

Giya Kancheli In l'istesso tempo

ECM NEW SERIES



Giya Kancheli

In l'istesso tempo

Gidon Kremer violin

Oleg Maisenberg piano

Kremerata Baltica

The Bridge Ensemble

Mikhail Schmidt violin

Helen Callus violin

David Tonkonogui violoncello

Karen Sigers piano

Time... and again 25:33

for violin and piano (1996)
to Gidon Kremer and Oleg Maisenberg
*Now the things which I write unto you, behold,
before God, I lie not* (Gal 1, 20)

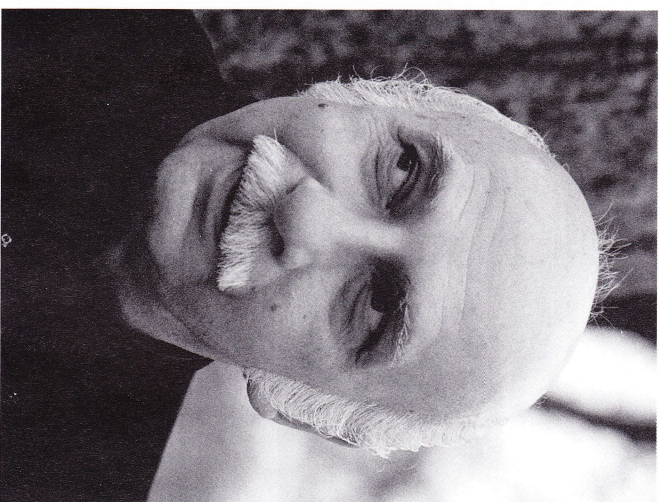
Gidon Kremer, violin
Oleg Maisenberg, piano

V & V 12:35

for violin and taped voice with string orchestra (1994)
Gidon Kremer, violin and direction
Kremerata Baltica

Piano Quartet in l'istesso tempo (1997) 26:06
to my first music teacher

The Bridge Ensemble
Mikhail Schmidt, violin; Helen Callus, viola
David Tonkonogui, violoncello; Karen Sigers, piano



Giya Kancheli

Time ... and again

Eine Geschichte der sogenannten Neuen Musik ist noch nicht geschrieben und wird vielleicht auch nie geschrieben werden. Denn sie bezieht sich nicht mehr auf jene verbindliche Stilhierarchie, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts dafür sorgte, dass alles Neue stets in Beziehung zu den als „ewig“ dekretierten Gesetzen der Kunst definiert, eingeordnet – und neutralisiert wurde. (Exzentriker – nomen est omen – in der Musikgeschichte wie Alkan, Raimondi oder Satie bestätigten diese Regel eher, als dass sie sie in Frage stellten.) Immerhin ist sich die Musikwissenschaft inzwischen einig: ab wann im emphatischen Sinn von einer (allerdings nicht schlechthin „der“) neuen Musik gesprochen werden kann, nämlich ab den ersten Werken, die sich im Unterschied zur musikalischen Moderne Strauss', Mahlers, Regers und auch Debussys ungefähr ab 1907 konsequent einer atonalen Klangsprache bedienen; die Parallelen in der bildenden Kunst liegen zudem auf der Hand, wenn man an Picassos Epoche machendes Bild *Les Femmes d'Alger* aus derselben Zeit denkt. Die Radikalisierung, welche die Komponisten der Wiener Schule mit Kompositionen wie Schönbergs *Buch der Klangen* oder der Wiener Schule auf Gedichte von Stefan George, Bergs *Drei Orchesterstücke* op. 6 oder Weberns *Bagatellen* op. 9 vollzogen, führte zu Skandalen und Saalschlachten, wie sie von dem legendären Konzert am 31. März 1912 im Wiener Musikvereinssaal überliefert sind. Das Skandalöse dieser Werke lag dabei weniger in der Emanzipation der Dissonanz (oder besser umgekehrt: der Enthronung der Konsonanz) als in der Absolutheit des Subjektiven und des Ausdruckswillens, den sie be-

anspruchten – ein Absolutheitsanspruch, den Schönberg als „Notwendigkeit“, als eigentlichen Inbegriff und Ziel aller künstlerischen Tätigkeit sah. Wassily Kandinsky gab dann 1912 in seiner Schrift „Das Geistige in der Kunst“ dieser Überzeugung eine ästhetische Grundlage, die gleichzeitig die expressionistische Emphase und die Wende zur Abstraktion in sich barg.

Ein anderer, nicht minder gewichtiger Impuls für die Entstehung der Neuen Musik trat hinzu, nämlich die Autonomie des Klanges. Er wurde aus seiner illustrativen Funktion herausgelöst, die er im 19. Jahrhundert als Medium motivisch-thematischer Arbeit innehatte, und entwickelte sich zu einer eigenen, zentralen Kategorie des Komponierens: sei es als Klangfarbe, bedingt durch die enorme Erweiterung der instrumentalen Mittel, als Eindringen der realen akustischen Umwelt, als Geräusch, im Futurismus oder schließlich – wohl am wirkungsmächtigsten – als Topos und Bote einer exterritorialen Sphäre, die der Musik bislang verschlossen schien. (Doch schon bei Gustav Mahler, dessen Platz zwischen der Moderne und dem Neuen kaum recht zu definieren ist, finden sich alle diese Elemente in einer Weise, die den Übergang der Klanggestaltung von Illustrativen zum Imaginativen bezeugt.) In dieser Zuspitzung bestand die neue Musik nur für einen kurzen, historischen Augenblick. Er ging zwar mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs aus äußeren Gründen wie aus den inneren Widersprüchen einer ganz auf den „erfüllten Augenblick“ konzentrierten und ihre Kommunikationsfähigkeit in paradoxer Weise leug-

nenden Musik zu Ende, aber er war unerhört geschichtsmächtig, indem er die Auffassung, was Musik sei, grundlegend wandelte. Gleichzeitig war damit das Ende der Vorherrschaft der deutsch-österreichischen Musikkultur, die sich seit der Wiener Klassik als Zentrum sah, besiegt. Die bislang als peripher verachteten Musiksprachen der neu entstandenen europäischen Nationen (und die unüberschaubar heterogene Musikkultur der Vereinigten Staaten) drangen mit neuem Selbstbewusstsein und unter Nutzung ihrer bislang kaum wahrgenommenen volksmusikalischen Quellen hervor und wurden – wie Bartók und Strawinsky – binnen kurzem zu Protagonisten einer multipolaren Moderne.

Obwohl sich die Komponisten der Wiener Schule nach 1918 Verfahren wie der Zwölftontechnik zuwandten, mit denen die Sprachfähigkeit und Verbindlichkeit von Musik wiederhergestellt werden sollte, waren in der Genese der Neuen Musik grundsätzliche Fragen an die Musik aufgeworfen, die seitdem jeden ernsthaften Komponisten – mag er sich selbst als „revolutionär“ oder „konservativ“ sehen – umtreiben, ohne abschließend beantwortet werden zu können. Diese offene Situation lässt es ungeachtet aller Etikettierungsversuche der Postmoderne nicht zu, ein Ende der Neuen Musik zu konstatieren, wohl aber eine anhaltende produktive Krise. Zu ihren Wesensmerkmalen gehören nicht nur das Bewusstsein des „anything goes“ und die Dialektik von Fortschrittszwang und individuellem Stil, sondern auch die aktive Auseinandersetzung der Komponisten mit den gesellschaftlichen, politischen und sozialen Realitäten unserer Welt. Die Parole

des *L'art pour l'art* erscheint vor dem Hintergrund einer zunehmend medien dominierten und vernetzten (und damit auch einen subtilen totalitären Druck ausübenden) Öffentlichkeit kaum noch akzeptabel, so dass selbst der solipsistische Rückzug eines Künstlers als Reaktion noch davon bestimmt scheint. Freilich kann Musik – im Unterschied zu den anderen Künsten – durch ihre nichtbegriffliche Qualität in sehr viel subtilerer Weise als künstlerischer Kommentar zu den äußeren Verhältnissen und der inneren Verfasstheit des Menschen dienen. Es ist ein Kommentar, der im Idealfall Authentizität und Originalität der Erfindung mit historischer Reflexion der verfügbaren musikalischen Mittel verbindet und damit Geltung über die Gegenwart hinaus erreichen kann. Diese Geltung ist allerdings kein Signum von Mitte und Dauerhaftigkeit mehr, sondern von einer Grenzsituation, Ausdruck einer gegückten, gleichwohl fragilen Balance.

Giya Kancheli ist ein Komponist, der diesen Status des Grenzängers – dies schon im geographischen Sinn als gebürtiger Georgier – selbst in den Zeiten aufgelöster Kategorien von Nation, Schulzugehörigkeit und künstlerischer Norm bewahrt hat, so dass sein Erfolg eigentlich eine Paradoxie darstellt. Er ist vielleicht dadurch zu erklären, dass Kancheli bestimmte Konstellationen aus der Geburtsstunde der Neuen Musik bewahrt und beharrlich weitergeführt hat. Kancheli ist ein Komponist, dessen Modernität archaisch und dessen Archaismen avantgardistisch erscheinen und der sich damit einer Kategor-

sierung in besonderer Weise entzieht, obwohl seine kompositorischen und ästhetischen Prinzipien klar feststehen. Sein bisheriges Œuvre, das je knapp zwei Dutzend Instrumental- und Vokalwerke unterschiedlichen Formats und Anspruchs (darunter sieben Symphonien) sowie eine Oper umfasst, ist von einer Haltung und Weltsicht bestimmt, die er im Vorwort zu dem auf dieser CD zu hörenden Klavierquartett *In Illesso tempo* von 1998 unmissverständlich formuliert hat: „Immer wieder sehen wir mit tiefem Bedauern, wie unser Planet neben den offensichtlichsten Verbesserungen der zivilisierten Welt von Bluträueln und Gegensätzen auseinandergerissen wird. Und keine kreative Tat ist in der Lage, dieser destruktiven Kraft zu widerstehen, die so leicht die fragilen Möglichkeiten des Fortschritts ausschlägt. Indem ich mir all das, was um mich herum geschieht, sehr zu Herzen nehme, versuche ich in meiner Musik den Seelenzustand auszudrücken, den ich fühle. Ich schreibe grundsätzlich für mich selbst, ohne irgendwelche Illusionen darüber zu hegen, dass – wie Dostojewski sagte – ‚Schönheit die Welt retten wird‘. Darum ist meine Musik eher traurig als glücklich und eher an das einsame Individuum als an die Gesellschaft gerichtet. In ihr wird man keine Anziehung durch Ideale wie Kampf, Gleichheit oder ‚eine schöne Zukunft‘ finden. Höchstwahrscheinlich wird man dagegen Spuren des Kummers finden, die von der Unvollkommenheit der Welt selbst unter Missachtung der schrecklichsten Beispiele der menschlichen Geschichte verursacht sind. Meine Gedanken sind in einer extrem einfachen musikalischen Sprache ausgedrückt. Und ich hoffe, dass das Publikum von meinen Positionen berührt wird und meine absichtliche Einfachheit nicht mit

dem Phänomen verwechselt, das meiner Meinung nach das gefährlichste ist – dem Gefühl der Gleichgültigkeit.“

Dieses Bekentnis Kanchelis ruft spontan Beethovens berühmtes Motto zur *Missa Solemnis* „Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen!“ in Erinnerung. Kancheli spricht der Musik als einziger Kraft (neben der Liebe) auf dieser Welt die Möglichkeit einer Tröstung zu, denn sie vermöge als „Herzensangelegenheit“ unmittelbar zum Hörer zu sprechen. Doch die knapp zweihundert Jahre, die Kancheli und Beethoven voneinander trennen, erscheinen gleichzeitig als unüberwindbare Hürde. Die Schrecken des 20. Jahrhunderts und einer heillos gewordenen modernen Gesellschaft lassen einer fundamentalen moralischen und quasireligiösen Auffassung von Musik, die Beethoven (unter dem Eindruck der Kantischen Philosophie) als erster Komponist überhaupt künstlerisch formulierte, keinen Platz mehr. Die „Religion der Tonalität“, von der der französische Philosoph Emmanuel Levinas bei Beethoven sprach, weil sie das schlechthin „Gute“ der Musik, mithin ein unhintergebares Vertrauen in die menschliche Existenz und Ordnung, wenigstens im Bereich der Kunst zum Ausdruck bringe, existiert nur noch als Metapher, als Schmäre und ferne Erinnerung. Ihr Verschwinden ist für Kancheli nicht Ausdruck eines unaufhaltbaren, sich objektiv vollziehenden musikalischen Fortschritts (der „Tendenz des Materials“, wie es Theodor W. Adorno in seiner „Philosophie der Neuen Musik“ theoretisch und geschichtsphilosophisch fasste), sondern Signum eines ungeheuren Verlusts. Kancheli würde mit Adorno wohl darin übereinstimmen, dass dieser

Verlust oder dieses Verschwinden Resultat eines gesellschaftlichen Prozesses der Verdinglichung und vielleicht auch einer (von Adorno befürchteten) Enthumanisierung sei; aber er folgt ihm nicht in den Weg einer „informellen“, sich in Abstraktion und monadenhafte Verschlüsselung begebenden Kunst. Kancheli begegnet dem konstatierten Verlust nicht mit den komplexen Mitteln der Avantgarde, sondern mit einer sehr einfachen und auf sparsamen Mitteln und Gesten beruhenden Sprache, welche die Erinnerung an den Verlust wachhält und zugleich eine Protesthaltung beinhaltet. Ihre Negativität ist eine vermittelte, die darin dem Positiven Raum lässt. Der Protest schlägt sich dabei durchaus elementar nieder, etwa in der Verweigerung des schnellen Tempos – jenes „Allegro“-Duktus, dessen „heiterer“ Charakter Kancheli kaum angemessen erscheinen würde. (Hier ergibt sich erneut eine Nähe zu Beethoven, der in seinen Marsch-Apophreen den heiteren Charakter geradezu planmäßig zerstören kann. Auch die seltenen schnellen oder erregten Passagen in Kanchelis Werken haben eine solche destruktive Energie oder den Gestus eines vergeblichen Sich-Aufbäumens.)

In allen drei Werken überwiegt das langsame Tempo: als das geradezu obsessiv durchgehaltene „selbe Tempo“ des Klavierquartetts (Achtei = 50), als Largo molto bzw. Adagio (Achtei = 42 – 44) in V & IV, das wie die Traxestie einer traditionellen Violin-Romanze annutet, und als kaum merkbare Bewegung in *Time... and again* (Achtei = 66). Die ca. 25 Minuten Dauer dieser Komposition, die wie ein gespenstischer Nachtraher der Fantasie op. 47 für Violine und Klavier Arnold

Schönbergs annutet, bilden geradezu eine kleine Ewigkeit durch die zahlreichen Liege- und Halteöne und Fermaten, mit denen eine geradlinige und damit zielgerichtete, mithin erlösende Bewegung verhindert wird. Bewegung entsteht in Kanchelis Musik fast ausschließlich vertikal, durch klangliche Binnendifferenzierung und Farbwechsel außerhalb zeitlicher Verläufe. Hierin bekennt sie sich allerdings als Abkömmling der Avantgarde, auch durch die Konfrontation einer (beschädigten) einfachen Tonalität mit geräuschartigen Ballungen in Form von Clustern oder Ausweichungen in die extremen Lagen. Kinder- und volksliedartige Melodiefragmente (in V & V durch eine überirdisch-geisterhafte Stimme vom Band vorgetragen) spitzen diese Konfrontation durch Verfremdung zu, ohne sie jedoch aufzulösen – weder im Mahlerschen Sinn einer „Katastrophe“ noch im neo-dadaistischen Leerlauf. Kanchelis Musik nimmt in ihrer Gesamtheit statt dessen eine fast philosophische, distanzierende Haltung von geradezu fernöstlicher Gelassenheit ein: Ihr „Es ist, wie es ist“ drängt sich dem Hörer nicht auf, zwingt ihn aber doch zu beständiger innerer Auseinandersetzung. Denn Kancheli demonstriert, wie aus den abgenutzten Bestandteilen der (westlichen) Kunstmusik etwas Neues entsteht, wie sich in ihnen Spuren eines Ungesagten, möglicherweise einer Verheißung finden, die als Potential in jedem neuen Ton liegen, als sei er der erste, der je erklang. Von einer derart radikalen – und darin auch bewusst irrationalen, magisch-rituellen – Suche nach urtümlichen, eben unmittelbar berührenden Impulsen von Musik her ist wohl auch das Motto von *Time... and again* zu verstehen, das dem ersten Brief des Apostels Paulus an die Galater entnommen ist:

„Was ich Euch hier schreibe, siehe, vor Gott! Ich lüge nicht.“ Ein solches Motto zwingt die Interpreten – wie in diesem Fall die Widmungsträger des Stückes, Gidon Kremer und Oleg Maisenberg – zu einer Aufgabe ihrer professionellen artistischen Haltung, an deren Stelle die persönliche Anerkennung des Numinosen tritt.

Es ist kaum zu entscheiden, ob der gegenwärtige Erfolg von Kanchelis Musik als Zeichen einer Neutralisierung oder Wirksamkeit ihrer Protesthaltung zu bewerten ist. In jedem Fall durchdringt diese Haltung seine Werke von der ersten bis zur letzten Note und verleiht ihnen bei aller unterschiedlichen Gestaltung eine große innere Geschlossenheit. Kancheli nimmt dabei das einer so unterschiedenen künstlerischen Festlegung innewohnende Risiko – nämlich das Erstarren in der Pose oder in emotionaler Routine – in Kauf, doch hat seine imaginative Kraft und Originalität es bislang vermocht, den Grundkonstellationen seiner Musik immer wieder neue, überraschende Seiten abzugewinnen. Davon zeugen auch die hier erklingenden Stücke, welche die resignative Einsicht ihres Autors, dass auch Musik die Schönheit der Welt nicht zu retten vermag, auf eine seltsam dialektische und surrealistische Weise widerlegen, die an den berühmten Schlusssatz von Bretons „Nadja“ gemahnt: „La beauté sera convulsive ou ne sera pas.“

Wolfgang Rathert

Kremerata Baltica

first violins

Eva Bindere, Džeraldas Bidva, Rūta Lipnaitytė,
Miglė Dikšaitienė, Sanita Zarina, Anar Ibrahimov

second violins

Andrei Valigura, Andrejs Golikovs,
Marija Nemanytė, Miglė Serapinaitė, Elio Ivask

violas

Ūla-Uljiņa Žebriņaite, Daniil Grishin,
Vidas Vekerotas, Zita Zemoviča

violincellos

Ēriks Kiršfelds, Giedrė Dirvanauskaitė,
Pēteris Čirksis

double-bass

Daniels Rubinas

Gidon Kremer, violin and direction

Time ... and again

A history of so-called "new music" has not yet been written and will perhaps never be. Because it no longer refers to the binding stylistic hierarchy responsible, until the late nineteenth century, for ensuring that "new" would be defined, classified – and neutralised – by its relationship to the purportedly "eternal" laws of art. (The eccentricities – *no-men est omen* – of music history, like Alkan, Raimondi or Satie are more likely to prove than to challenge this rule.) Musicologists are meanwhile at least somewhat in agreement on the point at which the term "new music", in the emphatic sense, becomes broadly applicable: from about 1907 and the first works that, in contrast to the musical modernism of a Strauss, Mahler, Reger or even Debussy, make consistent use of an atonal musical language. To recognise the obvious parallels with the visual arts, we need only consider Picasso's epoch-making painting *Les Femmes d'Alger*, dating from the same period. The radicalism achieved by the composers of the Second Viennese School – with compositions like Schoenberg's *Book of the Hanging Gardens* on poems by Stefan George, Berg's *Three Orchestral Pieces*, op. 6, or Webern's *Bagatelles*, op. 9 – was great enough to spark off scandals and even scuffles in the concert hall, as is documented by events at the legendary concert of 31 March 1912 at the Vienna Musikvereinsaal. But the scandalous aspect of these works lay less in their emancipation of dissonance (or more appropriately: de-thronement of consonance) than in their absolute claim to subjectivity and expressiveness – an absolutism that Schoenberg viewed as a "necessity" and the essence and aim of all artistic activity. In his

1912 treatise "Concerning the Spiritual in Art" Wassily Kandinsky provided this conviction with aesthetic underpinnings that bore the seed of both expressionist emphasis and the move towards abstraction.

A second, no less weighty impulse for the emergence of new music was the autonomy of sound. Liberated from its illustrative nineteenth-century function as a motivic-thematic medium, it was able to develop into an independent, central compositional category: be it in the form of tone colour, made possible by an enormously expanded instrumental palette, as an encroachment of the real acoustic environment in Futurist noise, or then – and probably most significantly – as a subject and messenger of an extraterritorial realm that had hitherto seemed closed to music. (But already the music of Gustav Mahler, whose position between the Modern and the New is almost impossible to define, contains all these elements in a way that testifies to the transition of an illustrative to an imaginative approach to sound-shaping.) Music only existed at this acute level of intensity for a very brief moment in history. But although this short span came to an end with the outbreak of the First World War – for outward reasons, and equally because of the inner contradictions of a music that concentrated entirely on the "fulfilled moment" while, paradoxically, denying its communicational ability – it possessed enormous historical impact, for it fundamentally changed the idea of what music was. Its end also marked the end of the dominance of German-Austrian musical culture, which had regarded itself as the heart of musical events since the Viennese

Classical era. The musical idioms of the newly emergent European nations (and the bewilderingly heterogeneous musical culture of the United States), which had thus far been disparaged as peripheral, began asserting themselves with new self-confidence. Drawing on hitherto largely ignored sources in folk music, their protagonists – such as Bartók and Stravinsky – were soon among the leading representatives of a multipolar Modernism.

Although after 1918 the composers of the Second Viennese School turned to such techniques as the twelve-note system, in the attempt to restore the communicative power and universality of music, the genesis of new music had raised fundamental questions. These questions have preoccupied every serious composer – however “revolutionary” or “conservative” – since then, without ever proving amenable to a conclusive answer. It is because of this open-ended situation that, all postmodern efforts notwithstanding, the end of new music cannot be proclaimed, though there is no doubt of an ongoing productive crisis. Among its salient characteristics are not only a sense of “anything goes” and a dialectic of compulsive progress and individual style, but the actively critical approach composers are taking to the political and social realities of our world. In an environment of increasing media domination and interconnectedness (and the subtle totalitarian pressure this generates), the motto *l'art pour l'art* is hardly tenable anymore. Against this backdrop, even an artist's solipsistic retreat is interpretable as a reaction to the prevalent climate. It is true that, thanks to its non-conceptual quality, music – as opposed to the

other arts – can comment far more subtly on outward conditions and inner affective states. Ideally, this commentary combines authenticity and originality of invention with historical reflection on the available range of musical means, enabling music to achieve validity that transcends the present moment. However, today that validity is a sign, not of centrality or enduring value, but of a borderline situation, the expression of having established a successful, if fragile, equilibrium.

*

Even as the categories of nationality, artistic norms and association with a specific school blur, Giya Kancheli is a composer who still inhabits borderline areas – already geographically, being Georgian by birth. His success is therefore something of a paradox. Perhaps it comes from his preservation and persistent development of certain constellations typical of the beginnings of new music. As a composer who cultivates an archaic sort of modernity and whose archaisms have an avant-garde feel, Kancheli eludes categorisation; and yet his compositional and aesthetic principles are very clear. His oeuvre to date – comprising almost two dozen instrumental and vocal works of varying format and scale (among them seven symphonies) plus one opera – is shaped by an attitude and world view eloquently formulated in the introduction to the piano quartet *In l'istesso tempo* (1998), which can be heard on the present CD: “Again and again we witness with deep regret how, despite the obvious improvements of the civilised world, our planet is being torn apart by bloodshed and

conflicts. And no creative act is capable of resisting the destructive force that so easily rejects the fragile possibilities of progress. Taking everything that goes on around me very much to heart, I try to express my mental state in my music. I write fundamentally for myself, without harbouring any illusions that – as Dostoevsky put it – 'beauty will save the world'. That is why my music is more sad than happy and directed more to the individual than to society. There are no ideals like struggle, equality or 'a fine future' there to exercise an appeal. On the other hand, traces of grief caused by the imperfections of the world, even disregarding the most horrific examples of human history, can undoubtedly be discovered.

I express my thoughts in an extremely simple musical language. And I hope that listeners will be touched by my compositions and not confuse my deliberate simplicity with what I consider the most dangerous thing – the feeling of indifference."

This creed spontaneously calls to mind Beethoven's famous motto to the *Missa Solemnis*: "From the heart – may it go to the heart!" Kancheli declares music to be the only force in the world (apart from love) with the power to console, for, being "a matter of the heart", it can speak directly to the listener. But at the same time, the two hundred years separating Kancheli and Beethoven appear an insurmountable obstacle. The horrors of the twentieth century and a meanwhile irredeemable modern society leave no room for the fundamentally moral and quasi-religious concept of music that Beethoven (under the impression of Kantian philosophy) was the first composer to formulate

artistically. The "religion of tonality" that the French philosopher Emmanuel Levinas spoke of in Beethoven, because it expressed the "goodness" of music and a profound, ineluctable faith in human existence and order (at least in the realm of art), has survived only as a metaphor, a chimeric and distant memory. Kancheli does not view its disappearance as part of an inexorable, objective march of progress in the language of music (the "tendency of the material", as Theodor W. Adorno calls it in his "Philosophy of New Music"). It is the sign of a terrible loss. Kancheli would probably agree with Adorno that this loss or disappearance is the result of social processes of reification and perhaps also of dehumanisation (which Adorno feared). But he does not follow the philosopher along the path of "informal" art that moves into abstraction and monadic encoding. Kancheli confronts the ascertained loss, not with the complex means of the avant-garde, but with a language of very simple means and gestures, which keeps the memory of this loss alive while at the same time embodying protest. Its mediated negativity leaves room for the positive. The protest manifests itself in very elementary aspects, such as the refusal to use fast tempi – Kancheli could hardly consider the "cheerful" character of an "allegro" mood suitable. (This is a further similarity to Beethoven, who can veritably set out to destroy the cheerful character of his apotheosised marches. The rare quick or agitated passages in Kancheli's works, too, possess this sort of destructive energy or a gesture of futile rebellion.)

Slow tempos dominates all three works: in the almost obsessively sustained "same tempo" of the Piano Quartet (quaver = 50), in the

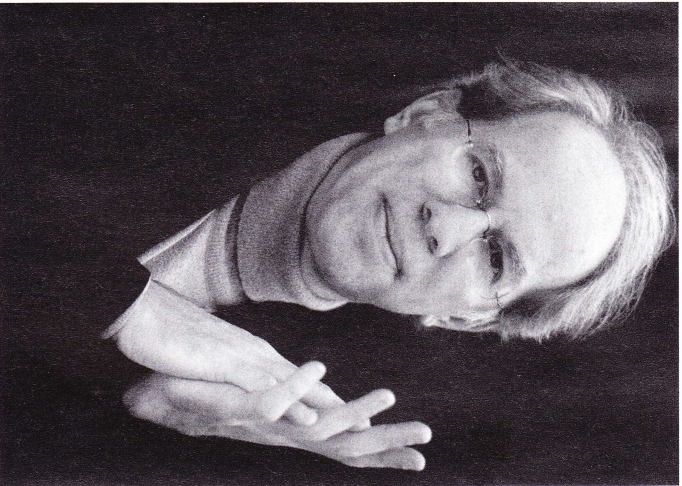
Largo molto and Adagio (quaver = 42 – 44) of V & V, which strikes the listener as a travesty of a traditional violin romance, and in the almost imperceptible movement of *Time... and again* (quaver = 66). With its numerous sustained notes and fermatas impeding any straightforward, goal-directed progress, and thus any sense of redemption, the 25-minute composition – which could almost be a spectral descendant of Schoenberg's *Fantasy* for violin and piano, op. 47 – seems to last an eternity. In Kanchell's music, movement is almost always vertical, created by internal tonal differentiation and timbral changes outside any temporal context. This is where he reveals himself as a child of the avant-garde, as he does when he confronts a (damaged) form of simple tonality with noise-like clusters or excursions into the extreme ranges. Melodic fragments reminiscent of children's songs or folk melodies (performed by an unearthly, ghostly voice on tape in V & V) build up the confrontation through alienation, but without resolving the tension – be it in the Mahlerian sense of a "catastrophe" or in neo-Dadaist meaninglessness. The overall impression of Kanchell's music is one of philosophical distance and almost Far Eastern calm. Its "things are as they are" stance, while never imposing itself on listeners, leaves them no choice but to continually address their own inner thoughts. For Kanchell demonstrates how the hackneyed elements of (Western) art music give rise to something new; how vestiges of the unsaid may contain the promise that potentially resides in every new tone, as if it were the first one that had ever sounded. It is probably in the context of this radical – and consciously irrational, magical and ritual – search for authentic musical impulses with the

immediacy to touch the heart that the motto of *Time... and again* must be understood. It is taken from Paul's First Epistle to the Galatians: "Now the things which I write unto you, behold, before God, I lie not." This sort of motto forces the interpreters – here Gidon Kremer and Oleg Maisenberg, the dedicatees of the work – to relinquish their professional, artistic stance and replace it by personal acknowledgment of a numinous realm.

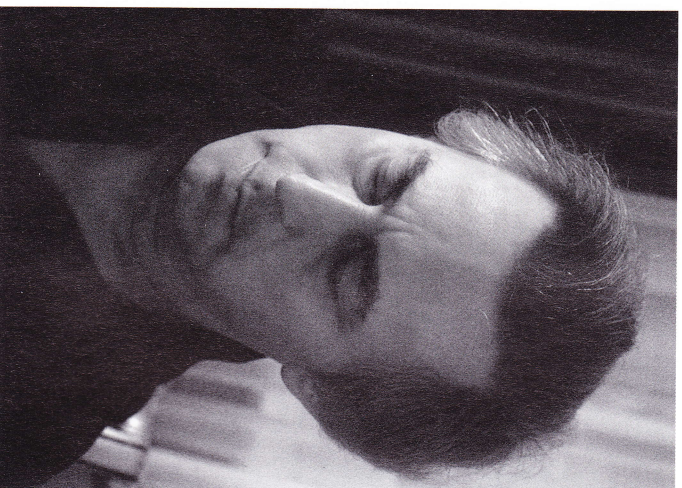
It is virtually impossible to decide whether the current success of Kanchell's music should be taken as a sign of the neutralisation or of the effectiveness of the protest it embodies. But no matter which, the dissenting stance itself permeates his works from the first note to the last, giving them an inner coherence that transcends differences in genre or form. Kanchell is willing to accept the risk inherent to this self-imposed artistic restriction – namely the danger of becoming frozen in a pose or emotional routine. But so far his imaginative power and originality have been enough to find ever new and surprising sides to the underlying principles of his music, as the works on the present CD amply prove. Offering a strangely dialectic, surrealistic refutation of the composer's resigned insight that not even music is capable of saving the beauty of the world, they recall the famous final sentence of Breton's *Nadja*: "La beauté sera convulsive ou ne sera pas" – Beauty will be convulsive or will not be at all.

Wolfgang Rathert

Translation: Eileen Walliser-Schwarzbart



Gidon Kremer



Oleg Maisenberg

"Time... and again": recorded December 2000, Festeburgkirche, Frankfurt/M., Tonmeister: Stephan Schellmann

"V & V": recorded July 2003, Pfarrkirche St. Nikolaus, Lockenhaus
Tonmeister: Peter Laenger

"Piano Quartet": recorded June 1999, Festeburgkirche, Frankfurt/M., Tonmeister: Markus Heiland

Cover: Mayo Bucher; Photos: Ruth Walz (p. 3),

Michael Benabib (p. 22); Heinz Zwazi (p. 23); Design: Sascha Kleis
Produced by Manfred Elcher

An ECM Production

"Time... and again" was commissioned by
Barbican Centre, London, and premiered on April 7, 1997,
in London by Gidon Kremer and Oleg Maisenberg.

"V & V" had its premiere August 8, 1995, at the Yehudi Menuhin
Festival, Gstaad, Switzerland, and was composed on the
initiative of Edna Michel and Yehudi Menuhin.

"In 'Istesso tempo" was commissioned by David and Amy Fulton
for the Bridge Ensemble, who premiered it October 13, 1998,
in the Nordstrom Recital Hall at Benaroya Hall, Seattle.

ECM New Series 1767
451 8182