

Coverphoto: © Edition Peters



**MORTON FELDMAN** (1926–1987)**Something Wild: Music for Film****1****Something Wild in the City:****Mary Ann's Theme** (1960) 2:59

for horn, celesta, and string quartet

**2-8****Jackson Pollock** (1950-51) 6:42

for two cellos

**2** I Signature 0:11**3** II Pollock paints 1:07**4** III Shadow 0:17**5** IV Detail of paintings 0:57**6** (Interlude) 0:25**7** V Painting on glass 1:22**8** VI Painting on glass (2nd sequence) 2:23**9-13****Samoa** (1968) 10:52for flute, horn, trumpet, trombone, harp,  
vibraphone, piano, and cello**9** I 2:15**10** II 2:36**11** III 1:33**12** IV 1:52**13** V 2:36**14****For Aaron Copland** (1981) 5:13

for violin

ensemble recherche

**15-22****The Sin of Jesus** (1960-61) 13:12

[score for untitled film]

for flute, horn, trumpet, and cello

**15** Cue I - Cue III Ending at A 2:30**16** A 1:02**17** Cue II, very soft 2:27**18** Cue II A, very soft 0:23**19** Cue IV - IV A, very soft 2:29**20** Cue V Solo Cello 1:57**21** Cue V A 0:48**22** Cue VI 1:35**23-32****[Untitled film music]** (1960) 7:48for flute, horn, trumpet, trombone,  
tuba, percussion, and double bass**23** Intro 1:05**24** City 0:54**25** Drinking Water 0:23**26** Into Sheep Country 0:24**27** Theme 1:03**28** King-Cross Night 0:25**29** The Park 0:44**30** The Beach 1:35**31** Last Shot 0:12**32** Desert 1:09**33****De Kooning** (1963) 12:01for horn, percussion, piano/celesta,  
violin, and cello

TT: 59:47

## **ensemble recherche**

Melise Mellinger	violin
Barbara Maurer	viola
Lucas Fels	violoncello
Martin Fahlenbock	flute
Klaus Steffes-Holländer	piano/celesta
Christian Dierstein	percussion

with	
John Stobart	horn
Markus Schwind	trumpet
Andrew Digby	trombone
Klaus Burger	tuba
Anikó Szathmary	violin 1
Tobias Moster	violoncello 2-8
Jürgen Faller	double bass
Charlotte Balzereit	harp

## Editorial

### *Something Wild in the City*

Geplante und verworfene Musik zu einem Film von Jack Garfein (1960) nach einem Roman von Alex Karmel. Die Geschichte eines vergewaltigten College-Mädchens, ihres Selbstmordversuchs und ihrer Begegnung mit einem unglücklichen Alkoholiker im grauen New York. Die Filmmusik schrieb letztlich Aaron Copland.

### *Jackson Pollock*

Musik zu einem Dokumentarfilm über den Maler Jackson Pollock von Hans Namuth und Paul Falkenberg (1950/51).

### *Samoa*

Musik zu einem bisher nicht aufgefundenen Film (1968).

### *For Aaron Copland*

Widmungsstück zum 80. Geburtstag Aaron Coplands (1981).

### *The Sin of Jesus*

Musik zu einem Film von Robert Frank (1961). Gedreht auf der Farm des Bildhauers George Segal. Nach einer Erzählung von Isaac Babel.

Die Geschichte eines schwangeren Mädchens, das auf einer Hühnerfarm arbeitet. Sie wird von ihrem Geliebten verlassen. Jesus erbarmt sich ihrer und gibt ihr einen Engel, den sie jedoch in ihrer Leidenschaft erdrückt. Jesus hilft kein zweites Mal, jedoch bittet er sie angesichts ihres sozialen Verfalls um Vergebung, die sie ihm aber nicht gewährt.

### *Untitled film music*

Musik zu einem bisher nicht aufgefundenen Film (1960).

### *De Kooning*

Musik zu einem Dokumentarfilm über den Maler Willem de Kooning von Hans Namuth und Paul Falkenberg (1963).

Im Film ist Feldmans Musik unterbrochen durch einen Einschub aus Franz Schuberts Impromptu Nr. 3 Ges-Dur (D 899).

Lucas Fels



Jackson Pollock, Photo: © Hans Namuth

## Editorial

### *Something Wild in the City*

Planned and discarded music for a film by Jack Garfein (1960) based on a novel by Alex Karmel.

The story of a raped college girl, her suicide attempt, and her encounter with an unhappy alcoholic in grey New York.

In the end, Aaron Copland composed the film score.

### *Jackson Pollock*

Music for a documentary on the painter Jackson Pollock composed by Hand Namuth and Paul Falkenberg (1950/51).

### *Samoa*

Music for a yet unretrieved film (1968).

### *For Aaron Copland*

Composition dedicated to Aaron Copland on the occasion of his 80th birthday (1981).

### *The Sin of Jesus*

Music for a film by Robert Frank (1961). Shot on the farm of sculptor George Segal. Based on an Isaac Babel story.

The story of a pregnant girl who works on a chicken farm. She is jilted by her lover. Jesus takes pity on her and gives her an angel, whom she, however, smothers with her passion. Jesus does not help her a second time, but he asks her for her forgiveness in view of her deteriorating social situation, which she, however, does not grant him.

### *Untitled film music*

Music for a yet unretrieved film (1960).

### *De Kooning*

Music for a documentary on the painter Willem de Kooning composed by Hand Namuth and Paul Falkenberg (1950/51). In the film, Feldman's music is interrupted by an insertion from Franz Schubert's Impromptu No. 3 G Flat (D 899).

## Editorial

### *Something Wild in the City*

Musique prévue pour un film de Jack Garfein (1960), d'après un roman d'Alex Karmel, et dont le projet n'a pas abouti.

C'est l'histoire d'une élève de collège qui a été violée, de sa tentative de suicide et sa rencontre avec un alcoolique malheureux dans les rues grises de New York.

La musique du film a finalement été composée par Aaron Copland.

### *Jackson Pollock*

Musique pour un documentaire

sur le peintre Jackson Pollock, réalisé par Hans Namuth et Paul Falkenberg (1950/51).

### *Samoa*

Musique pour un film qui n'a pas été retrouvé (1968).

### *For Aaron Copland*

Pièce dédicacée en hommage

au 80ème anniversaire d'Aaron Copland (1981).

### *The Sin of Jesus*

Musique composée pour un film de Robert Frank (1961) tourné à la ferme du sculpteur George Segal.

D'après un récit d'Isaac Babel.

C'est l'histoire d'une jeune fille qui travaille dans un élevage de poulets et qui tombe enceinte. Elle est abandonnée par son amant. Jésus prend pitié d'elle et lui envoie un ange, qu'elle étouffe, emportée par sa passion. Jésus se refuse à l'aider une seconde fois, mais, devant sa déchéance sociale, il lui demande pardon. Pourtant, elle ne le lui accorde pas.

### *Untitled film music*

Musique pour un film qui n'a pas été retrouvé (1960).

### *De Kooning*

Musique pour un documentaire sur le peintre Willem de Kooning, réalisé par Hans Namuth et Paul Falkenberg (1963).

Dans le film, la musique de Feldman est interrompue par une insertion tirée de l'Impromptu N° 3 en sol bémol majeur de Franz Schubert (D 899).

## **Jackson Pollock**

Ich brenne darauf, die Musik des jungen Feldman zu hören – ich glaube, sie ist großartig!

*Jackson Pollock*

Sie kamen, um mich vorspielen zu lassen, nachdem Lee (Krasner Pollock) mich, einen unbekannteren Komponisten, aufgespürt hatte. John Cage war da, und ich komponierte für den Film, wie ich es für eine Choreographie getan hätte. Es war der Beginn meines Lebens, wirklich; ich hatte noch keinen Einstand gehabt, und nun sprachen die Leute über mich.

*Morton Feldman*

Ich habe 1951 die Musik zu einem seiner Filme, den ihr einmal ansehen solltet, gemacht, bei dem er um das Gemälde herumgeht. Die Weise, in der er arbeitet, diese wunderbaren Linien und Verbindungen, ist einfach phantastisch. Innerhalb einer begrenzten Palette: Die Palette war von Mondrian beeinflusst. Wenn ihr diese frühen Bilder von Pollock anschaut, benutzte er die Primärfarben von Mondrian. ... Es war ziemlich genial, in welcher Weise er sich für Primärfarben entschieden hatte.

*Morton Feldman*

Der Film wurde zwischen September und Oktober 1950 gedreht, zum größten Teil handelt es sich um Außenaufnahmen. Pollock selbst lieferte einen

direkten und einfachen erzählenden Begleittext dazu, der weitgehend aus früheren Statements zusammengeschnitten wurde. Der Film ist ein unschätzbare Dokument. Die erste Sequenz zeigt Pollock in seinem Atelier, er bewegt sich um eine auf den Boden geheftete Leinwand herum. Die Bewegungen sind anmutig, sogar schön, aber nicht tänzerisch, wie oft gesagt wurde. Sie sind nicht ekstatisch, nicht geprobt, nicht routiniert. Die flüchtigen Bewegungen vom Auge zur Hand illustrieren den Ablauf unmittelbarer, intuitiver Entscheidungen. Natürlich kommen in diesem Prozess auch Spontaneität und Direktheit zum Tragen. Sie sind bewusst herbeigeführt und ergeben sich aus dem Vorgang des Sich-Entscheidens. Dies wird in der zweiten Sequenz des Films deutlich, wo Pollock ein Bild auf Glas zu malen beginnt, es auswischt und wieder von vorn anfängt. Dazu hört man ihn sagen: „Ich verlor den Kontakt zu meinem ersten Bild auf Glas, und ich begann ein neues“.

*Elizabeth Frank*

## **De Kooning**

„Es war faszinierend, De Kooning malen zu sehen: Wenn Du seine Bilder anschaut, sehen sie alle sehr, sehr schnell aus, aber er malt sehr langsam. ... Es ist in Zeitlupe. ... Ich habe diesen Film gemacht und war jeden Tag im Studio. Ich habe es einfach nicht geglaubt. Sehr langsam, aber es sah wie Schnelligkeit aus.“

*Morton Feldman*



## Jackson Pollock

I am burning to hear the music of the young Feldman – I think it's great!

*Jackson Pollock*

They came to have me play for them, after Lee (Krasner Pollock) had discovered me, an unknown composer. John Cage was there and I composed for the film as I would have for a choreography. It was the beginning of my life, really, I hadn't had my debut yet, and now people were talking about me.

*Morton Feldman*

The film was made between September and October 1950; most of the scenes are outdoor. Pollock himself supplied a direct and simple accompanying narrative, cut and pieced together mainly from earlier statements. The film is an invaluable document. The first sequence shows Pollock in his studio, moving around a canvas pinned to the floor. His movements are graceful, even beautiful, but not dancing, as was often said. They are not ecstatic, not rehearsed, not routine. The fugacious movements from eye to hand illustrate the evolution of immediate, intuitive decisions. Of course, spontaneity and directness also come to bear in this process. They are brought about consciously and result from the decision process. This becomes

clear in the film's second sequence, where Pollock begins painting a picture on glass, rubs it out and begins anew. And while doing so, we hear him say: "I lost contact to my first painting on glass, I began a new one."

*Elizabeth Frank*

In 1951, I wrote the music to one of his films, which you should make sure to see one of these days, in which he walks around a painting. His way of working, these wonderful lines and connections, is just fantastic. Within the limits of a confined range: This range was influenced by Mondrian. If you look at these early paintings by Pollock, he used the primary colours of Mondrian. ... He was pretty much a genius, in the way he decided to use primary colours.

*Morton Feldman*

## De Kooning

"It was fascinating to watch De Kooning paint: When you look at his pictures, they all look very, very, fast, but he paints very slowly. ... In slow motion. ... I shot this film and spent every day in the studio. I just couldn't believe it. Very slow, but it looked very fast."

*Morton Feldman*

## Jackson Pollock

Je brûle d'impatience d'entendre la musique du jeune Feldman, je crois qu'elle est magnifique !

*Jackson Pollock*

Ils vinrent pour me laisser jouer, après que Lee (Krasner Pollock) m'avait découvert, moi, un compositeur inconnu. John Cage était présent, et je composais pour le film de la même manière que je l'aurais fait pour une chorégraphie. C'était le début de ma vie, vraiment ; je n'avais pas encore arrosé mes galons, et déjà les gens parlaient de moi.

*Morton Feldman*

Le tournage du film a eu lieu entre septembre et octobre 1950, il s'agit en grande partie de prises de vue en extérieur. Pollock lui-même fournit un texte concomitant direct, simple et narratif, mixé amplement à partir de prises de position antérieures. Le film est un document inestimable. La première séquence montre Pollock dans son atelier, il se déplace autour d'une toile fixée sur le sol. Les mouvements sont gracieux, beaux même, mais pas dansants comme on l'a souvent prétendu. Ils ne sont pas extatiques, pas le résultat d'une répétition, pas le résultat d'une expérience. Les mouvements fugaces de l'œil à la main illustrent le processus de prises de décisions immédiates, intuitives. La spontanéité et la franchise jouent naturellement un rôle porteur dans ce fait ; elles sont mises consciem-

ment en jeu et découlent du processus « prendre une décision ». Dans la deuxième séquence, cette idée devient lisible quand Pollock commence à peindre un motif sur verre, l'efface, puis recommence. On l'entend alors qui dit : « Je perdis le contact avec ma première image sur verre et j'en commençai une nouvelle ».

*Elizabeth Frank*

En 1951, j'ai fait la musique pour l'un de ses films que vous devriez voir un jour, celui où il tourne autour du tableau en marchant. La manière dont il travaille avec ces lignes et connexions magnifiques, c'est tout simplement fantastique. A l'intérieur d'une palette délimitée: Mondrian influait sur la palette. Si vous regardez ces tableaux de jeunesse de Pollock, vous verrez qu'il utilisait les couleurs fondamentales de Mondrian. ... C'était assez génial, la manière dont il avait adopté les couleurs fondamentales.

*Morton Feldman*

## De Kooning

« C'était fascinant de voir peindre De Kooning : Quand tu regardes ses toiles, elles semblent empreintes d'une très grande vitesse, mais lui, il peint très lentement. ... C'est au ralenti. ... J'ai fait ce film et étais chaque jour au studio. Je ne m'y attendais pas. Très lentement, mais cela faisait l'effet de rapidité ».

*Morton Feldman*

## Leinwände und Zeit-Leinwände

### Anmerkungen zu Morton Feldmans Filmmusiken

#### Peter Niklas Wilson

Denken wir an Morton Feldman, so denken wir meist an eine reine, kristalline Musik. Mit dem Klang im Jetzt sein, Musik ohne Geschichten und Geschichte: So erfahren wir diese so wunderbar undramatische Kunst. Natürlich wissen wir um Feldmans enge Liaison mit der Malerei, seine Beziehung zu Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg; natürlich wissen wir um den Einfluss des amerikanischen Abstrakten Expressionismus auf Feldmans kompositorische Haltung. Und doch würden wir zögern, bei Stücken wie *Rothko Chapel* oder *For Philip Guston* von Programmmusik zu sprechen. Umso mehr mag es also erstaunen, wenn man bei der Durchsicht von Feldmans umfangreichem Werkkatalog eine ganze Anzahl von Arbeiten findet, die man in die Kategorie „funktionale Musik“ einreihen kann. War Feldman vielleicht viel weniger puristisch, als ihn manche seiner Jünger gern hätten? Eine solche Vermutung wird jedenfalls durch Feldmans Musik für Filme untermauert, Kompositionen überwiegend aus den fünfziger und sechziger Jahren, die uns tatsächlich einen „unknown Morty“ zeigen. Feldman als Hollywood-Breitwandkolorist? Das natürlich nicht, auch wenn es da eine Anekdote gibt, die aufs trefflichste die Inkommensurabilität von Feldmans Musik für konventionelle Spielfilm-Zwecke illustriert. Von Jack Garfein mit Musik zum Film *Something Wild* beauf-

tragt, entwarf Feldman für eine Szene zu Beginn, in der die Hauptdarstellerin (und Garfein-Gattin) Carroll Baker vergewaltigt wird, eine Feldman-typische Klangleinwand für Horn, Streichquartett und Celesta. Die Reaktion des entgeisterten Regisseurs: „Meine Frau wird vergewaltigt, und Sie schreiben Celesta-Musik?“ Was das prompte Ende dieser Zusammenarbeit bedeutete. (Aaron Copland war dann in der Lage, Garfeins Vorstellungen weitaus besser gerecht zu werden.) Feldmans Einstieg in das Metier „Komposition für den Film“ fand allerdings unter wesentlich günstigeren, ja geradezu idealen Vorzeichen statt. 1950 drehte Hans Namuth, der 1933 in die USA emigrierte Filmemacher und Photograph, gemeinsam mit Paul Falkenberg einen Dokumentarfilm über Jackson Pollock, ein Zehn-Minuten-Werk, das mit originellen Mitteln versuchte, die spezifische Dynamik von Pollocks Malerei einzufangen. Namuth ließ Pollock auf einer aufgeböckelten Glasplatte arbeiten und filmte die gestische Arbeitsweise des „drip painting“- Aktionisten von unten. Nach Fertigstellung des Films unterlegte der Cutter Paul Falkenberg die Bilder mit den Klängen indonesischer Gamelanmusik, was Pollock zum Kommentar veranlasste: „Aber Paul, das ist exotische Musik. Ich bin ein amerikanischer Maler!“ Daraufhin setzte sich Pollocks Frau Lee Krasner mit John Cage in Verbindung, der den Auftrag jedoch ablehnte, da er Pollocks Malerei verabscheute – und Feldman empfahl. Feldman (der Cages Aversion keineswegs teilte) hatte eigentlich ein Stück für Cello solo im Sinn, erweiterte es aber auf Bitte Falkenbergs zu einem Cello-Duo, das im Mai 1951 von Feldmans Schulfreund Daniel

Stern im Mehrspurverfahren aufgenommen wurde. Im darauffolgenden Monat wurde der Film im New Yorker Museum of Modern Art gezeigt. Für Feldman, damals noch weitgehend unbekannt, bedeutete dieser prestigeträchtige Auftrag (für den er mit einer Tuschezeichnung Pollocks entlohnt wurde) den Einstieg in die Kunstwelt – und eine Bestätigung seiner musikalischen Orientierung. Denn mag man sich zunächst fragen, welcher Zusammenhang zwischen Pollocks entfesselter Energetik und Feldmans akustischem Filigran, zwischen Pollocks biomorphen Farbwirbeln und den rational-akkuraten Linien, Kästchen und Zahlen von Feldmans „graph pieces“ auf Karopapier bestehen könne, so gab es doch, wie der Komponist später feststellte, tiefere Korrespondenzen: „Wenn ich an diese Zeit zurückdenke, fällt mir auf, wie sehr die musikalischen Ideen, die ich um 1951 hatte, seiner Arbeitsweise entsprachen. Pollock legte seine Leinwand auf den Boden und ging um sie herum, während er malte. Ich hängte mein Karopapier an die Wand; jedes Blatt rahmte die gleiche Zeitdauer ein und war im Grunde eine visuelle rhythmische Struktur. Was Pollock ähnelte, war meine ‚all over‘-Herangehensweise an diese Zeit-Leinwand.“ Auch Hans Namuth war offensichtlich überzeugt vom Dialog von Bilder- und Tonsprache, denn zwölf Jahre später, gab er bei Feldman eine weitere Musik in Auftrag, diesmal zu einem Film über Willem de Kooning. Feldman hat das Stück – *De Kooning* für Horn, Schlagzeug, Klavier, Violine und Violoncello, eine Studie in der Gegenüberstellung präzise koordinierter Akkorde und frei aufeinanderfolgender Einzelklänge – auch ohne den Film-Kontext als

lebensfähig empfunden und die Partitur (anders als die des Pollock-Duos) zur Veröffentlichung freigegeben, ein Beleg dafür, dass Feldman trotz der Funktionsbindung der Partitur der Meinung war, hier ohne Einschränkungen seine Musik geschrieben zu haben.

Anders liegt der Fall bei der Musik zu dem Film *The Sin of Jesus* (ehemals *Score for Untitled Film*) von 1960/61, eine aus sechs Segmenten bestehende Partitur für Flöte, Trompete, Horn und Violoncello, die sich stellenweise bis zum Horn-Cello-Duo (2. Teil) und zum Cellosolo (6. Abschnitt) ausdünnert und fast durchweg zwischen 4/4- und 3/4-Takt pendelt. Feldman-atypisch wirkt hier am ehesten die dynamische Bandbreite, die alle Stufen zwischen *ppp* und *ff* umfasst und auch dramatische Crescendi, Schweller und Decrescendi nicht scheut. Dass Feldman indes sehr wohl fallweise willens – und in der Lage – war, seine Musiksprache den ästhetischen (oder kommerziellen) Notwendigkeiten eines Film-Kontextes anzupassen, belegt die fünf-sätzigte Partitur *Samoa* (1968) auf frappierende Weise. Die Musik wirkt so, als habe Feldman selbst ein Exempel dafür statuieren wollen, wie man die kulinarischen Momente seines Komponierens betonen und dazu noch ihren intervallischen Gehalt harmonisch und melodisch glätten könnte. Geschmäcklerisch die Harfenarpeggien des Beginns mit dem sie beschließenden Glöckchen-Klang; fast zu schön, um Feldman zu sein die beidhändigen Klavierarpeggien kurz danach; wie ein Hybrid aus Satie-Imitat (*Gymnopédies*, versteht sich) und Jazzballade die spätere diatonische Hornkantilene mit opulenten Harfenakkorden, vor-

wiegend Durklängen mit oder ohne hinzugefügter großer Septime.

Feldman for Lovers? Jedenfalls: Feldman für den Film. Über die Entstehungszeit und den kinematographischen Kontext der in Clarens Werkliste<sup>1</sup> lapidar als „Filmmusik ohne Titel“ aufgelisteten Komposition wissen wir nichts (auch wenn manches für die späten sechziger oder frühen siebziger Jahre spricht). Wohl aber ist die Partitur ein weiterer Beleg für die Aktivitäten des Film-Pragmatikers Feldman. Der Notentext (in Feldmans Handschrift) vermerkt genau die Sekunden-Dauern einzelner Passagen und vermittelt durch die Zwischentitel etwas von der Bilderwelt des unbekanntenen Films: City, The Beach, Theme, Intro, King-Cross Night, Girls Theme, Last Shot, The Park, Drinking Water, Into Sheep Country und Desert sind die

musikalischen Miniaturen für Bläser, Schlagzeug und Kontrabass überschrieben, und der Vermerk „Watch Feldman for Cut Off!!!“ am Ende von Last Shot belegt, dass der Komponist offenbar auch als Dirigent an der Einspielung der Musik beteiligt war. Viele dieser „Sätze“ sind nicht mehr als Klang-Momente, klingende Signets, und auch in der Faktur ist diese Musik deutlich kontext-orientiert. Ein dreitöniges Kontrabass-Ostinato grundiert nicht nur das mit einer Trompetenfanfare schließende City, sondern, in verschiedenen Permutationen, auch andere Texturen, und ein regelrechtes Thema wie im B-Teil von The Beach – zunächst von Horn und Trompete, dann regelrecht Big-Band-artig von sechs Bläsern intoniert –, würde man in Feldmans „reiner“ Musik jener Jahre nur selten finden.

<sup>1</sup> Sebastian Claren. Neither. Die Musik Morton Feldmans. Hofheim/Ts, Wolke Verlag 2000. S. 547 ff.



Photo: © Irene Haupt

Feldman bei einer Vorlesung von Aaron Copland, Buffalo 1977

## Canvasses and time canvasses Comments on Morton Feldman's film music

Peter Niklas Wilson

When we imagine Morton Feldman, we think of pure, crystalline music. Being in the present with the sound, music without stories and without history: this is how we experience this wonderfully undramatic art. Of course we are familiar with Feldman's narrow liaison with painting, his relationship to Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg; of course we know about the influence of American abstract expressionism on Feldman's compository stance. And yet we would hesitate to speak of programme music when describing pieces like *Rothko Chapel* or *For Philip Guston*. It may appear all the more surprising that, upon looking through Feldman's comprehensive works catalogue, we find a series of works that could be categorised under the heading "functional music". Perhaps Feldman was much less of a purist than some of his apostles seem to want? This surmise is also corroborated by Feldman's film music, mainly compositions from the 50s or 60s that really do show us an "unknown Morty". Feldman as Hollywood wide-screen colourist? Well of course, not quite, even though there is an anecdote, that illustrates exquisitely the incommensurability of Feldman's music for the purposes of the conventional feature film genre. Commissioned by Jack Garfein to make the music to his film *Something Wild*, Feldman designed a typical Feldman sound

canvas for horns, string quartet, and celesta for a beginning scene, in which the protagonist Carroll Baker (incidentally also Garfein's wife) is raped. The reaction of the baffled director: "My wife is being raped and you write celesta music?" Which prompted the end to this cooperation. (Aaron Copland was much better able to fulfil Garfein's expectations.) Feldman's "film composition" debut took place under much more auspicious omens than that, ideal even. In 1950, Hans Namuth, the filmmaker and photographer who emigrated to the USA in 1933, shot a documentary on Jackson Pollock together with Paul Falkenberg. It was a ten-minute piece that attempted to capture the specific dynamism of Pollock's painting using original means. Namuth had Pollock work on an elevated glass platform and filmed the actionist's gesturing "drip painting" method from below. After the film was completed, cutter Paul Falkenberg added the sounds of Indonesian Gamelan music to the pictures, which incited Pollock's comment: "But Paul, that's exotic music. I'm an American painter!" As a result, Pollock's wife Lee Krasner contacted John Cage who refused the job, however, because he detested Pollock's paintings – and recommended Feldman. Feldman (who did not share Cage's aversion) had actually been thinking of a solo piece for cello, but then expanded this to a cello duo upon Falkenberg's request. This duo was then recorded by Feldman's schoolmate Daniel Stern in May 1951 using multiple tracks. In the following month, the film was shown in the New York Museum of Modern Art. For Feldman, who was still widely unknown at the time, this prestigious job (for

which he was rewarded with one of Pollock's ink drawings) opened the door to the world of art – and confirmed his musical orientation.

Obviously, Hans Namuth also believed in the dialogue between image and sound language; because twelve years later, he gave Feldman another job, this time for a film on Willem de Kooning. Feldman considered the piece – *De Kooning* for horns, drums, piano, violin, violoncello, a study of contrasted, well-coordinated chords and a free sequence of individual sounds – viable even without the film context (as opposed to the Pollock duo) and released the score for publication, a proof that Feldman believed he had written his own music, without restrictions, despite the music's functional purpose.

It was different with the music for the film *The Sin of Jesus* (formerly Score for Untitled Film) in 1960/61, a score consisting of six segments for flute, trumpet, horn, and violoncello, sometimes facing to a cello solo (6th segment), oscillating between 4/4 and 3/4 beat almost all throughout. What may appear untypical for Feldman in this piece is the dynamic bandwidth that spans all stages between *ppp* and *ff* and doesn't shy from crescendi, swells, or decrescendi either.

That Feldman was occasionally willing – and able – to adapt his musical language to the aesthetic (or commercial) necessities of a film context is evidenced with amazing clarity by the five-movement score *Samoa* (1968). With his music, Feldman seems to have wanted to make an example of how the culinary moments of composition could be emphasised and its interval content smoothed

harmoniously and melodically. Excessive the incipient harp arpeggios, concluded by the sound of bells; and almost too beautiful to be Feldman, the two-handed piano arpeggios that follow; and like a hybrid between a Satie imitation (*Gymnopédies*, of course) and a jazz ballad, the diatonic horn cantilena with opulent harp chords, mostly in major with or without the added major seven.

Feldman for Lovers? In any case: Feldman for film. We know nothing about the cinematographic context of the compositions listed under the lapidary heading “untitled film music” in Sebastian Claren's list of works<sup>1</sup>. However, the score bears yet another testimony to the activities of the film pragmatist Feldman. The sheet music text (in Feldman's handwriting) accurately defines the duration of individual passages in seconds and communicates something of the unknown film's imagery through the subheadings. City, The Beach, Theme, Intro, King-Cross Night, Girls Theme, Last Shot, The Park, Drinking Water, Into Sheep Country, and Desert are the headings of the musical miniatures for winds, drums, and double bass, and the note “Watch Feldman for Cut Off!!!” at the end of the last shot evidences that the composer must also have directed during the recording. Many of these “movements” are no more than sound moments, sounding signets; and this music is also clearly context-oriented in its artistic design. A 3-tone double bass ostinato not only forms the foundation for City, which ends in a trumpet fanfare, but, it also anchors other textures in various permutations, and a genuine theme as in the B-section of The Beach – initially intoned by horn and trumpet,



and then performed in downright big-band style by six brass players; is something not readily found in Feldman's "pure" music of this period.

1 Sebastian Claren. Neither. Die Musik Morton Feldmans. Hofheim/Ts, Wolke Verlag 2000. S. 547 ff.

## Toiles et écrans temporels Remarques sur les musiques de film de Morton Feldman

**Peter Niklas Wilson**

Quand on pense à Morton Feldman, on pense généralement à une musique pure, cristalline. Etre avec le son dans le présent, une musique sans histoires et sans histoire : c'est comme cela que nous appréhendons cet art miraculeusement dénué de théâtralité. Naturellement, nous avons connaissance de la liaison étroite qu'entretenait Feldman avec la peinture, de ses relations avec Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg ; bien sûr, nous avons connaissance de l'influence exercée par l'expressionnisme abstrait américain sur l'attitude de Feldman dans son action de compositeur. Et pourtant, dans le cadre de pièces comme *Rothko Chapel* ou bien *For Philip Guston*, nous hésiterions à parler de musique à programme. On s'étonnera alors d'autant plus de trouver dans le vaste catalogue des œuvres de Feldman un grand nombre de travaux pouvant être rangés dans

la catégorie « musique fonctionnelle ». Peut-être Feldman était-il bien moins puriste que certains de ses disciples le voudraient ? En tout cas, une telle supposition est étayée par la musique de film de Feldman, des œuvres composées avant tout dans les années cinquante et soixante, nous révélant un « unknown Morty ». Feldman, coloriste pour les grands écrans hollywoodiens ? Non, bien sûr, et ceci même s'il existe une anecdote illustrant parfaitement l'incommensurabilité de la musique de Feldman à des fins de fictions conventionnelles. Chargé par Jack Garfein de composer la musique du film *Something Wild*, Feldman esquissa pour une scène du début, dans laquelle l'héroïne (et épouse de Garfein) Carol Baker est victime d'un viol, une toile sonore typiquement « Feldman » pour cor, quatuor à cordes et célesta. La réaction du metteur en scène pétrifié : « Ma femme se fait violer et vous composez de la musique pour célesta ? ». Ce qui signifia l'arrêt sans délai de cette collaboration (Aaron Copland fut ensuite en mesure de correspondre bien mieux aux exigences de Garfein). L'entrée de Feldman dans le métier « composition pour le cinéma » s'effectua cependant sous des auspices sensiblement plus favorables, et même quasiment idéaux. En 1950, Hans Namuth, metteur en scène et photographe émigré aux Etats-Unis en 1933, tourna avec Paul Falkenberg un documentaire sur Jackson Pollock, un court-métrage de dix minutes tentant de rendre avec des moyens originaux la dynamique spécifique de la peinture de Pollock. Namuth fit travailler Pollock sur une plaque de verre mise sur cales et filma en contre-plongée la gestuelle de l'artiste adepte de l'actionnisme

« drip-painting ». Après l'achèvement du film, le monteur Paul Falkenberg sonorisa les images avec de la musique de gamelan indonésienne, ce qui amena Pollock à faire le commentaire suivant : « Mais Paul, c'est de la musique exotique. Je suis un peintre américain ! » Sur ce, Lee Krasner, la femme de Pollock, contacta John Cage qui refusa la commande parce qu'il détestait la peinture de Pollock, mais recommanda Feldman. A l'origine, Feldman (qui ne partageait en rien l'aversion de Cage) avait en tête une pièce pour violoncelle solo, mais, à la demande de Falkenberg, il l'élargit à un duo qui fut enregistré en mai 1951 par Daniel Stern, l'ami de Feldman, au moyen du procédé à pistes multiples. Le film fut projeté le mois suivant au Museum of Modern Art de New York. Pour Feldman, encore largement inconnu à l'époque, cette commande prestigieuse (il fut rémunéré avec un lavis de Pollock) marqua son entrée dans le monde artistique et une corroboration de ses orientations musicales.

Hans Namuth était lui aussi manifestement convaincu par le dialogue instauré entre le langage de l'image et le langage sonore, car, douze ans plus tard, il passa une autre commande musicale à Feldman, pour un film consacré cette fois-ci à Willem de Kooning. Feldman a considéré l'œuvre (*De Kooning* pour cor, percussion, piano, violon et violoncelle, une étude consistant en une comparaison entre des accords coordonnés de manière précise et des sons détaillés se suivant librement) comme viable, même hors de son contexte filmique, et autorisé la publication de la partition (contrairement à celle du duo Pollock). Cela prouve

que, malgré le lien fonctionnel de la partition, Feldman était d'avis qu'il avait pu là composer sa musique sans restriction aucune.

Il en va autrement pour la musique du film *The Sin of Jesus* (intitulée auparavant *Score for Untitled Film*) (1960/61), une partition se composant de six segments pour flûte, trompette, cor et violoncelle, qui se raréfie par endroits jusqu'à former un duo cor-violoncelle (2ème partie) et un solo pour violoncelle (6ème séquence), et oscille pratiquement sans interruption entre les mesures à 3/4 et 4/4. L'élément qui semble ici le plus atypique pour Feldman est la largeur de bande dynamique qui comporte tous les degrés compris entre *ppp* et *ff* et ne craint pas les crescendos, récits et decrescendos dramatiques.

Que Feldman ait eu, selon les circonstances, l'intention (et la possibilité) d'adapter son langage musical aux nécessités esthétiques (ou commerciales) d'un contexte filmique, cela est documenté de manière frappante par la partition en cinq mouvements *Samoa* (1968). La musique opère comme si Feldman lui-même avait voulu statuer un exemple-sur la manière dont on pourrait souligner les moments culinaires de sa composition et polir leur contenu relatif à l'intervalle aux niveaux harmonique et mélodique. Exagérément esthétisants, les arpèges à la harpe du début avec le son de clochette les concluant ; presque trop beaux pour être du Feldman, les arpèges à deux mains au piano qui y succèdent ; comme un hybride résultant d'imitation de Satie (*Gymnopédies*, j'entends) et d'une ballade de jazz, la cantilène diatonique pour cor avec d'opulents accords de harpe, essentielle-

ment des accords majeurs avec ou sans septième majeure ajoutée.

Feldman for Lovers ? Quoi qu'il en soit : Feldman pour le cinéma. Nous ne savons rien du contexte cinématographique des compositions énumérées de manière lapidaire sous le vocable de « Musique de film sans titre » dans la liste des œuvres établie par Sebastian Claren<sup>1</sup>. Mais la partition est assurément une pièce justificative supplémentaire illustrant l'activité de Feldman, le pragmatique du cinéma. Le texte musical (de la main de Feldman) note avec exactitude la durée en secondes de chaque passage et les intertitres transmettent quelque chose du monde figuratif du film inconnu : *City, The Beach, Theme, Intro, King-Cross Night, Girls Theme, Last Shot, The Park, Drinking Water, Into Sheep Country* et *Desert* sont les miniatures musicales pour vents, percussion et contrebasse, et l'annotation « Watch

Feldman for Cut Off !!! » à la fin de *Last Shot* montre que le compositeur a manifestement participé aussi en tant que chef d'orchestre à l'enregistrement de la musique. Beaucoup de ces « phrases » ne sont rien de plus que des moments harmoniques, des signets sonores, de même que, dans sa facture, cette musique est nettement orientée selon le contexte. Un ostinato à trois notes à la contrebasse n'apprête pas uniquement le film *City* qui clôt avec une fanfare de trompettes, mais aussi, dans des permutations différentes, d'autres textures ; et on ne trouverait chez Feldman que rarement dans la musique « pure » de ces années-là un thème véritable tel dans la partie B du film *The Beach*, entonné tout d'abord par les cor et trompette, puis repris par six cuivres à la manière d'un vrai Big-Band.

<sup>1</sup> Sebastian Claren. *Neither. Die Musik Morton Feldmans.* Hofheim/Ts, Wolke Verlag 2000. S. 547 ff.

## Morton Feldman

Morton Feldman wurde 1926 in New York geboren. Mit 12 Jahren erhielt er seinen ersten Klavierunterricht. Ab 1941 studierte er Komposition bei Wallingford Riegger, später bei Stefan Wolpe. Die Begegnung mit John Cage 1950 beeinflusste Feldman nachhaltig. Seine musikalische Ästhetik war beeinflusst durch seinen aus Malern (Guston, Rauschenberg, Rothko, Johns) und Musikern (John Cage, Christian Wolff, Earle Brown, David Tudor) bestehenden Freundeskreis in New York. Morton Feldman starb 1987 in Buffalo/New York.

Morton Feldman was born 1926 in New York. He began taking piano lessons at the age of twelve. From 1941 he studied composition with Wallingford Riegger, and later with Stefan Wolpe. An encounter with John Cage in 1950 had a lasting impact on Feldman. His entirely new musical aesthetic was influenced by his New York circle of friends, which was made of painters (Guston, Rauschenberg, Rothko, Johns) and musicians (John Cage, Christian Wolff, Earle Brown, David Tudor). Feldman died in Buffalo, New York, in 1987.

Morton Feldman est né 1926 à New York. Il prit ses premières leçons de piano à l'âge de 12 ans. A dater de l'année 1941, il étudia la composition chez Wallingford Riegger, par la suite, chez Stefan Wolpe. La rencontre avec John Cage, qui eut lieu en 1950, influença Feldman durablement. Son esthétique musicale totalement novatrice, était influencé par le cercle de ses amis à New York, se composant de peintres (Guston, Rauschenberg, Rothko, Johns) et de musiciens (John Cage, Christian Wolff, Earle Brown, David Tudor). Feldman est décédé en 1987 à Buffalo/New York.

## ensemble recherche



Das 1984 gegründete ensemble recherche hat sich zu einem der gefragtesten Ensembles der Musik des 20. Jahrhunderts entwickelt. Es spielt jährlich etwa 65 Konzerte und hält Seminare mit und für Komponisten und Instrumentalisten, produziert 2 bis 3 CDs pro Jahr sowie Hörspiel- und Film-

radio plays and film. Numerous works, especially composed for the ensemble, bear witness to a programme of continuous cooperation with composers. The eight musicians and the three organizers reach both artistic and business decisions together.

musiken. Zahlreiche Werke, die für das Ensemble geschrieben wurden, zeugen von kontinuierlicher Zusammenarbeit mit Komponisten. Künstlerische und wirtschaftliche Entscheidungen werden von acht Musikern und drei Organisatoren gemeinsam getragen.

The ensemble recherche, which was founded in 1984, has developed into one of the most claimed ensembles for 20th century music. The ensemble performs some 65 concerts annually and holds seminars in cooperation with and for composers as well as instrumentalists, produces two to three CDs a year as well as music for

Fondé en 1984, l'ensemble recherche compte aujourd'hui parmi les ensembles musicaux les plus recherchés pour la musique du vingtième siècle. Chaque année il donne environ 65 concerts et tient des séminaires avec et pour des compositeurs et des instrumentistes. Il produit deux à trois CD par an ainsi que des musiques pour pièces radiophonique et pour films. Le nombre des œuvres écrites pour l'ensemble témoigne de sa coopération continue avec des compositeurs. C'est l'ensemble des huit musiciens en coopération avec trois organisateurs qui prennent toutes les décisions concernant les questions artistiques et économiques.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter **[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)**/**Allartistbiographiesat****[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)**  
/ Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante :  
**[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)**

Besonderer Dank gilt / Special thanks to / Remerciements  
à Paul Sacher Stiftung, Basel und / and / et Ernst von  
Siemens Musikstiftung.

*English translations by  
BrainStorm translation & interpretation  
Traductions françaises de Isabelle Dupont*

**HANS ZENDER**

Shir Hashirim

SWR-Vokalensemble Stuttgart  
SWR Sinfonieorchester  
Baden-Baden und Freiburg  
Sylvain Cambreling  
**0012612KAI**

**BEAT FURRER**

FAMA

Isabelle Menke  
Neue Vocalsolisten Stuttgart  
Klangforum Wien  
Beat Furrer  
**0012562KAI**

**OLGA NEUWIRTH**

Lost Highway

Klangforum Wien  
Johannes Kalitzke  
**0012542KAI**

**BERNHARD LANG**

Das Theater der Wiederholungen

les jeunes solistes  
Klangforum Wien  
Johannes Kalitzke  
**0012532KAI**

**CLAUDE VIVIER**

Orion  
Siddhartha  
Cinq chansons pour persuasion

Christian Dierstein  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Peter Rundel  
**0012472KAI**

**BEAT FURRER**

Begehren

Petra Hoffmann  
Johann Leutgeb  
Vocalensemble NOVA  
ensemble recherche  
Beat Furrer  
**0012432KAI**

**GÉRARD GRISEY**

Les Espaces Acoustiques

Garth Knox  
Asko Ensemble  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Stefan Asbury  
**0012422KAI**

**JOHANNES MARIA STAUD**

A map is not the territory  
Bewegungen  
Polygon  
Black Moon  
Berenice

Klangforum Wien  
Radio Symphonieorchester Wien  
**0012392KAI**

**MORTON FELDMAN**

For Samuel Beckett

Klangforum Wien  
Sylvain Cambreling  
**0012012KAI**

CD-Digipac by  
Optimal media production GmbH  
D-17207 Röbel/Müritz  
<http://www.optimal-online.de>

® & © 2002 KAIROS Production  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)  
[kairos@kairos-music.com](mailto:kairos@kairos-music.com)

**KAIROS**