



WERGO



morton feldman
early piano pieces
sabine liebner, piano

morton feldman
early piano pieces
sabine liebner, piano



Morton Feldman
1960er Jahre

Momente von Unbestimmtheit

Zu den frühen Klavierstücken Morton Feldmans

Eine Anekdote berichtet, dass sich Morton Feldman und John Cage im Januar 1950 nach einer Aufführung von Anton Weberns *Symphonie* op. 21 in der Vorhalle der New Yorker Carnegie Hall kennenlernten, weil sie beide das Konzert nach dem Stück verließen, um den Höreindruck nicht mit anderer Musik zu überdecken. Die Freundschaft, die sich aus diesem denkwürdigen ersten Treffen entwickelte, war für beide Künstler von großer Bedeutung. Der 14 Jahre ältere Cage führte den gerade einmal 24-jährigen Feldman in die New Yorker Kunstszene ein und machte ihn vor allem mit zahlreichen Bildenden Künstler bekannt. Später bezeichnet Feldman ihn als einen „fantastic catalyst“, dessen besondere Begabung es war, Menschen miteinander in Kontakt zu bringen. Gerade die Begegnung mit Malern – insbesondere des Abstrakten Expressionismus – wirken sich produktiv auf Feldmans kompositorisches Denken aus. In einem späteren Text erinnert er sich: „Sobald man Leute kennenlernte, die in anderen Gebieten kreativ tätig waren, schlug die eigene intellektuelle und künstlerische Entwicklung eine neue Richtung ein.“

Cage, der nach Feldmans Berichten praktisch ohne Geld lebte, veranstaltete in seinem eigenen Apartment verschwenderische Partys. Bei einer solchen Gelegenheit lernte Feldman auch den Maler Philip Guston kennen, der für lange Zeit sein engster Freund werden sollte. Während eines Treffens bei Cage schreibt Feldman sein erstes grafisches Stück, *Projection 1* (1950) für Violoncello solo. In den *Radio Happenings*, Radio-Gesprächen zwischen Feldman und Cage aus den Jahren 1966/67 berichtet Cage: „*Projection*, ja. Du hast es in der Monroe Street aufgeschrieben, und David Tudor und ich waren im anderen Zimmer. Du bist dann gegangen und hast das Stück grafisch [in Kästchen] notiert. Dadurch hatten

wir die Freiheit, in diesen drei Bereichen – hoch, mittel und tief – zu spielen. Wir gingen dann hinein und spielten das Stück, und danach hatte sich die Musikwelt verändert. [...] Damals habe ich dir auf dem Spaziergang durch die Nacht gesagt: Jetzt wo du diese Welt geöffnet hast, werden wir alles sehen, was darin enthalten ist." Demnach ist es Morton Feldman gewesen, der in New York zu Beginn der fünfziger Jahre erstmals mit musikalischer Unbestimmtheit komponiert hat. Erst nach *Projection 1* entwirft Cage die Konzeption seines Klavierstücks *Music of Changes* (1951), in dem er erstmals mit Zufallsverfahren arbeitet. Feldman selbst hat nie mit Zufallsverfahren gearbeitet, sondern immer nur Momente von Unbestimmtheit in seine Kompositionsstrategien aufgenommen.

In der Auseinandersetzung mit den ästhetischen Zielen der Malerei findet Feldman zu seinen kompositorischen Fragestellungen, die er sein ganzes Schaffen hindurch verfolgen wird. So hat er einmal bekundet, dass er eine Klangwelt schaffen wolle „direkter, unmittelbarer, greifbarer als alles bislang Dagewesene.“ Dies entspricht den Zielsetzungen der Maler des Abstrakten Expressionismus, die Farbe in ihrer Physikalität auf der Leinwand zur Wirkung bringen wollten. Feldmans kompositorische Zielsetzung war es ebenfalls, die empirische Realität des Klangs freizusetzen. Die Ideen der Malerei scheinen jedoch ein bei ihm bereits zuvor angelegtes Klangideal zu berühren. Dies wird an einem Bericht über eine Begegnung mit Edgard Varèse deutlich, die stattfand, als Feldman noch keine zwanzig Jahre alt war war: „Varèse hat mir etwas beigebracht, eine Lektion auf der Straße, sie dauerte eine halbe Minute, und sie machte mich zum Orchesterator. Er sagte: ‚Was schreibst du gerade, Morton?‘ Ich erzählte es ihm. Er sagte: ‚Achte darauf, dass du dir Gedanken über die Zeit machst, die es braucht, damit es von der Bühne herunter ins Publikum spricht. Lass mich bitte wissen, wann du eine Aufführung bekommst, ich würde sie gerne hören.‘ Und er ging dann weg. Das war meine Lektion, augenblickliche Wirkung, eine einzige Lektion, und ich

machte mich dann auf den Weg, ich war ungefähr siebzehn, als ich ihn kannte. Von da an begann ich zuzuhören.“ Bereits hier ist der Sinn für die Realität des Erklingenden der zentrale Aspekt, der Feldman besonders interessiert.

Feldman strebte eine „abstrakte Musik“ an. Er sprach einmal davon, ein „totally abstract sonic adventure“ – ein völlig abstraktes Klangabenteuer, schaffen zu wollen. Um zum „Klang als Klang“ zu kommen, müssen nach der Auffassung Feldmans traditionelle Strukturierungsverfahren ausgeschaltet werden. Denn die kompositorischen Mittel der Tradition sind so beschaffen, dass sie von der empirischen Klangrealität ablenken. Was wir hören, sind nicht die Klänge selbst, sondern auf der Basis bestimmter Organisationsprinzipien generierte musikalische Strukturen, die wir – vergleichbar den sprachlichen Strukturen – „verstehen“ können.

Feldman entwickelt im Lauf seines Schaffens immer neue kompositorische Strategien, um Reste traditioneller Musiksprachlichkeit abzustreifen. Bei seinen in den frühen fünfziger Jahren entstandenen Stücken hat Feldman die Abkehr von traditionellen Strukturierungsverfahren besonders im Hinblick auf die Tonhöhe eingelöst – jenem Parameter, dessen Ausdifferenzierung in der abendländischen Musikgeschichte bis ins 20. Jahrhundert hinein die meisten kompositorischen Energien auf sich gezogen hat. In den Werkreihen der grafisch notierten *Projections* und *Intersections* für verschiedene Instrumente und Instrumentengruppen ist die Tonhöhenstruktur nicht festgelegt, es erklingen demnach keine melodisch intendierten Wendungen. Notiert sind lediglich die Lagen, Spielweise sowie Zeitlichkeit der Klänge. Feldman hat einmal zu diesen Stücken gesagt: „Meine Absicht war nicht zu ‚komponieren‘, sondern Klänge in die Zeit zu projizieren, losgelöst von einer kompositorischen Rhetorik, die hier keinen Platz hatte.“

Doch die grafischen Notationen der Jahre 1950/51 befriedigten Feldman nicht vollständig. Es ist insbesondere ihre traditionelle Zeitstruktur, die ihn

bereits 1952 zur traditionellen Notation zurückkehren lässt. Er kann nun die Zeitlichkeit seiner Stücke wieder präziser bestimmen und sich auch bezüglich dieses Parameters seinem Klangideal stärker annähern.

Die auf der vorliegenden CD versammelten Klavierstücke Feldmans setzen zu diesem Zeitpunkt ein: Die ersten beiden *Intermissions* – traditionell notierte Stücke – sind bereits 1950 entstanden und lassen erahnen, wie sich Feldman seine grafisch notierten Stücke vorgestellt hat. Die auf der CD eingespielte Auswahl erstreckt sich mit *Piano* bis in das Jahr 1977, in dem Feldman mit der Oper *Neither* gerade seine erste Patternkomposition vollendet hatte. Mithin wird ein Zeitraum von nahezu 30 Jahren überspannt, in dem sich zahlreiche kompositorische Modifikationen ergaben, ohne dass Feldman sein zentrales Klangideal aufgegeben hätte. Feldman hat sein ganzes Schaffen hindurch immer wieder für das Klavier komponiert, er schätzte dieses Instrument, das er auch selbst spielte. Das Spektrum der hier präsentierten Stücke vermag deshalb einen guten Überblick über seine kompositorische Entwicklung zu geben.

Gerade die ersten beiden *Intermissions* vermitteln einen Eindruck über Feldmans musikalische Vorstellungen: Zu hören sind kurze Klanggesten oder auch Einzeltöne, die durch keinerlei, sei es auch noch so fragmentarisch ausgebildeten, gestalthaften Zusammenhang miteinander verbunden sind. Die Musik erhält dadurch den für Feldman so typischen, schwebenden Charakter. Ein Blick in die Partitur zeigt allerdings, wie sorgfältig und bedacht Feldman – ausgehend von der chromatischen Skala – Ton für Ton neue Tonqualitäten einführt. Dabei sind allerdings, anders als in der Freien Atonalität oder der Dodekaphonie, Wiederholungen von Tonqualitäten durchaus erlaubt, bevor alle zwölf Töne des chromatischen Felds erklingen.

Der Überblick über die frühen Werke Feldmans belegt, dass er zu Beginn seines Komponierens keineswegs durchgängig mit Wiederholungsmustern, den

sogenannten Pattern, gearbeitet hat. *Extensions 3* von 1952 stellt hier eher eine Ausnahme dar. Deutlich wird, dass Feldman von Beginn seines Komponierens an mit chromatischen Zellen arbeitet. Doch zugleich verwendet er Oktavklänge und durchbricht damit noch einmal eine der Gesetzmäßigkeiten der Freien Atonalität. Für Feldman scheinen die Oktaven reine Farbwerte darzustellen, die keinerlei tonale Konsequenzen nach sich ziehen.

Auch in den *Nature Pieces* gibt es Wiederholungen. Es ist gut vorstellbar, dass Feldman diese Stücke für Tänzer geschrieben hat, wie Sebastian Claren vermutet. Die Wiederholungen erlauben eine flexible Zeitlichkeit, die den jeweiligen Umständen der Aufführung angepasst werden kann.

Einen klanglichen Gegenpol zu *Extensions 3* und den *Nature Pieces* bilden die *Three Pieces for Piano* aus dem Jahr 1954. In diesen Stücken ist die Vereinzelnung der Klangereignisse sehr weit vorangetrieben, wobei die Dauerngestaltung sehr variabel gehalten wird. Meist sind Einzeltöne oder Zusammenklänge durch Pausen voneinander getrennt. Unmittelbar aufeinander folgende Elemente – oder gar melodische Fügungen – kommen selten vor. Eine Ausnahme bildet eine aus drei Tönen bestehende, weit ausgreifende Klanggeste in den Takten 21 bis 24, aus der sich aber keine Konsequenzen für den weiteren Verlauf des Stücks ergeben. „Abstraktheit“ des Klangs wird hier durch die Isolierung der Einzelklänge angestrebt.

Wenn Feldman auch alle diese Stücke traditionell ausnotiert hat, so verwendet er die Taktnotation dennoch nicht in hergebrachter Weise. Er verwirft die in der tonalen Musik übliche Schwerpunktgliederung des Takts. Diese Behandlung der musikalischen Zeit besitzt in Amerika eine gewisse Tradition. So bemerkt z. B. Henry Cowell über die Musik von Charles Ives: „Es ist meist spürbar, dass Ives hofft, den Spieler dazu zu verleiten, sich nicht an eine bestimmte Organisation der starken und schwachen Takteile gebunden zu fühlen, sondern

die Passagen einmal so und einmal anders zu spielen. Die ganze Art und Weise, wie Ives diese komplexen Rhythmen angeht, sollte als Versuch verstanden werden, die Spieler von der Zwangsjacke der regulären Taktteile abzubringen, mit der ohnehin keine absolute Genauigkeit zu erreichen ist. [...] Ives hat in der Tat oft sein Bedauern darüber geäußert, überhaupt ein Stück ausschreiben zu müssen, da dessen Rhythmus hoffnungslos verfestigt werde."

Obleich sich Feldmans musikalisches Denken sehr stark von den Vorstellungen Ives' unterscheidet, stimmen beide Komponisten in dem Bestreben das metrische Schwerpunktgefüge des Takts außer Kraft zu setzen, überein. Die bei Feldman in der Frühzeit zu findende rhythmische Gleichförmigkeit ist ebenso eine Strategie, um dies zu realisieren, wie die Vereinzelnung der Klangergebnisse. Doch auch der Schritt, den Feldman hinsichtlich der Notation seiner Stücke von 1957 an vollzieht, wird aus dieser Perspektive verständlich: Feldman gibt die Taktnotation auf und überlässt die Entscheidung über die Dauern der Klänge den Interpreten. Während er in seinen ersten grafischen Notationen die Tonhöhe unbestimmt ließ, sind es nun die Dauernwerte, die er offen lässt. Um die neue Notationsweise zu begründen, benutzt Feldman die Malerei als Metapher: „Aber Präzision [gemeint ist die präzise Notation, M.S.] war auch nicht das Richtige für mich. Es war zu eindimensional, als malte man Bilder, auf denen es immer einen Horizont gibt. Präzise zu arbeiten bedeutete, dass man immer Bewegung ‚erzeugen‘ musste –, und dabei gab es immer noch zu wenig Körperlichkeit für mich.“ Hier setzt Feldman der Horizontlinie, die dem Maler das Prinzip der Perspektive diktiert, der Rolle der Taktstriche analog. Um „perspektivische“ Wirkungen zu vermeiden, sind diese Stücke zudem „durchgehend sehr leise“, „äußerst leise“ oder „außergewöhnlich leise, aber hörbar“ gehalten. Starke Dynamikwechsel – wie sie in den Werken der Frühzeit, vorwiegend als vereinzelte Klangeruptationen, vorkamen – werden hier gänzlich vermieden, da sie

sofort eine Hierarchie zwischen klanglichem Vorder- und Hintergrund etablieren würden.

Auf der vorliegenden Aufnahme sind die Werkgruppe der *Last Pieces*, das *Piano Piece (to Philip Guston)* und *Vertical Thoughts 4* dieser Notationsweise verpflichtet. Wieder sind diese Stücke in ihrer klanglichen Gestaltung sehr frei und versuchen traditionelle Musiksprachlichkeit zu unterlaufen. Dennoch sind sie zugleich sehr minutiös auskomponiert. Die Beschreibung des Kunstkritikers Brian O'Doherty, der gut mit Feldman befreundet war, trifft den Sachverhalt sehr gut, wenn er bemerkt, dass „man in Feldmans Musik das Gefühl hat, hier liege über allem eine exakte Logik und Rätselhaftigkeit, die einen zum Wahnsinn treibt“ – ohne dieses Gefühl jemals eindeutig begründen zu können. Die Anfangsakkorde des *Piano Piece (to Philip Guston)* prägen eine ganz eigene Form feldmanscher „Harmonik“ aus, ohne dass klare Gesetzmäßigkeiten erkennbar werden. In den Stücken mit freien Dauernotationen sind der Interpretin viele subtile Interpretationsentscheidungen überlassen. Zeitliche Nuancierungen, die mögliche Hervorhebung von ähnlichen Akkorden – oder gerade deren Verschleierung – eröffnen einen Gestaltungsspielraum, der sich jedoch immer an dem Ideal der abstrakten Klanglichkeit orientiert.

Von 1963 an – erstmals in dem Kammermusikstück *De Kooning* – beginnt Feldman wieder einzelne, in ihrer Zeitlichkeit präzise notierte Takte in die Partituren mit hineinzunehmen und es beginnt ein längerer Prozess der Ausdehnung dieser präzise notierten Passagen in seinen Stücken bis er schließlich 1969/70 wieder zur vollständigen präzisen Notation seiner Kompositionen übergeht. Zunächst sind es Pausen, die er genau festlegt. Feldmans Bemerkung, seine Absicht die Stille zu kontrollieren, habe ihn wieder zu der präzisen Notation geführt, erweist sich damit als sehr genau auf konkrete kompositorische Entscheidungen bezogen. In der vorliegenden Auswahl gehört *Piano Piece 1964*

zu dieser Werkgruppe. Auch hier setzt Feldman konventionelle Notation ein, um Pausen genau bestimmen zu können. Doch wie klingt eine präzise ausnotierte Pause im Kontext freigestellter Zeitlichkeit? Die Angabe Feldmans beinhaltet eine gewollte Paradoxie, die im Rahmen eines Klavierstücks lediglich als eine subtile Veränderung der interpretatorischen Grundhaltung wahrnehmbar wird.

Nach *Piano Piece 1964* schreibt Feldman über zehn Jahre lang kein Stück mehr für Solo-Klavier. Nachdem er von 1969/70 an wieder präzise notiert, wird es noch fast sieben Jahre dauern, bis er mit der Oper *Neither* seine für das Spätwerk typische Kompositionsweise mit Pattern entwickelt hat, in der das ganze Stück aus einer Folge variativer Klangmuster besteht. *Piano* aus dem Jahr 1977 ist unmittelbar nach *Neither* entstanden und ein früher Beleg der Pattern-komposition. Obgleich Feldman diese Stücke vollständig ausnotiert, gibt es auch in ihnen Momente der Unbestimmtheit. Diese können z.B. in rhythmisch so komplexen Partien bestehen, dass sie nicht korrekt ausführbar sind (eine Strategie, die Feldman vorwiegend in kammermusikalischen Besetzungen mit mehreren Instrumenten verwendet), oder im sogenannten „spelling“, enharmonischen Notationen, die leichte Nuancierungen der Tonhöhen – insbesondere bei Streich- und Blasinstrumenten – erzielen sollen. Ein solches „spelling“ ist auf dem Klavier selbstverständlich nicht möglich. Doch Feldman hat auch für dieses Instrument einen ganz persönlichen Weg der Tonhöhennuancierung gefunden, der freilich für die vorliegenden Aufnahmen seiner Werke nicht übernommen wurde: Er berichtet, dass er sein eigenes Klavier nicht mehr stimmen ließ, weil er die sich zufällig ergebenden Abweichungen von der korrekten diatonischen Skala schätzte.

Marion Saxer

Sabine Liebner ist vor allem als Interpretin neuer Musik tätig. Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und CD-Aufnahmen sowie Einladungen als Solistin und Kammermusikerin zu internationalen Festivals dokumentieren ihre künstlerische Arbeit. Projektbezogen arbeitete sie immer wieder mit Komponistinnen und Komponisten sowie Bildenden Künstlern zusammen wie beispielsweise Olga Neuwirth, Jörg Widmann, Franco Donatoni oder Christian Wolff und konzertierte mit zahlreichen Ur- und Erstaufführungen.

1998 erhielt sie den Förderpreis für Musik der Stadt München, 2005 ein Stipendium für Musik der Stadt München, 2007 wurde sie zur vom Goethe-Institut empfohlenen deutschen Pianistin gewählt und erneut mit dem Musikförderpreis der Stadt München ausgezeichnet.

Während der letzten Jahre galt Sabine Liebners besonderes Interesse den amerikanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Ihr Repertoire umfasst Werke von Henry Cowell, George Crumb, Tom Johnson, Pauline Oliveros, Earle Brown und Christian Wolff. Sie spielt nahezu alle Kompositionen für Klavier von John Cage und Morton Feldman, das gesamte Œuvre für Klavier von Galina Ustwolskaja sowie zahlreiche Kompositionen anderer zeitgenössischer KomponistInnen. Ihre Diskografie umfasst von der internationalen Presse ausgezeichnete CD-Einspielungen von Morton Feldman, John Cage, Christian Wolff und Galina Ustwolskaja. Bei WERGO erschien u. a. Sabine Liebners grandiose Neueinspielung der *Études Australes* von John Cage (WER 67402, 4 CDs) und eine von der Kritik hochgelobte CD mit Werken von Earle Brown, *Abstract Sound Objects* (WER 67452).



Sabine Liebner is primarily active as an interpreter of New Music. Numerous radio, television, and CD recordings, as well as invitations as a soloist and chamber musician from international festivals document her artistic career. She has regularly been involved in projects with composers and graphic artists such as Olga Neuwirth, Jörg Widmann, Franco Donatoni, and Christian Wolff, and has presented a large number of premieres and first performances in concert.

In 1998, she received the city of Munich's Music Prize and in 2005 a Munich music scholarship; in 2007 she was chosen as one of the German pianists recommended by the Goethe Institute and again awarded the Munich Music Prize.

In the recent years, Sabine Liebner has been especially interested in 20th century American composers. Her repertory includes works by Henry Cowell, George Crumb, Tom Johnson, Pauline Oliveros, Earle Brown, and Christian Wolff. She plays almost all the compositions for piano by John Cage and Morton Feldman, the complete piano works of Galina Ustvol'skaya, as well as numerous compositions by other contemporary composers. Her discography includes CD recordings – praised by international critics – of music by Morton Feldman, John Cage, Christian Wolff, and Galina Ustvol'skaya. WERGO published, among others, Sabine Liebner's brilliant recording of John Cage's *Etudes Australes* (WER 67402, 4 CDs) and her highly acclaimed interpretation of piano works by Earle Brown, *Abstract Sound Objects* (WER 67452).

Moments of Indeterminacy

Morton Feldman's Works for Piano

There is a story that in January of 1950, Morton Feldman and John Cage met in the lobby of Carnegie Hall in New York after a performance of Anton Webern's *Symphony Op. 21*; both of them had left the concert after the Webern so as not to let other music disturb their impression of the piece. The friendship that grew from this auspicious first encounter was significant for both artists. Cage, who was 14 years older, introduced the 24-year-old Feldman to the New York art scene, particularly to a number of painters. Feldman later described Cage as a "fantastic catalyst" with a gift for bringing people into contact with one another. His association with visual artists – especially the Abstract Expressionists – would prove to be particularly influential on Feldman's thinking as a composer. He once recalled: "Unless you came to know creative people in other fields, your own intellectual and artistic development was not the same."

Cage, who according to Feldman lived practically without money, nevertheless organized elaborate parties in his apartment. At one of these events, Feldman met the painter Philip Guston, who would be for many years his best friend. Feldman wrote his first graphic piece, *Projection 1* for solo cello (1950), in Cage's apartment. In *Radio Happenings*, a series of broadcast conversations in 1966–67 between Cage and Feldman, Cage noted, "*Projection*, yes. And you wrote it down at Monroe Street and David Tudor and I were in the other room. You left us and you wrote this piece on graph paper, giving us freedom of playing in those three ranges – high, middle and low – and then we went in and played the piece, and it was then that the musical world changed. [...] The thing I think I said to you once on that walk through the night is, now that you have opened up this world, let us see all the things that are in it." This would make Feldman,

in New York in the early 1950s, the first composer to begin working with musical indeterminacy. Only after *Projection 1* did Cage conceive *Music of Changes* (1951) for piano, in which he first made use of chance operations. Feldman himself never used chance operations to compose his music, but did include moments of indeterminacy in his compositional strategies.

His involvement with certain esthetic intentions in painting led Feldman to musical questions that would occupy him for the rest of his life. He once said that he would like to create a world of sound "more direct, more immediate, more physical than anything that had existed heretofore." This corresponds to the ideas of the Abstract Expressionist painters, who wanted to emphasize the physical aspect of the paint itself on the canvas. Similarly, Feldman's compositional goal was to liberate the empirical reality of sound. These ideas derived from painting seem to have confirmed an idea of sound at which the young Feldman had already arrived. This is made clear by his account of a meeting with Edgard Varèse when Feldman was not yet 20: "I had one lesson on the street with Varèse, one lesson on the street, it lasted half a minute, it made me an orchestrator. He said, 'What are you writing now, Morton?' I told him. He says, 'make sure you think about the time it takes from the stage to go out there into the audience. Let me know when you get a performance. I'd like to hear it.' And he walked away. That was my one lesson, it took an instant, one lesson and I started out, I was about 17 when I knew him, and from then on, I started to listen." Already here, what interested Feldman most was the reality of the sound.

Feldman wanted to write "abstract music". He once spoke of creating a "totally abstract sonic adventure". In order to achieve "sound as sound", Feldman felt it necessary to abandon traditional structural techniques that distract from the empirical reality of the sound. He thought listeners were forced to hear musical structures generated by certain organizational principles – "under-

stood" much as we understand linguistic structures – rather than the sounds themselves.

In the course of his career, Feldman constantly created new compositional strategies to shed the vestiges of traditional musical language. In his pieces from the early 1950s, the departure from traditional structural practices is especially clear in the treatment of pitches – the parameter whose differentiation attracted the most attention from Western composers up to the middle of the twentieth century. In the graphically notated *Projections* and *Intersections* for various instruments and instrumental groupings, the pitches are not specifically notated; as a result, there are no intentional melodic shapes. The notation only indicates the register, playing manner, and duration of the sounds. Feldman once said of these pieces that his intention was not to "compose", but to project sounds in time, free of compositional rhetoric. He was, however, not completely satisfied with his graphic scores from the years 1950 and 1951. It was particularly their traditional temporal structure that led him back, as early as 1952, to more traditional notation. This allowed him to determine more precisely the temporal aspect of his pieces and to come closer to his sound ideal.

The earliest works for piano on this CD were composed in this period. The first two *Intermissions* – traditionally notated – were written in 1950 and give us an impression of how Feldman conceived his graphically notated pieces. The most recent work here is *Piano* from 1977, the year in which Feldman completed his first "pattern" composition, the opera *Neither*. We can thus observe a period of almost 30 years in which Feldman, despite his numerous musical transformations, never altered his basic conception of sound. Feldman wrote for the piano throughout his life; he loved this instrument, which he also played. The spectrum of pieces presented here therefore offers a good cross-section of his entire compositional output.

The first two *Intermissions* in particular give an impression of Feldman's musical ideas: we hear small sound gestures or single tones which do not have even fragmentary structural relationships. This results in the "floating" character so typical of Feldman. A look at the score reveals, however, just how carefully and deliberately Feldman – using the chromatic scale as his point of departure – introduces new sound qualities note by note. In contrast to free atonality or dodecaphonic conventions, Feldman makes use of pitch repetitions before all twelve pitches of the chromatic scale have appeared.

An examination of Feldman's early works reveals that he did not consistently make use of repetitive structures or patterns. *Extensions 3*, from 1952, is an exception. It is clear that from the beginning of his career as a composer, Feldman worked with chromatic cells. Yet at the same time, he made use of octave intervals, breaking with one of the dogmas of free atonality. Octaves seem for Feldman to have represented pure color values, with no resulting tonal consequences.

There are also repetitions in the *Nature Pieces*. Sebastian Claren has speculated that Feldman may have written these pieces for dancers. The repetitions allow a flexible sense of time, which can be adjusted according to the needs of a particular performance.

A polar opposite to the sound world of *Extensions 3* and the *Nature Pieces* can be found in the *Three Pieces for Piano* from 1954. In these works, the separation of the musical events is emphasized, while the duration is kept quite variable. For the most part, single notes or harmonic clusters are isolated by silences. Elements that follow one another directly, not to mention melodic figures, are rare. An exception to this is the broad sound gesture consisting of three notes in measures 21–24, which however has no influence on the further course of the piece. "Abstraction" of sound is here achieved through the isolation of the individual musical events.

Although Feldman composed all these pieces in traditional notation, his treatment of meter is not conventional. He abandons the metrical accents commonly found in Western music. This treatment of musical time has precedents in American music. In Darmstadt in 1965, Earle Brown discussed Henry Cowell's observation that Charles Ives wanted to free the performer from the metrical organization of strong and weak beats by permitting passages to be played sometimes one way and sometimes another. Ives viewed complex rhythms as an attempt to free the player from the straitjacket of regular metrical divisions, which he felt in any case were no guarantee of accuracy. Cowell said, Ives often expressed frustration at having to notate a piece at all, because the notation represented only one of the many versions he had in mind.

Although Feldman's musical ideas are very different from those of Ives, both strive to suspend the usual conventions of metrical accentuation. Feldman's use in his early works of rhythmic uniformity is one strategy to achieve this, as is the isolation of the musical events. Seen from this perspective, one can better understand the changes in Feldman's notational practice after 1957: he abandoned metrical notation and began to leave decisions about the duration of sounds to the performer. Having in his early graphic scores left the pitches undetermined, he now left the durational values open. To explain this new method of notation, Feldman used painting as a metaphor: "But precision [meaning precise notation, M.S.] did not work for me either. It was too one-dimensional. It was like painting a picture where at some place there is always a horizon. Working precisely, one always had to 'generate' the movement – there was still not enough plasticity for me." Feldman here equates the line of horizon, dictated to the painter by the principles of perspective, with the role of metrical bar lines. In order to avoid any impression of "perspective", these pieces remain very soft throughout, though still audible. Large dynamic changes – which had usually

appeared in the earlier works as isolated eruptions of sound – are completely absent here, since they would immediately establish a hierarchy between foreground and background.

On the present recording, this type of notation is represented by the *Last Pieces*, *Piano Piece (to Philip Guston)*, and *Vertical Thoughts 4*. These pieces are also very free in their use of sound and attempt to avoid traditional ideas of musical semantics. Yet at the same time they are meticulously notated. The art critic Brian O'Doherty, a good friend of Feldman's, felt that one has the feeling in Feldman's music there is behind it all an exact logic and sense of mystery which can drive a person crazy, and yet it is impossible to explain this feeling.

The opening chords of *Piano Piece (to Philip Guston)* are characterized by a typical form of Feldman „harmony“ without revealing any clear harmonic system. The pieces with free durational notation leave many subtle decisions of interpretation to the performer. Durational nuances – the possible emphasis of similar chords or the downplaying of these similarities – create possibilities for interpretation, which are however always oriented toward the ideal of abstract sound.

From 1963 – beginning with the chamber piece *De Kooning* – Feldman began again to insert metrically precise measures into his scores. Such passages gradually played a larger and larger role until by 1969 or 1970 he was once again specifically notating every aspect of his compositions. At first, it was the durations of rests that were fixed. Feldman's remark that his impulse to control silence led him back to precise notation can be seen in specific compositional decisions. In the present selection, *Piano Piece 1964* is such a work. Here Feldman uses conventional notation to determine the duration of rests. But what is the effect of a precisely notated rest, given a context of indeterminate duration? Feldman's instructions contain a deliberate paradox, which in the framework of a piano piece can only be perceived as a subtle change in the interpreter's basic role.

Following *Piano Piece 1964*, ten years were to pass before Feldman wrote another work for solo piano. He began again to write using precise notation in 1969–70, but it was seven years before he developed, in his opera *Neither*, the method of composing an entire work from a series of varied repetitive patterns, characteristic of his later works. *Piano*, from 1977, was written immediately after *Neither* and is an early example of the "pattern pieces". Although these works are completely notated, they also contain moments of indeterminacy. For example, there may be rhythmic sections so complex that they cannot be performed accurately – a strategy Feldman employed primarily in chamber music works for several instruments. Feldman also made use of what he called "spelling": enharmonic notations meant to create slight nuances of pitch, particularly with string and wind instruments. Such "spelling" is of course not possible on the piano. Feldman did find a very personal way to achieve nuances of pitch even on this instrument, a method which was not, however, used for this recording: he said that he stopped having his piano tuned, because he liked the resulting gradual divergence from the customary equal temperament.

Marion Saxer

English translation by John Patrick Thomas and W. Richard Rieves

Sabine Liebner

spielt Werke der
New York School.

John Cage
Earle Brown
Morton Feldman



**„... einfach
unverkennbar
Liebner“**

(www.the-listener.de)

Foto: Rupert Karbacher

WERGO · WEIHERGARTEN 5 · D-55116 MAINZ
E-MAIL: SERVICE@WERGO.DE · INTERNET: WWW.WERGO.DE

Morton Feldman

(1926–1987)

CD 1

	Two Intermissions (1950)	
1	I	1:49
2	II	1:37
3	Intermission 3 (1951)	1:55
4	Intermission 4 (1952)	2:02
5	Intermission 5 (1952)	4:12
6	Intermission 6 (1953)	5:29
7	Variations (1951)	6:29
	Nature Pieces (1951)	
8	I	3:36
9	II	3:53
10	III	5:09
11	IV	1:08
12	V	1:18
13	Extensions 3 (1952)	7:54
14	Piano Piece 1952 (1952)	7:51
	Three Pieces for Piano (1954)	
15	I	2:28
16	II	2:12
17	III	2:36

18	Piano Piece 1955 (1955)	2:18
19	Piano Piece 1956 A (1956)	2:57
20	Piano Piece 1956 B (1956)	3:24
		71:58

CD 2

Last Pieces (1959)

1	I	4:38
2	II	1:25
3	III	6:13
4	IV	2:28
5	Vertical Thoughts 4 (1963)	1:48
6	Piano Piece (to Philip Guston) (1963)	4:02
7	Piano Piece 1964 (1964)	5:39
8	Piano (1977)	31:35
		58:34

© C. F. Peters Musikverlag Frankfurt | Leipzig | London | New York (CD 1: 1–20 / CD 2: 1–7)

© Universal Edition, London (CD 2: 8)

Sabine Liebner, Klavier


Koproduktion mit dem Bayerischen Rundfunk
Aufnahmen: 27.–29. Januar 2009, Studio 2 des Bayerischen Rundfunks
Redaktion (BR): Helmut Rohm
Tonmeister (Aufnahmeleitung und Schnitt): Jörg Moser
Toningenieur: Klemens Kamp / Tontechnikerin: Mechthild Homburg
Tonassistent: Manfred Vohburger / Klavierstimmung: Christian Rabus

KOPRODUKTION MIT



Cover Art: [hj.kropp \[www.artional.de\]](http://hj.kropp[www.artional.de])
Fotos: courtesy The Earle Brown Music Foundation (S. 2) / Volker Derlath (S. 12)
Booklet-Layout und Redaktion: Ulrike Bretz-Faust
© + © 2012 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany
Manufactured in Austria · Printed in Austria
WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany
E-Mail: service@wergo.de · Internet: www.wergo.de



WERGO 
A DIVISION OF
SCHOTT MUSIC & MEDIA▲ GMBH

KOOPERATION MIT



WER 6747 2

 00846

WERGO

morton feldman

early piano pieces

cd 1		71:58
1–6	intermissions	17:33
7	variations	6:29
8–12	nature pieces for piano	15:10
13	extensions 3	7:54
14	piano piece 1952	7:51
15–17	three pieces for piano	7:27
18	piano piece 1955	2:18
19–20	piano piece 1956	6:30
cd 2		58:34
1–4	last pieces	15:02
5	vertical thoughts 4	1:48
6	piano piece (to philip guston)	4:02
7	piano piece 1964	5:39
8	piano	31:35

sabine liebner, piano

KOOPERATION MIT



LC 00846

DDD

Koproduktion mit dem Bayerischen Rundfunk

© + © 2012 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany | www.wergo.de

WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany | Manufactured in Austria · Printed in Austria

Eine ausführliche Information liegt bei. Detailed information enclosed.

