



CHARLES IVES Piano Sonata No. I

BERNHARD GANDER Peter Parker

JOONAS AHONEN





Charles Ives (1913)

IVES, Charles (1874–1954)

Piano Sonata No. 1 (Peer International Corporation)

40'46

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Adagio con moto – Andante con moto – Allegro risoluto – Adagio cantabile</i> | 9'32 |
| 2 | IIa. <i>Allegro moderato – Andante</i> | 1'40 |
| 3 | IIb. In the Inn. <i>Allegro – Meno mosso con moto</i> | 4'28 |
| 4 | III. <i>Largo – Allegro – Largo</i> | 8'11 |
| 5 | IVa. [No tempo marking] | 1'13 |
| 6 | IVb. <i>Allegro – Presto – Slow</i> | 3'09 |
| 7 | V. <i>Andante maestoso – Adagio cantabile – Allegro – Andante</i> | 12'12 |

GANDER, Bernhard (b. 1969)

- | | | |
|---|--|-------|
| 8 | Peter Parker <small>(Edition Peters)</small> | 11'23 |
|---|--|-------|

IVES, Charles

- | | | |
|---|--|------|
| 9 | Three-Page Sonata <small>(Mercury Music)</small> | 8'10 |
|---|--|------|
- Allegro moderato – Andante – Adagio – Allegro. March Time – Più mosso – Allegro. March Time – Più mosso*

TT: 61'27

Joonas Ahonen *piano (and celesta in track 9)*

Instrumentarium

Grand Piano: Steinway D

Charles Ives: Piano Sonata No. 1

Of the two large piano sonatas composed by Charles Ives (1874–1954), the Second, known as the *Concord Sonata*, is generally considered the magnum opus. In addition to bearing a distinctive title, ‘Concord, Mass., 1840–1860’, the *Concord Sonata* was the only sonata Ives chose to publish at his expense in 1920 along with a book of *Essays before a Sonata* in which he discussed the work’s philosophical and programmatic content. The *Concord Sonata* also enjoyed a widely-reviewed historic première in 1939 followed by a commercial publication in 1947 and a 1948 recording of its second edition.

In sharp contrast to its more famous sibling, Ives’s comparably ambitious First Piano Sonata, arrived on the scene – considerably later – with far less fanfare and Ives’s vague programmatic note about the ‘Impressions, Remembrances, & Reflections of Country Farmers in Conn.[ecticut] Farmland’ that inspired the work, abstractions virtually impossible to discern in the music. Nevertheless, while lacking the hoopla bestowed on the *Concord Sonata*, the First Piano Sonata enjoyed a successful première by William Masselos in 1949, a fine first recording (also by Masselos) released in 1953, a 1954 publication, a second Masselos recording, in stereo, in 1967, and many devoted followers, including the author of these notes, who regards this lesser-known work as easily the musical equal to its more famous successor.

Although many Ives works demonstrate a long gestation period, the paper trail of his First Piano Sonata is particularly extensive. The gestation began as early as 1901 with a recognizable sketch for the first movement. Ives followed this sketch with drafts of the first four movements in the 1910s, and in the 1920s he composed the first part of the fourth movement, the entire fifth movement, and revised all the movements.

I: Like many Ives movements, the first movement features what Ives scholars describe as a cumulative setting. In cumulative settings Ives presents a fragmented version of a borrowed melody early in the movement, most often a hymn, alludes to the melody throughout, and at the end of the movement offers a clear statement of all or some of it. The source for the first movement is the 19th-century hymn *Lebanon*, the final four bars of which clearly emerge out of earlier dissonant complexities at the serene and tonal conclusion of the movement. At various other places in the movement, Ives subtly offers textual and musical puns that link *Lebanon*, which begins with the line ‘I was a wandering sheep’ and the hymn *Where is my Wandering Boy?* (See a listing of Ives’s sources on page 25)

II and IV: The second and fourth movements constitute a pair, each in two parts labelled ‘a’ and ‘b’, and all but IVa presented in an identifiable, if dissonant, ragtime style and verse-chorus form. Each movement also incorporates the same three hymns: *Happy Day* and *Bringing in the Sheaves* appear in the verse sections of IIa, IIb and IVb, and the eight-bar refrain of *Welcome Voice* appears in the chorus of these sections (but reduced to its first ten notes at the end of IVa).

Not uncommonly, Ives selected borrowed material with common properties. In the second and fourth movements all three hymns conclude with the same notes in the scale (3–1–3–2–1). In addition, *Happy Day* (commonly known with the secular text ‘How dry I am’) and *Sheaves* contain so many melodic resemblances that it is often difficult to tell which hymn Ives is referring to. Ives never states *Happy Day* completely, but near the end of IVb he brings in the entire *Sheaves* with a fast, raucous and totally joyous ragtime climax. He follows this with the final chorus of *Welcome Voice* in the right hand in counterpoint with a cumulative statement of *Sheaves* in the left (along with a touch of *Happy Day*). The movement closes when the three hymns peacefully converge on their shared melodic close, harmonized by a simple B flat major triad.

III: The third movement combines cumulative form with theme and variations based on the borrowed hymn *Erie*. In contrast to most movements in cumulative form which save the clearest statement for the end, in this movement Ives reaches the complete tune of *Erie* (minus its final note) midway through. In the final bar, Ives states this much-anticipated final note within what is commonly known as an Amen (IV–I) plagal cadence.

V: The last movement is the only one neither in cumulative form nor based mainly on borrowed tunes (although Ives makes a nod to cyclic form with various allusions to *Lebanon*). The movement's central focus is a three-note descending motif that consists of a minor second followed by a minor third, a melodic contraction of the major second–major third motif found in *Sheaves*.

Although this primary motif appears throughout most of the movement, in its last five pages, starting with the final *Allegro*, it can be heard in nearly every bar. In the section before the *Allegro*, Ives offers a moment of lyrical reflection and relief from the primary motif in an *Adagio cantabile* section derived from *Scene Episode*, the fourth in the *Set of Five Take-Offs* for piano. In this tuneful tonal oasis from the abstraction, dissonance and atonality that has come before and will soon return, Ives begins with the first four notes of *Happy Day* and continues with several recognizable statements of the opening of *Happy Land*. Ives's formidable yet surprisingly accessible First Piano Sonata concludes with one last *fortissimo* Amen cadence and a statement of the primary minor second–minor third motif heard quietly above a blissfully consonant E major harmony.

Charles Ives: Three-Page Sonata

In addition to his two monumental piano sonatas that respectively last between 30–40 and 35–50 minutes, Ives wrote a third miniature sonata that takes pianists somewhere between 6 and 9 minutes to play. This is the sonata that became known and

was eventually published as the *Three-Page Sonata*, so called because Ives needed only three pages to notate it. Although he dated his manuscript 1905, Ives scholars have determined that the earliest extant sketches appear on paper that dates from no earlier than 1907 and that Ives continued to revise the work in the mid-1920s.

Despite its brevity, Ives divided the sonata into three distinct but unnumbered movements, connected without pause. The first, *Allegro moderato*, is in a modified classical sonata form with a repeated exposition and a development but without the usual recapitulation. Sounding out clearly, its first four notes (D flat, C, E flat, D) is a translation of the name BACH in German (B flat, A, C, B natural), a motif often used as a homage to J. S. Bach. After this first statement, musical translations of Bach's name recede into the background where their permutations might be heard by a few music theorists.

The second movement, in two slower sections, *Andante* and *Adagio*, features repeated (i.e. ostinato) figures in the bass in both. In the *Adagio*, the upper line strongly evokes a bell, an evocation confirmed with an extended quotation from *Westminster Chimes*, a simple melody still heard hourly on the bells housed inside London's Elizabeth [clock] Tower, the largest of which is nicknamed Big Ben. In order to reinforce the impression of bells, Ives notes in the score that it is 'better to have another player or bells – celesta for top', a recommendation followed on the present recording. Ives also sounded the *Westminster Chimes* in the finales to his Second String Quartet and Fourth Symphony.

The third movement opens with what might be the first American (or European) work to present all twelve notes of the chromatic scale without any repetition, a melodic strategy later identified as a twelve-tone row or series and credited to Arnold Schoenberg. Ives follows this striking introduction in the bass with three distinctive musical styles (march, waltz and ragtime), heard twice in succession. A final abbreviated statement of the waltz concludes Ives's brief, uncompromising,

dissonant, atonal and quirky third and final piano sonata, a work Ives described when it was published in 1949 as ‘mostly made as a joke to knock the mollycoddles out of their boxes!’

© *Geoffrey Block* 2020

For further reading:

Burkholder, J. Peter. *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. New Haven: Yale University Press, 1995.

Gann, Kyle. *Charles Ives's 'Concord': Essays after a Sonata*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2017.

Bernhard Gander: Peter Parker

The alter ego of the superhero Spider-Man is the point of departure for Bernhard Gander's highly virtuosic and exceptionally original piano piece *Peter Parker* (2004). The composer likes to draw inspiration from unconventional sources, and this is the first but not the only one of his works that is about a superhero: in *khul* for string quartet (2010) and *hukl* (2012) for orchestra, he alludes to the Incredible Hulk.

The musical basis of *Peter Parker* consists of three elements, which Gander described in his initial graphic sketches as a full stop (a single note), line (cluster) and zigzag line (arpeggio). Starting from the spider's bite, which transforms Peter Parker into Spider-Man, Gander presents us with a panorama of the superhero's motion sequences, transformed into music. Jumping, flying, running, falling and holding on, as well as the casting of a spider's web and motion sequences that combine these elements. ‘Running’ is represented by frequent note repetitions over several octaves, sometimes incorporating brief clusters; in stark contrast to this is ‘holding on’ with cluster-dominated, stiff, inflexible sound. ‘Flying’ combines all three of the three elements, the idea being that the body is seen from various perspectives. ‘Falling’ is dominated by downward arpeggios and, finally, ‘jumping’ is represented by leaping, upward-moving notes and clusters. Gander portrays the spider's web with upward-moving, often chromatic lines.

Bernhard Gander builds a second level into his work by attempting to transplant film techniques into music. For example, he depicts the casting of the spider's web at one point in slow motion, by chopping up the rising semiquaver motion stroboscopically with short pauses, as if we are hearing it frame by frame, while still retaining the overall line. Zoom effects are apparent when, starting from broad clusters, Gander increasingly focuses the sound until, in the end, only a single note is left. Individual musical elements are sometimes seen in close-up, by being heard separately and out of context. Another aspect typical of this composer is a sudden hiatus: roughly two-thirds of the way through, he lets the music crumble away [♩ 6'31], only to start again in a new run-up to its turbulent conclusion.

The technical challenges for the performer set by Bernhard Gander – himself a trained pianist – in this piece are enormous. He notates the work on three staves, and it is characterized by furious runs, huge leaps and an extremely wide dynamic range. Nonetheless, virtuosity is never an end in itself, but is a rather means of expressing all the facets of the eponymous Peter Parker and his alter ego Spider-Man.

© *Axel Petri-Preis 2020*

Pianist **Joonas Ahonen**'s musical interests take him from performing late 18th-century music on the fortepiano to giving première performances of the music of our times. He is a member of Klangforum Wien, one of the leading ensembles for contemporary music, and a member of the Rödberg fortepiano trio. Over the years, Ahonen has performed as a soloist with the Helsinki Philharmonic Orchestra, the Finnish Radio Symphony Orchestra, the BBC Symphony Orchestra and the ORF RSO Wien collaborating with conductors Sakari Oramo, John Storgårds, Marin Alsop and Pablo Heras-Casado. He has appeared West Cork Chamber Festival and

Musiq'3 Festival in Brussels and, together with the violinist Patricia Kopatchinskaja, festivals in Lockenhaus and Gstaad, Wiener Konzerthaus and Teatro alla Scala in Milan. With a keen interest in multidisciplinary art he has toured with the contemporary dance group Rosas performing Anne Theresa De Keersmaecker's *Achterland*. Ahonen's earlier appearances on BIS label, Ligeti's Piano Concerto and Ives's *Concord Sonata*, have received critical acclaim in the music press.

www.joonasahonen.com

Charles Ives: Klaviersonate Nr. 1

Von den beiden großen Klaviersonaten, die Charles Ives (1874–1954) komponiert hat, gilt die als *Concord Sonata* bekannte zweite gemeinhin als das Magnum Opus. Abgesehen von ihrem unverwechselbaren Titel „Concord, Mass., 1840–1860“ handelt es sich um die einzige Sonate, die Ives veröffentlichte – 1920, auf eigene Kosten, zusammen mit einem *Essays before a Sonata* (Essays vor einer Sonate) betitelten Büchlein, in dem er den philosophischen und programmatischen Inhalt des Werks darlegte. Darüber hinaus erlebte die *Concord Sonata* 1939 eine vielbeachtete, denkwürdige Uraufführung; 1947 folgte die kommerzielle Publikation und 1948 eine Einspielung der revidierten Zweitaufgabe.

Ihr berühmteres Schwesterwerk, die ähnlich ambitionierte und hier eingespielte Erste Klaviersonate, erblickte ebenfalls erst spät das Licht der Öffentlichkeit, wiewohl weit unspektakulärer und mit Ives' vagem Hinweis, er habe sich hier von „Impressionen, Erinnerungen und Betrachtungen von Bauern aus dem Conn.[ecticut] Farmland“ inspirieren lassen – Abstraktionen, die in der Musik schwerlich wahrnehmbar sind. Auch wenn sie, anders als die *Concord Sonata*, kein Aufsehen erregte, erlebte die Erste Klaviersonate eine erfolgreiche Uraufführung durch William Masselos im Jahr 1949, eine vorzügliche, 1953 veröffentlichte Ersteinspielung (ebenfalls durch Masselos), eine Verlagspublikation im Jahr 1954, eine weitere Masselos-Aufnahme, nun in Stereo, im Jahr 1967 und viele treue Anhänger – zu denen auch der Autor dieser Zeilen gehört, der dieses wenig bekannte Werk durchaus auf einer Höhe mit dem berühmteren Nachfolger sieht.

Längere Entstehungszeiten sind in Ives' Schaffen keine Seltenheit, doch im Fall der Ersten Klaviersonate ist die Zeitspanne besonders lang. Den belegbaren Anfang macht eine Skizze zum ersten Satz aus dem Jahr 1901; in den 1910er Jahren ließ Ives ihr Entwürfe zu den ersten vier Sätzen folgen, in den 1920er Jahren dann komponierte er den ersten Teil des vierten Satzes und den gesamten fünften Satz, um

schließlich sämtliche Sätze nochmals zu überarbeiten.

I: Wie etliche andere Sätze des Komponisten, zeigt auch der erste Satz jene Anlage, die Ives-Forscher als „kumulativen Aufbau“ bezeichnen (vgl. die Übersicht auf S. 25): Hierbei präsentiert Ives zu Beginn des Satzes das Fragment einer entlehnten Melodie (zumeist ein Kirchenlied), spielt im weiteren Verlauf des Satzes auf die Melodie an, um sie zu guter Letzt in aller Deutlichkeit ganz oder teilweise anzustimmen. Als Quelle für den ersten Satz fungiert ein Kirchenlied aus dem 19. Jahrhundert mit dem Titel *Lebanon*, dessen vier Schlusstakte am ruhigen, tonalen Satzende deutlich aus den zuvor dissonanten Komplexen hervortreten. An verschiedenen Stellen des Satzes finden sich subtile Wort- und Tonspiele, die eine Verbindung zwischen *Lebanon* (das mit der Zeile „I was a wandering sheep“ – „Ich irrte wie ein Schaf umher“ – beginnt) und dem Kirchenlied *Where is my Wandering Boy?* („Wo irrt mein Junge durch die Nacht?“) herstellen.

II und IV: Der zweite und der vierte Satz bilden ein Paar; beide bestehen aus zwei, jeweils mit „a“ und „b“ markierten Teilen, und präsentieren sich – bis auf IVa – in einem erkennbaren, wenngleich dissonanten Ragtime-Stil mit Strophen und Refrains. Außerdem enthalten beide Sätze dieselben drei Kirchenlieder: In den Strophen von IIa, IIb und IVb erklingen *Happy Day* und *Bringing in the Sheaves*; im Refrain dieser Teile erscheint der achttaktige Refrain von *Welcome Voice* (der am Ende von IVa auf seine ersten zehn Töne reduziert wird).

Wie auch in anderen Fällen, wählte Ives seine Entlehnungen aufgrund gemeinsamer Eigenschaften aus. Im zweiten und vierten Satz enden alle drei Lieder mit denselben Tönen der Tonleiter (3–1–3–2–1). Darüber hinaus weisen *Happy Day* (bekannt auch mit dem weltlichen, insbesondere zur Zeit der Prohibition beliebten Text „How dry I am“ – „Ich bin so ausgedorrt“) und *Sheaves* so viele melodische Ähnlichkeiten auf, dass sich oft schwer sagen lässt, auf welches Lied sich Ives bezieht. *Happy Day* wird nie vollständig zitiert, gegen Ende von IVb aber erklingt

Sheaves zur Gänze und führt zu einem schnellen, wilden und freudesprühenden Höhepunkt im Ragtime-Stil. Darauf folgt der Refrain von *Welcome Voice* in der rechten Hand im Kontrapunkt mit einer kumulativen Version von *Sheaves* in der linken (dazu eine Prise *Happy Day*). Der Satz endet mit der friedlichen Vereinigung der Lieder auf ihrem gemeinsamen Melodieschluss, welcher durch einen einfachen B-Dur-Dreiklang harmonisiert wird.

III: Auf Basis des Kirchenlieds *Erie* kombiniert der dritte Satz kumulative Anlage und Variationenform. Im Unterschied zu den meisten anderen Sätzen in kumulativer Form, die sich die offenkundigste Themenpräsentation für den Schluss aufheben, erklingt die (bis auf ihren letzten Ton) vollständige Melodie von *Erie* hier bereits in der Mitte des Satzes. Im letzten Takt liefert Ives den lang erwarteten Schlussston in einer plagalen „Amen-Kadenz“ (IV–I) nach.

V: Der letzte Satz basiert als einziger weder auf der kumulativen Form noch in größerem Umfang auf entlehnten Melodien (obwohl Ives mit verschiedenen *Lebanon*-Anklängen an die zyklische Form anspielt). Im Zentrum des Satzes steht ein absteigendes Dreitonmotiv, das aus einer Kleinesekunde und einer Kleinterz besteht – eine melodische Verkleinerung des Großsekund/Großterz-Motivs aus *Sheaves*.

Dieses Hauptmotiv taucht fast im gesamten Satzverlauf auf; auf den letzten fünf Seiten aber begegnet es, beginnend mit dem Schluss-*Allegro*, in nahezu jedem Takt. Direkt vor dem *Allegro* gewährt Ives einen Moment der lyrischen Reflexion und Abkehr vom Hauptmotiv mit einem *Adagio cantabile*, das auf *Scene Episode*, das vierte des *Set of Five Take-Offs* für Klavier, zurückgeht. In dieser melodisch-tonalen Oase inmitten der Abstraktion, Dissonanz und Atonalität zuvor und bald danach stimmt Ives die ersten vier Tönen von *Happy Day* an, um dann mit einigen deutlichen Anklängen an den Beginn von *Happy Land* fortzusetzen. Ives' formidable und doch überraschend zugängliche Erste Klaviersonate schließt mit einer letzten

Amen-Kadenz im *fortissimo* und dem Kleinsekund/Kleinterz-Hauptmotiv, das leise über einem wonniglich konsonanten E-Dur-Klang aufsteigt.

Charles Ives: Three-Page Sonata

Neben den beiden monumentalen Klaviersonaten, die zwischen 30–40 bzw. 35–50 Minuten dauern, schrieb Ives eine dritte, kleine Sonate mit einer Spieldauer von gemeinhin zwischen sechs und neun Minuten. Diese Sonate wurde als *Three-Page Sonata* bekannt und veröffentlicht, weil Ives nur drei Seiten benötigte, um sie zu notieren. Obwohl Ives sein Manuskript auf 1905 datierte, haben Forschungen ergeben, dass das Papier, auf dem die frühesten überlieferten Skizzen notiert sind, erst ab 1907 erhältlich war, und dass Ives das Werk noch Mitte der 1920er Jahre überarbeitete.

Trotz ihrer Kürze unterteilte Ives die Sonate in drei verschiedene, aber unnummerierte Sätze, die ohne Pause ineinander übergehen. Der erste (*Allegro moderato*) steht in modifizierter klassischer Sonatenform mit wiederholter Exposition und einer Durchführung, aber ohne die übliche Reprise. Seine deutlich exponierten vier Anfangstöne (Des-C-Es-D) sind eine Transposition der Tonbuchstaben B-A-C-H, einem oft als Hommage an J. S. Bach verwendeten Motiv. Nach diesem ersten Erscheinen treten Bachs Tonbuchstaben in den Hintergrund, wo ihre Permutationen vielleicht einigen Musiktheoretikern auffallen.

Der zweite Satz besteht aus zwei langsameren Teilen – *Andante* und *Adagio* – und weist in beiden wiederholte (ostinate) Bassfiguren auf. Im *Adagio* erinnert die Oberstimme stark an eine Glocke, ein Anklang, der durch ein ausgedehntes Zitat aus *Westminster Chimes* bekräftigt wird – jener einfachen Melodie, die noch heute zu jeder vollen Stunde die Glocken des Londoner Elizabeth Tower anstimmen, deren größte den Spitznamen Big Ben trägt. Um den Eindruck des Glockenklangs zu verstärken, vermerkt Ives in der Partitur, es sei besser, für die Oberstimme einen weiteren

Spieler oder Glocken, besser noch Celesta vorzusehen; der letzteren Empfehlung ist die vorliegende Einspielung gefolgt. Auch in den Finalsätzen seines Zweiten Streichquartetts und seiner Vierten Symphonie ließ Ives die *Westminster Chimes* ertönen.

Der dritte Satz beginnt mit dem vielleicht ersten amerikanischen (oder europäischen) Werk, in dem alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter nacheinander ohne jede Wiederholung vorgestellt werden – eine melodische Strategie, die später als Zwölftonreihe identifiziert und Arnold Schönberg zugeschrieben wurde. Auf diese frappierende Einleitung im Bass folgen drei markante musikalische Stile (Marsch, Walzer und Ragtime); das Ganze wird, leicht modifiziert, wiederholt. Eine letzte Walzerreminiszenz beschließt Ives' knappe, kompromisslose, dissonante, atonale und skurrile dritte und letzte Klaviersonate – ein Werk, über das Ives bei seiner Veröffentlichung 1949 schrieb: „In der Hauptsache ein Schabernack, um die Weicheier aus ihren Logen zu fegen!“

© *Geoffrey Block* 2020

Zur weiteren Lektüre:

Burkholder, J. Peter. *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. New Haven: Yale University Press, 1995.

Gann, Kyle. *Charles Ives's „Concord“: Essays after a Sonata*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2017.

Bernhard Gander: Peter Parker

Mit *Peter Parker* (2004) bildet das Alter Ego des Superhelden Spider-Man den Ausgangspunkt für Bernhard Ganders höchst virtuos und ausgesprochen originelles Klavierstück. Für den Komponisten, der sich gerne unkonventioneller Inspirationsquellen bedient, ist es das erste, nicht aber das einzige Stück über einen Superhelden: In *khul* für Streichquartett (2010) und *hukl* (2012) für Orchester bezieht er sich auf die Figur des unglaublichen Hulk.

Die musikalische Basis von *Peter Parker* bilden drei Bausteine, die Gander in ersten graphischen Vorstudien als Punkt (einzelner Ton), Strich (Cluster) und

Zickzacklinie (Arpeggio) darstellte. Ausgehend vom Biss der Spinne, der Peter Parker in den Spider-Man verwandelt, entfaltet Gander in seiner Komposition ein Panorama an Bewegungsabläufen des Superhelden, die er in Musik übersetzt. Das Springen, Fliegen, Laufen, Fallen und Festklammern sowie das Auswerfen eines Spinnennetzes sind Bewegungsabläufe, die aus einer Kombination dieser Bausteine dargestellt werden. Während das Laufen durch häufige Tonrepetitionen über mehrere Oktaven inklusive gelegentlicher kurzer Clustereinsprengsel dargestellt ist, bildet das Festklammern mit seinem clusterdominierten, starren und unflexiblen Klang einen krassen Kontrast. Das Fliegen vereint alle drei Bausteine unter der Idee, dass der Körper aus verschiedenen Perspektiven betrachtet wird, das Fallen wird von abwärtsgerichteten Arpeggien dominiert und das Springen schließlich weist hüpfende aufwärtsgerichtete Einzeltöne und Cluster auf. Das Spinnennetz charakterisiert Gander durch aufwärtsgerichtete, häufig chromatische Linien.

Bernhard Gander zieht eine zweite Ebene in sein Stück ein, indem er Filmtechniken musikalisch umzusetzen sucht. So zeigt er das Auswerfen des Spinnennetzes an einer Stelle beispielsweise in Zeitlupe, indem er die aufwärtsgerichtete Sechzehntelbewegung, gleichsam in Einzelbildern darstellend, stroboskopartig durch kurze Pausen zerhackt, die große Linie aber beibehält. Zooms zeigen sich, wenn Gander von einem großflächigen Clusterklang ausgehend den Klang immer weiter fokussiert, bis am Ende ein einzelner Ton übrigbleibt. Einzelne musikalische Elemente werden an einigen Stellen in der Nahaufnahme betrachtet, indem sie aus dem Kontext herausgepickt und einzeln präsentiert werden. Auch typisch für Bernhard Gander: der Filmriss, bei dem er das Stück nach etwa zwei Dritteln urplötzlich zerbröseln lässt [Ⓜ 6'31], um es in einem neuen Anlauf schließlich seinem turbulenten Ende zuzuführen.

Die technischen Anforderungen, die Bernhard Gander, selbst ausgebildeter Pianist, an den Interpreten stellt, sind enorm. In drei Systemen notiert der Kompo-

nist sein Stück, das von rasanten Läufen, großen Sprüngen und einer extrem ausdifferenzierten Dynamik geprägt ist. Doch die Virtuosität ist nie Selbstzweck, sondern dient der Ausgestaltung aller Facetten des titelgebenden Peter Parker und seines Alter Ego Spider-Man.

© *Axel Petri-Preis 2020*

Die künstlerische Bandbreite des Pianisten **Joonas Ahonen** reicht von Musik des späten 18. Jahrhunderts auf dem Hammerklavier bis hin zu Uraufführungen von Musik unserer Tage. Er ist Mitglied des Klangforum Wien, einem der führenden Ensembles für zeitgenössische Musik, sowie Mitglied des Rödberg Fortepiano Trios. Als Solist hat Ahonen mit dem Helsinki Philharmonic Orchestra, dem Finnish Radio Symphony Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra und dem ORF RSO Wien konzertiert und mit Dirigenten wie Sakari Oramo, John Storgårds, Marin Alsop und Pablo Heras-Casado zusammengearbeitet. Er war zu Gast beim West Cork Chamber Festival und beim Musiq'3 Festival in Brüssel sowie, gemeinsam mit der Geigerin Patricia Kopatchinskaja, bei Festivals in Lockenhaus und Gstaad, im Wiener Konzerthaus und am Teatro alla Scala in Mailand. Ahonen hegt ein ausgeprägtes Faible für multidisziplinäre Kunst und hat im Rahmen einer Tournee an Aufführungen von Anne Theresa De Keersmaekers *Achterland* durch das zeitgenössische Tanzensemble Rosas mitgewirkt. Seine bisherigen Einspielungen bei BIS – Ligeti's Klavierkonzert und Ives' *Concord Sonata* – wurden von der Musikpresse mit großem Lob bedacht.

www.joonasahonen.com

Charles Ives : Sonate pour piano n° 1

Des deux grandes sonates pour piano composées par Charles Ives (1874–1954), la seconde, connue sous le nom de *Sonate « Concord »*, est souvent considérée comme l’opus magnum. En plus de son titre distinctif, « Concord, Mass., 1840–1860 », cette sonate est la seule qu’Ives ait choisi de publier à ses frais, ce qu’il fera en 1920 en compagnie d’un commentaire, *Essays before a Sonata*, dans lequel il discute du contenu philosophique et programmatique de l’œuvre. La *Sonate « Concord »* a également fait l’objet d’une création historique très médiatisée en 1939, suivie d’une publication en 1947 et d’un enregistrement de sa deuxième édition révisée en 1948.

Contrairement à sa sœur plus célèbre, la Première sonate pour piano d’Ives est apparue beaucoup plus tard et plus discrètement. La vague introduction programmatique d’Ives sur les « Impressions, Remembrances, & Reflections of Country Farmers in Conn.[ecticut] Farmland » qui ont inspiré l’œuvre évoque des abstractions pratiquement impossibles à discerner dans l’œuvre. Néanmoins, bien que sans le battage accordé à la *Sonate « Concord »*, la Première sonate pour piano a été créée avec succès par William Masselos en 1949, a eu les honneurs d’un enregistrement de qualité (également par Masselos) dès 1953, a été publiée en 1954, a eu droit à un second enregistrement de Masselos, en stéréo cette fois, réalisé en 1967 et compte de nombreux admirateurs, dont l’auteur de ces lignes, qui considère cette œuvre peu connue comme l’égale au point de vue musical de son illustre successeur.

Bien que de nombreuses œuvres d’Ives ont eu de longues périodes de gestation, le cheminement de sa Première Sonate pour piano a été particulièrement long. Les premières traces datent de 1901 avec une esquisse identifiable du premier mouvement. Ives a poursuivi avec des ébauches des quatre premiers mouvements dans les années 1910 et a composé la première partie du quatrième mouvement, le cinquième en entier, en plus de réviser l’ensemble au cours des années 1920.

I : Comme beaucoup de mouvements des œuvres d'Ives, le premier présente ce que les spécialistes décrivent comme un cadre cumulatif (voir la liste à la page 25). Dans ceux-ci, Ives présente au début du mouvement une version fragmentée d'une mélodie empruntée, le plus souvent un hymne, fait ensuite allusion à cette mélodie tout au long du mouvement puis, à la fin de celui-ci, l'énonce clairement, en tout ou en partie. La source du premier mouvement est l'hymne *Lebanon* composé au XIX^e siècle dont les quatre dernières mesures émergent clairement des complexités dissonantes qui précèdent la conclusion sereine et tonale du mouvement. Ives propose en divers endroits du mouvement de subtiles allusions au texte ou à la musique liés à *Lebanon*, qui commence par les mots de « J'étais une brebis errante » et l'hymne *Where is my Wandering Boy ?*

II et IV : Les deuxième et quatrième mouvements forment une paire, chacune en deux parties intitulées « a » et « b », et tous sauf la section IVa adoptent le style bien identifiable du ragtime, bien qu'ils soient ici dissonants, ou de la forme couplet-refrain. Chaque mouvement comprend également les trois mêmes hymnes : *Happy Day* et *Bringing in the Sheaves* apparaissent dans les sections des couplets de IIa, IIb et IVb, et la mélodie de huit mesures de *Welcome Voice* apparaît dans le refrain de ces sections (mais est réduit à ses dix premières notes à la fin de IVa).

Comme il le fait souvent, Ives a choisi son matériau en fonction de ses propriétés communes. Dans les deuxième et quatrième mouvements, les trois hymnes se concluent par les mêmes degrés de la tonalité (3–1–3–2–1). En outre, *Happy Day* (connu avec le texte séculaire « How dry I am ») et *Sheaves* comportent tellement de ressemblances mélodiques qu'il est souvent difficile de déterminer à quel hymne Ives fait référence. Ives n'énonce jamais complètement *Happy Day*, mais vers la fin de IVb, il introduit l'intégralité de *Sheaves* avec un point culminant constitué par un ragtime rapide, robuste et totalement enjoué. Il poursuit avec le dernier refrain de *Welcome Voice* à la main droite en contrepoint avec une exposition cumu-

lative de *Sheaves* à la main gauche (avec une touche de *Happy Day*). Le mouvement se termine lorsque les trois hymnes convergent paisiblement vers leur conclusion mélodique commune, soutenue par un simple accord de si bémol majeur.

III: Le troisième mouvement combine la forme cumulative avec un thème et variations basé sur l'hymne *Erie*. Contrairement à la plupart des mouvements qui adoptent le principe de la forme cumulative et qui gardent donc l'énoncé le plus clair pour la fin, Ives expose la mélodie d'*Erie* (moins sa note finale) dans son intégralité à mi-chemin. Dans la dernière mesure, Ives fait entendre la note finale très attendue dans ce qui est communément appelé une cadence plagale « Amen » (IV–I).

V: Le dernier mouvement est le seul qui ne soit ni cumulatif ni basé principalement sur des mélodies empruntées (bien qu'Ives fasse un clin d'œil à la forme cyclique avec diverses allusions à *Lebanon*). Le point central du mouvement est fait d'un motif descendant de trois notes qui consiste en une seconde mineure suivie d'une tierce mineure, une compression mélodique du motif que l'on trouve dans *Sheaves* fait d'une seconde majeure et d'une tierce majeure.

Bien que ce motif principal apparaisse pendant la majeure partie du mouvement, on l'entend à partir de l'*Allegro* final dans presque toutes les mesures des cinq dernières pages. Dans la section précédant l'*Allegro*, Ives offre un moment de réflexion lyrique et de détente par rapport au motif principal dans une section indiquée *Adagio cantabile* dérivée de *Scene Episode*, la quatrième des *Set of Five Take-Offs* pour piano. Dans cette oasis sonore mélodique au milieu de l'abstraction, de la dissonance et de l'atonalité qui ont précédé et qui reviendront bientôt, Ives commence par les quatre premières notes de *Happy Day* et poursuit avec plusieurs expositions reconnaissables du début de *Happy Land*. L'imposante mais étonnamment accessible Première Sonate pour piano d'Ives se conclut par une dernière cadence « Amen » dans la nuance *fortissimo* et une exposition du motif primal de seconde mineure –

tierce mineure s'élève tranquillement au-dessus d'un passage parfaitement consonant en mi majeur.

Charles Ives: Three-Page Sonata

En plus de ses deux sonates monumentales pour piano d'une durée respective de 30 à 40 et de 35 à 50 minutes, Ives a composé une troisième sonate miniature qui ne dure qu'entre 6 et 9 minutes. Cette sonate allait se faire connaître sous le titre de *Three-Page Sonata*, qui est aussi le nom qu'elle prendra à sa publication car le manuscrit de l'œuvre au complet ne comptait que trois pages. Bien que le manuscrit soit daté de 1905, les spécialistes de l'œuvre d'Ives ont déterminé que les premières esquisses existantes apparaissent sur un papier qui ne peut prédaté 1907 et qu'Ives a continué à réviser l'œuvre au milieu des années 20.

Malgré sa brièveté, Ives a divisé la sonate en trois mouvements distincts mais non numérotés, joués sans interruption. Le premier, *Allegro moderato*, est une forme sonate classique modifiée avec une exposition répétée et un développement mais sans la réexposition habituelle. Les quatre premières notes (ré bémol, do, mi bémol, ré) sont une transposition du motif « BACH » (dans la notation allemande : si bémol, la, do, si naturel), un motif souvent utilisé dans des œuvres en hommage au compositeur allemand. Après sa première énonciation, l'évocation musicale du nom de Bach passe à l'arrière-plan et ses permutations ne peuvent guère être perçues que par les spécialistes.

Le second mouvement, en deux sections aux tempos plus lents, *Andante* et *Adagio*, comporte des motifs répétés (c'est-à-dire en ostinato) à la basse dans chacune d'elles. Dans l'*Adagio*, la ligne supérieure évoque une cloche, ce que confirme plus loin une longue citation du carillon de Westminster, une mélodie simple que l'on peut encore entendre de nos jours, à toutes les heures, jouée par les cloches de l'Elizabeth Tower de Londres mieux connue sous le nom de Big Ben. Afin de

renforcer l'effet de cloches, Ives note dans la partition qu'il serait « préférable d'avoir un exécutant additionnel ou des cloches – ou mieux encore, un célesta », une recommandation qui est suivie sur le présent enregistrement. Ives recourra à nouveau au carillon de Westminster dans le finale de son second quatuor à cordes ainsi que dans celui de sa quatrième symphonie.

Le troisième mouvement s'ouvre sur ce qui pourrait être la première œuvre américaine (voire occidentale) à exposer successivement les douze notes de la gamme chromatique sans aucune répétition, une stratégie mélodique identifiée par la suite comme une série de douze notes et attribuée à Arnold Schoenberg. Ives poursuit après cette introduction saisissante à la basse avec trois styles musicaux distincts (une marche, une valse et un ragtime), joués deux fois. Un dernier énoncé abrégé de la valse conclut la troisième et dernière sonate pour piano d'Ives, une œuvre brève, implacable, dissonante, atonale et excentrique. Une œuvre composée, pour reprendre les mots d'Ives lors de sa publication en 1949, en tant que « plaisanterie pour heurter les oreilles douillettes ».

© **Geoffrey Block 2020**

Suggestions de lecture (en anglais) :

Burkholder, J. Peter. *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. New Haven: Yale University Press, 1995.

Gann, Kyle. *Charles Ives's « Concord » : Essays after a Sonata*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2017.

Bernhard Gander: Peter Parker

Peter Parker, l'alter ego du super-héros Spider-Man, constitue le point de départ de la pièce pour piano très virtuose et résolument originale de Bernhard Gander. Pour le compositeur, qui aime utiliser des sources d'inspiration non conventionnelles, il s'agit de sa première pièce consacrée à un super-héros, mais pas la seule : dans *khul* pour quatuor à cordes (2010) et *hukl* (2012) pour orchestre, il fait référence au personnage de l'Incroyable Hulk.

La base musicale de *Peter Parker* (2004) est constituée de trois blocs de construction musicaux que Gander a représentés dans les premières études graphiques préliminaires en un point (note unique), un trait (cluster) et une ligne en zigzag (arpège). En commençant par la morsure de l'araignée qui transforme Peter Parker en Spider-Man, la composition de Gander déploie la palette des mouvements du super-héros qu'il traduit en musique. Sauter, voler, courir, tomber et escalader, ainsi que lancer une toile d'araignée sont des séquences de mouvement représentées à partir d'une combinaison de ces éléments constitutifs. Alors que la course est représentée par de nombreuses notes répétées sur plusieurs octaves, y compris de courtes interjections de clusters occasionnels, l'escalade forme un contraste marqué avec sa sonorité rigide et implacable dominée par les clusters. Le vol réunit ces trois éléments constitutifs, sous-entendant que le corps est vu de différentes perspectives. Les chutes sont dominées par des arpèges descendants, et enfin les sauts font entendre des notes isolées bondissant vers le haut ainsi que des clusters. Gander évoque la toile d'araignée par des traits, souvent chromatiques, ascendants.

Bernhard Gander crée un second niveau dans sa pièce en traduisant musicalement des techniques cinématographiques. Ainsi, il évoque la toile d'araignée lancée au ralenti en hachant le mouvement ascendant des doubles-croches, pour ainsi dire en images individuelles, à la manière d'un stroboscope par de courtes interruptions, mais en conservant la grande ligne. Il effectue également des zooms lorsque Gander, partant d'un cluster étendu, se concentre de plus en plus jusqu'à ce qu'une seule note reste à la fin. En certains endroits, les éléments musicaux individuels sont examinés en gros plan, extraits de leur contexte et présentés individuellement. Autre caractéristique de Bernhard Gander : la rupture du film alors qu'il laisse la pièce s'écrouler soudainement aux deux tiers [8 6'31], pour finalement l'amener à sa fin turbulente dans un nouveau départ.

Les exigences techniques que la pièce de Bernhard Gander, lui-même pianiste

de formation, impose à l'interprète sont énormes. La pièce, écrite sur trois portées, se caractérise par des traits rapides, de grands bonds intervalliques et une dynamique extrêmement nuancée. Mais la virtuosité n'est jamais une fin en soi, mais sert plutôt à développer toutes les facettes de Peter Parker et de son alter ego Spider-Man.

© *Axel Petri-Preis* 2020

Les intérêts musicaux variés du pianiste **Joonas Ahonen** l'amènent à jouer de la musique de la fin du XVIII^e siècle au pianoforte et à assurer des créations d'œuvres musicales actuelles. Il est membre de l'ensemble Klangforum Wien, l'un des meilleurs ensembles de musique contemporaine au monde ainsi que du Trio Rödberg qui joue sur instruments anciens. Ahonen s'est produit en tant que soliste avec l'Orchestre philharmonique d'Helsinki, l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise, l'Orchestre symphonique de la BBC et l'Orchestre symphonique de la radio de Vienne avec des chefs tels Sakari Oramo, John Storgårds, Marin Alsop et Pablo Heras-Casado. Il s'est produit dans le cadre du West Cork Chamber Festival ainsi que du Festival Musiq'3 à Bruxelles et, avec la violoniste Patricia Kopatchinskaja, aux festivals de Lockenhaus et de Gstaad, au Konzerthaus de Vienne et au Teatro alla Scala de Milan. Éprouvant un intérêt marqué pour l'art multidisciplinaire, il a réalisé une tournée avec le groupe de danse contemporaine Rosas pour l'exécution d'*Achterland* d'Anne Theresa De Keersmaecker. On peut entendre Ahonen sur des enregistrements réalisés chez BIS comme le Concerto pour piano de Ligeti et la *Sonate « Concord »* d'Ives, des performances qui ont été saluées par la presse musicale.

www.joonasahonen.com

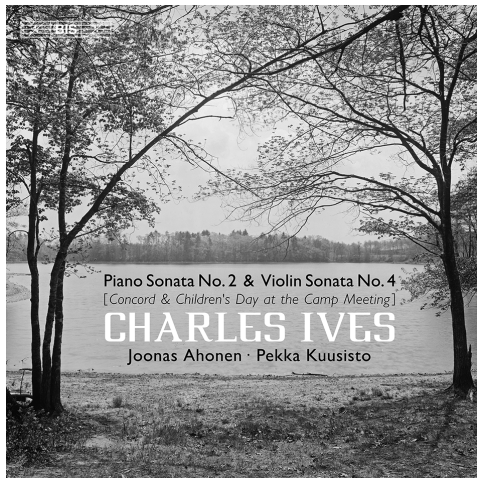
Charles Ives: Piano Sonata No. 1

- I. *Adagio con moto – Andante con moto – Allegro risoluto – Adagio cantabile* (1901–16; rev. 1921–27)
Borrowings: *Lebanon; Where Is My Wandering Boy?*
- Ila. *Allegro moderato – Andante* (c. 1915–16; rev. 1920–21); based on *Ragtime Dance No. 2*
Borrowings: *Bringing in the Sheaves; Happy Day; Welcome Voice*
- Ilb. *Allegro – Meno mosso con moto* (Subtitle: *In the Inn*) (c. 1915–16; rev. 1920–22); based on *Ragtime Dance No. 1*; reworked and orchestrated as *In the Inn*, No. 2 of the *Set for Theatre Orchestra*
Borrowings: *Bringing in the Sheaves; Happy Day; Welcome Voice*
- III. *Largo – Allegro – Largo* (c. 1915–16; rev. 1921–22)
Borrowing: *Erie* ('What a Friend We Have in Jesus')
- IVa. No tempo marking (c. 1921)
Borrowing: *Welcome Voice*
- IVb. *Allegro – Presto – Slow* (c. 1921); based on *Ragtime Dance No. 4*
Borrowings: *Bringing in the Sheaves; Happy Day; Welcome Voice*
- V. *Andante maestoso – Adagio cantabile – Allegro – Andante* (1920–22; rev. 1926–27); the *Adagio cantabile* portion is based on *Scene Episode*, No. 4 of the *Set of Five Take-Offs* for piano (c. 1907)
Borrowings: *Lebanon; Happy Day; Happy Land*

Charles Ives: Three-Page Sonata (c. 1907–14; rev. c. 1925–26)

Borrowings: B-A-C-H; *Westminster Chimes*

More music by Charles Ives from Joonas Ahonen



Charles Ives

Piano Sonata No. 2,
'Concord, Mass., 1840–60'

Sonata No. 4, 'Children's Day
at the Camp Meeting'
for violin and piano

with Pekka Kuusisto violin

BIS-2249

Recording of the Month – 'From the conflict of its first moments, Ahonen's *Concord* grabbed my attention and never let it slip.' *MusicWeb-International*

4 étoiles – « Ahonen enthousiasme par sa fougue qui colle bien avec le vitalisme de la *Concord*... sa jeunesse impétueuse et sa haute technicité séduisent aisément... » *Classica*

'Monumental and intricate, it's [*Concord* is] given an assured and sensitive reading by Finnish pianist Joonas Ahonen.' *Limelight Magazine*

Nominated both for Finnish Broadcasting Company (YLE)
Recording of the Year 2017 and EMMA, the Finnish Grammy Awards.

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com



We care. The sleeve used for this disc is made of FSC/PEFC-certified material with soy ink, eco-friendly glue and water-based varnish. It is easy to recycle, and no plastic is used.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: 15th–18th August 2019 at the Sendesaal Bremen, Germany
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Piano technician: Wolfgang Wiese

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover texts: © Geoffrey Block and Axel Petri-Preis 2020
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography Julia Wesely julia-wesely.com
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2409 © & © 2021, BIS Records AB, Sweden.



BIS-2409