

Morton Feldman
The Viola in My Life

ECM NEW SERIES

ECM New Series 1798
476 5777

Marek Konstantynowicz, viola Cikada Ensemble
Norwegian Radio Orchestra Christian Eggen, conductor

Morton Feldman (1926–1987)

The Viola in My Life



- 1 **The Viola in My Life I** (August 24, 1970) 9: 11
for viola (solo), flute, violin, violoncello, piano and percussion
- 2 **The Viola in My Life II** (October 7, 1970) 10: 18
for viola (solo), flute, clarinet, celesta, percussion,
violin and violoncello
- 3 **The Viola in My Life III** (October 12, 1970) 5: 07
for viola and piano
- 4 **The Viola in My Life IV** (March 8, 1971) 14: 31
for viola and orchestra

Marek Konstantynowicz viola

Cikada Ensemble (I–III)

Kersti Walldén flute

Terje Lerstad clarinet

Bjørn Rabben percussion

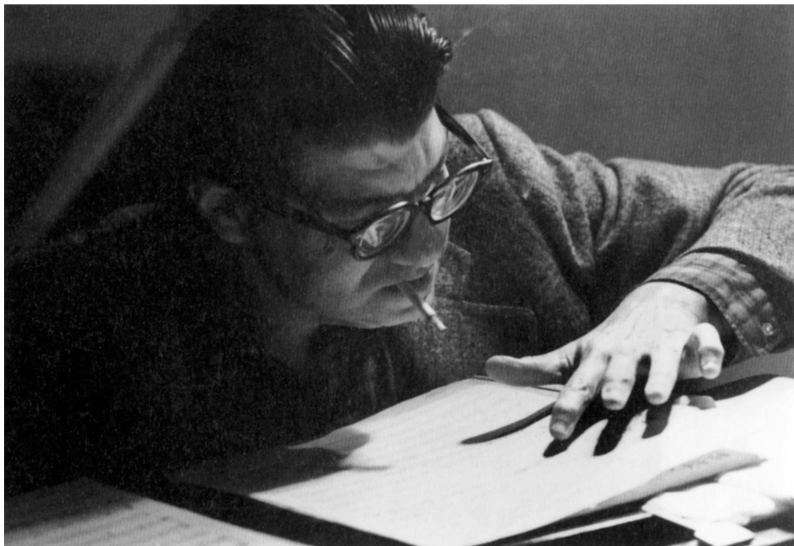
Kenneth Karlsson piano, celesta

Odd Hannisdal violin

Morten Hannisdal violoncello

Norwegian Radio Orchestra (IV)

Christian Eggen conductor



Marek Konstantynowicz



Nr. 4

The Viola in My Life

Extremely quiet, all attacks at a minimum, with no feeling of a beat.

– The Viola in My Life II

There is a sort of quietness we experience when nothing is happening, but there is another quietness when something – something enormous – has just happened: the shocked quietness of recollection, in the sense both of remembering and of gathering oneself together. What matters then is not the paleness of the echo but that it lingers. The ground fell from under our feet. Time itself was shaken. Now we try calmly to evaluate our situation, to remember how things were before, and to venture, perhaps, one or two uncertain steps – steps which, in being made, quietly find all uncertainty slipping away from them. Things tentative, in being achieved, become definite. The unforeseeable makes itself inevitable. Hypothesis turns into history. Morton Feldman, when he began this opus, had spent two decades working with various kinds of indeterminate notation. Here, on the contrary, everything is prescribed: the notes, their timings and durations, the tempo at which they will go (fixed through each piece and changing only very little from one to another in the cycle), the instrument or instruments that will play them, and their dynamic level. Take this first. Feldman, in a short note (from which all quotations

here are taken), remarks how “since 1958 (not unlike an aspect of minimal painting) the surface of my music was quite ‘flat’”, but that in these works, then new, “the viola’s crescendos are a return to a preoccupation with a musical perspective which is not determined by an interaction of corresponding musical ideas”. Like much of Feldman’s writing – and not unlike much of his music – this is at once candid and opaque. Perhaps the invitation is to imagine a variety of sonic perspective, of depth, that comes not from harmony, phrasing or motivic relationships but in a very direct way from crescendos, suggesting not a continuing quietness like that of many Feldman pieces but a rest disturbed, if no more than very slightly, by notes that loom out from silence and (less often) return. It is interesting that the composer refers only to the viola’s crescendos. In the first piece the viola is indeed alone in making such gradations (as it is also, trivially, in the third piece, where the only accompanying instrument is a piano), but in the second and fourth compositions crescendos and diminuendos are almost omnipresent in the texture.

That is just one way in which the later works (now including the third) differ from the opener. *The Viola in My Life I* is unusual, too, in that it is made almost entirely of single notes from the viola with chiming chords from the ensemble of flute, violin, cello, piano and percussion (including some beautiful doublings of string harmonics by the flute), plus soft-thunder backgrounds from the percussion.

The texture of line with chimes – the irregular chimes of a lapsed clock – goes on into the other members of the series, but the viola’s single notes grow into melodies, which they are just on the point of doing as this first piece draws to its close. In that respect, *The Viola in My Life I* is not so much a movement within a larger work as a movement towards that work. Begun in July 1970, this first element was completed on August 24, and Feldman then moved on through the series with little interruption, completing the second piece on October 7, the third five days later and the fourth on March 8 the following year. He wrote all four works for the U.S. viola player, Karen Phillips, but the choice of solo instrument seems to be more than the arbitrary product of a personal relationship. The viola, with its unassertive voice, its history of living in the shadows and yet its centrality to western music, is well qualified for a special place in Feldman’s life.

Long-range inclinations and progressions, however much they might follow the composer’s trajectory in working and reflect his discoveries, are not much to the point here. Nothing is being urged on. Not only does the music remain hardly more than breath-loud all through, but the rhythm floats. *The Viola in My Life III* extends through fifty-six slow bars, oscillating frequently between 3/2 and 2/2, but in only eight of those bars does a sound fall on the first beat. It is as if much of the music has been washed away, and we can hear only what is left.

Among these few faint remnants are the melodies that are just beginning to emerge as the first piece is finishing, and that, then coming forward, contribute to the very different feel of the second piece, even though this is scored for a similar ensemble (only adding a clarinet and having the pianist move to celesta). There are two recurrent melodic gestures: a phrase that winds up through more than two octaves in short even rhythmic values, and something that sounds like a memory of a folk tune, accompanied just by pizzicato cello. The first of these reappears in the piece that came next, and both are recovered in the course of *The Viola in My Life IV*, which seems to be much occupied with how to remember these ideas – or perhaps with how to forget them.

Feldman's form is like this. Repetition, whether exact or gently disturbed, is a way of going nowhere. Often it is in repetition that a piece will end, stranded. Statement is replaced by restatement, echo, memory. "My intention was to think of melody and motivic fragments – somewhat the way Robert Rauschenberg uses photographs in his painting – and superimpose this on a static sound world more characteristic of my music." Like photographs, these melodic gestures are images from another time – as is a moment in the orchestral work, immediately reiterated, belonging to a late Romantic viola concerto that never was. Straying here, these things are lost – lost in a world of the lost. Exact notation, essential to their existence, is failing them. Barlines, invented to

indicate strong beats, no longer do so. Crescendo markings, devised to communicate increasing tension or affirmation, have become ruffles in the plane. A tempo marking stands above music that is tempoless. The vast resources of difference are bending towards an essential sameness.

"Situations repeat themselves with subtle changes rather than developing. A stasis develops between expectance and its realization. As in a dream, there is no release until we wake up, and not because the dream has ended."

Paul Griffiths



Christian Eggen



Vom Schweben

Morton Feldman – Meister inkommensurablen Klingens. Um 1970/71 gab es eine Phase in seinem Schaffen, in der er zu Tongebilden fand, die sich in die Lüfte zu schwingen scheinen. „Einem Vogel gleich“ rüsten sie sich zum Flug über eine bereits im Schweben begriffene Fläche aus Klang. Jene kurze Zeit des Übergangs war nicht unähnlich einer musikalischen Zäsur mit Fermate. Feldmans zuvor eher konzeptionell ausgerichteten Schaffen begann sich zu wandeln, hin zu den kompositorischen Verbindlichkeiten des mittleren und späten Œuvres. Unter anderem entstanden vier individuelle Werke gleichen Titels, die zugleich eine Serie bilden: *The Viola in My Life*. Was diesen Zyklus einzigartig macht? Sein exemplarisch gefasster Zustand der Ungesicherheit, vergleichbar dem Strömen unserer modernen Zeitläufte.

Im Gegensatz zu seinem Freund John Cage, dessen Bestreben es war, alles Subjektive aus dem Kompositionsprozess zu verbannen, hatte Feldman stets an der Personalität des schöpferischen Individuums festgehalten. Weit mehr als jener war er in den Ideenkreis und ins Denken der Maler des „Abstrakten Expressionismus“ eingetaucht. Um die Mitte des 20. Jahrhunderts ging es den bildenden Künstlern namentlich der New Yorker Szene um die unmittelbare Wirkung der Farbe und ihre existenzielle Tiefenkraft. So haben die vom Zufall mitbestimmten, vermittels ihrer auktorialen Gestik jedoch individuell verantworteten „Drip“- und „Gesture-

Paintings“ eines Jackson Pollock oder eines Franz Kline Feldmans Ästhetik beeinflusst. Was da auf großformatigen Bildtafeln aus beziehungslosen Gesten zum Labyrinth erstarrte und von bebender Präsenz erfüllt ist, fand im graphisch notierten Schaffen des frühen Feldman seine Analogie in einem „Malen mit Klängen“, im Projizieren nicht-relational gedachter Töne in quasi ungerichtete Zeit. Barnett Newmans oder Mark Rothkos großflächige Evokationen einer metaphysischen Magie der Farbe klingen nach in Feldmans *interesse* am schieren Klang. Fernab traditionell vermittelter Ausdruckskategorien gelingt es Feldman, mit frei aus dem zwölf-tönig-chromatischen Fundus gepflückten Klangentitäten infinitesimale Bedeutungsräume zu öffnen. Für seine während der fünfziger und sechziger Jahre entstandene Klavier- und Kammermusik entwickelte er fantasievoll ausdifferenzierte Notationskonzepte. Wahrscheinlichkeitsfelder oder präzise notierte Tonhöhen von freier Dauer, die Klang entschweben ließen aus der Unerbittlichkeit gezählter Zeit. Dieser in aller Regel sehr leise Klang sollte in einer quasi skulpturalen Schönheit der Würde des vollkommenen Augenblicks überantwortet sein. Feldman – „Ich bin kein Uhrmacher“ – ging es darum, für seine Musik Gefäße aus „Zeit in ihrem unstrukturierten Zustand“ zu gewinnen. Da gestalthafte Ordnung in relationalen Gefügen Vergangenheit und Zukunft impliziert, wird sie vermieden. Bei einer Musik, die Oberfläche hat – darauf kam es

Feldman an –, kann aufmerksames Hören sich auf frei schwebende, abstrakte Klänge und ihre Abfolge im Hier und Jetzt richten; die Zeit bleibt sich selbst überlassen. Von gelegentlichen *déjà-entendu*-Erlebnissen verunsichert, läuft das Gedächtnis leer im sanften, metrisch ungreifbaren Strom der Klänge. Ein neues Hören ist also gefragt, das nicht mehr an europäisch tradiert Form und Konstruktion orientiert ist und sein kann. Hören als Schweben.

Obwohl sich seine Haltung gegenüber der musikalischen Zeit nicht prinzipiell geändert hatte, kehrte Feldman 1970 endgültig zu einer präzisen Notationsweise zurück, auch weil er „die Kontrolle über die Stille“ nicht länger dem Belieben der Interpreten überlassen wollte. Und weil er „die genaue Zeitproportion benötigte, um sie der fein abgestuften *crescendo*-Charakteristik aller Klänge, die die Viola spielt, zu unterlegen“. Ein in seinem Schaffen so gut wie nie da gewesenes Moment war ins kompositorische Spannungsfeld gerückt: die bewusste dynamische Veränderung des Klingenden. Und damit ein Element personalisierten Ausdrucks. Wie in zwei weiteren Werktiteln aus jener Schaffensphase (*Madam Press Died Last Week at Ninety*, 1970; *I Met Heine on the Rue Fürstenberg*, 1971) schwingt auch in *The Viola in My Life* ein autobiographischer Aspekt mit. Übrigens spielt das Soloinstrument in allen vier Stücken, mit einer kurzen Ausnahme, *con sordino*. Das melan-cholisch gefärbte Timbre der Bratsche scheint in Feldmans Seelenbefindlichkeit sehr persönliche Saiten zum Mitschwingen

gebracht zu haben. Nur in einem weiteren Werk spielt sie eine prominente Rolle: Dort trägt ihr Melos Allusionen „an den Klang der Synagoge in sich“ (*The Rothko Chapel*, 1971). Da der Klang im Wesenszentrum des Komponierens von Morton Feldman stand, orientierte sich die Instrumentation auch in den vier Stücken von *The Viola in My Life* an den Qualitäten von angewandter Kraft, Balance und Farbe. Zwar sind Analysen der textuellen Fügung möglich und in begrenztem Umfang auch aufschlussreich. Doch kam es Feldman auf der Ebene formaler Kategorien gerade darauf an, tektonische Klarheiten mit subtilsten Mitteln zu verwischen. Das, was sich ereignet, und seine variierte Wiederkehr sollen in einer geheimnisvollen Aura des Schwebens gehalten werden. Jedes der Werke hat seine je eigenständige Physiognomie, aber die Reihenfolge ihrer Genese verweist auf Entwicklungslinien und Binnenbezüge, die von geradezu signalhaftem Zitatcharakter sind. Schon eine rudimentäre Beschreibung einzelner Sachverhalte wirft ein Licht darauf.

The Viola in My Life I – Was einer formalen Beschreibung fast ganz sich entzieht, beginnt mit einem langen, wie aus dem Nichts kommenden und bis zu unbestimmter Lautstärke anschwellenden Ton a des Soloinstruments. Die Musik soll durchaus leise sein. Außer den ungewöhnlichen *crescendo*-Zeichen, die jeden einzelnen Ton des Viola-Parts als Entität betreffen und der Stimme einen

herausgehobenen Status verleihen, gibt es keine weiteren dynamischen Zeichen. Es entspinnt sich eine Abwechslungsfolge verschieden dichter Akkorde (Klavier plus Flöte oder Cello) und langer, dynamisch jeweils lauter werdender Töne des Solisten. Unter den Bedingungen eines unsteten Wechsels von 3-Halbe und 2-Halbe-Takten wird ein Aufkommen metrischer Fasslichkeit konsequent vermieden. Leise Wirbel von Bass- oder Tenortrommel oder Pauke stehen in dialogischem Bezug zur Viola. Quasi auftaktig notierte Vorschlags-Arpeggi unterwandern die Atmosphäre als leise Irritation.

Wie unvermittelt taucht aus dem abstrakten Wechsel der Klänge nach einiger Zeit eine starr anmutende, gleichförmig aufsteigende melische Linie auf (ges–es'–g'–h'), die alsbald in erweiterter Gestalt wiederholt wird. Und eine andere, rhythmisch differenzierte Prägung emanzipiert sich (c''–e''–cis''–f''–ges''), das Fragment einer Melodie, kurz bevor ein silberner Ton des Glockenspiels als leuchtende Klangkomponente den Beginn des letzten Drittels markiert, in dem es zu pattern-artigen Repetitionen kommt. Statisch geprägten Akkorden im 3-Halbe-Takt folgt ein Gestus im 3-Achtel-Takt, bei dem zwei auftaktige Pizzicato-Impulse von einem Vorschlagsmotiv der Solobratsche aufgenommen und weitergetragen werden in einen von Woodblocks und Violin-Flageolett geformten Ausklang.

The Viola in My Life II – Prägnantere Faktur. Mit einer Ausnahme gilt bis über die erste Hälfte des Stückes hinaus das abstrakte

Zeitmaß eines ruhig dahinfließenden 3-Viertel-Taktes. Rhythmisch raffiniert versetzte Einsätze machen das Aufkommen eines metrischen Gefühls unmöglich. Die vom Ensemble gespielten Texturen sind nun ebenfalls durch *crescendi* und *decrescendi* ausdifferenziert. Die Streicher grundieren das Geschehen mit langen, später zunehmend von Stillen unterbrochenen Haltetönen; Bläser und Perkussionsinstrumente sorgen für patternartige, quasi frei im Metrum schwebende Situationen. Was klingt, wird von zunächst unregelmäßig gesetzten Akkorden der Celesta gegliedert, während die Stimme der Bratsche – zum Zeichen ihrer herausgehobenen Identität nunmehr über den Ensemble-Stimmen notiert – individuelle Züge entfaltet. Fast mit jedem neuen Einsatz findet das Soloinstrument zu markanter werdenden Melodiegesten, in denen immer deutlicher auch das Tritonus-Intervall eine Rolle spielt. Unterlägen die Partikel dieser Lineaturen nicht ständig der stereotypen Dynamik immer wieder ansetzender *crescendi*, man käme nicht umhin, in ihnen bereits tradierte Ausdrucksmomente am Leben zu sehen. Ein aus (I) übernommenes Gebilde aus vier aufsteigenden Noten wirkt wie eine kristalline Zitat-Allusion (h–es'–c''–e''). Die solistische Figur erscheint zusätzlich markiert durch einen im Kontext singulären 3-Halbe-Takt. Mit dem ersten Auftreten einer aufsteigenden, aus zwölf Sechzehnteln bestehenden Motivkette – nennen wir sie Alpha-Geste – scheint das musikalische Subjekt der Solostimme endgültig zu atmen. Ihre sich von ges bis

h“ über zwei Oktaven erstreckende Gestaltidentität ist durch ein *crescendo* und ein *decrescendo* profiliert, und sie wird wörtlich wiederholt in der Anfangsphase des von permanenten Taktwechseln geprägten zweiten Teils. Der Grundcharakter der Ruhe bleibt erhalten – auch deshalb, weil die Dichte des Satzes zum Ende hin abnimmt. Vor allem aber, weil aus dem Spiel des Soloinstruments beseelter Gesang geworden ist. Zwei kurze, rhythmisch verwandte Melodien gewinnen Profil: Die eine (d’–h’–e’–cis”) wird dreimal wiederholt in einem Takt-Gefäß aus Stille, die andere (a’–c’–e’–d’–h’ mit getrennt nachfolgendem a’) erhebt sich feinsinnig variiert über ostinatoartig anmutenden *pizzicato*-Gebilden im Violoncello. Zunehmend wird das rezeptive Zeitempfinden verwoben mit erinnerbaren Gestalten. Zudem sind beide melischen Prägungen durchdrungen von einem Anflug tonaler Reminiszenzen (G-Dur/ A-Dur bzw. a-Moll/ G-Dur). Das Timbre der Viola, Abglanz konkreten Lebens, kontemplative Introversion – Erfahrungsräume wie diese machen evident, was Feldman damit meinte, dass das Element der Trauer, das seine Musik durchzieht, auch damit zu tun habe, „dass Schubert mich verlassen hat“.

The Viola in My Life III – Radikale Reduktion und Potentialität. Mit seiner bausteinartig gefügten Tektonik aus langen, kurzen und gemischten Klängen ist das Stück am ehesten offen für Befunde positivistischer Analyse. Seine sinnfällig proportioniert wechselnde

Metrik aus 3-Halbe- und 2-Halbe-Takten zeigt erstmals *in nuce* Vorzeichen jener Verfahren modulhaften Komponierens, die im späteren Schaffen Morton Feldmans eine Schlüsselrolle spielen sollten. Die Rollen der Instrumente sind klar verteilt. Unterschwellig ist unter den Klängen für subtile strukturelle Verwandtschaft gesorgt. Während das Klavier eine Ebene statisch-blockhafter Akkordprogression etabliert, artikuliert die Viola meist Einzeltöne, die diesen Akkorden assoziiert sind und Abschnitte unterschiedlich gebrochener Symmetrien und Homologien mit ihnen bilden. Einige der melischen Fragmente des Soloinstruments gemahnen an die Emanzipationsbewegungen aus den früheren Stücken. Andere erweisen sich als veritable Transplantate: Zwischen symmetrisch angelegten, rhetorisch wirksamen Pausen wird dreimal wörtlich die Alpha-Geste aus (II) zitiert. Nunmehr in Achteln, dafür in einem exterritorialen Takt-Gefäß schnelleren Tempos notiert, ihrer vormals so ausdrucksrelevanten Dynamik jedoch verlustig gegangen, wirkt diese Figur wie eine Montage. In der Tat, bei allen melischen Prägungen, die in den vier Stücken von *The Viola in My Life* vorkommen, war es Feldmans „Absicht, Melodie und motivische Fragmente so zu verknüpfen, wie Robert Rauschenberg in seiner Malerei Fotografien verwendet hat“. Rauschenberg, zu Beginn der fünfziger Jahre unter Anderem mit den radikalen „Black Paintings“ hervorgetreten, fand später zu seinem endgültigen Stil der „Combine-Paintings“, und auf diese collageartigen Bilder spielt Feldman

an. Bruchstücke der Realität sind dort wie Intarsien in abstrakte Farbfeld-Kompositionen gesetzt: Zeitungsausschnitte, Bilder, Gegenstände – Zeugnisse aus der konkreten Menschenwelt. „Malen“ – und dieses Zitat Rauschenbergs ist auch im Sinne Feldmans zu treffend – „bezieht sich auf beides, Kunst und Leben. Keines von beiden kann gemacht werden. (In der Lücke zwischen den beiden versuche ich mich zu bewegen.)“

The Viola in My Life IV – Ausflug. Es scheint, als habe sich Feldman als Künstler und Person hier am weitesten hinausgewagt über das unmittelbare Gravitationsfeld der eigenen Maximen, über die Basis des lebenslang gültigen ästhetischen Programms einer Klanglichkeit bekenntnisferner Abstraktion. Das gewichtige Werk kann verstanden werden als ein Versuch, zuvor erforschte Implikationen persönlichen Ausdrucks zur Kulmination, ja Exaltation, zu bündeln. Die Alpha-Geste oder jenes über Pizzicati schwebend an Schubert gemahnende Melos der Reminiscenz: vom wörtlichen Zitat über Klangfeld-Allusionen bis zu winzigsten rhythmischen Umschmelzungen im Detail gibt es mannigfache Rückbezüge zu den Kammermusiken des Zyklus. Feine Übergänge zwischen strukturell eigenständig geprägten Klangsituationen verschleiern das Gefüge einer Formarchitektur, die eigentlich gar keine ist – denn es gebietet ihr an einer zwingenden Entwicklungslogik. Auch wenn sich nach etwa zwei Dritteln des Werkes die Solo-Viola (hier zum

ersten und einzigen Mal im ganzen Zyklus *senza sordino*!) in einer expressiven Quasi-Kadenz ergeht, sogar wenn gleich danach das Klangvolumen des Orchesters sich in einer für Feldmans leisen Kosmos beispiellosen *crescendo*-Eruption bis zum dreifachen *forte* hin steigert: Die Musik klingt nicht herüber aus einer lautereren Sphäre tradierten Konzertierens. Sie ist hypothetisches Spiel mit emotionsgeladener Geste und hat zu tun mit existenziellem Schweben über dem schwankenden Boden in Einsamkeit.

Morton Feldman entfernte sich mit diesem einzigartigen Werk-Zyklus keineswegs bis zu einem „point of no return“ von den eigenen Prämissen. Auch nicht von den Vorgaben einer pluralistischen Moderne, in welcher alle Heimeligkeit von Systemen, Sicherheiten und Eindeutigkeiten verloren gegangen ist. Aber er spielte mit dem Schweben in einem doppelten Sinne. Ähnlich, wie auf dem Felde der Philosophie, auf dem die Orientierung an ontologischen Gewissheiten spätestens nach Hegel obsolet geworden ist, muss sich der Künstler unserer Tage als individuelles Ich immer wieder neu verorten zwischen schwankenden Möglichkeiten des Weltbezugs, zwischen Weltverstehen und Weltangst. Mit seinem Zyklus *The Viola in My Life* zog Feldman die Konsequenz, und es gelang ihm ein einzigartiges Exempel: eine musikalische Metaphysik des Schwebens.

Helmut Rohm



Recorded August 2001
NRK Studios, Oslo
Tonmeister: Halldor Krogh
Engineer: Morten Hermansen
Editing: Christian Eggen
Cover Photo: Wunsch / Kleis
Liner Photos: Roberto Masotti,
Piotr Konstantynowicz (p.5),
Kathleen McIntyre (p.12)
Design: Sascha Kleis
Executive producer: Manfred Eicher

An ECM Production

Publisher: Universal Edition, Vienna

© 2008 ECM Records GmbH

© 2008 ECM Records GmbH

www.ecmrecords.com



