connaît un vif succès : décrit par la BBC Radio 3 comme étant « un exploit majeur », l'album est le disque de la semaine du Daily Telegraph (Royaume-Uni), dans le Top 5 de MDR-Figaro (Allemagne), le Top 5 de Classiquenews (France), et il est élu disque de la semaine de la radio tchèque - Vltava. Le disque est largement diffusé à travers les six continents, et les vidéos d'Ivan Ilić, dans ce répertoire pour la main gauche, suscitent plus de 500,000 vues sur YouTube. Suite au succès de l'album, Ivan Ilić a joué dans deux courts métrages français : *Les Mains* de Luc Plissonneau (dans le rôle principal d'Izak) et *Le Berger* de l'artiste plastique Benoît Maire (dans le rôle de la réincarnation de Glenn Gould).

En mai 2014 sort **The Transcendentalist**, la première partie de sa « Trilogie Morton Feldman ». L'album explore un répertoire de pièces méditatives d'Alexandre Scriabine, John Cage, Morton Feldman, et de Scott Wollschleger. Le disque est choisi comme « CD classique du mois » par TGV Magazine, reçoit le Coup de cœur de la radio bavaroise BR Klassik ainsi que de la radio suisse romande Espace 2, une critique 5 étoiles du magazine tchèque Harmonie, le prix Supersonic de Pizzicato Magazine, le Clic de Classiquenews, il figure dans le Top 5 des CD du mois de Sinfini Music au Royaume-Uni, il reçoit une critique 5 étoiles du Aachener Zeitung, et il est le CD recommandé de Listen Magazine aux USA. En 2014, l'album a été nommé aux prix « International Classical Music Awards » dans la catégorie « Album de l'année ».

En novembre 2014 sort **Detours Which Have To Be Investigated**, la deuxième partie de la trilogie Feldman, une édition dirigée par Ivan Ilić en collaboration avec la Haute école d'art et de design de Genève (HEAD). Le projet comprend un livre d'art, un CD et un DVD en hommage à Morton Feldman. Le Nouvel Obs salue « la sublime immobilité » de l'interprétation d'Ivan Ilić ; la revue australienne Limelight décrit l'interprétation comme « merveilleusement spacieuse et évocatrice ». La Tribune de Genève écrit : « Sous les doigts d'Ivan Ilić, Feldman resurgit éthéré et émouvant ».

[www.ivancdg.com](http://www.ivancdg.com)

**Production** : Paraty

**Label Director / Directeur du label** : Bruno Procopio

**Engineer, Producer / Ingénieur du son, direction artistique** : Judith Carpentier-Dupont

**Editing / Montage** : Ivan Ilić

**Mastering** : James Darkin

**Graphic Design / Création graphique** : Leo Caldi

**Liner notes / Textes** : Ivan Ilić

**Translations / Traductions** : Lorène Birolet (FR)

**Proofreading / Relecture** : Antoine Guénin, Michel Salinier (FR)

**Photography / Photographie** : © Benoît Maire

**Photo of Morton Feldman** : Earle Brown avec l'aimable autorisation de la fondation Earle Brown /

Courtesy of the Earle Brown Music Foundation

**Piano preparation** : Franck Terreaux, Kazuto Osato

**Piano** : Steinway Model D

Recorded in September/November 2014 at the Salle Cortot in Paris

Enregistré en septembre et en novembre 2014 à la Salle Cortot à Paris

For Bunita Marcus by Morton Feldman is published by Universal Edition

For Bunita Marcus de Morton Feldman est publiée par Universal Edition

“Ivan Ilić plays Morton Feldman” is the third and final publication in Ivan Ilić’s “Morton Feldman Trilogy” which also includes the CD “The Transcendentalist” (Heresy Records/2014) and the Art Book/CD/DVD “Detours Which Have To Be Investigated” (Editions HEAD Genève/2014).

« Ivan Ilić plays Morton Feldman » est le troisième et dernier volet de la « trilogie Morton Feldman » d’Ivan Ilić, qui inclut également l’album « Le Transcendantaliste » (Heresy Records/2014) et le livre d’art/CD/DVD « Des détours à explorer » (Editions HEAD Genève/2014).

This CD is generously supported by Bureau Export

Ce projet discographique est soutenu par le Bureau Export

**Paraty Productions**

email: [contact@paraty.fr](mailto:contact@paraty.fr)

[www.paraty.fr](http://www.paraty.fr)

**[www.ivancdg.com](http://www.ivancdg.com)**