

MONDRIAN

21ST-CENTURY
HARPSICHORD
CONCERTI

BRYARS
CARPENTER
SHAW

RUBICON



ENSEMBLE 10:10
CLARK RUNDELL

ROYAL LIVERPOOL
PHILHARMONIC
ORCHESTRA
ANDREW MANZE

MAHAN
ESFAHANI



MONDRIAN

21ST-CENTURY HARPSICHORD CONCERTI

Caroline Shaw b.1982

Concerto for Harpsichord and Strings (2022)

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 1 | I. Warm, but distant | 4.28 |
| 2 | II. Morning Bird | 4.22 |
| 3 | III. Gangbusters | 4.06 |

ENSEMBLE 10:10

CLARK RUNDELL

Gary Carpenter b.1951

Mondrian Concerto for harpsichord and ensemble (2018)

Commissioned by Royal Liverpool Philharmonic Society

First performance: St George's Hall, Liverpool, 27 March 2019

- | | | |
|---|-------------------------|------|
| 4 | I. Inquieto | 3.51 |
| 5 | II. Andante | 4.07 |
| 6 | III. Scherzando | 3.47 |
| 7 | IV. Andantino – Agitato | 4.13 |

6 players from **ENSEMBLE 10:10**

Sarah Brandwood-Spencer violin · **Catherine Marwood** viola · **Jonathan Ayling** cello

Helen Wilson flute/piccolo · **Drake Gritton** oboe · **Elliot Gresty** clarinet/bass clarinet

CLARK RUNDELL

Gavin Bryars b.1943

Harpsichord Concerto “Busoni’s Chickering” (2022–23)

Commissioned by Royal Liverpool Philharmonic Society

and L'Auditorium – Orchestre national de Lyon

First performance: Liverpool Philharmonic Hall, 23 March 2023

- | | | |
|----|-------------------------------|------|
| 8 | Molto adagio – | 6.29 |
| 9 | Poco più mosso – | 3.23 |
| 10 | Meno mosso – | 4.32 |
| 11 | Meno mosso – Poco più mosso – | 7.04 |
| 12 | Adagio | 5.37 |

ROYAL LIVERPOOL PHILHARMONIC ORCHESTRA

ANDREW MANZE

MAHAN ESFAHANI harpsichord



Composed between 2018 and 2023, the three works on this album represent three very different answers to the question of what an early 21st-century harpsichord concerto might be. They differ in the size and nature of the accompanying ensembles they employ, in their approach to structure and overall form, and in their relationship to the music and art of the past.

Of the three, Caroline Shaw's Concerto for Harpsichord and Strings has the most ostensibly traditional setup in terms of both instrumentation and form: it follows the Baroque model of, as Shaw puts it, 'fastish first movement, slow second, and rip-roaring third'. Yet from the outset it is clear that a transformation is being visited on the familiar vocabulary of earlier music. The treatment of harmony and rhythm tilts the music into a liminal space between the 17th century and our own, with echoes of more recent composers such as Pärt, Glass and Górecki. A melody arising midway through the first movement and returning in the third provides a fixed point amid their constantly shifting textures, while the opening of the second movement transforms mechanism into birdsong. As the finale nears its close, memories of previous events flash past until a surprise major chord stops the piece in its tracks.

Gary Carpenter's points of reference, by contrast, are in the early decades of the 20th century. His concerto uses a bright, compact accompanying ensemble similar to that employed in Manuel de Falla's Harpsichord Concerto of 1926 (adding just a viola, plus piccolo and bass clarinet doublings, to Falla's flute, oboe, clarinet, violin and cello). Its more explicit tribute, though, is to the work not of a fellow composer but a painter. Carpenter has composed several works that allude in some way to visual art, and here it is the Dutch painter Piet Mondrian who provides the concerto with a title, a governing mood – one of joyous abstraction – and a suggestive nexus between technical procedures and aesthetic concerns. Carpenter points out that the placement of

geometric elements in the artist's late paintings, with their primary colour palette and grid-like horizontals and verticals, is not schematic but intuitive, and based on forms of non-symmetrical repetition which are adumbrated in his earlier, more figurative work. The concerto, despite its on the surface traditional four-movement structure, is similarly much concerned with various types of inexact or disguised repetition, on both micro and macro levels.

Both the opening movement, marked *Inquieto* ('restless' or 'unsettled'), and the gentler second open with the harpsichord playing patterned material, made out of small harmonic and rhythmic cells which can be shuffled around like Mondrian's squares and lines into ever new juxtapositions. In each case, the ensemble initially shares the harpsichord's pitches but increasingly diverges from it gesturally to forge its own path through the same harmonic space – energetic in the first movement, lyrical in the second. Material from both movements is revisited in the course of the scherzo-like third, in which the ensemble gradually usurps the soloist's predominance, then steps back to leave him alone in a contemplative middle section. The finale begins with an evocation of Mondrian's own vision of a 'music of the future' akin to his painting, consisting of monotones travelling in parallel, before launching into a relentless tour de force for both soloist and ensemble.

If Carpenter's concerto takes full advantage of Mahan Esfahani's virtuosity, Gavin Bryars' is equally – but differently – tailored to the special capabilities of its intended soloist. In the 1995 solo harpsichord piece *After Handel's 'Vesper'*, Bryars had consciously left room for the performer to ornament the written material as austere or floridly as they wished, following Baroque practice. Convinced by Esfahani's performances of that work that he would produce something far more imaginative than anything Bryars could notate, the composer conceived the solo part of the present work in the same manner. Despite this

Baroque aspect, this concerto too unfolds under the sign of an early 20th-century figure – the composer and pianist Ferruccio Busoni, a figure of fascination for Bryars since the early 1980s, whose harmonic theories underlie certain of the work's unusual harmonic twists. When Bryars learned from Esfahani that Busoni had owned a harpsichord made by the piano manufacturer Chickering & Sons under the supervision of the early music pioneer Arnold Dolmetsch, an enigmatic subtitle was born.

Unlike the Shaw and Carpenter concertos, Bryars' unfolds in a continuous span of nearly half an hour. The mood, as in so much of Bryars' music, is autumnal, elegiac; tempos range from slow to moderate, and strong contrasts are eschewed, though there is a general concentration of activity towards the middle, giving the work an overall arch shape. The contrast between an improvisatory solo part and a large symphony orchestra is immediately tangible in the opening section, with the harpsichord gradually rising from the depths against implacable tutti chords, soloist and orchestra appearing almost to exist on separate tonal planes.

The work proceeds through a broad alternation between harmonically adventurous and more straightforwardly tonal passages, as well as between quite fully scored sections and others in which some instruments drop out entirely – like the G major-ish section following the opening ascent, where the orchestra is reduced to just strings, lower winds and two horns. Bryars also employs certain instrumental doublings which he carefully withholds until key moments: the marimba at the start of the fourth track here (track divisions in this work are by their nature somewhat arbitrary, and function primarily for convenience in playback); the bowed vibraphone which ushers in the coda-like fifth; and most notably of all the oboe d'amore, previously unheard, whose extended duet with the harpsichord confers on the work's closing minutes a valedictory balm.

© **John Fallas**, 2026



Die drei zwischen 2018 und 2023 komponierten Werke dieses Albums beantworten auf je unterschiedliche Weise die Frage, wie ein Cembalokonzert des frühen 21. Jahrhunderts aussehen könnte. Die drei Werke unterscheiden sich in Größe und Eigenart des begleitenden Ensembles, das sie einsetzen, im Umgang mit Struktur und Form insgesamt und in ihrer Beziehung zur Musik und Kunst der Vergangenheit.

Caroline Shaws Konzert für Cembalo und Streicher hat von den drei Konzerten den scheinbar traditionellsten Aufbau, sowohl hinsichtlich der Orchestrierung als auch der Form: es folgt dem Barockvorbild mit, in den Worten Caroline Shaws, „einem recht schnellen ersten Satz, einem langsamen zweiten und einem mitreißenden dritten“. Von Anfang an ist jedoch klar, dass das vertraute Vokabular der älteren Musik verändert wird. Die Behandlung von Harmonie und Rhythmus versetzt die Musik in einen Übergangsbereich zwischen dem 17. Jahrhundert und dem jetzigen mit Anklängen an jüngere Komponisten wie Pärt, Glass und Górecki. Eine Melodie, die in der Mitte des ersten Satzes erscheint und im dritten wiederkehrt, bildet einen Fixpunkt inmitten der ständig wechselnden Texturen, während sich am Beginn des zweiten Satzes technische Passagen in Vogelgesang verwandeln. Gegen Ende des letzten Satzes blitzen Erinnerungen an vorhergehende Ereignisse kurz auf, bis ein überraschender Dur-Akkord das Stück abrupt beendet.

Gary Carpenters Bezugspunkte liegen dagegen in den frühen Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Sein Konzert verwendet ein strahlendes, kompaktes Begleitensemble ähnlich dem in Manuel de Fallas Cembalokonzert von 1926 (wobei nur eine Viola und Verdoppelungen von Piccolo und Bassklarinette zu de Fallas Flöte, Oboe, Klarinette, Violine und Cello hinzukommen). Es huldigt jedoch nicht so sehr dem Werk eines anderen Komponisten als dem eines Malers. Carpenter hat einige Werke komponiert, die auf eine gewisse Art auf

die Bildende Kunst anspielen, und hier ist es der niederländische Maler Piet Mondrian, von dem der Titel des Konzertes, die vorherrschende Stimmung (eine Stimmung vergnügter Abstraktion) sowie eine suggestive Verknüpfung technischer Abläufe mit ästhetischen Belangen stammen. Carpenter hebt hervor, dass die Platzierung geometrischer Elemente in den späten Gemälden des Künstlers mit ihrer Primärfarbenpalette und den gitterförmigen Horizontalen und Vertikalen nicht schematisch, sondern intuitiv sei und auf Formen nicht symmetrischer Wiederholungen beruhe, die in seinen früheren, eher figurativen Werken skizziert sind. Das Konzert befasst sich (trotz der, oberflächlich betrachtet, üblichen viersätzigen Anlage) in ähnlicher Weise stark mit verschiedenen Typen nicht genauer oder verschleierte Wiederholungsformen, sowohl auf Mikro- als auch auf Makro-Ebenen.

Auch der mit *Inquieto* („ruhelos“ oder „unruhig“) bezeichnete Kopfsatz und der sanftere zweite Satz beginnen mit vom Cembalo strukturierten Passagen; diese bestehen aus kleinen harmonischen und rhythmischen Zellen, die wie Mondrians Rechtecke und Linien immer wieder neu verschoben werden können. In beiden Sätzen spielt das Ensemble zunächst in der jeweiligen Tonhöhe des Cembalos, divergiert aber zunehmend gestisch davon, um eigene Wege durch den gleichen harmonischen Bereich zu gehen – dynamisch im ersten Satz, lyrisch im zweiten. Material aus beiden Sätzen kehrt im Verlauf des scherzartigen dritten Satzes wieder, in dem das Ensemble die Vorherrschaft des Solisten allmählich verdrängt und dann zurücktritt, um ihn den besinnlichen Mittelteil allein bestreiten zu lassen. Das Finale beginnt mit einer Beschwörung von Mondrians Vision einer „Musik der Zukunft“ und ist vergleichbar mit dessen Gemälden hinsichtlich der parallel verlaufenden monotonen Linien, bis eine unaufhaltsame *tour de force* für den Solisten und das Ensemble einsetzt.

Nutzt Carpenters Konzert Mahan Esfahanis Virtuosität ganz aus, ist Gavin Bryars' Werk ebenfalls – wenn auch in anderer Weise – auf die besonderen Fähigkeiten des bestimmten Solisten ausgerichtet. In seinem Stück *After Handel's 'Vesper'* für Cembalo solo hat Bryars dem Interpreten bewusst Raum gelassen, das notierte Material je nach Wunsch streng oder blumig zu verzieren, ganz nach barocker Praxis. Überzeugt von Esfahanis Aufführungen jenes Werkes, dass er etwas wesentlich Einfallsreichereres erzeugen würde, als alles, was Bryars hätte notieren können, konzipierte der Komponist den Solopart des hier gebotenen Werkes in der gleichen Weise. Trotz dieses Barock-Aspektes entfaltet sich auch dieses Konzert im Zeichen einer Persönlichkeit des frühen 20. Jahrhunderts – Ferruccio Busoni, dem Komponisten und Pianisten, der Bryars seit Beginn der 1980er Jahre fasziniert hat und auf dessen „Ästhetik der Tonkunst“ einige der ungewöhnlichen harmonischen Windungen des Werkes beruhen. Als Bryars von Esfahani erfuhr, dass Busoni ein nach Entwürfen und unter der Aufsicht von Arnold Dolmetsch (einem Kenner der Alten Musik) gebautes Cembalo der Klavierbaufirma Chickering & Sons besessen hatte, war ein enigmatischer Untertitel geboren.

Anders als die Konzerte von Caroline Shaw und Carpenter entfaltet sich Bryars' Werk kontinuierlich in fast einer halben Stunde. Die Stimmung ist, wie in vielen von Bryars' Werken, herbstlich, elegisch; die Tempi reichen von langsam bis gemäßigt, starke Kontraste werden vermieden, obgleich sich die Aktivitäten zur Mitte hin allgemein konzentrieren, wodurch das Werk insgesamt bogenförmig wird.

Der Kontrast zwischen einem improvisatorischen Solopart und einem umfangreichen Sinfonieorchester ist gleich im Anfangsteil zu vernehmen, in dem das Cembalo allmählich aus der Tiefe vor unerbittlichen Tutti-Akkorden aufsteigt, wobei Solist und Orchester sich auf fast separaten Klangebenen zu befinden scheinen.

Das Werk wechselt im weiteren Verlauf ausgedehnt zwischen kühnen harmonischen und einfachen tonalen Passagen sowie recht voll orchestrierten Teilen und anderen, in denen einige Instrumente ganz wegfallen – wie in der G-Dur-nahen Passage nach dem Aufstieg am Anfang, in der das Orchester auf Streicher, tiefe Holzbläser und zwei Hörner reduziert ist. Bryars verwendet auch bestimmte Instrumentendoppelungen, die er sorgsam für Schlüsselmomente zurückhält, wie die Marimba am Beginn des vierten Tracks hier (die Track-Aufteilungen in diesem Werk sind naturgemäß etwas willkürlich und dienen primär der einfachen Handhabung beim Playback), das mit einem Streicherbogen gespielte Vibraphon mit dem der Coda-artige fünfte Satz beginnt, und (am beachtlichsten von allen) die hier erstmals zu hörende Oboe d'amore, deren ausgedehntes Duo mit dem Cembalisten dem Schluss des Werkes einen tröstlichen Abschiedsglanz verleiht.

© John Fallas, 2026

Übersetzung: Christiane Frobenius

Executive producer: Matthew Cosgrove

Recording producer: Andrew Cornall

Recording engineer: Christopher Tann

Editor: Ian Watson

Recording: Liverpool Philharmonic Hall, 23 March 2023 (8–12);

The Friary, Liverpool, 26 February 2026 (1–7)

Publishers: Caroline Shaw Editions (1–3);

Wise Music Classical/Chester Music (4–7); Schott Music (8–12)

Photography: Alex Kozobolis (cover, p.3); Matthew Cosgrove (p.6)

Cover design: Paul Marc Mitchell for WLP London Ltd 

Design & Layout: WLP London Ltd

© 2026 Mahan Esfahani © 2026 Rubicon Classics Ltd

