



**ARCHIV
PRODUKTION**

TIME PRESENT AND TIME PAST **MAHAN ESFAHANI**





Mahan Esfahani has made a brilliant recording of *Piano Phase*. His attention to detail makes the music absolutely sparkle. I am extremely impressed and moved by his performance.
– Steve Reich

ALESSANDRO SCARLATTI (1660–1725)
1 Variations on “La Follia” 6:28

HENRYK GÓRECKI (1933–2010)
Concerto for Harpsichord and String Orchestra op. 40 (1980)
2 1. Allegro molto 4:25
3 2. Vivace 4:12

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714–1788)
4 12 Variations on “Les Folies d’Espagne” in D minor Wq 118 no. 9 7:19
d-moll · en ré mineur

FRANCESCO GEMINIANI (1687–1762)
5 Concerto grosso in D minor 11:49
d-moll · en ré mineur
after Arcangelo Corelli’s Violin Sonata op. 5 no. 12 “La Follia”
Adagio – Allegro – Adagio – Vivace / Allegro – Andante
Allegro – Adagio – Allegro – Adagio – Allegro

STEVE REICH (*1936)
6 Piano Phase for Two Pianos (1967) 16:42
version for harpsichord by Mahan Esfahani

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)
Harpsichord Concerto in D minor BWV 1052
d-moll · en ré mineur

7 1. Allegro 7:49
8 2. Adagio 6:38
9 3. Allegro 8:25
Cadenza: Johannes Brahms

MAHAN ESFAHANI harpsichord
Concerto Köln

Instruments
Burkhard Zander, 2012, after a harpsichord by Joannes Daniel Dulcken,
Antwerp 1745
Detmar Hungerberg, 2010, “false inner-outer” after Florentine models
of the 17th century (Scarlatti)

Concerto Köln

VIOLIN I

Mayumi Hirasaki
Markus Hoffmann
Geminiani, J. S. Bach:
Hedwig van der Linde
Anna von Raußendorff
Górecki:
Wolfgang von Kessinger
Monica Waisman
Antje Engel
Bettina von Dombois

VIOLIN II

Jörg Buschhaus
Horst-Peter Steffen
Chiharu Abe
Geminiani:
Wolfgang von Kessinger
Górecki:
Anna von Raußendorff
Maren Ries
Hedwig van der Linde

VIOLA

Antje Sabinski
Aino Hildebrandt
Górecki:
Claudia Steeb
Gabrielle Kancachian

CELLO

Jan Kunkel
Górecki:
Ulrike Schaar
Nicholas Selo
John Semon

DOUBLE BASS

Jean-Michel Forest
Górecki:
Roberto Fernandez de Larrinoa

HARPSICHORD (*Geminiani*)

Markus Märkl

LUTE (*Geminiani, J. S. Bach*)

Michael Dücker



“History is a pattern of timeless moments”

MAHAN ESFAHANI

*Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.¹*

As someone who has chosen the vocation of harpsichordist as his life’s mission, I am often subjected to all sorts of assumptions about historicity and authenticity and what is right and what is wrong and what can’t belong. I see my recordings as a way of refuting all of that. While planning this album, I became seriously interested in the works of T. S. Eliot, whose *Four Quartets* have been my guiding companion throughout this project.

As it happens, I came to design the programme for this album while making a belated study of Minimalism – a musical style I had previously and misguidedly derided as facile. As I started to understand the great possibilities of minimalist style, my mind began to make connections to the same techniques – specifically, the manipulation of patterns and “cells” of material – as practised by composers of the 17th and 18th centuries.

Over time I realized that three sets of variations on the time-honoured “Follia” melody could act as a constant in order to familiarize even the most casual listener with the basic overarching concepts defining my programming. These pieces, whether for solo harpsichord (Scarlatti and C. P. E. Bach) or for full ensemble (Geminiani/Corelli), speak for themselves.

Górecki’s concerto, too, uses minimalist *techniques*, but possesses implied extra-musical dimensions that take it beyond a mere celebration of sonorities. The extended quest of the first movement’s harpsichord part to widen the melodic ambitus to a fourth, when combined with the severe texture and equally limited tonal palette in the orchestral part, suggests the futility and frustrations of life in a repressive society. The second movement opens in a spirit of joy that gives way to a Schnittke-like absurdity, which in turn acquires a crashing intensity well suited to the harpsichord.

I feel that my instrument’s particular gift for clarity is perfectly matched to Steve Reich’s iconic *Piano Phase* (1967). As the two lines (which I have recorded through multi-tracking) shift out of unison, the ringing effects and coincidental harmonies created by the changing intervallic gaps ring with a wide range of colours made possible by the complex network of partials inherent in

harpsichord sonority. I was particularly drawn to Reich’s piece, especially in terms of the process-music derived from his early experiments with magnetic tape. The harpsichordist’s close relationship with the mechanisms of his instrument correspond to the mechanical processes that inspired Reich’s techniques. One might say that we have come, like Eliot, “to arrive where we started [...] / Through the unknown, remembered gate”²: we have come from the physicality of the earliest music-making to studio techniques and back again.

The rhythmic drive and absence of motivic development that attract many a listener to Minimalism are the same traits that drew J. S. Bach to the concertos of Vivaldi. The Venetian’s use of repetitive figurations, unhampered as it was by the strictures of contrapuntal logic, must have seemed novel and fresh. Bach saw in these cells and building blocks a way of propelling and varying the harmonic profile of a movement without drawing too much attention to thematic material. Certainly, in the first movement of the D minor Concerto the opening solo melody, completely unrelated to the orchestral introduction, is secondary to the impact of various chains of semiquavers and arpeggios that define the larger blocks of harmony. Of course, being someone whose world view required connectivity between all aspects of creation, Bach alludes to the introductory orchestral material throughout all the episodic sections. A tension between a Bachian chain of being, treating ideas exhaustively, and Vivaldi’s more Dionysian approach enriches the concerto with great expressive range.

Bach used the opportunity afforded by this new genre to demonstrate the harpsichord’s many capabilities. The second movement proves it to be a truly vocal instrument. The panting of the orchestra part is perfectly matched to the rise and fall inherent in the sound of a plucked string. This vocal quality is no less pronounced in the third movement. It being fast, of course, the singing quality of the harpsichord is more effective in the higher registers, where the instrument acquires more desperation in its utterances. It is the strikingly majestic quality of the D minor Concerto that I seek to explore in this album, as I feel it manifests the timeless character of this music. My decision to play a cadenza by Johannes Brahms is an act of homage to the impact that Bach’s music had on later generations. Indeed, J. S. Bach is the one who brought me to know all music. All stems from him and returns to him:

*We die with the dying:
See, they depart, and we go with them.
We are born with the dead:
See, they return, and bring us with them.
The moment of the rose and the moment of the yew-tree
Are of equal duration. A people without history
Is not redeemed from time, for history is a pattern
Of timeless moments.²*

¹ & ² Quotations from T. S. Eliot’s *Four Quartets*: *Burnt Norton*, 1935 (¹) and *Little Gidding*, 1942 (²)



Daniel Kidane has taught me more than most that good music is, indeed, out of time and out of place.

There was once a man named Bjarne Dahl. I'd go round to his restoration workshop in northern California back in university days, almost weekly, and he taught me how to be inspired. He once gave me a book and wrote on the first page: "To Mahan - never give up!" I wish he were still around to see that my life has been a tribute to his mentoring. Bjarne - *et in Arcadia ego!*

- Mahan Esfahani

»Die Geschichte ist ein Muster aus zeitlosen Augenblicken«

MAHAN ESFAHANI

*Jetzige Zeit und vergangene Zeit
Sind vielleicht gegenwärtig in künftiger Zeit
Und die künftige Zeit enthalten in der vergangenen.
Ist alle Zeit auf ewig gegenwärtig
Wird alle Zeit unerlösbar.
Was hätte sein können ist eine Abstraktion
Und bleibt als unentwegte Möglichkeit bestehn
Nur in einer Welt spekulativen Denkens.¹*

Als jemand, der sich aus Berufung für ein Leben als Cembalist entschieden hat, werde ich häufig mit allen möglichen Theorien über historische Aufführungspraxis und Authentizität konfrontiert, was falsch und was richtig ist und was angeblich nicht dazugehört. Ich sehe meine Aufnahmen als eine Möglichkeit an, das alles zu entkräften. In der Planungsphase dieses Albums habe ich mich eingehend mit den Werken des Lyrikers und Dramatikers T. S. Eliot beschäftigt, dessen Gedichtzyklus *Vier Quartette* mich durch das Projekt begleitet hat.

Wie es der Zufall wollte, habe ich mich während der Arbeit an diesem Programm, zugegebenermaßen etwas spät, auch mit dem Minimalismus auseinandergesetzt – einem Musikstil, den ich zuvor fälschlicherweise als

allzu simpel abgetan hatte. Als ich die großen Möglichkeiten des minimalistischen Stils zu erfassen begann, knüpfte ich im Geiste Verbindungen zu ähnlichen Techniken – vor allem zu dem Spiel mit Mustern und Material-»Zellen«, das schon die Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts praktiziert haben. Im Laufe der Zeit wurde mir klar, dass ich drei Variationen über die alt-ehrwürdige »Follia« als feste Größe benutzen konnte, um selbst vollkommen unvorbereiteten Hörern die grundlegenden Leitgedanken meiner Programmgestaltung näherzubringen. Diese Stücke, ob für Cembalo solo (Scarlatti und Carl Philipp Emanuel Bach) oder großes Ensemble (Geminiani/Corelli) sprechen für sich selbst.

In Góreckis Konzert kommen ebenfalls minimalistische Techniken zum Einsatz, doch das Stück impliziert eine außermusikalische Dimension, die es über die Ebene reiner Klangsinnlichkeit hinausheben. Das Drängen des Cembalos im ersten Satz hin zur Erweiterung des melodischen Ambitus auf eine Quarte, sobald es mit der dichten Textur und der ebenso begrenzten Tonpalette der Orchesterstimmen in Kontakt kommt, gemahnt an die Sinnlosigkeit und die Enttäuschungen des Lebens in einer repressiven Gesellschaft. Der zweite Satz beginnt

mit einem Ausdruck von Freude, auf den eine absurde Stimmung à la Schnittke folgt. Diese wiederum gewinnt im Verlauf eine harsche Intensität, die den spezifischen Eigenschaften des Cembalos entgegenkommt.

Ich habe den Eindruck, dass der klare Klangcharakter des Cembalos bestens zu Steve Reichs Kultstück *Piano Phase* von 1967 passt. Wenn sich die beiden Linien (die von mir im Mehrspurverfahren eingespielt wurden) aus dem Unisono herauslösen, werden die glockenähnlichen Klänge und die durch die stetig wechselnden Intervallsprünge zufällig zustande kommenden Harmonien mit einer großen Klangfarbenpalette bereichert, die durch das komplexe System von Teiltönen möglich wird, das den Cembaloklang auszeichnet. Reichs Stück hat mich besonders fasziniert, vor allem mit Blick auf die prozessuale Musik, die aus seinen frühen Experimenten mit Magnetbändern entstanden ist. Die enge Beziehung eines Cembalisten zur Mechanik seines Instruments entspricht den mechanischen Prozessen, die Reich zu seinen Techniken inspirierten. Man könnte sagen, unser Ziel wird es sein, um mit Eliot zu sprechen, »am Ausgangspunkt anzukommen [...] / Durch das unbekannte, erinnerte Tor«²: Wir haben uns von der Körperlichkeit des frühesten Musizierens zu den Studiotekniken hin- und wieder zurückbewegt.

Der rhythmische Schwung und das Fehlen jeglicher motivischer Entwicklung finden viele Hörer am Minimalismus so anziehend, und möglicherweise waren es auch diese Eigenschaften, die J. S. Bach an Vivaldis Konzerten reizten. Der Venezianer setzte gern repetiti-

ve Figurationen jenseits aller hemmenden kontrapunktischen Logik mit ihren Einschränkungen ein. Für Bach war das eine vollkommen neue, belebende Vorgehensweise. In diesen Zellen und Bausteinen erkannte er eine Möglichkeit, die harmonische Ausprägung eines Satzes voranzutreiben und zu variieren, ohne dabei zu viel Aufmerksamkeit auf das thematische Material zu lenken. Sicher: Zu Beginn des ersten Satzes des d-moll-Konzerts steht die Solomelodie, die durch nichts mit der Orchestereinleitung verknüpft ist, in ihrer Wirkung hinter den verschiedenen Ketten mit Sechzehnteln und Arpeggien zurück, die die größeren Harmonieblöcke definieren. Nach Bachs Weltsicht muss es natürlich eine Verbundenheit zwischen sämtlichen schöpferischen Aspekten geben, daher sind in allen episodischen Abschnitten Anspielungen auf das einleitende Orchestermaterial zu finden. Die Spannung zwischen Bachs »Stufenleiter des Seins« – er verarbeitete seine Ideen mit großer Gründlichkeit – und Vivaldis dionysischerem Ansatz bereichern die Ausdrucksbandbreite des Konzerts.

Bach nutzte diese neue Gattung, um die vielfältigen Möglichkeiten des Cembalos unter Beweis zu stellen. Im zweiten Satz erweist es sich als wahrhaft »singendes« Instrument. Das Atmen des Orchesterparts passt perfekt zum Auf und Ab, das dem Klang der gezupften Saite eigen ist. Diese sangliche Qualität ist im dritten Satz nicht minder zu spüren. Da der Satz in einem schnellen Tempo gehalten ist, kommt die Sanglichkeit des Cembalos aber in den höheren Lagen, in

denen die Ausrufe des Instruments verzweifelter wirken, stärker zum Tragen. Bei diesem Album versuche ich, dem auffallend majestätischen Zug des d-moll-Konzerts nachzuspüren, da dieser meiner Meinung nach den zeitlosen Charakter dieser Musik unterstreicht. Ich habe mich dazu entschieden, eine Kadenz von Johannes Brahms zu spielen – eine Hommage an die Wirkung, die Bach auf spätere Generationen ausübte. Tatsächlich war es Bach, der mich die Musik gelehrt hat. Alles kommt von ihm und kehrt zu ihm zurück:

*Wir sterben mit den Sterbenden:
Sieh, sie scheiden und wir gehen mit ihnen.
Wir werden mit den Toten geboren:
Sieh, sie kehren wieder und führen uns mit.
Der Augenblick der Rose, der Augenblick der Eibe
Sind von nämlicher Dauer. Ein Volk ohne Geschichte
Ist nicht erlöst aus der Zeit, denn die Geschichte ist
ein Muster
aus zeitlosen Augenblicken.²*

Übersetzung: Christine Heinrichs

¹ & ² Zitate aus *Vier Quartette* von T. S. Eliot:
Burnt Norton, 1935 (¹) und *Little Gidding*, 1942 (²)
Übersetzung: Nora Wydenbruck



« L'histoire est un motif de moments intemporels »

MAHAN ESFAHANI

*Le temps présent et le temps passé
Sont tous deux présents peut-être dans le temps futur
Et le temps futur contenu dans le temps passé.
Si tout temps est présent pendant l'éternité
Tout temps est irrémédiable.
Ce qui aurait pu être est une abstraction
Qui ne demeure un perpétuel possible
Que dans un monde de spéculation.¹*

Pour avoir choisi la vocation de claveciniste comme mission de ma vie, je suis souvent soumis à toutes sortes de suppositions concernant l'historicité et l'authenticité, ce qui est juste et ce qui est faux, ce qui ne saurait aller. Je vois mes enregistrements comme un moyen de réfuter tout cela. En concevant cet album, je me suis intéressé sérieusement aux œuvres de T. S. Eliot, dont les *Quatre Quatuors* m'ont guidé et accompagné tout au long du projet.

Il se trouve que j'ai commencé à imaginer le programme de cet album en étudiant tardivement le minimalisme – style musical que j'avais autrefois dénigré à tort pour sa facilité. En commençant à comprendre les vastes possibilités du style minimaliste, mon esprit

s'est mis à faire le lien avec les mêmes techniques – spécifiquement, la manipulation de formules et de « cellules » de matériau – qu'employaient les compositeurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Au fil du temps, je me suis rendu compte que trois séries de variations sur la vénérable mélodie de la « Follia » pouvaient servir de constante pour familiariser même l'auditeur le moins averti avec les concepts globaux fondamentaux qui définissent ma programmation. Ces pièces, qu'elles soient pour clavecin seul (Scarlatti et C. P. E. Bach) ou pour ensemble (Geminiani/Corelli), parlent d'elles-mêmes.

Le concerto de Górecki utilise lui aussi des *techniques* minimalistes, mais possède des dimensions extramusicales implicites qui l'emmènent au-delà d'une simple célébration de sonorités. La longue quête de la partie de clavecin du premier mouvement pour élargir l'ambitus mélodique à une quarte, quand elle se combine à la texture sévère et à la palette sonore tout aussi limitée de la partie orchestrale, évoque la futilité et les frustrations de la vie dans une société répressive. Le deuxième mouvement débute dans un esprit de joie qui cède la place à une absurdité à la Schnittke,

laquelle acquiert à son tour une intensité écrasante convenant bien au clavecin.

Je pense que le don particulier de mon instrument pour la clarté correspond parfaitement à l'emblématique *Piano Phase* (1967) de Steve Reich. Lorsque les deux lignes (que j'ai enregistrées en multipiste) divergent de l'unisson, les effets de résonance et les harmonies fortuites créées par le décalage changeant font entendre une grande variété de couleurs rendues possibles par le réseau complexe de partiels inhérent à la sonorité du clavecin. J'étais particulièrement attiré par la pièce de Reich, notamment en tant que musique de processus issue de ses premières expériences avec la bande magnétique. La relation étroite du claveciniste avec la mécanique de son instrument correspond aux processus mécaniques qui ont inspiré les techniques de Reich. On pourrait dire, comme Eliot, que nous sommes arrivés « là d'où nous étions partis [...] / À travers la grille inconnue, remémorée »² : nous sommes allés de la dimension physique des plus anciennes pratiques musicales aux techniques de studio avant de revenir.

L'élan rythmique et l'absence de développement motivique qui attirent bien des auditeurs au minimalisme sont les mêmes traits qui ont attiré J. S. Bach vers les concertos de Vivaldi. Sous la plume du Vénitien, l'emploi de figurations répétitives, non entravé par les contraintes de la logique contrapuntique, a dû paraître nouveau et original. Bach voyait dans ces cellules et blocs une façon de propulser et de varier le

profil harmonique d'un mouvement sans trop attirer l'attention sur le matériau thématique. Dans le premier mouvement du Concerto en *ré* mineur, la première mélodie soliste, qui n'a aucun lien avec l'introduction orchestrale, est certainement secondaire par rapport à l'impact des diverses successions de doubles croches et d'arpèges qui définissent les blocs harmoniques plus larges. Bien sûr, en tant qu'homme dont la vision du monde nécessitait que tous les aspects de la création soient connectés, Bach fait allusion au matériau orchestral introductif tout au long des sections épisodiques. La tension entre un univers mental bachien, qui traite les idées de manière exhaustive, et la démarche vivaldienne plus dionysiaque enrichit le concerto d'une plus grande palette expressive.

Bach a utilisé les possibilités offertes par ce genre nouveau pour démontrer les nombreuses capacités du clavecin. Le deuxième mouvement révèle ainsi que c'est un instrument vraiment vocal. Le halètement de la partie orchestrale correspond parfaitement à la montée et à la descente inhérentes à la sonorité d'une corde pincée. Cette vocalité est non moins prononcée dans le troisième mouvement. Comme il est rapide, bien entendu, le caractère chantant du clavecin est plus éloquent dans le registre aigu, où l'instrument acquiert plus d'intensité dans ses expressions. C'est la qualité étonnamment majestueuse du Concerto en *ré* mineur que je cherche à explorer dans cet album, car je pense qu'elle manifeste le caractère intemporel de cette musique. Ma décision de jouer une cadence de Johannes Brahms est



un geste d'hommage à l'impact que la musique de Bach a eu sur les générations ultérieures. J. S. Bach est en effet celui qui m'a fait connaître toute musique. Tout émane de lui et revient à lui :

Nous mourons avec les mourants :

Voyez-les s'en aller et, avec eux, nous-mêmes.

Nous naissons avec les défunts :

Voyez-les revenir et, avec eux, nous-mêmes.

*Le moment de la rose et le moment de l'if
Sont d'égale durée. Un peuple sans histoire
N'est pas racheté du temps, car l'histoire est un motif
De moments intemporels.²*

Traduction : Dennis Collins

¹ & ² Citations de *Four Quartets* : *Burnt Norton*, 1935 (¹) et *Little Gidding*, 1942 (²) de T. S. Eliot. Traduction : Pierre Leyris

Concerto Köln would like to thank the Arts Foundation of North Rhine-Westphalia for their generous support in this project.

A co-production with Deutschlandfunk **Deutschlandfunk**

Recording: Cologne, Deutschlandfunk Kammermusiksaal, 9/2014

Executive Producers: Angelika Meissner (Deutsche Grammophon), Dr. Christiane Lehnigk (Deutschlandfunk)

Producer: Christoph Claßen

Recording Engineer (Tonmeister): Michael Morawietz · Assistant Engineer: Anna D'hein

Production Coordinator: Malene Hill · Project Manager: Anna-Lena Rodewald

Harpischord Technician: Hans Giese

Publishers: © by Ed. W. Hansen Hamburg, administered by Int. Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co. KG (Górecki);

© 1980 by Universal Edition Ltd., London; version for harpsichord by Mahan Esfahani © 2014 by Universal Edition

Ltd., London (Reich)

© 2015 Deutschlandradio / Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

© 2015 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Booklet Editor: Jens Schünemeyer | **texthouse**

Quotes from T. S. Eliot's *Four Quartets* © T. S. Eliot 1935, reproduced by kind permission of Faber & Faber

Deutsche Übersetzung aus *Gesammelte Gedichte*. Aus dem Englischen von Nora Wydenbruck

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1972/1988

Traduction française par Pierre Leyris tirée de *Poésie* © Éditions du Seuil, 1947, 1950, 1969, pour la traduction française, coll. *Points Poésie*, 2006

Suit designed by Cian McAuliffe for *Beggars Run*, London (pp. 4 & 6)

We would like to thank Cafe Moskau in Berlin, where the photos of Mahan Esfahani were taken.

Cover and Artist Photos © Bernhard Musil

Art Direction: Merle Kersten · Design: Mareike Walter

www.mahanesfahani.com

www.deutschegrammophon.com/esfahani-time

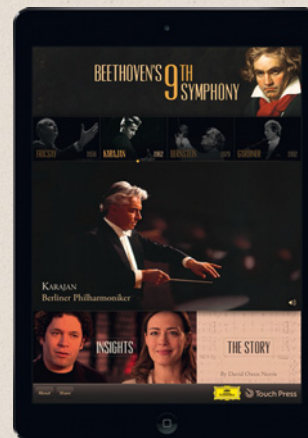
Backstage for blogs, activities and free music

my.deutschegrammophon.com

myDG



Deutsche Grammophon & Touchpress Present Masterwork Apps



BEETHOVEN'S 9TH SYMPHONY for iPad & iPhone

Four legendary performances
Synchronized scores and music
Expert video commentaries

www.deutschegrammophon.com/beethoven9-app

VIVALDI'S FOUR SEASONS for iPad



Vivaldi's Original · Trevor Pinnock
Recomposed version by Max Richter featuring Daniel Hope
The Story featuring expert video commentary

www.deutschegrammophon.com/vivaldi-app

