

ARVO PÄRT
TABULA RASA

FRATRES

Gidon Kremer Keith Jarrett

CANTUS

Staatsorchester Stuttgart
Dennis Russell Davies

FRATRES

The 12 Cellists
of the Berlin Philharmonic Orchestra

TABULA RASA

Gidon Kremer
Tatjana Grindenko
Alfred Schnittke
Lithuanian Chamber Orchestra
Saulius Sondeckis

EGM NEW SERIES

Arvo Pärt

Fratres

Cantus in Memory of Benjamin Britten

Fratres

Tabula rasa

Arvo Pärt (*1935)

1 **Fratres** 11:28

Gidon Kremer *Violin*
Keith Jarrett *Piano*

2 **Cantus in Memory of Benjamin Britten** 5:00

Staatsorchester Stuttgart
Dennis Russell Davies *Conductor*

3 **Fratres** 11:49

The 12 Cellists
of the Berlin Philharmonic Orchestra

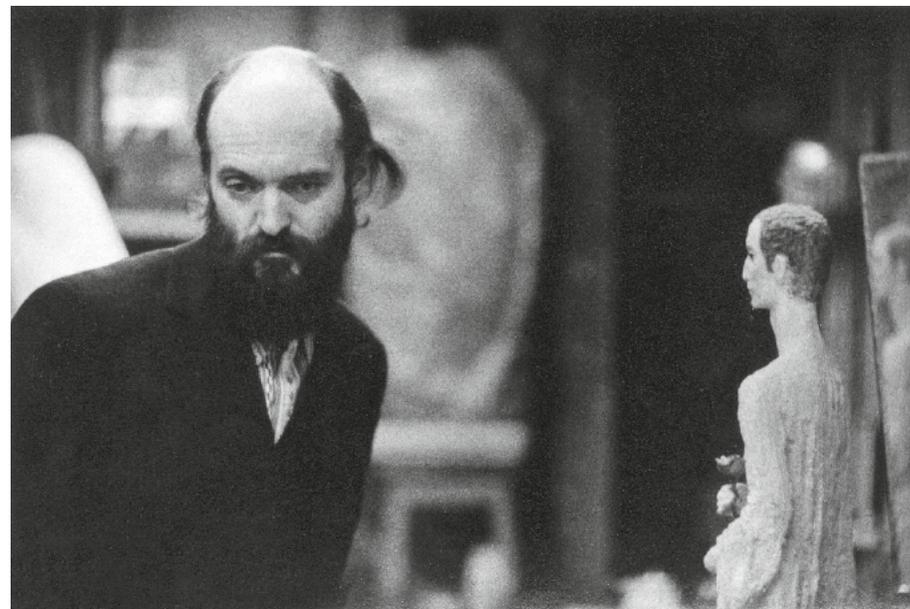
Tabula rasa

4 I. Ludus 9:36

5 II. Silentium 16:49

Gidon Kremer *Violin*
Tatjana Grindenko *Violin*
Alfred Schnittke *Prepared Piano*

Lithuanian Chamber Orchestra
Saulius Sondeckis *Conductor*



*Weißt du von jenen Heiligen, mein Herr?
Sie fühlten auch verschloßne Klosterstuben
zu nahe an Gelächter und Geplärr,
so daß sie tief sich in die Erde gruben.*

*Ein jeder atmete mit seinem Licht
die kleine Luft in seiner Grube aus,
vergaß sein Alter und sein Angesicht
und lebte wie ein fensterloses Haus
und starb nicht mehr, als wär er lange tot...*

*In einem runden Raum,
wo Silberlampen sich von Balsam nährten,
versammelten sich manchmal die Gefährten
vor goldnen Türen wie vor goldnen Gärten
und schauten voller Mißtraun in den Traum
und rauschten leise mit den langen Bärten...*

*Jetzt zeigt man sie den tausend Pilgern, die
aus Stadt und Steppe zu dem Kloster wallen.
Seit dreimal hundert Jahren liegen sie,
und ihre Leiber können nicht zerfallen.
Das Dunkel häuft sich wie ein Licht das rußt
auf ihren langen lagernden Gestalten,
die unter Tüchern heimlich sich erhalten, –
und ihrer Hände ungelöstes Falten
liegt ihnen wie Gebirge auf der Brust.*

Rilke war fasziniert von dem im elften Jahrhundert gegründeten Höhlenkloster bei Kiew, von den Mönchen, denen er in seinem *Stunden-Buch* einen poetischen Gedenkstein errichtet hat. Was ihn so anzog, war der Geist der russischen Orthodoxie, die Spiritualität der Ostkirche, die sich von der Welt weiter entfernt als die römische, die nicht so sehr belehrt, eher lobpreist, die weniger predigt als verklärt und in der die Gläubigen, bevor sie andere zu verbessern trachten, an sich selbst arbeiten, sich selbst im Verzicht üben.

Arvo Pärts Kompositionen wirken bisweilen wie hesychastische Gebete eines musikalischen Anachoreten, mysteriös und einfach, leuchtend und voller Liebe: „Ich habe einmal in der Sowjetunion mit einem Mönch gesprochen und ihn gefragt, wie man sich als Komponist bessern könne. Er antwortete mir, er wisse dafür keine Lösung. Ich erzählte ihm, daß ich auch Gebete schreibe, Musik zu Gebeten oder Psalmtexten, und daß dies mir als Komponist vielleicht helfen könne. Darauf sagte er: ‚Nein, du irrst dich. Alle Gebete sind schon geschrieben. Du brauchst keine mehr zu schreiben. Das ist alles vorbereitet. Jetzt mußt du dich vorbereiten.‘ Ich glaube, darin steckt eine Wahrheit. Wir müssen damit rechnen, daß unsere Lieder eines Tages ein Ende nehmen. Vielleicht kommt auch für den größten Künstler ein Moment, in dem er nicht mehr Kunst machen will oder muß. Und vielleicht schätzen wir sein Schaffen gerade dann noch höher ein; weil es diesen Augenblick gegeben hat, in dem er über sein Werk hinausgelangt ist.“

Der religiösen Haltung entspringt die künstlerische Demut Arvo Pärts, der danach strebt, das Geheimnis zu ergründen, und der weiß, daß es ihm – wenn jemals – in unübersetzbarer musikalischer Form offenbart werden könnte, in Werken, die die Stille von sich aus preisgegeben hat. Arvo Pärts kryptische Anmerkungen zu seinen Kompositionen – zumindest seit 1977 – kreisen um die Worte „still“ und „schön“, reduzierte, heute fast schon gefährdete Assoziationshilfen, die seinem klingenden musikalischen Material nachvibrieren. Der Priestermonch Kyprian hat die legendäre Gestalt der Ostkirche, den Sänger Romanos, beschrieben; wie diese wunderbare Bruststimme beginne, eine göttliche Melodie zu singen, und die Worte, die sich mit dem Klang silberner Glöckchen ergießen, in dem Halbdunkel eines gewaltigen Gotteshauses verklingen.

Hat Kyprian das Werk Arvo Pärts – *Cantus* vielleicht – erahnt? Ließ Arvo Pärt sich von den geweihten Schriften inspirieren? Oder ist es die beharrliche Sphäre der Orthodoxie, die sich seit dem Jahre 787 zu ändern weigert, aus ihrer Beharrlichkeit Kraft gewinnt und damit die Jahrhunderte – die Ikonen von einst und die Klänge von heute – verbindet? Die Erläuterungen des Komponisten Pärt zu seinem Stil, den er mit dem lateinischen Wort für Glöckchen als Tintinnabuli-Stil bezeichnet, klingen, als habe Kyprian sie in das goldene Buch der Orthodoxie graviert: „Tintinnabuli-Stil, das ist ein Gebiet, auf dem ich manchmal wandle, wenn ich eine Lösung suche, für mein Leben, meine Musik, meine Arbeit. In schweren Zeiten spüre ich ganz genau, daß alles, was eine Sache umgibt, kei-

ne Bedeutung hat. Vieles und Vielseitiges verwirrt mich nur, und ich muß nach dem Einen suchen. Was ist das, dieses Eine, und wie finde ich den Zugang zu ihm? Es gibt viele Erscheinungen von Vollkommenheit: Alles Unwichtige fällt weg. So etwas Ähnliches ist der Tintinnabuli-Stil. Da bin ich alleine mit Schweigen. Ich habe entdeckt, daß es genügt, wenn ein einziger Ton schön gespielt wird. Dieser eine Ton, die Stille oder das Schweigen beruhigen mich. Ich arbeite mit wenig Material, mit einer Stimme, mit zwei Stimmen. Ich baue aus primitivstem Stoff, aus einem Dreiklang, einer bestimmten Tonalität. Die drei Klänge eines Dreiklangs wirken glockenähnlich. So habe ich es Tintinnabuli genannt.“

Der Este Arvo Pärt, geboren in Paide und aufgewachsen in Tallinn, kommt nicht aus einer besonders religiösen Umgebung. Dennoch hat seine Frömmigkeit als eine Form subjektiver Religiosität etwas mit der Gesellschaftsform der Sowjetunion zu tun, in der er bis zum Jahre 1980 gelebt hat. Seine Werke – *Credo*, *Johannes-Passion*, *Cantus*, *Tabula rasa*, *Annum per annum*, *Fratres*, *Missa*, *Cantate Domino*, *Summa*, *De Profundis*... – sind „Leidenswerke“, die zugleich ihren Leidenscharakter transzendieren. In einer Welt, in der die christlichen Ideale nicht allgemein anerkannt sind, muß die Situation des Leidens, ohne die eine Nachfolge Christi unmöglich ist, nicht künstlich erzeugt werden: „Für die Apostel wäre es nicht schwierig, in der Sowjetunion zu leben. Und es gibt solche wunderbaren Menschen dort. In diesem Klima kann sich Heroismus

entwickeln. Aber es ist nicht unbedingt nötig, daß die Menschen nur unter solchen Bedingungen existieren. Vielleicht ist es viel wichtiger, wenn etwas in uns entsteht, aus unserem freien Willen. Es macht einen Unterschied im Denken aus, ob man satt ist oder hungrig. Müssen wir deshalb alle hungern? Es gibt etwas Höheres für uns, als satt oder hungrig zu sein. Wir dürfen nicht untergehen wegen dieser zwei verschiedenen Möglichkeiten.“

Die Musik von Arvo Pärt neigt zu Extremen. Man spürt ihre Wurzeln und ihren Geist, aber der Klangkörper läßt sich nicht recht begreifen. Eine merkwürdige Verbindung aus traditioneller Faktur und avanciertem Gestus ist da entstanden, eine Musik, die vor zweihundertfünfzig Jahren geschrieben sein könnte und doch nur heute komponiert sein kann; Vivaldi und Erik Satie, eine stimmungsvolle „Musique pauvre“, die allen strukturellen Ballast abgelegt hat und deren wenige Töne sich so konzentrieren, daß Wehleidigkeit ausgeschlossen wird, eine Musik, die kurz vor dem Verstummen betörend erblüht: „Das ist mein Ideal. Zeit und Zeitlosigkeit hängen zusammen. Augenblick und Ewigkeit kämpfen in uns. Daraus entstehen all unsere Widersprüche, unser Trotz, unsere Engstirnigkeit, unser Glaube und unser Kummer.“ An Arvo Pärts musikalischem Morgen bricht alle Zeit an.

Die Reihe seiner Orchesterwerke begann Arvo Pärt mit einem Nachruf, der zugleich einen Anfang darstellt: *Nekrolog* aus dem Jahre 1959, entstanden während der Studienzeit am Konservato-

rium in Tallinn, ist das erste Werk eines estnischen Komponisten, das die Reihentechnik verwendet; ein sowjetästhetischer Skandal, der ein bewegtes Komponistendasein zwischen schweigsamer Stil- suchte und heftigen Schaffensperioden einleitete. Auszeichnungen und Verbote hießen die offiziellen Pole, zwischen denen der 1935 geborene Arvo Pärt sich seit den frühen sechziger Jahren bewegte. *Unser Garten* für Kinderchor und Orchester (1959) und das Oratorium *Der Schritt der Welt* (1961) erhielten 1962 erste Kompositionspreise in Moskau, *Credo* für Klavier, Chor und Orchester (1968) wurde seines Textes wegen – Credo in Jesum Christum – auf den Index gesetzt.

Gelebt hat Pärt bis zum Ende der sechziger Jahre von seinem Gehalt als Tonmeister beim estnischen Rundfunk in Tallinn, wo er schon während der Studienzeit zu arbeiten begonnen hatte und über fünfzig Filmmusiken schrieb: „Mit Filmmusik gibt es keine Probleme. Sie unterliegt nicht der Kontrolle des Komponistenverbandes. Außerdem besitzt der Film so viele Filter. Ein Komponist kann da nichts verändern. Ein Film wird mit der Musik geschnitten wie eine Wurst und dann zusammengeklebt. Man erkennt seine Musik danach nicht mehr.“

Nekrolog war das prominenteste Werk einer seriellen Phase, die sich im Schaffen Arvo Pärts sehr schnell erschöpft hat. Eine Lösung aus der kompositionstechnischen Verkrampfung schien ihm das Collagen-Prinzip zu sein (*Cellokonzert, Collage über B.A.C.H.*,

Symphonie Nr. 2, Credo). Nach einer Periode kompositorischer Stilisierungen und einem selbstverordneten mehrjährigen Schweigen, das er für sich mit dem Studium von Werken französischer und franko-flämischer Mehrstimmigkeit des 14. bis 16. Jahrhunderts (Machaut, Ockeghem, Obrecht, Josquin) erfüllte, schrieb er einige Kompositionen im Geiste der europäischen Frühpolyphonie, die *Symphonie Nr. 3* von 1971 etwa, eine „wohlklingende Musik“, aber noch nicht „das Ende meiner Verzweiflungen und Suche“.

Arvo Pärt verstummte abermals, bis er 1976 ein kleines Klavierstück, *Für Alina*, veröffentlichte, eine einfache Komposition mit extremen Tonhöhen und Tiefen, mit leeren Intervallen und Orgelpunkten, eine ruhige und schöne Musik: „Das war das erste Werk auf einer neuen Ebene. Hier habe ich diese Dreiklangslinien gefunden, meine kleinen, einfachen Regeln.“ Diesen Stil hat Arvo Pärt bis zu seiner Emigration weiterentwickelt. Mit seiner jüdischen Frau, mit der er seit 1972 verheiratet ist, und seinen zwei Kindern konnte er 1980 offiziell nach Israel ausreisen, wo er nie ankam. Er blieb einhalb Jahre in Wien, der Stadt seines westlichen Verlegers, und nahm die österreichische Staatsbürgerschaft an. Dann ging er nach West-Berlin.

*

*„Ich muß mich zum Schreiben sehr lange vorbereiten.
Es dauert manchmal fünf Jahre,
und dann kommen sehr viele Werke,
in sehr kurzer Zeit.“*

Fratres, Cantus in Memory of Benjamin Britten und *Tabula rasa* entstammen dem kreativen Schweigen Arvo Pärts von 1974 bis 1976.

Fratres

Fratres ist 1977 notiert und vom estnischen Ensemble alter Musik, Hortus Musicus, uraufgeführt worden. Arvo Pärt hat auf das Thema dieser Komposition, als Auftrag für die Salzburger Festspiele 1980, Variationen geschrieben. Sie wurden von Gidon und Elena Kremer, denen die Komposition gewidmet ist, am 17. August 1980 in Salzburg gespielt. In Berlin ist dann eine Version für die zwölf Cellisten des Berliner Philharmonischen Orchesters entstanden, die sich wieder an die Erstfassung des Werkes anschließt: eine dreistimmige Musik über einen Orgelpunkt für sieben alte oder moderne Instrumente und Schlagzeug.

In der Erstfassung und der Bearbeitung für Celli wird der Orgelpunkt, die leere Quinte A-E, über die ganze Komposition hin beibehalten. In dem Variationenwerk, dem ein freies Präludieren der Violine vorangestellt ist, sind die zweitaktigen Schlagzeugeinschübe durch Klavierakkorde und der Orgelpunkt durch andere Intervalle

ersetzt worden. Das sechstaktige Thema des Werkes wird in der ersten Version neunmal wiederholt, jeweils um eine kleine oder große Terz tiefer einsetzend, in der Celloversion achtmal. Die Reihenfolge der Einsätze ergibt die Skala e-cis-a-f-d-b-g-e-cis. Unterbrochen werden die Sechstaktperioden im einen Fall durch zwei 6/4-Takte mit Schlagwerk, im anderen Fall durch ein zweitaktiges Klavierostinato. Die Folge von 7/4-, 9/4- und 11/4-Takten des Themas entspricht dem Additionsprinzip, nach dem die melodische Struktur des Themas erweitert wird.

Das Schematische der Komposition, die Zahlenkombinatorik, die leicht durchschaubare Satzweise wirken wie eine semi-permeable Schutzwand: Man dringt leicht ein, aber das Werk gibt auf diesem Weg nichts von sich preis.

Cantus in Memory of Benjamin Britten

Das Orchesterwerk *Cantus* ist dem Andenken Benjamin Britzens gewidmet: „In den zurückliegenden Jahren haben wir sehr viele Verluste für die Musik zu beklagen gehabt. Warum hat das Datum von Benjamin Britzens Tod – 4. Dezember 1976 – gerade eine Saite in mir berührt? Offenbar bin ich in dieser Zeit reif dafür geworden, die Größe eines solchen Verlustes zu erkennen. Unerklärliche Gefühle der Schuld, ja mehr als das, entstanden in mir. Ich hatte Britten gerade für mich entdeckt. Kurz vor seinem Tod bekam ich einen Eindruck

von der seltenen Reinheit seiner Musik – eine Reinheit, die dem Eindruck vergleichbar ist, den ich von Balladen Guillaume de Machauts erhalten habe. Außerdem hatte ich lange schon den Wunsch gehabt, Britten persönlich kennenzulernen. Es kam nicht mehr dazu.“

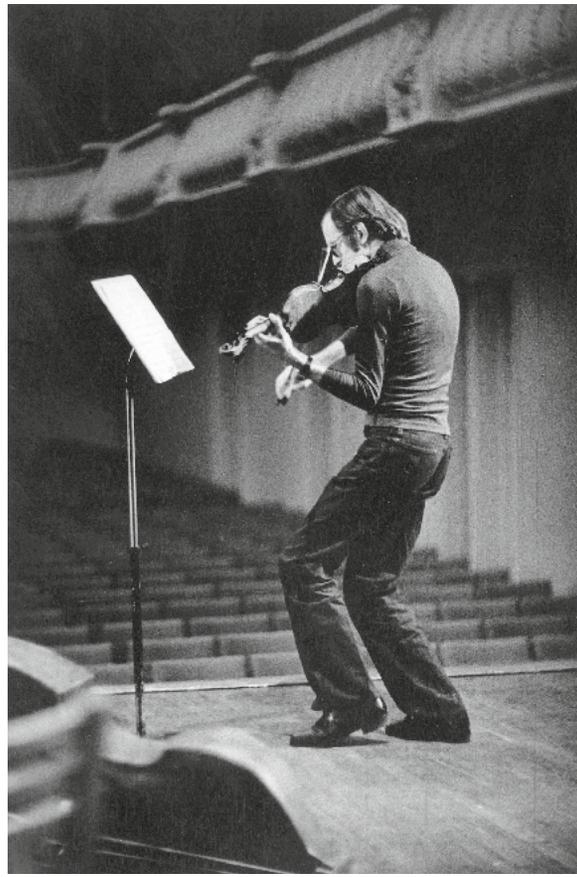
Cantus: eine individuelle Threnodie, ein auskomponierter Schlußakkord, eine mystische Grenzerfahrung.

Tabula rasa

„*Tabula rasa* ist gewissermaßen ein Auftrag von Gidon Kremer. Ich habe immer Angst vor neuen Ideen. Ich sagte zu Gidon: ‚Darf es vielleicht eine langsame Musik sein?‘ ‚Ja, ja‘, sagte Gidon. – Das Werk war ziemlich schnell fertig. Die Besetzung lehnt sich an ein Werk von Alfred Schnittke an, das zur gleichen Zeit in Tallinn aufgeführt werden sollte: für zwei Geigen, präpariertes Klavier und Streicher. Als die Musiker die Noten sahen, riefen sie aus: ‚Wo ist die Musik?‘ Aber dann haben sie sehr gut gespielt. Es war schön, es war still und schön.“

Was ist das für eine Musik! Wer so etwas schreiben kann, muß irgendwann einmal aus sich herausgetreten sein, muß die Klaviertöne aus der Erde gegraben und die Flageolets der Violinen vom Himmel geholt haben. Die Tonalität dieser Musik besitzt keine mechanische Funktion. Sie führt zu etwas nie Gehörtem.

Wolfgang Sandner



*Those saints, Lord – something of them you must know?
They felt the thickest of monastic walling
was still too close to laughter and to bawling
and dug themselves into the earth below.*

*Each with his breathing and his light consumed
the little air his trench had got to give,
forgot the age and features he'd assumed
and like an all-unwindowed house would live
and died no more, as though he'd long been dead...*

*In a chamber round,
by fragrant silver lamps illuminated,
those lone companions sometimes congregated
in front of golden doors and contemplated
the dream before them with mistrust profound,
and murmurously their long beards undulated...*

*They're shown to thousands now from town and plain,
who come on pilgrimage to this foundation.
Their bodies for three centuries have lain
without experiencing disintegration.
Like soot from smoking light the dark piles high
upon their shrouded forms, so long reposing
and so mysteriously undecomposing,
and theirs clasped hands, for evermore unclosing,
like mountain ranges on their bosoms lie.*

Rilke was fascinated with this monastery, built on the inside of a grotto near Kiev in the eleventh century, and with its monks – his *Book of Hours* is a poetic tribute to them. What so appealed to him was the spirit of Russian Orthodoxy, the spirituality of the Eastern Church. More removed from the world than the Roman Church, less involved in preaching than in clarifying and enlightening, it is a church whose believers look first to themselves, in a spirit of renunciation, before they make the attempt to reform others.

At times, Arvo Pärt's compositions are like the hesychastic prayers of a musical anchorite: mysterious and simple, illuminating and full of love. "In the Soviet Union once, I spoke with a monk and asked him how, as a composer, one can improve oneself. He answered me by saying that he knew of no solution. I told him that I also wrote prayers, and set prayers and the texts of psalms to music, and that perhaps this would be of help to me as a composer. To this he said, 'No, you are wrong. All the prayers have already been written. You don't need to write any more. Everything has been prepared. Now you have to prepare yourself.' I believe there's a truth in that. We must count on the fact that our music will come to an end one day. Perhaps there will come a moment, even for the greatest artist, when he will no longer want to or have to make art. And perhaps at that very moment we will value his creation even more – because in this instant he will have transcended his work." Arvo Pärt's approach to religion has given rise to a humbleness in

his artistic aims – his is an attempt to fathom what is secret and unknowable, and he is aware that this will be revealed to him in untranslatable musical forms, if at all – in works which silence chooses to abandon of its own accord. Arvo Pärt's cryptic remarks on his compositions orbit around the words "silent" and "beautiful" – minimal, by now almost imperilled associative notions, but ones which reverberate his musical creations. The abbot Cyprian once described the singer Romanos – one of the legendary figures of the Eastern Church: how his wonderful, deep rooted voice began to sing words, and how a heavenly melody that poured forth with the sound of silver bells died away in the twilight of a majestic house of God.

Did Cyprian have a presentiment of Arvo Pärt's work – perhaps his *Cantus*? Was Arvo Pärt inspired by these sacred texts? Or is it the persistent influence of the Orthodox Church – stubbornly unchanging since 787, yet growing stronger as it perseveres – that binds the centuries together, binds the icons of yesteryear with the sounds of today? When the composer Pärt comments on his style – a style he calls tintinnabulation, from the Latin word for bells – his words sound as if they came directly from the abbot Cyprian's engravings in the golden book of Orthodoxy: "Tintinnabulation is an area I sometimes wander into when I am searching for answers – in my life, my music, my work. In my dark hours, I have the certain feeling that everything outside this one thing has no meaning. The complex and many-faceted only confuse me, and I must search for

unity. What is it, this one thing, and how do I find my way to it? Traces of this perfect thing appear in many guises – and everything that is unimportant falls away. Tintinnabulation is like this. Here I am alone with silence. I have discovered that it is enough when a single note is beautifully played. This one note, or a silent beat, or a moment of silence, comfort me. I work with very few elements – with one voice, with two voices. I build with the most primitive materials – with the triad, with one specific tonality. The three notes of a triad are like bells. And that is why I called it tintinnabulation."

The Estonian Arvo Pärt, who was born in Paide and grew up in Tallinn, does not come from an especially religious background. Nevertheless his piety, a type of subjective religiosity, has a connection with the type of society that now characterizes the Soviet Union – the country where he lived until 1980. His works *Credo*, *St. John's Passion*, *Cantus*, *Tabula rasa*, *Annum per annum*, *Fratres*, *Missa*, *Cantate Domino*, *Summa*, *De Profundis*... – are all "works of suffering" that at the same time transcend their character. In a world in which Christian ideals are not universally acknowledged, this state of suffering (of the Passion of Christ without which all that comes after Christ cannot occur) is not one that must be artificially created. "It would not have been difficult for the Apostles to have lived in the Soviet Union. And there are wonderful people like that there. Heroism can flower in that climate. But it is not absolutely necessary for people to live under such conditions. Perhaps it is more

important for something to happen with us, out of our own free will. It makes a difference in the way one thinks if one is hungry or full. Should we all for that reason go hungry? There exists a higher level for us than just being hungry or full. We would not allow ourselves to founder on these two extreme alternatives.”

Arvo Pärt’s music tends to extremes. One senses its roots and its spirit, but the structure of the music is harder to grasp. A curious union of historical master-craftsmanship and modern “gestus”, it is music that could have been written 250 years ago and yet could only be composed today. It is Vivaldi and Erik Satie, and impressive “musique pauvre” that has discarded all its structural moorings – music whose sparse tones are so intensified that any and all sense of the lackadaisical is eliminated, music that just as it is about to die away, blooms with infatuation. “That is my goal. Time and timelessness are connected. This instant and eternity are struggling within us. And this is the cause of all of our contradictions, our obstinacy, our narrow-mindedness, our faith and our grief.” Musically, all the ages mingle at the break of Arvo Pärt’s dawn.

Arvo Pärt began his series of orchestra works with an obituary – but one that was at the same time the start of something new. Written in the year 1959 while he was a student at the conservatory in Tallinn, *Necrology* is the first piece by an Estonian composer to make use of the technique of serial music – a scandal for Soviet aesthetics. And so Pärt began what was to be an eventful

life as a composer alternating between periods of withdrawal in the search for a style and periods of considerable creative output. Since the early 60’s, Pärt (who was born in 1935) has travelled between the extremes of official recognition and official censure. *Our Garden* for children’s choir and orchestra (1959) and the oratorio *The Pace of the World* (1961) were awarded the first prize in composition in Moscow in 1962. Because of its text – “I believe in Jesus Christ” – *Credo* for piano, choir and orchestra, was banned.

Until the end of the 60’s Pärt earned his living in his capacity as a recording director at the Estonian Radio in Tallinn. He began working there while he was a student and wrote over fifty film scores. “There are no problems writing music for films. Perhaps because it is not under the jurisdiction of the Composer’s Union. Besides, film has to go through so many filters. There’s nothing a composer can do about it. The film is cut and edited with the music – like a piece of sausage – and then stuck back together. Afterwards one’s music is no longer recognizable.”

Necrology was the most prominent work in a “serial” phase that quickly exhausted itself in Arvo Pärt’s oeuvre. The principle of collage seemed to provide a solution to the technical impasse he then faced in his composing (*Cello Concerto*, *Collage on B.A.C.H.*, *Symphony No. 2*, *Credo*). After a period of stylized compositions and many years of self-imposed silence (which he used in the study of French and Franco-Flemish choral part music from the 14th to the

16th centuries – Machaut, Ockeghem, Obrecht, Josquin) he wrote a few compositions in the spirit of early European polyphony – the *Symphony No. 3* is an example: a “joyous piece of music” but not yet “the end of my despair and my search”.

Arvo Pärt remained silent once again until in 1976 he published a small piano piece, *For Alina*, a simple composition of extreme high and low notes, open intervals and pedal notes, a quiet and beautiful piece of music. “That was the first piece that was on a new plateau. It was here that I discovered the triad series, which I made my simple, little guiding rule.” Arvo Pärt continued to explore this style up until the time he emigrated. Together with his Jewish wife, whom he married in 1972, and his two children, he was officially allowed to leave for Israel – where he never arrived. He remained for one and a half years in Vienna, the home of his publisher in the west, and he took Austrian citizenship. Then he moved to West Berlin.

*

*“To write I must prepare myself for a long time.
Sometimes it takes five years,
and then I come up with many pieces
in a very short time.”*

Fratres, Cantus in Memory of Benjamin Britten, Tabula rasa came out of Arvo Pärt’s creative silence in the years 1974 to 1976.

Fratres

Fratres is dated 1977 and was first performed by the Estonian ensemble of early music Hortus Musicus. On a commission from the 1980 Salzburg Festival, Arvo Pärt wrote variations on the theme of this composition. These were performed by Gidon and Elena Kremer – to whom the work is dedicated – on August 17, 1980 in Salzburg. Later in Berlin, Pärt wrote a version of the piece for The Twelve Cellists of the Berlin Philharmonic which came closer to the original composition: music for three voices above a pedal point for seven early or modern instruments and percussion.

In the original version as well as in the cello arrangement the pedal point – the open fifth A-E – was sustained throughout the entire piece. In the variations, which have added an independent violin prelude at the beginning, the two-measure percussion inserts have been replaced by piano chords and new intervals have re-

placed the pedal point. In the initial version, the work's six-measure theme is repeated nine times, coming in often a minor or major third lower – it is repeated eight times in the cello version. The sequence of entrances yields the scale e-c sharp-a-f-d-b flat-g-e-c sharp. In one instance, this pattern of six measures is interrupted by two 6/4 percussion measures, in another instance by a two-measure piano ostinato. Within the theme, the sequence of 7/4, 9/4 and 11/4 measures corresponds to the principle of adding on – and the theme's melodic structure is developed according to this principle.

The schematic of this composition, its numerical relationships, and its easily discernable syntax give the effect of a semitransparent screen. One can easily enter in to it, but in doing so the work does not begin to give itself away.

Cantus in Memory of Benjamin Britten

The orchestra piece *Cantus* is dedicated to the memory of Benjamin Britten. "In the past years we have had many losses in the world of music to mourn. Why did the date of Benjamin Britten's death – December 4, 1976 – touch such a chord in me? During this time I was obviously at the point where I could recognize the magnitude of such a loss. Inexplicable feelings of guilt, more than that even, arose in me. I had just discovered Britten for myself. Just before his death I began to appreciate the unusual purity of his music –

I had had the impression of the same kind of purity in the ballads of Guillaume de Machaut. And besides, for a long time I had wanted to meet Britten personally – and now it would not come to that."

Cantus: a personal threnody, an ultimate closing chord, a mystical, threshold experience.

Tabula rasa

"To a certain extent, *Tabula rasa* was Gidon Kremer's suggestion. I am always afraid of new ideas. I said to Gidon, 'do you think it could be a slow piece?', Gidon said 'yes, of course'. And the piece was finished rather quickly. The orchestration recalls a piece by Alfred Schnittke which was to be performed at the same time in Tallinn. It is for two violins, prepared piano and strings. When the musicians saw the score, they cried out: 'Where is the music?' But then they went on to play it very well. It was beautiful, it was silent and beautiful."

What kind of music is this! Whoever wrote it must have left himself behind at one point to dig the piano notes out of the earth and gather the artificial harmonics of the violins from heaven. The tonality of this music has no mechanical purpose. It is there to transport us towards something that has never been heard before.

Wolfgang Sandner

Translated by Anne Cattaneo

Recordings:

Fratres

October 1983, Basel

Cantus in Memory of Benjamin Britten

January 1984, Stuttgart

Fratres (for 12 celli)

February 1984, Berlin

Tabula rasa

November 1977, Bonn

(Live recording by Westdeutscher Rundfunk, Köln)

Recording engineers:

Heinz Wildhagen, Peter Laenger,
Eberhard Sengpiel, Dieter Frobeen

Photos:

Kalju Suur, Juri Gurewicks

Cover design:

Barbara Wojirsch

Production:

Manfred Eicher

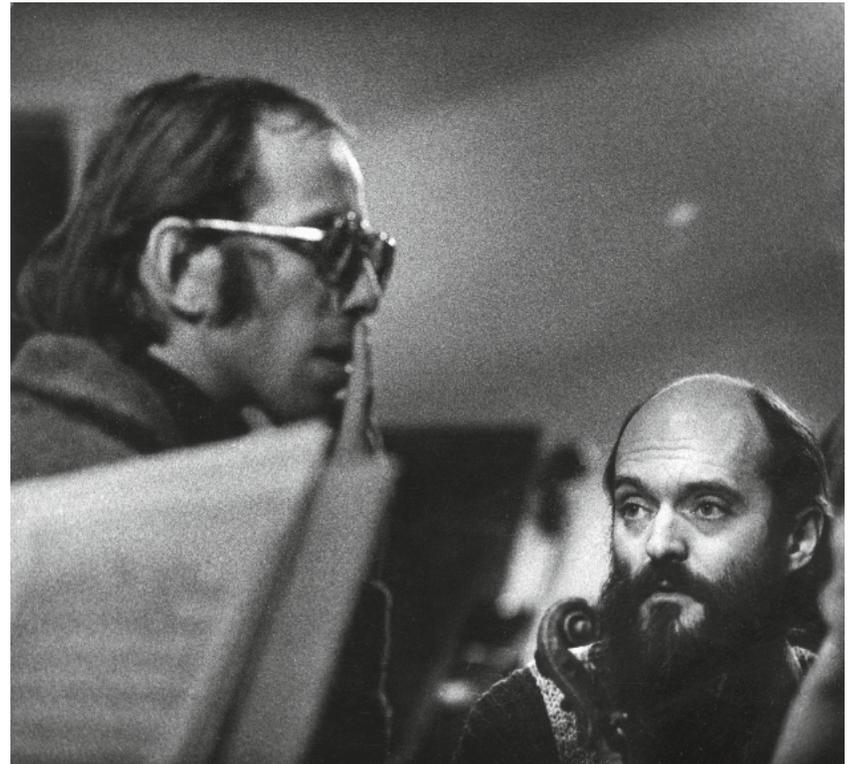
An ECM Production

Publisher: Universal Edition, Wien

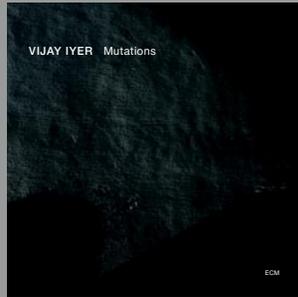
© 1984 ECM Records GmbH

© 1984 ECM Records GmbH

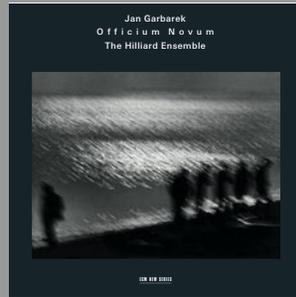
www.ecmrecords.com



Selected ECM Albums, Mastered for iTunes by Manfred Eicher



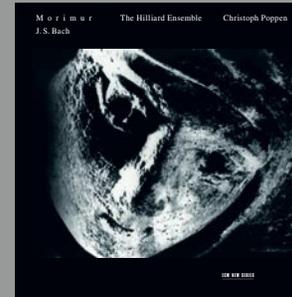
Vijay Iyer
Mutations
 Vijay Iyer: piano, electronics
 Miranda Cuckson: violin
 Michi Wiancko: violin
 Kyle Armbrust: viola
 Kivie Cahn-Lipman: violoncello
 ECM 2372



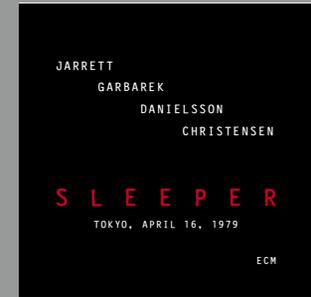
Jan Garbarek
The Hilliard Ensemble
Officium Novum
 David James: countertenor
 Rogers Covey-Crump: tenor
 Steven Harrold: tenor
 Gordon Jones: baritone
 Jan Garbarek: soprano and tenor saxophones
 Music by Komitas, Jan Garbarek, Nikolai N. Kedrov, Arvo Pärt, Perotin, traditional chants.
 ECM 2125



Arvo Pärt
Tabula rasa
 Gidon Kremer: violin
 Keith Jarrett: piano
 Staatsorchester Stuttgart
 Dennis Russell Davies: conductor
 The 12 Cellists of the Berlin Philharmonic Orchestra
 Tatjana Grindenko: violin
 Alfred Schnittke: prepared piano
 Lithuanian Chamber Orchestra
 Saulius Sondeckis: conductor
 ECM 1725



Christoph Poppen
The Hilliard Ensemble
Morimur
 Christoph Poppen: baroque violin
 Monika Mauch: soprano / David James: countertenor / John Potter: tenor
 Gordon Jones: baritone
 Johann Sebastian Bach: Partita D minor BWV 1004 for solo violin. Chorales from cantatas and passions. Ciaccona for solo violin and 4 voices – a performance including hidden chorales as revealed in a study by Helga Thoene.
 ECM 1765



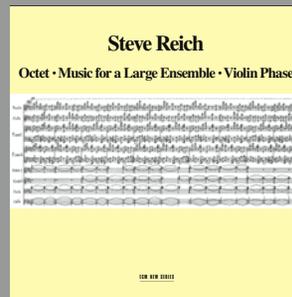
Keith Jarrett
Sleeper
 Tokyo, April 16, 1979
 Keith Jarrett: piano, percussion
 Jan Garbarek: tenor and soprano saxophones, flute, percussion
 Palle Danielsson: double bass
 Jon Christensen: drums, percussion
 Recorded April 1979
 ECM 2290/91



Kim Kashkashian
Kurtág / Ligeti
Music for Viola
 Kim Kashkashian: viola
 György Kurtág: Signs, Games and Messages for Viola Solo
 György Ligeti: Sonata for Viola Solo
 Recorded May 2011
 ECM 2240



Anouar Brahem
The Astounding Eyes Of Rita
 Anouar Brahem: oud
 Klaus Gesing: bass clarinet
 Björn Meyer: bass
 Khaled Yassine: darbouka, bendir
 ECM 2075



Steve Reich
Octet
 Music for a Large Ensemble
 Violin Phase
 ECM 1168



Tord Gustavsen Quartet
Extended Circle
 Tore Brunborg: tenor saxophone
 Tord Gustavsen: piano
 Mats Eilertsen: double bass
 Jarle Vespestad: drums
 ECM 2358



Chick Corea
Return To Forever
 Chick Corea: electric piano
 Joe Farrell: flutes, soprano saxophone
 Flora Purim: vocal, percussion
 Stan Clarke: basses
 Aírto Moreira: drums, percussion
 ECM 1022