

The Viola in My Life

MORTON FELDMAN



Antoine Tamestit

MORTON FELDMAN (1926-1987)

The Viola in My Life

- | | | | |
|---|--|---|-------|
| 1 | | I (for viola, violin, cello, flute, piano and percussion) | 10'35 |
| 2 | | II (for viola, violin, cello, flute, clarinet, celesta and percussion) | 9'51 |
| 3 | | III (for viola and piano) | 6'12 |
| 4 | | IV (for viola and orchestra) | 15'10 |

Scores : © Universal Edition

Antoine Tamestit, *viola by Antonio Stradivari (Cremona, 1672),
on loan from the Stradivari Stiftung Habisreutinger*

Gürzenich-Orchester Köln

Harry Ogg (I, II) | François-Xavier Roth (IV), *conducting*

I

<i>Violin</i>	Marie Šparovec
<i>Cello</i>	Bonian Tian
<i>Flute</i>	Alja Velkavehr-Roskams
<i>Piano</i>	Paulo Álvares*
<i>Percussion</i>	Alexander Schubert

II

<i>Violin</i>	Marie Šparovec
<i>Cello</i>	Bonian Tian
<i>Flute</i>	Alja Velkavehr-Roskams
<i>Clarinet</i>	Blaž Šparovec
<i>Celesta</i>	Paulo Álvares*
<i>Percussion</i>	Alexander Schubert

III

<i>Piano</i>	Paulo Álvares*
--------------	----------------

IV

<i>Violins I</i>	Natalie Chee, Jordan Ofiesh, Alvaro Palmen, Dylan Naylor, Chieko Yoshioka-Sallmon, Demetrius Polyzoides, Elisabeth Polyzoides, Judith Ruthenberg, Anna Kipriyanova, Nikolai Amann, Valentin Ungureanu, Petra Hiemeyer, Hye Won Kim*, Ricardo Caraceni*
<i>Violins II</i>	Sergey Khvorostukhin, Andreas Heinrich, Will Grigg, Stefan Kleinert, Martin Richter, Elizabeth Macintosh, Sigrid Hegers-Schwamm, Joanna Becker, Susanne Lang, Anna van der Merwe, Maria Suwelack*
<i>Violas</i>	Öykü Canpolat, Gueli Kim, Gerhard Dierig, Annegret Klingel, Antje Kaufmann, Ina Bichescu, Sarah Aeschbach, Felix Weischedel, Rica Schultes**, Mircea Mocanita*
<i>Cellos</i>	Bonian Tian, Jee-Hye Bae, Klaus-Christoph Kellner, Franziska Leube, Katharina Appel-Hülshoff, Julian Bachmann, Mislav Brajkovic*, Johannes Nauber*
<i>Double basses</i>	Johannes Seidl, Konstantin Krell, Jason Witjas-Evans, Jon Mikel Martínez Valgañón, Leopold Rucker**, Jörg Schade*
<i>Harp</i>	Antonia Schreiber
<i>Flutes</i>	Alja Velkaverh-Roskams, Paolo Ferraris
<i>Oboes</i>	Tom Owen, Ane-Lore Ugarte*
<i>English horn</i>	Rees Webster*
<i>Clarinets</i>	Blaž Šparovec, Thomas Adamsky, Nikolai Gast**
<i>Bassoons</i>	Anna Ernst, Paulo Ferreira
<i>Horns</i>	Jörn Köster, Ku-Hsin Chen**
<i>Trumpets</i>	Bruno Feldkircher, Klaus van der Weiden
<i>Trombones</i>	Aaron Außenhofer-Stilz, Christoph Schwarz
<i>Tuba</i>	Frederik Bauersfeld
<i>Piano & Celesta</i>	Paulo Álvares*
<i>Percussion</i>	Alexander Schubert, Uwe Mattes, Christoph Baumgartner, Max Raum**

* Guests of the / *Invités du* / Gäste des Gürzenich-Orchesters

** Members of the / *Membres de la* / Mitglieder der Orchesterakademie des Gürzenich-Orchesters

Je me souviens encore de la première fois où j'entendis les *Suites pour violoncelle* de Bach. J'avais 9 ans et j'apprenais le violon ; à l'écoute de cette musique, je sus immédiatement que ces résonances et fréquences basses me correspondaient. Mon professeur me suggéra de troquer mon violon pour un alto et quand je l'essayai pour la première fois, il se produisit quelque chose d'inoubliable : la profonde vibration de la corde de *do* grave résonna dans tout mon corps. Ce moment a tout changé.

Je n'ai pas choisi l'alto pour son répertoire, mais pour sa sonorité. J'ai tout de suite été en phase avec la sensation de l'instrument sous mon menton et la manière dont il parlait. C'était mon registre, ma personnalité, ma couleur. J'aime sa mélancolie, sa tendresse, la brillance et la douceur du registre aigu ainsi que la rudesse et la puissance du registre grave. Dès le début, j'ai eu l'impression qu'il contenait à lui seul tous les sons et toutes les expressions de mon monde intérieur. Mon chez moi.

Ma relation avec l'alto s'est développée au fur et à mesure que je découvrais le répertoire de Bach, Schubert et Hindemith – une musique qui m'a montré l'étendue de ce que cet instrument pouvait exprimer. Enfant, je fus immergé dans un riche univers sonore dès mon plus jeune âge. Mon père, compositeur, estimait que la musique ne se limitait jamais à ce qui était familier ; il fallait découvrir et s'engouffrer dans de nouveaux paysages pleins d'émotions et de textures. Cette curiosité ne m'a jamais quitté.

L'un de mes plus grands mentors, Jesse Levine, a su nourrir ma curiosité et mon goût de l'exploration. Ayant travaillé en étroite collaboration avec Morton Feldman, il m'incita, au début de mes études, à me plonger dans l'univers sonore de celui-ci en me disant : "Ce sera important pour ta vie d'altiste". Il avait raison. J'étais plein d'admiration pour le langage musical de Feldman et sa capacité à imaginer toute une vie dans une unique note. Les conseils de Jesse, la musique de Feldman, celle de Ligeti, Schnittke, Gubaidulina ou encore Berio, tout cela a façonné mon écoute et donc mon jeu. Levine n'a cessé de me rappeler qu'il fallait considérer le son comme une voix – et laisser s'épanouir toute une vie dans une seule note.

L'alto est devenu ma voix. En jouant, toutes ces influences, tous ces souvenirs, toutes ces découvertes convergent et la musique devient le lieu où je me sens le plus moi-même. L'alto ne fait pas uniquement partie de ma vie, il est ma vie.

ANTOINE TAMESTIT, avril 2025
Traduction : Martine Sgard

Le cycle *The Viola in My Life* marque incontestablement un tournant décisif dans la démarche de Morton Feldman. Celui-ci s'éloigne désormais une fois pour toutes des principes d'indétermination qu'il avait adoptés dans les années 1950, et qui avaient été salués par John Cage dans son article "Indeterminacy". Il ne s'agit là nullement d'un retour en arrière. En fait, si Feldman s'écarte des notations graphiques, de la flexibilité de ce qu'il a appelé la "race-course notation", basée sur des relais souvent très souples entre les musiciens, c'est parce que, désormais, il devient impératif pour lui de gérer précisément les rapports de durée entre sons et silences, ce que seule la notation solfégique traditionnelle lui donne la possibilité d'accomplir. De plus, jusqu'alors, ses œuvres évoluaient dans des registres dynamiques généralement très faibles, maintenus de manière quasi constante, parfois à la limite de l'audibilité, comme s'il recherchait des textures sonores aussi aplanies que possibles, rejoignant ainsi les préoccupations des peintres du mouvement minimaliste américain. Or de nouvelles chances d'expression semblent se présenter à lui au début des années 1970, intimement liées à sa vie personnelle.

Pourtant, selon le témoignage de l'artiste plasticienne Ruth Francken, amie de plusieurs compositeurs américains à cette époque, dont John Cage et Earle Brown, Feldman lui avait confié traverser une période créatrice particulièrement difficile. C'est peut-être ce sentiment de doute qui l'avait amené à se séparer d'une vingtaine de feuilles d'esquisses de *The Rothko Chapel* et *The Viola in My Life*. Il les lui avait données en apposant toutefois sa signature sur plusieurs d'entre elles, ce qui montre bien l'ambiguïté de son attitude et la nature complexe, volontiers contradictoire, de sa personnalité. Pour ma part, au tout début des années 1970, le croisant par hasard dans un bus parisien, j'en profitais pour tenter de le convaincre de composer une partition pour le groupe Intervalles, auquel j'appartenais alors. Il me répondit : "Désolé, mais je suis amoureux d'une altiste et j'écris essentiellement pour cet instrument".

Le cycle des quatre *The Viola in My Life* (1970-71) introduit de manière explicite la dimension mélodique, avec des lignes désormais plus étendues que dans ses œuvres précédentes ; stimulé par la personnalité de Karen Phillips (il avouait volontiers, à l'époque : "Je suis amoureux ! Je peux même écrire *fortissimo* !"), Feldman confirme également le rôle mélodique de l'alto dans *The Rothko Chapel*, où celui-ci est souvent entendu en tant que soliste, à découvrir par rapport aux autres formations instrumentales et vocales. Un tel sens rhapsodique demeure tout à fait inhabituel dans sa démarche et ne se prolongera guère par la suite.

Composé spécialement pour Karen Phillips, le cycle *The Viola in My Life* est constitué de quatre œuvres indépendantes écrites pour des combinaisons instrumentales plus ou moins importantes ayant en commun la présence de l'alto en tant que soliste.

The Viola in My Life I (1970) est écrite pour flûte, violon, alto, violoncelle, percussion et piano. "L'organisation compositionnelle en est tout à fait simple. À la différence de la plupart de mes œuvres, le tempo est très précis. J'avais besoin de l'exacte proportion de temps à la base du crescendo ténu et graduel, caractéristique de tous les sons que produit l'alto. C'était cet aspect qui déterminait la succession rythmique des événements."¹

Les dynamiques restent relativement faibles tout au long de l'œuvre (au début de la partition est indiqué *extremely quiet*), mais Feldman fait donc pour la première fois usage d'un effet de crescendo, qu'il compare à "un oiseau essayant de prendre son envol dans un paysage restreint". Et ce sentiment d'envol est confirmé par l'alternance d'élans mélodiques avec des passages au cours desquels le temps semble se suspendre. Dans *The Viola in My Life I*, les interventions de l'alto restent fondues dans l'ensemble, les autres instruments entretenant toutes sortes de relations avec lui, sous forme d'imitations, de relais, de redoublements...

Dans *The Viola in My Life II*, une clarinette se rajoute au groupe ainsi constitué ; l'alto joue toujours en sourdine et ne se dégage que très progressivement de la masse instrumentale, dont la dynamique globale devient au contraire de plus en plus faible. On observe une prédominance de motifs (Feldman parle volontiers de *patterns*) ascendants qui se transforment peu à peu, parfois repris à l'identique, le compositeur jouant sur l'ambivalence entre identité et différence. Ces motifs, qui dérivent les uns des autres, donnent lieu à d'infimes variantes qui se retrouvent dans les quatre pièces du cycle. Entre les pièces *II*, *III* et *IV* de celui-ci s'articulent en effet toutes sortes de rebondissements quant au matériau mélodique exposé par l'alto solo.

¹ Cette citation du compositeur ainsi que les suivantes sont extraites de Walter Zimmermann (dir.), *Morton Feldman Essays*, Kerpen, Beginner Press, 1985, p. 140.

The Viola in My Life III consiste en un duo entre l'alto et le piano, avec de nombreuses attaques synchrones entre les deux instruments, tandis que, comme par opposition, dans *The Viola in My Life IV*, l'alto se trouve confronté à l'ensemble instrumental le plus conséquent de la série : 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, tuba, harpe, célesta, piano, 2 percussions et instruments à cordes.

"*The Viola in My Life IV* a été commandée par la Biennale de Venise pour son Festival, en 1971 ; elle pourrait être décrite comme une "traduction orchestrale" du matériau utilisé dans les trois pièces de musique de chambre qui l'ont précédée. Mon intention était de penser à la mélodie et à des fragments de motifs de la même manière que Robert Rauschenberg lorsqu'il utilise des photographies dans sa peinture, et de superposer cela à un monde sonore statique plus caractéristique de ma musique." Dans *The Viola in My Life IV*, le tempo est constant mais, tout comme dans les autres pièces du cycle, sans aucun sentiment de battue ; les attaques doivent être au minimum ; les instruments à cordes jouent en sourdine (à l'exception de l'alto solo, qui la retire à plusieurs reprises). La ligne mélodique que l'on peut considérer comme prépondérante apparaît pour la première fois vers le premier quart de l'œuvre, presque identique à celle de la pièce II, avec un accompagnement très léger de la percussion et de la contrebasse, en *pizzicati*. On retrouvera cette ligne à cinq reprises. Elle s'inscrira dans une rythmique à chaque fois quelque peu modifiée, sauf

pour ce qui concerne ce que l'on pourrait qualifier de "centre diatonique" de la mélodie, quatre notes (*do-mi-ré-si*) présentées de manière identique. Les contrepoints à la ligne sont à chaque fois différents. L'écriture de la partie d'alto solo est plus chargée que ne le sont en général les sections solistes des autres partitions de Feldman. Quand l'alto solo ne joue pas, on entend fréquemment des blocs d'accords homorythmiques par d'autres instruments, entrecoupés par des silences généraux de durées diverses, tous strictement mesurés. Vers le milieu de l'œuvre intervient un solo d'alto, sans sourdine, constitué de figures mélodiques de tendance descendante (à l'exception du saut final vers l'extrême aigu de l'instrument), sans aucun accompagnement. Par contraste, cette ligne est suivie par un *tutti* exceptionnellement dense, avec des crescendos qui conduisent, par paliers, vers un *fff*, avant de s'achever par un *diminuendo* rapide jusqu'à un *ppp*, quelques mesures plus tard.

Harmoniquement, *The Viola in My Life* joue sur des ambiguïtés tonales ou modales, plus particulièrement à partir de la seconde pièce du cycle, les passages de nature modale semblant se charger d'un sentiment de fragile mélancolie, même si le langage de Feldman va bien au-delà de toute acception psychologique unilatérale.

JEAN-YVES BOSSEUR



I still remember the first time I heard Bach's Cello Suites. I was 9 years old and I was studying the violin, but as soon as I heard this music I knew that I connected with these lower resonances and frequencies. My teacher suggested to switch my violin to a viola and when I first tried it, something unforgettable happened – the deep vibration of the low C string resonated through my entire body. That moment changed everything.

I didn't choose the viola for its repertoire, I chose it for its sound. I was instantly connected to the way it felt under my chin and the way it spoke. It was my register, my personality, my color. I love its melancholy, its tenderness, the brilliance and sweetness of the high register and the rawness or power of the low one. From the very beginning it felt like it contained all of my inner world of sounds and expressions. My home.

My relationship to the viola developed as I discovered the repertoire of Bach, Schubert and Hindemith – music that showed me the breadth of what this instrument could express. As a child, I was also immersed in a rich world of sound from an early age. My father, a composer, felt music was never just about what was familiar; it was about discovering and stepping into new landscapes of emotions and textures. That curiosity has never left me.

One of my greatest mentors, Jesse Levine, understood how to nurture my curiosity and passion to explore. He had worked closely with Morton Feldman and, early on in my studies, he insisted that I dive into Feldman's sound world. 'This will be important for your viola life,' he told me. He was right. I was in awe of Feldman's musical language and how he is able to imagine a whole life in a single note. Jesse's guidance, as well as the music of Feldman, Ligeti, Schnittke, Gubaidulina or Berio, shaped the way I listened and therefore the way I played. Jesse Levine always reminded me to think of sound like a voice – and to develop a whole life in just a single note.

The viola has become my voice. Playing is how all of these influences, memories, and discoveries come together and the music becomes the place I feel the most myself. The viola isn't just in my life, it is my life.

ANTOINE TAMESTIT
April 2025

The cycle *The Viola in My Life* undoubtedly marks a decisive turning point in Morton Feldman's approach to composition. He now moved away once and for all from the principles of indeterminacy that he had adopted in the 1950s, and which had been hailed by John Cage in his article 'Indeterminacy'. This was by no means a step backwards. In fact, if Feldman moved away from graph notation, from the flexibility of what he called 'racecourse design', founded on often very flexible relays between the musicians, it was because it had henceforth become imperative for him to manage precisely the relationships of duration between sounds and silences, something that only conventional notation gave him the possibility of accomplishing. Moreover, up until then his works had generally been restricted to very subdued dynamic registers, maintained almost constantly and sometimes on the very verge of audibility, as if seeking to flatten out his sonic textures as much as possible, in keeping with the preoccupations of the painters of the American minimalist movement. However, new opportunities for expression, intimately linked to his personal life, seemed to present themselves to him in the early 1970s.

Yet, according to the visual artist Ruth Francken, a friend of several American composers at the time, including John Cage and Earle Brown, Feldman told her that he was then going through a particularly difficult creative period. It was perhaps this sentiment of doubt that led him to give her some twenty sheets of sketches for *The Rothko Chapel* and *The Viola in My Life*. But when he did so, he nevertheless placed his signature on several of them, thus neatly illustrating the ambiguity of his attitude and the complex, sometimes contradictory nature of his personality. In the very early 1970s, I happened to bump into him on a bus in Paris and tried to persuade him to compose a piece for the group Intervalles, of which I was member at the time. He replied: 'I'm sorry, but I'm in love with a violist and I'm writing essentially for that instrument.'

The cycle of four pieces entitled *The Viola in My Life* (1970-71) explicitly introduced the dimension of melody, with lines that are now more extended than in his earlier works; stimulated by the personality of Karen Phillips (he readily admitted, at the time: 'I'm in love! I can even write *fortissimo*!'), Feldman also confirmed the melodic role of the viola in *The Rothko Chapel*, where it is often heard as a soloist, in an exposed position compared to the other instrumental and vocal forces. A rhapsodic feeling of this kind was highly unusual in his compositional process, and almost never featured in his subsequent music.

'Composed especially for Karen Phillips', the cycle *The Viola in My Life* consists of four 'individual compositions utilizing various instrumental combinations (small and large)',¹ with the presence of the viola as soloist common to all.

The Viola in My Life I (1970) is scored for flute, violin, viola, cello, percussion and piano. 'The compositional format is quite simple. Unlike most of my music the tempo is quite precise. I needed the exact time proportion underlying the gradual and slight crescendo characteristic of all the sounds the viola plays... It was this aspect that determined the rhythmic sequence of events.'

Dynamics remain relatively low throughout the work (the beginning of the score is marked 'extremely quiet') but, as he says above, Feldman makes use for the first time of a crescendo effect, which he compares to 'a bird trying to soar in a confined landscape'. And this sense of flight is confirmed by the alternation of melodic surges with passages in which time seems to stand still. In *The Viola in My Life I*, the viola's interventions remain blended into the ensemble: the other instruments maintain all sorts of relationships with it, in the form of imitations, relays, repetitions and so forth.

In *The Viola in My Life II*, a clarinet is added to the group thus formed; the viola always plays muted and only very gradually emerges from the instrumental mass, whose overall dynamic level grows softer and softer. There is a predominance of ascending motifs (Feldman liked to call them 'patterns') that are gradually transformed, sometimes repeated in identical form, with the composer playing on the ambivalence between identity and difference. These motifs, which derive from one another, give rise to minute variants that appear in all four pieces of the cycle. Between pieces II, III and IV of the cycle, the melodic material presented by the solo viola takes all sorts of twists and turns.

The Viola in My Life III consists of a duo for viola and piano, with numerous synchronous attacks on the two instruments, while, by contrast, in *The Viola in My Life IV* the viola is confronted with the most substantial instrumental ensemble in the series: two flutes, two oboes, cor anglais, two clarinets, bass clarinet, two bassoons, two horns, two trumpets, two trombones, tuba, harp, celesta, piano, two percussionists and strings.

¹ All quotations of the composer from this point onwards are taken from Walter Zimmermann (ed.), *Morton Feldman Essays* (Kerpen: Beginner Press, 1985), p.140.

'*The Viola in My Life IV* was commissioned by the Venice Biennale for its 1971 Festival, and could be described as an orchestral "translation" of the material used in the three chamber pieces that preceded it. 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.' In *The Viola in My Life IV*, the tempo is constant but, as in the other pieces in the cycle, without any sense of beaten time; attacks must be kept to a minimum; the string instruments play with mutes (apart from the solo violist, who removes the mute on several occasions). The melodic line that can be considered as preponderant appears for the first time around a quarter of the way through the work; it is almost identical to that of piece II, with a very light accompaniment from percussion and pizzicato double bass. This line will recur five times. On each occasion it is set within a slightly altered rhythmic design, except for what might be described as the 'diatonic centre' of the melody, four notes (C-E-D-B) always presented in identical form.

The counterpoints to the line are different each time. The writing of the solo viola part is busier than that of the solo sections in Feldman's other scores. When the soloist is not playing, we frequently hear homorhythmic block chords on other instruments, interspersed with general pauses of varying lengths, all strictly measured. Towards the middle of the work there is a solo for the unmuted viola, consisting of melodic figures in a descending pattern (with the exception of the final leap to the very top of the instrument's range), without any accompaniment. In contrast, this line is followed by an exceptionally dense tutti, with crescendos leading, in stages, to an *fff*, before ending in a rapid diminuendo to a *ppp* a few bars later.

Harmonically, *The Viola in My Life* plays on tonal and modal ambiguities, especially from the second piece of the cycle onwards, with passages of a modal nature seeming to be charged with a sense of fragile melancholy, even though Feldman's language goes far beyond any unilateral psychological meaning.

JEAN-YVES BOSSEUR
Translation: Charles Johnston



Ich erinnere mich immer noch an das erste Mal, dass ich Bachs Cello-Suiten hörte. Ich war neun Jahre alt und lernte zu der Zeit, Geige zu spielen, doch sobald ich diese Musik vernahm, spürte ich zu diesen tieferen Resonanzen und Frequenzen eine besondere Verbindung. Mein Lehrer schlug vor, meine Geige gegen eine Bratsche zu tauschen, und als ich diese zum ersten Mal ausprobierte, passierte etwas Unvergessliches – die sonore Schwingung der tiefen C-Saite hallte in meinem ganzen Körper nach. Dieser Augenblick hat alles verändert.

Ich habe die Bratsche nicht wegen ihres Repertoires ausgewählt, ich wählte sie wegen ihres Klangs. Ich spürte sofort eine Verbindung dazu, wie sie sich unter meinem Kinn anfühlte und wie sie ansprach. Das war mein Register, meine Persönlichkeit, meine Klangfarbe. Ich liebe ihre Melancholie, ihre Zärtlichkeit, die Brillanz und Lieblichkeit des hohen Registers und die Rauheit oder Kraft des tiefen. Von Anfang an fühlte es sich an, als enthielte sie meine ganze innere Klang- und Ausdruckswelt. Sie war mein Zuhause.

Meine Beziehung zur Bratsche entwickelte sich weiter, als ich das Repertoire von Bach, Schubert und Hindemith entdeckte – diese Musik zeigte mir in voller Breite, was dieses Instrument auszudrücken vermochte. Als Kind tauchte ich schon früh in eine vielseitige Klangwelt ein. Mein Vater, ein Komponist, war der Meinung, dass es bei der Musik nie nur um das Vertraute ging; es ging um die Entdeckung neuer Gefühlswelten und Stilrichtungen, auf die es sich einzulassen galt. Diese Neugierde hat mich nie verlassen.

Einer meiner wichtigsten Mentoren, Jesse Levine, verstand es besonders gut, meine Neugier und Entdeckungslust zu fördern. Er hatte eng mit Morton Feldman zusammengearbeitet und bestand schon früh in meinem Unterricht darauf, dass ich mich mit Feldmans Klangwelt auseinandersetze. „Das wird für dein Bratscher-Leben wichtig sein“, sagte er. Er hatte Recht. Ich hatte große Ehrfurcht vor Feldmans Musiksprache und davor, wie es ihm gelingt, sich in einer einzigen Note ein ganzes Leben vorzustellen. Jesses Anleitung, und auch die Musik von Feldman, Ligeti, Schnittke, Gubaidulina oder Berio formten meine Art zu hören und damit auch meine Art zu spielen. Jesse Levine ermahnte mich immer wieder, den Klang wie eine Stimme zu verstehen – und in einer einzigen Note ein ganzes Leben zu entwickeln.

Die Bratsche ist zu meiner Stimme geworden. Im Spielen kommen all diese Einflüsse, Erinnerungen und Entdeckungen zusammen, und die Musik ist der Ort, an dem ich mir selbst am nächsten bin. Die Bratsche ist nicht nur ein Teil meines Lebens, sie ist mein Leben.

ANTOINE TAMESTIT, April 2025
Übersetzung: Stephanie Wollny

Der Zyklus *The Viola in My Life* markiert fraglos einen bedeutenden Wendepunkt in der Entwicklung von Morton Feldman: Er entfernte sich damit für immer vom Prinzip der Unbestimmtheit, das er sich in den 1950er Jahren zu eigen gemacht hatte und das von John Cage in dessen Artikel „Indeterminacy“ gewürdigt wurde. Doch handelt es sich keineswegs um einen Schritt zurück in die Vergangenheit. Wenn sich Feldman von der grafischen Notation und der Flexibilität dessen, was er die „race-course notation“ nannte (die auf einem oft sehr lockeren Wechselspiel der Musiker basiert), abwandte, dann deshalb, weil er es nunmehr für zwingend geboten hielt, die Zeitverhältnisse zwischen Ton und Pause genau zu regeln; und dies war nur mit der traditionellen, präzisen Notation möglich. Bis dahin bewegten sich seine Werke normalerweise in sehr schwachen, quasi konstant gehaltenen dynamischen Bereichen, was bis an die Grenze des Hörbaren ging. Er schien möglichst flache Klangstrukturen zu suchen und traf sich damit mit den Ideen der Maler des amerikanischen Minimalismus. Anfang der 1970er Jahre boten sich ihm also neue Ausdrucksmöglichkeiten, die übrigens in enger Verbindung mit seinem Privatleben standen.

Tatsächlich durchlief er eine höchst schwierige künstlerische Zeit, wie er der Bildhauerin Ruth Francken gestand, der damaligen Freundin amerikanischer Komponisten wie John Cage und Earle Brown. Vielleicht war es dieses Gefühl der Unsicherheit, das ihn dazu brachte, sich von etwa zwanzig Seiten mit Skizzen für *The Rothko Chapel* und *The Viola in My Life* zu trennen. Er übergab sie Francken, aber nicht ohne mehrere Blätter mit seiner Unterschrift zu versehen, was auf seine wenig eindeutige Haltung und seine komplizierte, oft widersprüchliche Persönlichkeit hinweist. Was mich betrifft, so traf ich ihn Anfang der 1970er Jahre zufällig in Paris in einem Bus und nutzte die Gelegenheit für den Versuch, ihn zu einer Komposition für die Gruppe „Intervalles“ zu überreden, der ich damals angehörte. Er antwortete mir: „Tut mir leid, aber ich bin in eine Bratschistin verliebt und schreibe im Wesentlichen für dieses Instrument.“

In dem vierteiligen Zyklus *The Viola in My Life* (1970/71) wird gut wahrnehmbar die melodische Dimension eingeführt: Die Linien sind nunmehr viel ausgedehnter als in Feldmans früheren Werken. Angeregt von Karen Phillips' Persönlichkeit (er gab damals gerne zu: „Ich bin verliebt! Ich kann sogar *fortissimo* schreiben!“), verließ er der Bratsche als Melodieinstrument auch in *The Rothko Chapel* mehr Gewicht, wo sie oft solistisch zu hören ist und dies viel eindeutiger als in anderen Instrumental- oder Vokalbesetzungen. Innerhalb von Feldmans Schaffen bleibt eine so freie Gestaltung aber ein Einzelfall und wird in der Folge kaum wieder vorkommen.

Eigens für Karen Phillips komponiert, besteht *The Viola in My Life* aus vier Teilen, die unabhängig voneinander entstanden und unterschiedlich große Besetzungen vorsehen; gemeinsam ist ihnen jedoch die Präsenz der Bratsche als Soloinstrument.

The Viola in My Life I aus dem Jahr 1970 ist für Flöte, Violine, Bratsche, Violoncello, Schlagzeug und Klavier geschrieben. „Der kompositorische Aufbau ist ganz einfach. Anders als in den meisten meiner Werke ist das Tempo sehr genau. Ich brauchte ein exaktes Zeitverhältnis als Basis für das stufenweise ablaufende, leichte Crescendo, das alle von der Bratsche produzierten Klänge charakterisiert. Dieser Aspekt bestimmte die rhythmische Folge der Ereignisse.“¹

Die Tonstärke bleibt das ganze Stück hindurch relativ schwach (am Anfang der Partitur steht die Anweisung *extremely quiet*), aber Feldman nutzte erstmals diesen Crescendo-Effekt, den er mit einem Vogel vergleicht, „der versucht, in einer begrenzten Landschaft hochzufliegen“. Dieses Gefühl des Hochfliegens manifestiert sich im Wechsel zwischen melodischen Aufschwüngen und Passagen, in denen die Zeit stehenzubleiben scheint. Die Einsätze der Bratsche sind in das Ensemble eingebettet, wobei die anderen Instrumente in unterschiedlicher Weise mit ihr in Beziehung treten: in Form von Imitationen, Ablösung oder Verdoppelungen.

In *The Viola in My Life II* gesellt sich eine Klarinette zu der Gruppe. Die Bratsche spielt weiterhin mit Dämpfer und setzt sich nur allmählich von dem instrumentalen Gewebe ab, dessen Dynamik im Gegenzug immer schwächer wird. Es ist eine Dominanz von aufsteigenden Motiven zu beobachten (Feldman spricht gern von *patterns*), die sich nach und nach verändern und manchmal in identischer Form wieder aufgenommen werden: Der Komponist spielt mit der Spannung zwischen Gleichheit und Abweichung. Diese Motive ergeben sich eins aus dem anderen und führen kleinste Varianten herbei, die sich in allen vier Stücken des Zyklus wiederfinden. Innerhalb von Teil II, III und IV gibt es immer wieder die unterschiedlichsten Rückgriffe auf das von der Solobratsche exponierte melodische Material.

¹ Walter Zimmermann (Hg.), *Morton Feldman Essays*, Kerpen 1985, S.140 (gilt auch für die folgenden Zitate des Komponisten)

The Viola in My Life III ist ein Duo für Bratsche und Klavier, in dem sich zahlreiche synchrone Einsätze der beiden Instrumente finden. Wie im Gegensatz dazu steht die Bratsche in *The Viola in My Life IV* dem einzigen groß besetzten Ensemble des Zyklus gegenüber: Es besteht aus 2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Tuba, Harfe, Celesta, Klavier, 2 Schlagzeugen und Streichern.

„*The Viola in My Life IV* war ein Auftragswerk der Biennale Venedig für das Festival von 1971 und könnte als orchestrale ‚Übersetzung‘ des Materials beschrieben werden, das in den drei vorausgehenden Kammermusikstücken verwendet wurde. Es war meine Absicht, Melodie und Motivfragmente analog zu der Art zu behandeln, wie Robert Rauschenberg in seiner Malerei Fotografien benutzt, und dies über eine statische Klangwelt zu legen, die für meine Musik eher charakteristisch ist.“ In *The Viola in My Life IV* bleibt das Tempo konstant, ohne dass jedoch – genau wie in den anderen Stücken des Zyklus – ein Taktschlag zu bemerken ist; die Einsätze sollten kaum spürbar sein; die Streicher spielen mit Dämpfer (einzig die Bratsche entfernt ihn mehrmals). Die melodische Linie, die man für das Geschehen als entscheidend betrachten kann, erscheint zuerst im ersten Viertel des Werks, fast identisch mit der im zweiten Teil des Zyklus und mit einer sehr feinen *pizzicati*-Begleitung durch Schlagzeug und Kontrabass. Diese Linie ist noch fünf Mal zu hören. Dabei bekommt sie jeweils einen etwas abgeänderten Rhythmus, außer in der Passage, die man das „diatonische Zentrum“ der Melodie nennen könnte: vier Noten (C-E-D-H), die auf dieselbe Weise präsentiert

werden. Die Kontrapunkte verändern sich von einer Linie zur anderen. Der Satz der Solo-Bratsche ist hier dichter, als es die solistischen Abschnitte in Feldmans Partituren üblicherweise sind. Setzt die Bratsche aus, lassen die anderen Instrumente wiederholt homorhythmische Akkordblöcke hören, die von unterschiedlich langen, den Takt beibehaltenden Generalpausen unterbrochen werden. In der Mitte des Werks spielt die Bratsche – ohne Dämpfer und ohne jegliche Begleitung – ein Solo, das aus melodischen Figuren besteht, die abwärts tendieren (mit Ausnahme des Sprungs in die extreme Höhe am Schluss). Als Kontrast folgt auf diese Linie ein außergewöhnlich dichtes *Tutti*, dessen Crescendos stufenweise in ein *fff* führen, bevor es einige Takte später mit einem raschen, bis zum *ppp* gehenden Diminuendo endet.

Harmonisch spielt *The Viola in My Life* mit tonalen oder modalen Mehrdeutigkeiten, insbesondere ab dem zweiten Stück des Zyklus, wobei sich die modalen Passagen mit einem Gefühl zarter Melancholie aufzuladen scheinen. In Feldmans Tonsprache steckt freilich viel mehr als nur eine einseitige psychologische Bedeutung.

JEAN-YVES BOSSEUR
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Antoine Tamestit - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

GEORG PHILIPP TELEMANN
Viola Concertos
 Fantasies – Overtures
Sabine Fehlandt, viola
Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, concertmaster
 CD HMM 902342



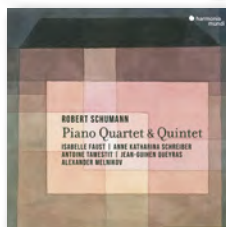
JOHANN SEBASTIAN BACH
Sonatas for Viola [da Gamba] & Harpsichord
Masato Suzuki, harpsichord
 CD HMM 902259



Brandenburg Concertos
Isabelle Faust, violin
Akademie für Alte Musik Berlin
 2 CD HMM 902686.87



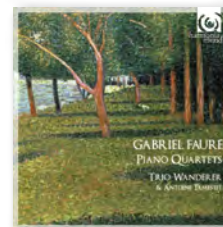
ROBERT SCHUMANN
Piano Quartet & Quintet
Isabelle Faust,
Anne-Katharina Schreiber,
Jean-Guihen Queyras,
Alexander Melnikov
 CD HMM 902695



JOHANNES BRAHMS
2 Sonatas Op. 120
 2 Gesänge Op. 91 – Wiegenlied
Cédric Tiberghien, piano
Matthias Goerne, baritone
 CD HMM 902652



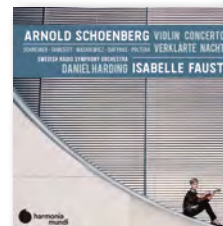
GABRIEL FAURÉ
Piano Quartets
Trio Wanderer
 CD HMC 902032



CLAUDE DEBUSSY
The Three Sonatas
Isabelle Faust, Magali Mosnier,
Jean-Guihen Queyras,
Xavier de Maistre,
Alexander Melnikov,
Javier Perianes,
Tanguy de Williencourt
 CD HMM 902303



ARNOLD SCHOENBERG
Verklärte Nacht
Violin Concerto
Isabelle Faust,
Anne Katharina Schreiber,
Danusha Waskiewicz,
Christian Poltéra,
Jean-Guihen Queyras
 CD HMM 902341



JÖRG WIDMANN
Viola Concerto
Jagdquartett – Duos
Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks
Daniel Harding, cond.
Marc Bouchkov,
Bruno Philippe
Signum Quartett
 CD HMM 902268



BEL CANTO
The Voice of Viola
 Works by Vieuxtemps,
 Donizetti, Bellini...
Cédric Tiberghien, piano
 CD HMM 902277



Gürzenich-Orchester Köln / François-Xavier Roth - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

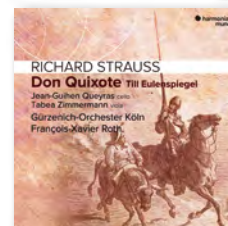
GUSTAV MAHLER
Symphony No. 3
Sara Mingardo, contralto
Women's choir of Schola Heidelberg
Young singers of the Kölner Dom
2 CD HMM 905314.15



Symphony No. 5
CD HMM 905285



RICHARD STRAUSS
Don Quixote – Till Eulenspiegel
Romance
Jean-Guihen Queyras, cello
Tabea Zimmermann, viola
CD HMM 902370





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles

Production Gürzenich-Orchester Köln © 2025

Enregistrement à Cologne (Allemagne) : mai 2022, Kölner Philharmonie (mouvement IV)
et février 2023, salle de répétition du Gürzenich-Orchester Köln (mouvements I-II-III)

Direction artistique, montage, mixage et mastering : Stephan Cahen

Prise de son : Daniel Przemus

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : Santiago Cañón-Valencia, *Fragments Superimposed*, 2025, acrylique sur verre, 75 x 100 cm - photo ©Nicole Starker

Photos p.4 : 1986, 1989, 1989, 1993 © Tamestit

Photos p.6 : 1999 © Tamestit

1999 © Alexis Descharmes - fin de l'enregistrement de *The Viola in My Life*, Cologne, 2023 © Stephan Cahen

avec Jesse Levine, 2001 © Isabelle Martineau

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

antoinetamestit.com

guerzenich-orchester.de

harryogg.com

fxroth.com

HMM 905328