

Tigran Mansurian
Quasi parlando

ECM NEW SERIES

Patricia Kopatchinskaja, violin
Anja Lechner, violoncello

Amsterdam Sinfonietta
Candida Thompson



Tigran Mansurian (*1939)

1–2 **Double Concerto** (1978)

for violin, violoncello and string orchestra

Dedicated to Natalia Gutman and Oleg Kagan

I Largo concentrando

13:09

II Largo sostenuto

9:37

3 **Romance** (2011)

9:24

for violin and string orchestra

Dedicated to Patricia Kopatchinskaja

4 **Quasi parlando** (2012)

8:00

for violoncello and string orchestra

Dedicated to Anja Lechner

5–8 **Concerto No. 2 “Four Serious Songs”** (2006)

for violin and string orchestra

Dedicated to Levon Chilingirian

I Andante con moto	6:20
II Andante mosso, agitato	7:43
III Allegro vivace	1:08
IV Con moto, molto semplice	7:10

Patricia Kopatchinskaja

violin

Anja Lechner

violoncello

Amsterdam Sinfonietta

Candida Thompson

lead violin

Amsterdam Sinfonietta

first violin

Candida Thompson (artistic leader),
Karen Segal, Ingrid van Dingstee,
Nicoline van Santen, Sjaan Oomen

second violin

Jacobien Rozemond, Petra Griffioen*,
Frances Thé, Inki Varga, Diet Tilanus

viola

Daniel Bard, David Marks,
Els Goossens*, Ernst Grapperhaus*,
Anne-Bartje Fontein

violoncello

Ēriks Kiršfelds, Örs Köszeghy,
Michiel Weidner*

double bass

Ying Lai Green

*Double Concerto only

Aus Armenien: Steine

Zur Musik von Tigran Mansurian

Von Wolfgang Sandner

Fremde Blicke schärfen die Sinne. Man kann sich mit Eugène Delacroix der hellen Kunst Marokkos nähern oder mit Ossip Mandelstam der dunklen Kultur Armeniens. In keinem Fall wird es einem dabei schlecht ergehen. Wer sich mit dem französischen Maler in den westlichen Maghreb begibt, darf sich auf einen ganzen Kodex visueller Erziehung stützen. Und wer den russisch-jüdischen Dichter zum Gewährsmann für eine Reise ins östliche Armenien wählt, wird von der intellektuellen Leidenschaft seiner Sprache gezwungen, mit „glühenden Augen auf jedes lichtbringende Zittern der Zufälligkeiten“ zu achten. Vielleicht beginnen dann die Steine zu sprechen und erzählen uralte Geschichten von einem uralten Volk.

Es gibt viele Steine in Armenien, so viele, dass sie für die Armenier eine ganz eigene, neue Qualität angenommen haben, zu ihrem Leben gehören, selbst belebt sind. Man könnte sagen, die Armenier lieben ihre Steine. Sie sind das einzige, worauf sie sich in der wechselhaften und leidvollen Geschichte ihres Volkes verlassen konnten: auf den barmherzigen Gleichmut ihrer Steine. Armenien sei wie eine Bettlerin, der man statt Brot einen Stein in die flehend ausgestreckte Hand gelegt habe. Und was hat die Bettlerin damit gemacht? Sie hat das Geschenk angenommen und die weichen Teile des Steines gegessen.

Die Wahrheit dieses Bildes wird einem bewusst, wenn man sich in die Geschichte Armeniens, seine Sprache und seine Kunst, seine Musik und nicht zuletzt in seine Landschaft vertieft. Wem Ossip Mandelstam die Augen öffnet, dem erscheint auch Jerewan, diese alte Stadt, älter noch als Athen und Rom, nicht so grau im Schatten des vornehmen Ararat, der sein weißes Haupt fast ständig mit einem Dunstschleier verhüllt. Wenn die Sonne den

Vorhang zerteilt, leuchtet Jerewan wie ein Blumenfeld aus rosafarbenem bis grauvioletter Tuff. Die Farbnuancen scheinen die Steine zu erweichen, aus denen man das alte Jerewan erbaut hat. Sie wirken zugleich wie eine irisierende Entschuldigung der Natur für die überwältigende Kargheit des übrigen Landes.

Man könnte die unendlichen Steinschattierungen auch in Beziehung setzen zum Geist der Armenier, ihrem schier unerschöpflichen Behauptungswillen, ihrer auch durch verzweifelte Anpassung nicht gebrochenen Identität, die in einer permanent turbulenten historischen Konstellation zwischen Orient und Okzident das Leben und Überleben auf dem schweren Körper dieser gekrümmten Erde erst ermöglicht hat.

Der Komponist Tigran Mansurian, 1939 in Beirut geboren, in den ersten Nachkriegsjahren mit seiner Familie repatriiert und aufgewachsen im sowjetischen Teil Armeniens, in Jerewan seit den fünfziger Jahren zum Künstler gereift und dort später lange Jahre am Konservatorium tätig, hat die Musik des Westens und des Ostens, an dessen Schnittstellen er sich stets bewegte, einmal mit einer suggestiven Metapher beschrieben. Wie eine Mauer mit fest gefügten Steinen sei die westliche Musik, eine locker aus Geröll aufgeschüttete die östliche, bei der ein Stein auch einmal von unten nach oben geraten und die Hierarchie verändern kann. Aber alles gehe dabei langsam voran und falle schwer wie die Suche nach fruchtbarem Boden auf dem rauen armenischen Fels. Für die Rezeption dieser Musik kann man so auch das Bild bemühen, das Karl Kraus von dem Schriftsteller Georg Christoph Lichtenberg entworfen hat, der tiefer als andere grabe, aber nicht wieder heraufkomme: „Er redet unter der Erde. Nur wer selbst tief gräbt, hört ihn.“

Man muss in der Tat tief hinabsteigen in die Urschichten von Volksmusik und Kirchengesängen Armeniens, um zu erfassen, was sich in den Werken Tigran Mansurians verbirgt, in denen die mäandrische Musik des Mönchs, Sängers und Ethnologen Komitas Vardapet ihre Klangspuren hinterlassen

hat, wie in Kompositionen vieler seiner Landsleute: extreme Sparsamkeit der Ausdrucksmittel, Verzicht auf ornamentale Opulenz, Konzentration auf lineares Denken auch in komplexen Zusammenklängen, ausdrucksvoll große Intervallsprünge und charakteristische Häufung von Halbtonschritten im melodischen Verlauf. Man wird dabei die alten Formen und Klänge überlagert finden vom Materialdenken und Strukturempfinden westlicher Moderne, den scharfen Dissonanzen und emanzipierten Klangfarben, in denen von ferne die impressionistischen Sedimente eines Claude Debussy durchschimmern. Aber aus den neu gebildeten Gesteinsformationen Tigran Mansurians, dem scharfen Analytiker zeitgenössischer Musik am Konservatorium der armenischen Hauptstadt, lässt sich kaum einmal herauslesen, wovon die freien Rhythmisierungen ihren Ausgangspunkt nahmen, von der archaisch ungezähmten Vokalmusik Armeniens oder vom ungebundenen Zeitmaß westlicher Avantgarde. Allenfalls ließe sich die grandiose Spröde in manchen Werken Mansurians, der nach eigenen Worten erst spät zur Volksmusik seines Landes fand, als ein doppelt idiosynkratischer Gestus ausmachen: gegen die Vereinnahmung durch einen allzu simplen Folklorismus einerseits und gegen das radikale, alles Überkommene abstoßende Vermeidungsritual der Avantgarde andererseits.

Tigran Mansurians Musik ist auf überzeugende Weise souverän. Sie demonstriert nichts, und sie fordert nichts. Nicht einmal das Pathos der Schlichtheit ist ihr eigen. Wer das als Ausdruckslosigkeit missversteht, sei an Gustav Mahlers Satz erinnert: „Musik, das sind nicht die Noten.“ Etwas Ähnliches hat der Pianist Alfred Brendel beim Blick auf jene Klaviersonaten Mozarts festgestellt, die der Komponist kaum – oder wie im Falle der *Sonata facile* überhaupt nicht – mit dynamischen Kennzeichnungen versah. Einsam sitze man vor kargen Notenköpfen, deren dynamisches Leben man sich erst erschließen müsse. Im Falle Tigran Mansurians mag dabei die Analogie zur armenischen Sakralarchitektur helfen, etwa zur Kathedrale von Etschmiad-

sin, einer der ausgewogensten Steinkuppelkirchen des alten Armenien, bei der auf typische Weise die reiche Innengliederung eines Kreuzes mit vier tragenden Pfeilern und vier Apsiden durch eine nüchterne, besser vielleicht: robust-wehrhafte Fassade verborgen wird.

Es ist kein Zufall, wenn im Werkkatalog Tigran Mansurians das symphonische Bauprinzip fehlt, dafür Konzerte, solistische Kammermusikwerke, Vokalkompositionen, kleine, genüssame Stücke, unaufwendig erscheinende Miniaturen dominieren. Mansurians musikalisches Credo heißt Monodie, ihr vorherrschender Charakter – auch in Instrumentalwerken – ist das intime *Parlando*. Dabei kann es durchaus sein, dass sich Brendels Eindruck von Mozarts *Sonata facile* auch beim ersten Blick auf die freilich mit einigen dynamischen Zeichen versehenen Notenköpfe des für Anja Lechner geschriebenen *Quasi parlando* für Cello und Streicher aus dem Jahre 2012 einstellt, das der vorliegenden Aufnahme ihren Titel gab. Aber die scheinbar zurückhaltend schlichte Fassade öffnet sich sogleich im sprechend-ausdrucksvollen Vortrag der Widmungsträgerin.

Man wird davon förmlich – *animato, poco libero* – ins Innere des musikalischen Kuppelbaus gezogen, wobei der Solistin aus allen Richtungen herbeieilende Streichinstrumente wie devote Ordensschwwestern ins musikalische Zentrum folgen. Sie begleiten die Klangrede der Cellistin mit tremolierendem Zuspruch, imitatorischen Figuren, beredtem Schweigen und musikalischen Interpunktionen so selbstverständlich wie ein antiker Chor die mysteriös-raunenden Tragödien eines Aischylos oder Euripides. Wenn es Werke gibt, in denen sich die Ästhetik der Reduktion Mansurians exemplarisch zeigt, dann gehört dieses Stück dazu, in dem kein Wort zu viel und zu laut geredet wird, jeder Ton an seinem angestammten Platz erklingt, kompositorisches Fühlen mit den innewohnenden Möglichkeiten der Klänge in eins zu fallen scheint. Und doch ist man erstaunt darüber, wie die musikalisch-rhetorischen Figuren des Cellos, dieses klagende Melisma aus drei fallenden Halbtonschritten,

die Tonketten mit zwischengeschalteten Repetitionstönen, die kleinstufigen Motive, mordent-artigen Tonumspielungen, unvermittelten Akzentuierungen und Seufzerfiguren sich zu einer ungemein wirkungsvollen Ausdruckskunst verdichten, die weit über ein quasi regelhaft auf Begrifflichkeit zielendes Sprechen hinausweist.

Im Vergleich zu diesem intensiven *Quasi parlando* nimmt sich die ein Jahr ältere *Romanze* für Violine und Streichorchester, die Mansurian der moldawischen Geigerin Patricia Kopatchinskaja gewidmet hat, wie pure musikalische Lyrik aus, bei der die Taktstriche sich offenbar scheuen, die frei ausschwingenden 8/4-Phrasen in ein festes Metrum zu zwingen. Dennoch wird das Viertaktmaß eines ergreifend schlichten Volksliedes zunächst beibehalten, bis die Streicher in einen auf natürliche Weise homophone und imitatorische Satzprinzipien verschränkenden Dialog mit der Solo-Violine treten, deren Melismen sie im ornamentalen Sextolen-Flirren fortspinnen. Für einen kurzen Moment, beim abrupt harschen Einsatz der Violinkadenz, scheint es, als habe Tigran Mansurian erkannt, wie sich das außerirdisch schöne Melos in seinem Werk zu verselbständigen beginne und er die Freiheit des Ausdrucks durch künstlerisches Bewusstsein bändigen müsse. Wenn es eines Beweises für die Überlegenheit des Volkstons gegenüber kompositorischen Maßnahmen bedürfe, hier, im weiteren Verlauf dieser *Romanze*, könnte er erbracht werden. Denn nicht die auffahrende Geste der weiten Doppelgriffe und drängenden Skalenbildungen wie zu Beginn der Kadenz setzt sich am Ende durch, vielmehr das liedhafte Melos der Solo-Violine, das in den ersten Geigen widerhallt und im Windhauch eines zarten Flageolets vergeht, als wolle es damit die dichterische Vorstellung von Volksliedern aus Theodor Storms Novelle *Immensee* bekräftigen: „Sie werden gar nicht gemacht. Sie wachsen, sie fallen aus der Luft, sie fliegen über Land wie Mariengarn, hierhin und dorthin, und werden an tausend Stellen zugleich gesungen.“

Man ist versucht, das frühe Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester von 1978 und das zweite Violinkonzert *Four Serious Songs*, aus dem Jahr 2006 als die beiden noch fehlenden Teile eines armenischen Kreuzes auszumachen, das der Aufnahme mit vier so unterschiedlichen, aber gleichrangigen Werken Tigran Mansurians als ein unschwelliges Symbol zugrunde liegt. Wie weit sich der Stil des Komponisten verändert hat, die Mittel konzentriert wurden und doch eine charakteristische Klanglichkeit bewahrt blieb, kann ein Vergleich dieser beiden fast dreißig Jahre auseinanderliegenden Werke durchaus zeigen. Aber man wird in der Gegenüberstellung der Eckpfeiler dieser CD keine unterschiedlichen ästhetischen Haltungen herauslesen können. Das Doppelkonzert mag in der absoluten musikalischen Faktur – nicht im spieltechnischen Aufwand und in der kompositorischen Komplexität – selbstgenügsamer erscheinen, während das zweite Violinkonzert mit seiner Inspirationsquelle aus biblischen Texten, die auch den *Vier ernsten Gesängen* von Johannes Brahms zugrunde liegen, eine Art Credo darstellt, an dem die Materialanalyse abgeleitet wie eine Realismusdebatte an geistlicher Meditation. Und doch eint beide Werke eine Unbedingtheit des musikalischen Ausdrucks und ein rigoroser Gestaltungswille, der keine Arabeske, nichts Vordergründiges oder Nebensächliches zulässt. Wie sehr sich Inhalt und Form bei Tigran Mansurian bedingen, macht auch das Doppelkonzert unmissverständlich bewusst.

Am Anfang war der Ton. Das eindringlich leise B der vierten Viola, in das allmählich alle Streicher des Orchesters einstimmen, signalisiert schon, dass dieses Doppelkonzert nicht sanft vorüberhuschen wird, Fundamentales zu erwarten ist. Mit dem anschließenden Unisono-Motiv der Violinen und dem wie von Ferne aus einer Mahlerschen Wunderhorn-Symphonie nachklingenden Kuckucksruf wirkt das B vor der Generalpause zu den Solo-Instrumenten und dem weiteren Klanggeschehen wie ein unverrückbares Initial. Aber anders als in mittelalterlichen Inkunabeln, bei denen die Initialen und Versalien von Hand gemalt die Ausgabe prächtig illuminieren sollen, den Satzspiegel generös

ignorieren und dabei buchstäblich aus dem Rahmen fallen, bilden diese zwölf einleitenden Takte hier – so unanfechtbar wie eine Gesetzestafel – die Keimzelle des ersten von zwei Sätzen. Aber was für ein Satz ist das, der mit einem lakonisch überschriebenen „concentrando“ anhebt! Nach den moderaten Parlando-Themen von Violoncello und Violine steigern sich Orchester und Solisten zu einem bisweilen brutistische Ausmaße annehmenden Cluster, der auch deshalb so ungeheuer kraftvoll anwächst, weil die Orchesterstimmen in aberwitzigen Glissandi, Tremolo-Passagen und ruppigen Akzentuierungen parallel geführt werden, während sich die beiden Soloinstrumente in einen hitzigen Dialog verstricken, bei dem die musikalischen Argumente stets gleichzeitig vorgetragen werden. In einem ungeheuerlichen Fortissimo aller Instrumente kulminiert der Klangexzess. Aber die aufgestaute musikalische Energie war so gewaltig, dass sie sich nicht sogleich entlädt, mehrere Nachbeben eintreten, bis der Satz in einem intensiven Cantabile von Violine und Cello ausklingt, dem das Orchester nur noch indifferente Pizzicati und Glissandi im dreifachen Piano entgegensetzen kann. Im überaus langsamen zweiten Satz, der wie eine Kontemplation auf den Furor des ersten wirkt, wird das Orchester in homophonen Einwürfen ganz zurückgenommen, während Violine und Violoncello ihren eindringlichen Dialog fortsetzen, als wollten sie zeigen, dass Exaltation und Introversion nicht Fragen des Tonmaterials, sondern des emotionalen Impulses sind. Um die Wahrheit dieses ungeheuren Werkes, das Unvermeidbare seines Ausbruchs zu bekräftigen, werden in einem Epilog noch einmal die Gesetzestafeln des Eingangsmotivs vom ersten Satz hochgehalten. So und nicht anders soll es geschehen. Amen.

Am Anfang war ein Ton, und daraus schuf Tigran Mansurian ein Klanggebäude, so massiv und unzerstörbar wie die Karapet-Kirche am Sewan-See. Das war 1978. Dreißig Jahre später wandelt der Komponist, nach den Worten Patricia Kopatchinskajas, mit seinem zweiten Violinkonzert mit dem Untertitel *Four Serious Songs* an der Grenze zum Nichts. Alles Überflüssige

wurde aus diesem asketischen Werk eliminiert: Virtuosität, Klangreichtum, Glanz. Übrig blieb Geist, Magie, reine Musik. Auch die Künstlerin, die die brennholztrockenen Noten entflammt, weiß nicht, wie sie es besser benennen könnte, was etwa im dritten Satz in dem intensiven, nur eine Minute dauernden, dreimal ansetzenden Vivace-Monolog der Violine über ein intendiertes „O Tod, wie bitter bist du...“ ertönt. Nicht anders lässt es sich sagen: Übrig bleibt Geist, Magie, reine Musik. Auch in dem langsam wie ein Kondukt dahinschreitenden ersten Satz mit seinen chromatischen Gängen in den Kontrabässen, den unheimlichen Glissandi und den immer aufs Neue ansteigenden Skalen, als habe der Komponist dem ächzenden Soloinstrument den Stein des Sisyphus aufbürden wollen. Es liegt etwas Unerbittliches in den manisch repetierten homophonen Motiven des zweiten Satzes, als eile eine Prozession von Flagellanten vorüber, aus der die Solo-Violine bisweilen ausschert, nur um danach noch härter in das Kollektiv zurückgepeitscht zu werden. Was aber geschieht mit den bis zum Zerreißen gespannten Sphärenklängen, was mit dem eisigen Wind, der durch die Cello-Saiten pfeift? Was bei der stillstehenden melodischen Entwicklung des Schlusses, bei dem nicht nur den Interpreten schier der Atem stockt? Auch wenn es zu hören schwer fällt, aber im „morendo“ dieses verschwindend hohen Tons, der sich dem Himmel nähert, klingt etwas nach, das sich gegen den Tod stemmt. Vielleicht ist es die Hoffnung aus dem ersten Korinther-Brief, den Brahms in seinem vierten Lied vertont hat und der hier mitschwingt: „... und wüsste alle Geheimnisse / und alle Erkenntnisse, / und hätte allen Glauben, also / dass ich Berge versetzte / und hätte der Liebe nicht, / so wäre ich nichts.“

Ludwig Finscher hat die *Vier ernsten Gesänge* von Brahms als eine grandiose monodische Predigt beschrieben. Man ist geneigt, die Charakterisierung auf das Violinkonzert zu übertragen. Wie sein musikalisches Vorbild legt Tigran Mansurian ein ganz subjektives Bekenntnis ab und verschmäht dabei – wie stets in seinen Werken – die objektivierende Kraft der Gattungstradition.









Stones from Armenia

The Music of Tigran Mansurian

By Wolfgang Sandner

Seeing things through other people's eyes sharpens the senses. The bright art of Morocco can be approached via Eugène Delacroix, the dark culture of Armenia via Osip Mandelstam. In no way will the viewer come up short. Those who travel to the western Maghreb with the French painter can rely on an entire panoply of visual aids. And those who take the Russo-Jewish poet as their guide to eastern Armenia will be compelled by the intellectual passion of his language to pay attention 'with glowing eyes to every light-bringing quiver of contingencies'. Perhaps the stones will begin to speak, recounting ancient tales of an ancient nation.

There are many stones in Armenia, so many that they have acquired, for the Armenians, a new quality all their own. They belong to their life and are themselves animate. One might say that Armenians love their stones. They, and their passionate equanimity, are the only thing Armenians could rely on during their nation's chequered and sorrowful history. Armenians are like the beggar woman who instead of bread was given a stone in her outstretched supplicating hand. And what did she do with it? She accepted the gift of the stone – and ate the soft parts.

The truth of this image becomes apparent when one studies the history of Armenia, its language and art, its music and, not least, its landscape. Those whose eyes have been opened by Osip Mandelstam will find ancient Yerevan, a city even older than Athens or Rome, not so grey, though overshadowed by stately Mount Ararat, its hoary brow constantly hidden in a veil of mist. When the sun parts the veil, Yerevan gleams like a field of flowers composed of pink to violet-grey volcanic tuff. The hues seem to soften the stones from which ancient Yerevan was built. They also seem like Nature's

iridescent apology for the overwhelming bleakness of the rest of the country.

The infinite hues of Yerevan's stones might also relate to the spirit of the Armenians themselves – their inexhaustible will to self-assertion, their identity, unbroken by desperate assimilation. It is an identity that allows them to live and survive on the heavy body of this hunched and contorted earth, poised at the ever-turbulent historical crossroads between Orient and Occident.

The composer Tigran Mansurian was born in Beirut in 1939. Repatriated with his family early after the war, he grew up in the Soviet section of Armenia and reached artistic maturity in the 1950s in Yerevan, where he would later spend many years teaching at the conservatory. He once coined a revealing metaphor to describe the music of East and West, where he constantly bestrides the lines of intersection. Western music, he said, is like a wall of interlocking stones, while its Eastern counterpoint is like a wall of loose rubble in which a single stone can move upward, changing the hierarchy. But everything takes place slowly, he added. It is as difficult as the search for arable soil amidst Armenia's rocky crags. To describe the reception of this music, one might adopt the image that Karl Kraus drew of the writer Georg Christoph Lichtenberg, who, he said, digs deeper than anyone else but never returns to the surface: 'He speaks beneath the earth. Only those who dig deep themselves will hear him.'

Indeed, one has to dig very deep into the primeval layers of Armenia's folk music and ecclesiastic chant to grasp the things hidden in the works of Tigran Mansurian. In these works, and in those of many of his fellow countrymen, the sinuous music of the monk, singer and ethnologist Komitas Vardapet has left audible traces: an extreme frugality of expressive resources; an avoidance of all ornamental opulence; a sharp concentration on linear textures, even in complex sonorities; expressively wide intervallic leaps;

and characteristic accumulations of melodic semitones. Superposed on these ancient forms and sounds are the materials and structural approaches of Western modernism: searing dissonances and emancipated timbres in which impressionistic echoes of Claude Debussy reverberate from afar. But the newly-formed geological outcrops of Tigran Mansurian, a razor-sharp analyst of contemporary music at Yerevan Conservatory, rarely betray the starting points of their free, far-flung rhythms, whether in the untamed archaic vocal music of his native Armenia or in the unbound meters of the Western avant-garde. The grandiose aloofness in the music of this composer, who admits that he was late in discovering his country's folk culture, is best seen as an idiosyncratic gesture in two senses: against misappropriation by simplistic folklorists, and against the avant-garde's radical, ritualistic aversion to anything vouchsafed by tradition.

Mansurian's music convincingly stands above the fray. It demonstrates nothing and demands nothing in return. It does not even have the pathos of simplicity. Those who misread it as expressionless should recall Gustav Mahler's dictum: 'The important thing about music is not in the notes.' The pianist Alfred Brendel said something similar with an eye to Mozart's piano sonatas, where dynamic marks are few and far between – or, in the case of the *Sonata facile*, nonexistent. In them, he said, we find ourselves confronted with barren note-heads whose dynamic inner life must first be deduced. In Mansurian's case we might avail ourselves of an analogy with his country's sacred architecture, such as Etchmiadzin Cathedral, one of the most balanced domed stone churches of ancient Armenia, in which the rich cruciform interior with four supporting piers and four apses is concealed behind a sombre – or perhaps we should say well-fortified – façade.

It is not by accident that the principle of symphonic construction is absent from Mansurian's list of works. Instead we find concertos, chamber music for solo instruments, vocal compositions, austere small pieces and

unaffected miniatures. His musical creed is monody; its prevailing character, even in his instrumental works, is an intimate parlando. At first glance it may seem that *Quasi parlando* for cello and strings, which Mansurian wrote for Anja Lechner in 2012, matches Brendel's impression of Mozart's *Sonata facile*, despite its occasional dynamic marks. Yet the work, which lent its title to this recording, immediately opens its seemingly plain façade in the eloquent and expressive performance by its dedicatee.

In Anja Lechner's hands we are literally drawn, *animato* and *poco libero*, into the interior of this domed musical edifice. The string instruments fly toward the soloist from all directions into the centre of the music, like compliant nuns. With consolatory tremolandos, imitative figures, eloquent silences and musical punctuation, they accompany the cellist's delivery as naturally as the ancient chorus once accompanied the mysterious murmurings of Aeschylean or Euripidean tragedy. If any of Mansurian's works may be said to exemplify his aesthetic of reduction, then surely this is one of them. Not a word is superfluous or too loud; every note is exactly where it belongs; compositional feeling seems at one with the innate potential of the sounds. Yet we are amazed to hear how the cello's rhetorical figures – the dirge-like melisma of three descending semitones, the strings of notes with interpolated repetitions, the narrow intervals of the motifs, the mordent-like embellishments, the unexpected accents and sighs – all congeal into an uncommonly effective and expressive art that far transcends the regulated conceptualisations of verbal speech.

Compared to the intensity of *Quasi parlando* Mansurian's *Romance* for violin and string orchestra, written one year earlier and dedicated to the Moldavian violinist Patricia Kopatchinskaja, sounds like pure musical lyricism. The bar lines seem loathe to force its expansive 8/4 phrases into a fixed meter. Yet it initially retains the four-bar periods of a simple but moving folksong until the strings enter a dialogue with the solo violin – a dialogue in which

homophony and imitation naturally interweave as the violin's melismas swirl into flurries of ornamental sextuplets. For one brief moment, at the abrupt entrance of the cadenza, it seems as if Mansurian realised that the work's other-worldly melodic beauty had begun to take on a life of its own, that the freedom of expression had to be held in check by artistic awareness. If any proof were needed for the superiority of folk inflections over compositional devices, it might be produced here in the further course of the *Romance*. What takes hold at the end is not the jolting gestures of wide double-stops or bustling scalar passages, as at the opening of the cadenza, but the song-like melody of the soloist, which echoes in the first violins and fades away in a gentle exhalation of harmonics. It is as if Mansurian wished to substantiate the poetic image of folksong put forth in Theodor Storm's novella *Immensee*: 'Folk songs are not made at all. They grow, they fall from the sky, they fly across the land like gossamer webs, hither and thither, and yet are sung at a thousand places.'

It is tempting to view the early *Double Concerto* for violin, cello and orchestra (1978) and the Second Violin Concerto, *Four Serious Songs* (2006), as two missing arms of an Armenian cross which undergirds the four highly contrasting, yet equal-ranking works on this recording like a subtextual symbol. A comparison of these two works, separated by almost thirty years, can reveal how Mansurian's style has changed, his technique becoming more focused while retaining a characteristic sound. But no comparison of these outside pillars of this CD will reveal a change of aesthetic stance. The *Double Concerto* may seem more self-sufficient in its absolute musical workmanship (though not in its technical demands or compositional complexity), whereas the Second Violin Concerto, inspired by the same Biblical passages that underlie Brahms's *Four Serious Songs*, represents a sort of credo on which musical analysis must necessarily fall silent, like questions of realism applied to spiritual meditation. Yet both works share an immediacy

of expression and a rigorous creative will that admits nothing superficial or inconsequential, not even a single arabesque. The *Double Concerto*, too, makes us realise quite plainly that form and content in Mansurian's music are mutually conditioned.

In the beginning was the tone. The soft, urgent B-flat in the fourth viola, gradually swelling with all the strings of the orchestra, already signals that this *Double Concerto* will not whisk by in a gentle hush. We can expect to hear something elemental. The unison motif that follows in the violins, and the cuckoo's call echoing from afar (as if from a Mahlerian *Wunderhorn* symphony), make the B-flat preceding the general pause on the solo instruments and other sonic events sound like an immutable illuminated initial. But unlike medieval incunabula, where initials and capitals were painted by hand to splendidly adorn the publication, generously ignoring the printed area and falling literally out of line, these 12 introductory bars, as unassailable as tablets of stone, constitute the germ-cell of the first of the piece's two movements. And what a movement it is, beneath the terse heading *concentrando*! Once the cello and violin have stated their moderate parlando themes, the orchestra and soloists rise to a cluster of almost bruitist dimensions. One reason why the music expands with such terrible strength is that the orchestral parts play parallel lines of mad glissandos, tremolos and twitching accents while the two soloists become enmeshed in a heated dialogue, always declaiming their musical arguments simultaneously. This timbral eruption culminates in a huge *fortissimo* from all the instruments. But so powerful was the pent-up musical energy that it cannot be discharged all at once: several after-shocks ensue before the movement fades away in an intense cantabile from the violin and cello, merely offset by bland pizzicatos and glissandos at triple *piano* from the orchestra. The very slow second movement sounds like a meditation on the fury of the first. Here the orchestra withdraws entirely into chordal interpolations while the violin and cello resume

their urgent dialogue, as if to show that exaltation and introversion are not questions of sonic material but of emotional impulse. To underscore the truth of this tremendous work, the inescapability of its outburst, Mansurian, in an epilogue, again raises on high the tables of stone from the opening motif of the first movement. This is how it must be. Amen.

At the beginning was a tone. From this Mansurian created a sonic edifice as massive and indestructible as the Church of St Karapet on Lake Sevan. That was in 1978. Three decades later the composer wandered, as Patricia Kopatchinskaja puts it, along the edge of the abyss with his Second Violin Concerto, subtitled *Four Serious Songs*. Everything extraneous was expunged from this ascetic work: virtuosity, richness of timbre, brilliance. What remained was spirit, magic, music pure and simple. Not even Kopatchinskaja, who breathes fire into notes as dry as kindling, knows a better term for what we hear in the third movement: the violin's intense, one-minute, threefold *vivace* monologue on the unstated words, 'O death, how bitter is the remembrance of thee.' There is no other way of putting it: what remains is spirit, magic, music pure and simple. The same can be said of the first movement, plodding slowly along like a funeral march, with its chromatic runs in the double basses, its eerie glissandos and ever-resurgent scales, as if the composer wanted to burden the groaning solo instrument with Sisyphus's boulder. There is something inexorable in the manically repeated chordal motifs of the second movement, sounding as if a procession of flagellants were passing by, with the solo violin occasionally veering off only to be whipped back all the more grimly into line. But what is happening in the ethereal harmonies, tense to the point of bursting, or in the icy wind whistling through the strings of the cello? What is happening in the static melodies of the ending, where it is not only the performers who hold their breath? Though difficult to hear, the *morendo* of this vanishing high pitch, reaching close to the skies, harbours something that stands athwart Death.

Perhaps it is the hope that resounds in the words from First Corinthians that Brahms set to music in the fourth of his *Serious Songs*: 'If I have the gift of prophecy and can fathom all mysteries and all knowledge, and if I have a faith that can move mountains, but do not have love, I am nothing.'

Ludwig Finscher once described Brahms's *Four Serious Songs* as a grandiose monodic sermon. One is inclined to apply his description to this Violin Concerto. Like his musical forebear, Mansurian delivers a wholly subjective profession of faith while spurning, as in all his works, the objectifying power of the genre's tradition.

Translated by J. Bradford Robinson



Patricia Kopatchinskaja

The violinist Patricia Kopatchinskaja was born in Chisinau, the capital of Moldova. During the twilight of Socialism she left eastern Europe for Vienna and now lives in Berne. She is an artist of a sort rarely encountered on the world's concert platforms: highly accomplished and musically gifted, of course, but also inquisitive, open to everything new, not tied down to a particular stylistic era, intelligent and witty, friendly without flattery, natural and unaffected, fiery and introspective, and convinced that no music can be perfect if it merely sounds beautiful. Her understanding of art also embraces noise, rebellion and sorrow, assaults, risks and vain attempts, blunders, accents and failures – and, if need be, uproar.

Patricia Kopatchinskaja comes from a family of musicians and has played the violin since the age of six. Later she studied violin and composition in Vienna and Berne, where she took her degree with distinction at the age of 23. Since then she has appeared as a soloist and chamber musician. Her repertoire includes not only the classical and romantic literature but modern works by Bartók, Ligeti and Kurtág, Galina Ustvolskaya,

the Second Viennese School, and many compositions written for, dedicated to and premièred by her. She plays an instrument of 1834 built by the Turin violin maker Giovanni Francesco Pressenda. In 2000 she won the International Henryk Szeryng Competition in Mexico. She has also received awards for her complete recording of Beethoven's works for violin and orchestra (with the Orchestre des Champs-Élysées conducted by Philippe Herreweghe) and the concertos of Bartók, Eötvös and Ligeti (with the Frankfurt RSO and the Ensemble Modern conducted by Péter Eötvös).

Anja Lechner

The cellist Anja Lechner was born in Kassel and grew up in Neuubeuern am Inn. She is a pupil of Heinrich Schiff (Cologne and Basle) and János Starker, with whom she studied in Bloomington, Indiana. A co-founder of the Rosamunde Quartett, whose repertoire embraced both contemporary and classical music, she played with this formation from 1991 until its disbanding in 2009. From 1993 to 1998 she was a visiting professor at Graz University of Music and has given numerous master-classes. Active both as chamber musician and solo recitalist she performs at many international music festivals and with orchestras including the Amsterdam Sinfonietta, the Tallinn Chamber Orchestra conducted by Tõnu Kaljuste, the Armenian Philharmonic Orchestra, the Slovak Philharmonic and the Munich Chamber Orchestra.

No less remarkable for a classically trained cellist are her unusual ability to improvise and her close affinities to other cultures. These qualities have attracted the attention of artists from a wide range of styles and regions of the world. One is Dino Saluzzi, the brilliant Argentinean bandoneon player, with

whom she has undertaken highly original excursions into traditional and new tango music since the mid-1990s. Another is François Couturier, who fetched the sensitive musician into his quartet for his homage to filmmaker Andrey Tarkovsky. Still others are pianists Misha Alperin and Vassilis Tsabropoulos. But most of all she has attracted contemporary composers – Valentin Silvestrov, Tigran Mansurian, Günter Bialas, Tõnu Kõrvits and Zad Moulta – who have entrusted her with premières of their works.

Her recordings with Rosamunde Quartett and other musical formats have won awards. In addition to string quartets by Haydn and Shostakovich they include works by the mystic Gurdjieff (*Chants, Hymns and Dances* with Vassilis Tsabropoulos), a recording of Valentin Silvestrov's *leggiero, pesante* and *Ojos negros* with Dino Saluzzi.

Recorded October 2012
Muziekgebouw aan 't IJ, Amsterdam
Tonmeister: Peter Laenger, Stephan Schellmann
Liner photos: Peter Laenger, Roberto Masotti (p. 1),
Willem de Bordes (p. 13), Renee Nowytarger (p. 14)
Design: Sascha Kleis
Produced by Manfred Eicher

An ECM Production

Patricia Kopatchinskaja appears by
kind permission of Naïve Records, Paris

© 2014 ECM Records GmbH
© 2014 ECM Records GmbH

www.ecmrecords.com

ECM New Series 2323
481 0667