



Piano Sonata No. 2 & Violin Sonata No. 4
[Concord & Children's Day at the Camp Meeting]

CHARLES IVES

Joonas Ahonen · Pekka Kuusisto

Front cover: 'Thoreau's Cove, Concord, Mass.', c. 1908

IVES, CHARLES (1874–1954)

SONATA NO. 4, 'CHILDREN'S DAY AT THE CAMP MEETING' 11'07 for violin and piano (1911–16)

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 2'14 |
| 2 | II. <i>Largo</i> | 7'13 |
| 3 | III. <i>Allegro</i> | 1'34 |

SONATA NO. 2, 'CONCORD, MASS., 1840–60' 47'04 for piano with optional viola and flute (1916–19)

- | | | | |
|---|------------------|-----------------------------|-------|
| 4 | I. Emerson | PEKKA KUUSISTO <i>viola</i> | 16'24 |
| 5 | II. Hawthorne | | 11'58 |
| 6 | III. The Alcotts | | 5'46 |
| 7 | IV. Thoreau | SHARON BEZALY <i>flute</i> | 12'42 |

TT: 58'54

JOONAS AHONEN *piano*

PEKKA KUUSISTO *violin*

INSTRUMENTARIUM

Grand piano: Steinway D

Violin: Giovanni Battista Guadagnini 1754, on loan from the Finnish Cultural Foundation

Both works published by Associated Music Publishers

Sonata No. 4 for violin and piano: ‘Children’s Day at the Camp Meeting’

In his *Memos*, in the early 1930s, Ives recalled his intention about 1916 to compose a less technically intricate violin sonata suitable for his twelve-year-old nephew to play. The *Memos* also provided material for Ives’s notes to the Fourth Violin Sonata published by Arrow Music in 1942 (reprinted without change by Associated Music Publishers in 1957). The notes describe the work’s ‘subject matter’ as ‘a kind of reflection, remembrance, expression, etc. of the children’s services at the out-door Summer camp meetings held around Danbury and in many of the farm towns in Connecticut, in the 70’s, 80’s, and 90’s.’ Ives also remembered how the children converted ‘marching kind of hymns’ into real marches, including the hymns quoted in the first and third movements, separated by a quiet *Children’s Hymn* in the second movement.

Ives assembled his last violin sonata around 1916 from various movements composed or partially completed between 1901 and 1910. As with the long gestation of the *Concord Sonata*, this was Ives’s *modus operandi*, the rule rather than the exception by which Ives ingeniously managed to create a coherent work from various disparate parts, via a compositional gestation often spread out over a decade or more. The first movement of the Fourth Sonata was derived from a lost sonata for trumpet and organ; the third movement was derived from a lost piece for cornet and strings, probably based on Robert Lowry’s gospel song *The Beautiful River*, which begins with the question ‘Shall We Gather at the River?’ A rejected fourth movement became the basis of the third movement of the Second Sonata.

Continuing his practice in the earlier violin sonatas, each of the three movements of the Fourth placed hymn tunes at their centre. As with its predecessors (and works in other genres) Ives’s procedure in the Fourth Sonata was to introduce each hymn in an ambiguous or fragmented way and then gradually reveal the theme in its entirety or in a nearly completed state to conclude each movement. J. Peter Burk-

holder coined the term ‘cumulative form’ to describe this process. In contrast, while the *Concord Sonata* employs cumulative form, the first complete statement of the ‘human faith melody’ is not heard until the third movement.

Many movements also contain a counter-melody that will be completed alongside the main borrowing at the end of a movement. In the Fourth’s first movement, for his central melody Ives adapts the hymn *Old Old Story* by William Howard Doane, presumably upon the discovery that it could be sounded simultaneously with a counter-melody consisting of the first ten bars of the only surviving fugue composed by Ives’s revered father and teacher George Ives when he was a young man. Ives eventually managed to state nearly every note of the forty-eight bars of his father’s fugue, a continuous borrowing surpassed in length only by the ‘Decoration Day’ movement from his *Holidays Symphony*. Ives based the second movement on the second half of William Bradbury’s hymn *Jesus Loves Me*, where, after initial fragmentation, the hymn is stated three times, each time slower, softer and a fourth lower than its predecessor. The third movement triumphantly states its central borrowed melody, *The Beautiful River*, towards the conclusion of the movement before ending mysteriously on the phrase that corresponds to the words ‘gather at the river’.

Not long after its official première in 1940, the sonata gained the attention of arguably the highest-profile musician yet to champion the music of Ives, the Hungarian violin virtuoso and friend of Béla Bartók, Joseph Szigeti. Within days after recording Ives’s shortest sonata with the pianist Andor Földes in 1942, Szigeti and Földes performed the work at Carnegie Hall. A live radio broadcast and publication of the sonata quickly followed. The sonata has remained Ives’s most popular work for violin ever since.

Piano Sonata No. 2: ‘Concord, Mass., 1840–60’

As early as 1902 Ives began to contemplate a series of orchestral overtures based on literary figures. Traces of the work that would eventually become the *Concord Sonata* for piano began to emerge around 1907–08. By 1912 Ives played a version of the work for his friend Max Smith, but datable drafts do not begin in earnest until 1915 and are concentrated in 1919, the year Ives completed the sonata. The technically and musically challenging work was published in 1920 and distributed the following year, both at Ives’s expense. As co-partner of a phenomenally successful life insurance firm and arguably one of the richest men in America, Ives could easily manage the cost of printing and sending copies of his sonata along with a book of essays to hundreds of unsuspecting subscribers of the *Musical Courier* and members of *Who’s Who*.

At the end of 1938 John Kirkpatrick performed the complete sonata for the first time. In his review of Kirkpatrick’s New York Town Hall concert a little later in January 1939, the *New York Herald Tribune*’s influential first-string music critic Lawrence Gilman assessed Ives’s sonata as ‘the greatest music composed by an American’. So began the *Concord Sonata*’s reign as a centrepiece of Ives’s compositional legacy and one of the pillars of American classical music.

In the ‘Author’s Preface’ to his *Essays before a Sonata*, the composer described his goal as ‘an attempt to present [one person’s] impression of the spirit of transcendentalism that is associated in the minds of many with Concord, Mass., of over a half century ago’. To this end each of the sonata’s four movements focuses on a major literary figure (or in the case of ‘The Alcotts’ a family) who inhabited Concord, Massachusetts between 1840 and 1860. ‘Emerson’, the longest and most complex movement, musically profiles a Concord Transcendentalist of literary and philosophical substance, Ralph Waldo Emerson, who merits both dissonant and atonal (prose) and lyrical (poetic) passages to convey his scope and gravitas. On

the last page of 'Emerson' Ives provides the option of inviting a violist to play a haunting counter-line in an inner voice for two bars (a remnant from the discarded 'Emerson' Overture).

The virtuosic and fanciful 'Hawthorne', described by Ives as a 'scherzo', suggests aspects of Nathaniel Hawthorne's stories, in particular the satirical *The Celestial Railroad*, a modern adaptation of John Bunyan's seventeenth-century allegory *The Pilgrim's Progress*. Ives also inserts 'a scene at a churchyard' accompanied by the hymn *Martyn* (which, like *Missionary Chant* featured in 'The Alcotts', resembles the opening of Beethoven's Fifth), a circus parade which quotes Ives's own rousing *Country Band March*, and ragtime passages, including one that quotes a snippet of Claude Debussy's contemporary *Golliwogg's Cake-Walk*. At one point in 'Hawthorne' Ives also instructs the pianist to employ 'a strip of board 14¾ inches long and heavy enough to press the keys down without striking', a passage which is surprisingly gentle and serene. Later there is a brutally dissonant *fortississimo* climactic section of tone clusters prior to a more lyrical passage ingeniously based on Ives's perennial favourite, *Columbia, the Gem of the Ocean*.

'The Alcotts', by far the shortest movement, is for the most part a tonal and harmonious family portrait of patriarch Bronson Alcott, who we meet at the outset in A flat major [left hand] conversing with his friend Sam Staples over the fence in B flat [right hand] in a moment of bitonality. Later we meet Bronson's daughters, most famously Louisa May, who memorably portrayed a fictional version of her family in *Little Women*. In discussing this movement in his *Essays* Ives prepares listeners to hear 'the little old spinet piano Sophia Thoreau gave to the Alcott children, on which Beth played the old Scotch airs [*Loch Lomond*], and played at the Fifth Symphony.'

In discussing 'Thoreau', the transcendental hero of the final movement, Ives offers his most complete and detailed musical narrative, a more literal program-

matic movement that attempts to convey in musical terms selected prose passages of Henry David Thoreau's *Walden* that express Thoreau's 'thought on an autumn day of Indian summer'.

Linking all the movements is the 'human faith melody' mentioned in 'The Alcotts' essay, a composite melody foreshadowed as early as the opening page of 'Emerson' and in various places of 'Hawthorne', but not fully realized until Beth Alcott plays it twice in the third movement. Near the end of 'Thoreau' we hear all but the last four notes of the 'human faith melody' played by the optional flute (Thoreau's instrument). Contained within this melody is the powerful short-short-short-LONG motif that opens and pervades Beethoven's Fifth Symphony and is never long absent from the *Concord Sonata*.

Why Beethoven's Fifth? Ives tells us in his *Essays*: 'There is an "oracle" at the beginning of the Fifth Symphony; in those four notes lies one of Beethoven's greatest messages. We would place its translation above the relentlessness of fate knocking at the door, above the greater human message of destiny, and strive to bring it towards the spiritual message of Emerson's revelations, even to the "common heart" of Concord – the soul of humanity knocking at the door of the divine mysteries, radiant in the faith that it *will* be opened – and the human become the divine?' Directly following Beethoven's Fifth within the 'human faith melody' we hear the striking opening phrase of Beethoven's Piano Sonata, Op. 106, known as the 'Hammerklavier'. Yet more borrowings embedded in this central melody are the second phrase of *Martyn* and the end of the first phrase of *Columbia, the Gem of the Ocean*.

Significantly, Ives's principal hymns and popular music, many of which doubtless were chosen for the musical qualities they shared with Beethoven's Fifth Symphony and 'Hammerklavier', also successfully link Ives's world to Concord between 1840 and 1860. Most were composed within these years. Among the classical bor-

rowings can be found the famous first six notes of Wagner's Prelude to *Tristan und Isolde* (1865) featured in several passages of 'Emerson' and the opening of the Wedding March from *Lohengrin* ('Here comes the bride'; 1850) in the middle of the lyrical central section of 'The Alcotts' that begins with *Loch Lomond* and concludes with the minstrel tune *Stop That Knocking at My Door* (1843).

Aside from the Fifth Symphony Ives only named one other borrowing, Stephen Foster's *Massa's in de Cold Ground* (1852). Like the Fifth Symphony the Foster tune is foreshadowed, but unlike the Fifth it remains hidden throughout most of the sonata before it emerges clearly and often in 'Thoreau'. By then it has also served as the foundation for a number of various lyrical themes.

The *Concord Sonata* is not only a work of central importance in Ives's musical output, it is widely regarded as a work of historical and artistic significance in American music. Although it has not yet joined compositions like the Liszt Sonata and Beethoven's 'Hammerklavier' in the obligatory repertoire of piano virtuosos, the *Concord Sonata* continues to gain new friends and vigorous champions worldwide.

© Geoffrey Block 2017

For further reading:

Block, Geoffrey. *Ives: 'Concord' Sonata*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Burkholder, J. Peter. *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*.

New Haven: Yale University Press, 1995.

Sinclair, James B. *A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives*. New Haven: Yale University Press, 1999.

Swafford, Jan. *Charles Ives: A Life with Music*. New York: W. W. Norton, 1996.

The Finnish pianist **Joonas Ahonen** has received critical acclaim both as a performer of Ligeti's music and as a Beethoven interpreter on historical pianos. A student of Tuija Hakkila and Liisa Pohjola at the Sibelius Academy in Helsinki, he early on developed a strong interest in contemporary music, and since 2011 he has been a member of the renowned Austrian soloist ensemble Klangforum Wien. A dedicated chamber musician, Ahonen has performed at the West Cork Chamber Music Festival, Davos Festival and Pekka Kuusisto's 'Our Festival'. As a soloist Ahonen has appeared with orchestras and ensembles such as the Finnish Radio Symphony Orchestra, Tapiola Sinfonietta, Avanti! and Ictus. Recent highlights include appearances at the Wiener Konzerthaus, Teatro Colón in Buenos Aires and in the Elbphilharmonie concert series in Hamburg.

For BIS he has previously recorded György Ligeti's Piano Concerto. The recently released all-Ligeti disc (BIS-2209) has received top marks on web site *Klassik-Heute.de* and acclaim in *The Guardian*: 'Ahonen's playing never loses focus or composure, whether hurtling through torrents of notes in the outer movements of the Piano Concerto or underpinning the melancholy introspection in its central ones...'

www.joonasahonen.com

The violinist **Pekka Kuusisto** is internationally renowned for his fresh approach to the repertoire. Kuusisto performs with major orchestras across the world, including the Seattle, Cincinnati, Finnish Radio and BBC Symphony Orchestras, Los Angeles and Oslo Philharmonic, Minnesota Orchestra, Scottish and Mahler Chamber Orchestras and Philharmonia Orchestra, to name a few. He has also appeared at London's BBC Proms and the Edinburgh International Festival.

Widely recognized for his directing work, he is artistic director of ACO Collective, artistic partner with the Saint Paul Chamber Orchestra and 'artistic best friend'

with The Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. A keen chamber musician, Kuusisto makes high-profile appearances at venues such as London's Wigmore Hall, Amsterdam's Concertgebouw and New York's Carnegie Hall.

Advocating new music, Kuusisto collaborates frequently with composers such as Muhly, Bjarnason, Adès and Hillborg. Artistic director of the award-winning 'Our Festival' in Finland, Kuusisto is an improviser, electronic musician and folk fiddler, engaging with people across the artistic spectrum. Following his world première performance of Sebastian Fagerlund's Violin Concerto with Finnish Radio Symphony Orchestra, Kuusisto's recording of the work (BIS-2093) has been released to widespread critical acclaim.



PEKKA KUUSISTO

Sonate Nr. 4 für Violine und Klavier: „Kindertag beim Camp Meeting“

In seinen Anfang der 1930er Jahre notierten Memos erinnerte sich Ives daran, wie er für seinen zwölfjährigen Neffen um 1916 eine technisch nicht sonderlich vertrackte Violinsonate hatte komponieren wollen. Die *Memos* lieferten auch Material für Ives' Anmerkungen zur Violinsonate Nr. 4, die 1942 von Arrow Music veröffentlicht wurde (und 1957 von Associated Music Publishers unverändert nachgedruckt wurde). Die Anmerkungen beschreiben das „Sujet“ des Werks als „eine Art Reflektion, Erinnerung, Ausdruck usw. der Kindergottesdienste bei den unter freiem Himmel stattfindenden Camp Meetings (Sommerlager) in der Gegend von Danbury und in vielen der Bauerndörfer in Connecticut in den 70ern, 80ern und 90ern.“ Ives erinnerte sich auch daran, wie die Kinder „marschähnliche Hymnen“ in echte Märsche umwandelten, darunter auch die im ersten und dritten Satz zitierten Hymnen, die durch eine ruhige Kinderhymne im zweiten Satz getrennt werden.

Ives stellte seine letzte Violinsonate um 1916 aus verschiedenen Sätzen zusammen, die er zwischen 1901 und 1910 komponiert oder zum Teil fertiggestellt hatte. Das war Ives' *modus operandi* und, wie auch die lange Entstehungsgeschichte der *Concord-Sonate* zeigt, eher die Regel als die Ausnahme: Auf geniale Weise schaffte es Ives, aus etlichen disparaten Teilen ein kohärentes Werk zu erzeugen, dessen Entstehung oft mehr als ein Jahrzehnt in Anspruch nehmen konnte. Der erste Satz der Sonate Nr. 4 basiert auf einer verschollenen Sonate für Trompete und Orgel; der dritte Satz geht auf ein verlorenes Stück für Kornett und Streicher zurück, das seinerseits wahrscheinlich auf Robert Lowrys Gospel *The Beautiful River* (*Der wunderschöne Fluss*) beruht, welches mit der Frage „Shall We Gather at the River?“ („Sollen wir uns am Fluss versammeln?“) beginnt. Ein verworfener vierter Satz diente dem dritten Satz der Zweiten Sonate als Ausgangspunkt.

Wie bei den zuvor komponierten Violinsonaten steht in jedem der drei Sätze der

Sonate Nr. 4 eine Hymne im Zentrum; wie dort (und in Werken anderer Gattungen) verfuhr Ives auch hier so, dass er jede Hymne zunächst in mehrdeutiger oder fragmentarischer Weise einführte und das Thema dann allmählich in seiner Gesamtheit oder in seiner fast vollständigen Gestalt enthüllte, um damit den Satz zu beenden. J. Peter Burkholder prägte für diesen Verlauf den Begriff „kumulative Form“. (Wenngleich die *Concord-Sonate* ebenfalls einen kumulativen Formverlauf zeigt, erklingt die „Melodie des menschlichen Glaubens“ erstmals im dritten Satz in ihrer vollständigen Gestalt.)

Viele Sätze weisen zudem eine Gegenmelodie auf, die am Satzende neben der Hauptquelle komplettiert wird. Im ersten Satz der Vierten adaptiert Ives die Hymne *Old Old Story* von William Howard Doane, vermutlich weil er entdeckt hatte, dass sie sich mit einer besonderen Gegenmelodie kontrapunktieren ließ: den ersten zehn Takten der einzigen erhaltenen Fuge seines verehrten Vaters und Lehrers George Ives, die die dieser als junger Mann komponiert hatte. Ives gelang es schließlich, fast jeden Ton der achtundvierzig Takte langen väterlichen Fuge unterzubringen – eine ausgedehnte Entlehnung, deren Länge nur durch den „Decoration Day“-Satz seiner *Holidays Symphony* übertroffen wurde. Ives stützte den zweiten Satz auf die zweite Hälfte von William Bradburys Hymne, *Jesus Loves Me (Jesus liebt mich)*; nach anfänglicher Zersplitterung erklingt die Hymne dreimal, ein jedes Mal langsamer, weicher und eine Quarte tiefer als zuvor. Der dritte Satz intoniert seine zentrale Entlehnung, *The Beautiful River*, am Ende in triumphalem Gestus, bevor er mit der Phrase, die den Worten „gather at the river“ entspricht, geheimnisvoll schließt.

Bald nach der offiziellen Uraufführung im Jahr 1940 wurde der wohl hochkarätigste Musiker, der sich für Ives einsetzte, auf die Sonate aufmerksam: der ungarische Violinvirtuose und Bartók-Freund Joseph Szigeti. Innerhalb weniger Tage nach der Aufnahme von Ives' kürzester Sonate mit dem Pianisten Andor Földes 1942 spielten Szigeti und Földes das Werk in der Carnegie Hall. Eine Live-

Übertragung im Radio und die Publikation ließen nicht lange auf sich warten. Bis heute ist die Sonate Ives' beliebtestes Werk für Violine geblieben.

Klaviersonate Nr. 2: „Concord, Mass., 1840–60“

Bereits 1902 beschäftigte sich Charles Ives mit einer Reihe von Orchester-Ouvertüren auf der Grundlage literarischer Gestalten. Erste Hinweise auf jenes Werk, das schließlich die *Concord-Sonate* für Klavier werden sollte, zeigten sich um 1907/08. Im Jahr 1912 spielte Ives seinem Freund Max Smith eine Fassung dieses Werkes vor, doch die ersten ernsthaft datierbaren Entwürfe stammen aus dem Jahr 1915, und sie verdichten sich 1919, dem Jahr, als Ives die Sonate fertigstellte. Das technisch und musikalisch anspruchsvolle Werk wurde 1920 veröffentlicht und kam im Jahr darauf in den Vertrieb – beides finanziert von Ives. Als Mitinhaber eines außerordentlich erfolgreichen Lebensversicherungsunternehmens und als einer der vermutlich reichsten Männer Amerikas war es für Ives ein Leichtes, seine Sonate zu drucken und, zusammen mit einer Essaysammlung, an Hunderte ahnungsloser Abonnenten des *Musical Courier* und an Mitglieder des *Who's Who* zu versenden.

Ende 1938 wurde die Sonate in ihrer vollständigen Fassung von John Kirkpatrick in der New Yorker Town Hall uraufgeführt. In seiner etwas später, im Januar 1939 erschienenen Konzertkritik feierte der einflussreiche Musikkritiker Lawrence Gilman in der *New York Herald Tribune* Ives' Sonate als „die bedeutendste Musik, die je von einem Amerikaner komponiert wurde“. So begann die Regentschaft der *Concord-Sonate* als Kernstück in Ives' Œuvre und als einer Säule der klassischen Musik Amerikas.

In der Einleitung zu seinen *Essays vor einer Sonate* schrieb der Komponist, es handle sich um „einen Versuch, den Eindruck (einer Person) vom Geist des Transzendentalismus einzufangen, der sich bei vielen mit dem Gedanken an Concord, Mass., vor mehr als einem halben Jahrhundert verbindet“. Zu diesem Zweck

konzentriert sich jeder der vier Sätze auf eine bedeutende literarische Figur (bzw., im Fall von „The Alcotts“, auf eine Familie), die zwischen 1840 und 1860 in Concord, Massachusetts, lebte. „Emerson“, der längste und komplexeste Satz, ist ein musikalisches Portrait von Ralph Waldo Emerson, einem Transzendentalisten aus Concord von literarischem und philosophischem Gewicht, dessen Tätigkeitsspektrum und Gravitas sowohl durch dissonante und atonale (Prosa) als auch durch lyrische (Dichtung) Passagen dargestellt werden. Auf der letzten Partiturseite von „Emerson“ sieht Ives vor, *ad libitum* einen Bratschisten zwei Takte lang eine betörende Gegenlinie als Innenstimme spielen zu lassen (ein Überbleibsel aus der verworfenen „Emerson“-Ouvertüre).

Das virtuos-fantastische „Hawthorne“, von Ives als „Scherzo“ bezeichnet, erinnert an Nathaniel Hawthornes Erzählungen, insbesondere an die Satire *The Celestial Railroad* (*Die himmlische Eisenbahn*), eine moderne Adaption von John Bunyans Allegorie *The Pilgrim's Progress* (*Die Pilgerreise*) aus dem 17. Jahrhundert. Ives fügt ferner „eine Szene auf einem Kirchhof“ ein, untermalt von dem geistlichen Lied *Martyn* (das, wie auch der *Missionary Chant* in „The Alcotts“, dem Anfang von Beethovens Fünfter ähnelt), außerdem eine Zirkusparade, die Ives' eigenen stürmischen *Country Band March* zitiert, sowie einige Ragtime-Passagen, in denen sich u.a. ein kurzes Zitat aus dem noch jungen *Golliwogg's Cake-Walk* von Claude Debussy findet. An einer Stelle in „Hawthorne“ weist Ives den Pianisten an, „ein 14¾ Zoll (ca. 37,5 cm) langes Holzbrett zu verwenden, schwer genug, um die Tasten ohne Anschlag niederzudrücken“ – eine Passage, die überraschend sanft und heiter ist; ferner gibt es einen brutal dissonanten *fortississimo*-Höhepunkt mit Tonclustern vor einer lyrischen Passage, die raffiniert auf Ives' Lieblingsmelodie *Columbia, the Gem of the Ocean* (*Columbia, der Edelstein des Ozeans*) basiert.

„The Alcotts“, der bei weitem kürzeste Satz, ist ein weitgehend tonales, harmonisches Familienportrait des Patriarchen Bronson Alcott, dem wir zu Beginn in

As-Dur (linke Hand) begegnen, wenn er sich über den Zaun hinweg mit seinem Freund Sam Staples (B-Dur, rechte Hand) unterhält und dabei für einen kurzen Moment von Bitonalität sorgt. Später lernen wir Bronsons Töchter kennen, namentlich Louisa May, die in *Little Women* (dt. Titel: *Betty und ihre Schwestern*) auf unvergessliche Weise eine fiktive Version ihrer Familie portraitiert hat. Im Kommentar zu diesem Satz in seinen *Essays* bereitet Ives den Hörer darauf vor, „das kleine alte Spinett zu hören, das Sophia Thoreau den Alcott-Kindern überließ und auf dem Beth die alten schottischen Weisen [*Loch Lomond*] vortrug und die Fünfte Symphonie anspielte.“

In seinem Essay zu „Thoreau“, dem transzendentalen Helden des letzten Satzes, liefert Ives seine detaillierteste und vollständigste musikalische Erzählung. Es handelt sich um einen im engeren Sinne programmatischen Satz, der versucht, ausgewählte Prosapassagen aus Henry David Thoreaus *Walden* zu vertonen – Thoreaus „Gedanken an einem Herbsttag im Indian Summer“.

Die vier Sätze werden durch eine „Melodie des menschlichen Glaubens“ verknüpft, die im Essay zu „The Alcotts“ erwähnt wird: eine aus mehreren Teilen zusammengesetzte Melodie, die sich bereits zu Beginn von „Emerson“ und an mehreren Stellen in „Hawthorne“ andeutet, aber nie voll ausformuliert wird, bis Beth Alcott sie im dritten Satz zweimal spielt. Am Ende von „Thoreau“ erklingt – bis auf die letzten vier Töne – die gesamte „Melodie des menschlichen Glaubens“, gespielt auf einer optionalen Flöte (Thoreaus Instrument). Bestandteil dieser Melodie ist das kraftvolle kurz-kurz-kurz-LANG-Motiv, das Beethovens Fünfte Symphonie eröffnet und prägt, und das auch in der *Concord-Sonate* nie lange abwesend ist.

Warum Beethovens Fünfte? In den *Essays* erläutert Ives: „Am Anfang der Fünften Symphonie steht ein ‚Orakel‘: Diese vier Töne bergen eine von Beethovens großartigsten Botschaften. Ihre Bedeutung steht für uns über der Unerbittlichkeit

des an die Pforte klopfenden Schicksals, über der größeren humanen Botschaft der Vorsehung, und wir würden sie mit der spirituellen Botschaft von Emersons Offenbarungen in Zusammenhang bringen, sogar mit dem „gemeinsamen Herz“ („common heart“, R. W. Emerson) von Concord: Die Seele der Menschheit klopft an die Pforte der göttlichen Mysterien, gewiss, dass sie sich öffnen werde – und die Menschen werden zu Göttern?“ Direkt nach Beethovens Fünfter hören wir in der „Melodie des menschlichen Glaubens“ den markanten Beginn von Beethovens Klaviersonate op. 106, der „Hammerklaviersonate“. Als weitere Zitate enthält diese zentrale Melodie die zweite Phrase von *Martyn* und das Ende der ersten Phrase von *Columbia, the Gem of the Ocean*.

Bezeichnenderweise verknüpfen Ives' Hymnen- und Volksmusikzitate (von denen viele zweifellos aufgrund der musikalischen Eigenschaften ausgewählt wurden, die sie mit Beethovens Fünfter Symphonie und der „Hammerklaviersonate“ teilen) auch Ives' Welt mit dem Concord der Jahre zwischen 1840 und 1860. Die meisten der verwendeten Stücke wurden in dieser Zeit komponiert. Unter den klassischen Anleihen finden sich die berühmten ersten sechs Töne aus Wagners Vorspiel zu *Tristan und Isolde* (1865), die in „Emerson“ mehrfach anklingen, sowie der Beginn des „Hochzeitsmarschs“ aus *Lohengrin* („Treulich geführt“, 1850) in der Mitte des lyrischen Mittelteils von „The Alcotts“, der mit *Loch Lomond* beginnt und mit dem Straßenlied *Stop That Knocking at My Door* (Hör' auf, an meine Tür zu klopfen; 1843) endet.

Neben der Fünften Symphonie nannte Ives selber nur eine einzige andere Anleihe: Stephen Fosters *Massa's in de Cold Ground* (*Der Herr liegt in der kalten Erde*; 1852). Wie die Fünfte Symphonie kündigt sich auch Fosters Melodie an; anders aber als die Fünfte bleibt sie fast die ganze Sonate hindurch verborgen, bevor sie in „Thoreau“ oft und deutlich erklingt. Bis dahin hat sie einer Reihe von lyrischen Themen als Grundlage gedient.

Die *Concord-Sonate* ist nicht nur ein Werk von zentraler Bedeutung in Ives' musikalischem Schaffen, sondern sie gilt als ein Werk von historischer Bedeutung für die amerikanische Musik. Mag sie im Repertoire der Klaviervirtuosen auch noch nicht zu Liszts h-moll-Sonate und Beethovens „Hammerklaviersonate“ aufgeschlossen haben, so gewinnt sie doch weltweit immer mehr Freunde und leidenschaftliche Fürsprecher.

© **Geoffrey Block 2017**

Literaturhinweise:

Block, Geoffrey. *Ives: „Concord“ Sonata*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Burkholder, J. Peter. *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*.

New Haven: Yale University Press, 1995.

Sinclair, James B. *A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives*. New Haven: Yale University Press, 1999.

Swafford, Jan. *Charles Ives: A Life with Music*. New York: W.W. Norton, 1996.

Der finnische Pianist **Joonas Ahonen** hat sich sowohl als Interpret der Musik Ligetis wie auch als Beethoven-Interpret auf historischen Klavieren die Anerkennung der Fachwelt erworben. Er studierte an der Sibelius-Akademie in Helsinki bei Tuija Hakkila und Liisa Pohjola und entwickelte früh ein starkes Interesse an zeitgenössischer Musik. Seit 2011 ist er Mitglied des renommierten österreichischen Solistenensembles Klangforum Wien. Der passionierte Kammermusiker war beim West Cork Chamber Music Festival, dem Davos Festival und Pekka Kuusistos „Our Festival“ zu Gast. Als Solist ist Ahonen mit Orchestern und Ensembles wie dem Finnischen Radio-Symphonieorchester, der Tapiola Sinfonietta, Avanti! und Ictus aufgetreten. Zu den Highlights aus jüngerer Zeit gehören Auftritte im Wiener Konzerthaus, im Teatro Colón in Buenos Aires und in der Konzertreihe der Hamburger Elbphilharmonie.

Für BIS hat er u.a. György Ligetis Klavierkonzert aufgenommen; die kürzlich

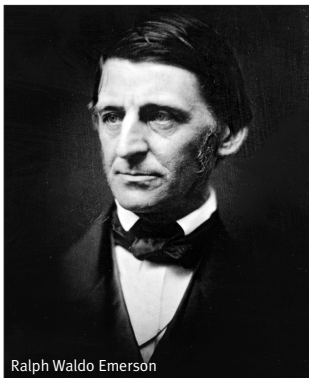
veröffentlichte Ligeti-SACD (BIS-2209) hat Höchstwertungen auf der Webseite *Klassik-Heute.de* erhalten und wurde in *The Guardian* gefeiert: „Ahonens Spiel verliert niemals an Fokussierung und Gelassenheit, ganz gleich ob er in den Außensätzen des Klavierkonzerts durch Tonfluten jagt oder die melancholische Innenschau der Binnensätze akzentuiert...“

www.joonasahonen.com

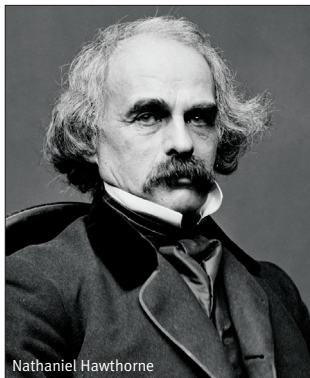
Der Violinist **Pekka Kuusisto** wird international für seinen frischen Umgang mit dem Repertoire geschätzt. Kuusisto spielt mit bedeutenden Orchestern in der ganzen Welt, u.a. mit dem Seattle Symphony Orchestra, dem Cincinnati Symphony Orchestra, dem Finnischen Radio-Symphonieorchester, dem BBC Symphony Orchestra, dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem Minnesota Orchestra, dem Scottish Chamber Orchestra, dem Mahler Chamber Orchestra und dem Philharmonia Orchestra; darüber hinaus war er bei den Londoner BBC Proms und beim Edinburgh International Festival zu Gast.

Weithin anerkannt für seine konzeptionelle Arbeit, ist er Künstlerischer Leiter des ACO Collective sowie künstlerischer Partner des Saint Paul Chamber Orchestra und der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Der leidenschaftliche Kammermusiker Kuusisto gibt hochkarätige Konzerte in Sälen wie der Londoner Wigmore Hall, dem Amsterdamer Concertgebouw und der New Yorker Carnegie Hall.

Als Verfechter neuer Musik arbeitet Kuusisto häufig mit Komponisten wie Muhly, Bjarnason, Adès und Hillborg zusammen. Kuusisto ist Künstlerischer Leiter des preisgekrönten „Our Festival“ in Finnland, Improvisator, Elektromusiker und „Folk-Fiddler“, der den Kontakt mit Menschen quer durch das künstlerische Spektrum sucht. Nach der Uraufführung von Sebastian Fagerlunds Violinkonzert mit dem Finnischen Radio-Symphonieorchester wurde Kuusistos Einspielung des Werks (BIS-2093) weithin mit großem Beifall begrüßt.



Ralph Waldo Emerson



Nathaniel Hawthorne



Louisa May Alcott



Henry David Thoreau

Sonate n° 4 pour violon et piano «Children's Day at the Camp Meeting»

Dans ses *Memos* écrits au début des années 1930, Ives évoquait son intention vers 1916 de composer une sonate pour violon moins complexe qui conviendrait à son neveu de douze ans. Les *Memos* nous informent également sur les notes écrites à propos de sa quatrième Sonate pour violon publiée par Arrow Music en 1942 (et rééditée telle quelle par Associated Music Publishers en 1957). Ces informations révèlent que le «thème» de l'œuvre est «une sorte de réflexion, de souvenir, d'expression, etc. lié aux offices réservés aux enfants lors des rassemblements estivaux autour de Danbury et dans de nombreuses fermes du Connecticut dans les années 1870, 1880 et 1890». Ives nous rappelle également comment les enfants transformaient les «sortes d'hymnes aux allures de marche» en véritables marches, comme ceux cités dans le premier et le troisième mouvement, séparés par *Children's Hymn*, plus calme, dans le second mouvement.

Ives a assemblé sa dernière sonate pour violon vers 1916 à partir de divers mouvements composés ou plus ou moins achevés entre 1901 et 1910. Ainsi que nous l'avons vu avec la longue gestation de la *Concord Sonata*, c'était là le *modus operandi* d'Ives, la règle plutôt que l'exception, alors qu'il parvenait à créer une œuvre cohérente à partir de morceaux disparates après une gestation compositionnelle qui pouvait durer plus de dix ans. Le premier mouvement de la quatrième Sonate pour violon provient d'une sonate pour trompette et orgue aujourd'hui perdue ; le troisième mouvement provient d'une pièce perdue pour cor et cordes qui se basait probablement sur le gospel *The Beautiful River* de Robert Lowry qui commence par la question «Allons-nous nous rassembler à la rivière?». Un quatrième mouvement qui a été par la suite rejeté constituera la base du troisième mouvement de la seconde Sonate.

Poursuivant dans la même veine que dans ses sonates pour violon antérieures, des hymnes sont placés au cœur de chacun des trois mouvements de la quatrième

Sonate. Et comme chez chacune de ses prédécesseurs (ainsi que dans d'autres œuvres d'un genre différent), Ives procède dans sa quatrième Sonate en exposant chaque hymne d'une manière ambiguë ou fragmentaire avant d'en révéler peu à peu le thème dans son intégralité ou presque dans la conclusion de chacun des mouvements. Le musicologue américain et spécialiste de l'œuvre d'Ives, J. Peter Burkholder, créa l'expression de « forme cumulative » pour décrire ce processus. En revanche, bien que la *Concord Sonata* recourt à la « forme cumulative », la première exposition intégrale de la « mélodie de la foi humaine » ne survient que dans le troisième mouvement.

Plusieurs mouvements contiennent également un contrechant qui est complété en compagnie de la citation principale à la fin des mouvements. Dans le premier mouvement de la Sonate, Ives adapte pour sa mélodie centrale l'hymne *Old Old Story* de William Howard Doane, vraisemblablement après avoir découvert qu'il pouvait le combiner avec un contrechant fait des dix premières mesures de la seule fugue qui nous soit parvenue composée dans son jeune temps par George Ives, son père adoré et professeur. Ives parvient par la suite à exposer pratiquement toutes les notes contenues dans les quarante-huit mesures de la fugue de son père, un emprunt développé dont la longueur ne sera dépassée que par le mouvement intitulé « Decoration Day » de sa *Holidays Symphony*. Ives base son second mouvement sur la seconde moitié de l'hymne de William Bradbury, *Jesus Loves Me* où, après une fragmentation initiale, l'hymne est énoncé à trois reprises, chaque fois plus lentement, moins fort et une quarte plus bas que précédemment. Le troisième mouvement expose triomphalement son emprunt mélodique, *The Beautiful River*, vers la conclusion du mouvement avant de se terminer mystérieusement sur la phrase qui correspond aux mots de « se retrouver à la rivière ».

Peu après sa création officielle en 1940, la Sonate attira l'attention du musicien le plus important qui ait défendu la musique d'Ives, le violoniste virtuose hongrois

et ami de Béla Bartók, Joseph Szigeti. Quelques jours après avoir enregistré cette sonate, la plus courte des quatre sonates pour violon et piano, avec le pianiste Andor Földes en 1942, les deux musiciens rejouèrent l'œuvre au Carnegie Hall. Une retransmission à la radio et la publication de la sonate suivirent peu après. La quatrième Sonate est depuis l'œuvre pour violon la plus populaire de Charles Ives.

Sonate pour piano n° 2 « Concord, Mass., 1840–60 »

Ives envisagea dès 1902 de composer une série d'ouvertures pour orchestre basées sur des personnalités littéraires. Des traces du travail qui allait mener à la *Concord Sonata* commencent à apparaître vers 1907–08. En 1912, Ives joua une version de l'œuvre à son ami Max Smith mais les esquisses dont la datation est possible ne commencent vraiment à apparaître que vers 1915 et se concentrent autour de 1919, l'année durant laquelle Ives termina la sonate. L'œuvre, techniquement et musicalement exigeante, sera publiée en 1920 et distribuée l'année suivante, au frais d'Ives. En tant que partenaire de l'une des compagnies d'assurance les plus prospères et probablement l'une des personnes les plus riches des États-Unis, Ives pouvait aisément couvrir les frais d'impression et d'envoi des exemplaires de sa sonate à laquelle il avait joint un recueil d'essais à des centaines d'abonnés du *Musical Courier* et membres du *Who's Who* qui ne s'attendaient pas à cet envoi.

La sonate fut jouée pour la première fois dans son entièreté fin 1938 par John Kirkpatrick au Town Hall de New York. Dans la recension de ce concert publiée un peu plus tard en janvier 1939, l'important critique du *New York Herald Tribune*, Lawrence Gilman, qualifia la sonate de « plus grande musique composée par un Américain ». C'est ainsi que commença le règne de la *Concord Sonata* en tant que pièce maîtresse de la production d'Ives et l'un des piliers de la musique classique américaine.

Le compositeur décrivit le but de sa composition dans la « préface de l'auteur »

que l'on retrouve dans les *Essays Before a Sonata* [*Essais avant une sonate*] : une « tentative pour décrire les impressions que devait produire sur quelqu'un l'esprit de la littérature, de la philosophie et des hommes de Concord, Massachussetts, il y a presque un demi-siècle ». Ainsi, chacun des quatre mouvements de la sonate se concentre sur un auteur important (ou, dans le cas de « The Alcotts », sur une famille) qui habita Concord entre 1840 et 1860. « Emerson », le mouvement le plus long et le plus complexe, évoque musicalement un transcendentaliste, écrivain et important philosophe, Ralph Waldo Emerson, par des passages tantôt dissonants et atonaux (pour sa prose) tantôt lyriques (pour sa poésie) pour exposer sa portée et son ascendant. Sur la dernière page de ce mouvement, Ives offre la possibilité à un altiste de jouer un contrechant envoûtant dans une voix interne sur deux mesures (le reste d'un projet abandonné d'ouverture qui se serait appelée « Emerson »).

« Hawthorne », virtuose, fantasque et qualifié de « scherzo » par Ives, évoque des aspects des récits de Nathaniel Hawthorne, en particulier la satire *The Celestial Railroad* [*Le chemin de fer céleste*], une adaptation de l'allégorie du dix-septième siècle de John Bunyan, *Le voyage du pèlerin*. Ives ajoute une « scène au cimetière » accompagnée par l'hymne *Martyn* (qui, comme *Le chant du missionnaire* que l'on entendra dans « The Alcotts » ressemble au début de la cinquième Symphonie de Beethoven), une parade de cirque dans laquelle il procède à une autocitation (l'entraînant *Country Band March*) et des passages en ragtime dont l'un cite *Golliwogg's Cake-Walk* de Claude Debussy qui lui était contemporain. À un endroit précis, Ives demande également au pianiste de se servir « d'une règle de 14 ¾ pouces (environ 37,5 cm) suffisamment lourde pour enfoncer les touches sans les frapper » dans un passage étonnamment calme et serein puis, une section conclusive dissonante explose soudainement, *fortississimo*, dans un cluster avant un passage plus lyrique qui est judicieusement basé sur l'un de ses airs favoris, *Columbia, the Gem of the Ocean*.

«The Alcotts» est de loin le mouvement le plus court et est en premier lieu un portrait de famille, tonal et harmonieux, du patriarche Bronson Alcott que l'on rencontre au moment où il discute (main gauche en la bémol majeur) avec son ami Sam Staples (main droite en si bémol) dans un passage bitonal. Nous rencontrons plus loin les filles de Bronson dont la plus célèbre, Louisa May, évoqua leur vie familiale en la romançant dans *Les quatre filles du docteur March*. Dans la description de ce mouvement dans ses *Essays*, Ives prépare les auditeurs à entendre «la vieille petite épinette que Sophia Thoreau avait donnée aux enfants Alcott, sur laquelle Beth jouait les airs écossais [*Loch Lomond*] et s'essayait à la cinquième Symphonie.»

Dans sa description de «Thoreau», le héros transcendantal du dernier mouvement, Ives fait entendre la narration musicale la plus complète et la plus détaillée de l'œuvre. Ce mouvement est davantage programmatique et cherche à traduire musicalement des passages en prose de *Walden* d'Henry David Thoreau où il nous livre «ses réflexions, un jour d'automne, pendant l'été indien».

La «mélodie de la foi humaine» évoquée dans l'essai consacré à «The Alcotts» relie les quatre mouvements. Il s'agit d'une mélodie composite annoncée dès les premières pages d'«Emerson» et en divers endroits d'«Hawthorne» mais qui n'apparaît dans son intégralité que lorsque Beth Alcott la joue deux fois pendant le troisième mouvement. On entend vers la fin de «Thoreau» les quatre dernières notes de la «mélodie de la foi humaine» jouée par une flûte (instrument dont jouait Thoreau) *ad libitum*. On retrouve dans cette mélodie le puissant motif court-court-court-LONG qui ouvre la cinquième Symphonie de Beethoven et que l'on entend tout au long de l'œuvre car elle ne s'absente jamais longtemps de la *Concord Sonata*.

Pourquoi la cinquième de Beethoven? Ives dit dans son essai «Il y a un «oracle» au début de la cinquième Symphonie. Les messages les plus importants de Beethoven se trouvent dans ces quatre notes. Nous devrions placer sa traduction au-dessus de l'acharnement du destin à frapper à la porte, au-dessus du plus grand message

humain de la destinée, et s'appliquer à la rapprocher du message spirituel des révélations d'Emerson, voire au « cœur commun » de Concord – l'âme de l'humanité qui frappe à la porte des mystères divins, rayonnante dans sa confiance qu'elle *s'ouvrira* – et l'humain devient le divin? » Suivant immédiatement la cinquième de Beethoven au sein de la « mélodie de la foi humaine », nous entendons la phrase caractéristique qui ouvre la sonate pour piano de Beethoven op. 106, la « Hammerklavier ». On retrouve d'autres citations intégrées dans cette mélodie centrale dans la seconde phrase de *Martyn* et la fin de la première phrase de *Columbia, the Gem of the Ocean*.

Concrètement, les hymnes les plus importants et la musique populaire cités par Ives et dont la majeure partie a sans doute été choisie pour les qualités musicales qu'ils partagent avec la cinquième Symphonie et la « Hammerklavier » de Beethoven, relie l'univers d'Ives à Concord entre les années 1840 et 1860. Ces hymnes et cette musique populaire ont été composés au cours de cette même période. Parmi les emprunts à la musique classique, on retrouve les célèbres six notes du prélude de *Tristan et Isolde* de Wagner (1865) que l'on entend en plusieurs endroits d'« Emerson » et l'ouverture de la marche nuptiale de *Lohengrin* (1850) au milieu de la section centrale lyrique de « The Alcotts » qui commence avec *Loch Lomond* et se termine avec la mélodie provenant des spectacles de minstrel *Stop That Knocking at My Door* (1843).

Outre la cinquième Symphonie, Ives n'identifie qu'une autre citation : *Massa's in de Cold Ground* de Stephen Foster (1852). Comme la cinquième Symphonie, la mélodie de Foster est annoncée mais contrairement à elle, elle demeure cachée tout au long de la sonate avant d'émerger clairement et à plusieurs reprises dans « Thoreau ». Parvenue à cet endroit, elle a également servi en tant que base à de nombreux thèmes lyriques.

La *Concord Sonata* est non seulement une œuvre capitale au sein de la production d'Ives, mais elle est également largement considérée comme une œuvre histo-

riquement et artistiquement importante de la musique américaine. Bien qu'elle ne fasse pas partie du répertoire obligé des pianistes virtuoses aux côtés de la Sonate en si mineur de Liszt et de la « Hammerklavier » de Beethoven, la *Concord Sonata* continue de se gagner des admirateurs et des défenseurs convaincus à travers le monde.

© *Geoffrey Block* 2017

Suggestions de lecture :

Block, Geoffrey. *Ives*: 'Concord' Sonata. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

Burkholder, J. Peter. *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*.

New Haven : Yale University Press, 1995.

Sinclair, James B. *A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives*. New Haven : Yale University Press, 1999.

Swafford, Jan. *Charles Ives: A Life with Music*. New York : W. W. Norton, 1996.

Le pianiste finlandais **Joonas Ahonen** a été salué par la critique aussi bien en tant qu'interprète de la musique de Ligeti que de celle de Beethoven sur pianos historiques. Il a étudié avec Tuija Hakkila et Liisa Pohjola à l'Académie Sibelius à Helsinki où il a rapidement développé un intérêt marqué pour la musique contemporaine. Il est depuis 2011 membre du réputé ensemble autrichien Klangforum Wien. Musicien de chambre enthousiaste, Ahonen s'est produit dans le cadre de festivals comme ceux de West Cork, Davos ainsi qu'à « Our Festival » de Pekka Kuusisto qui se tient au lac de Tuusula en Finlande. Ahonen s'est également produit en tant que soliste avec des orchestres et des ensembles tels l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise, la Sinfonietta de Tapiola, Avanti ! et Ictus. Parmi ses prestations récentes (2017), mentionnons celles au Konzerthaus de Vienne, au Teatro Colón de Buenos Aires et à l'Elbphilharmonie à Hambourg.

Il a enregistré chez BIS le Concerto pour piano de György Ligeti [BIS-2209] et son exécution a été saluée sur le site *Klassik-Heute.de* ainsi que dans le quotidien

britannique *The Guardian* : « le jeu d’Ahonen ne se relâche jamais, que ce soit quand il jette un torrent de notes dans les mouvements extrêmes du Concerto pour piano ou qu’il exprime l’introspection mélancolique de ses mouvements centraux... »

www.joonasahonen.com

Le violoniste **Pekka Kuusisto** est internationalement reconnu pour la fraîcheur de son approche du répertoire. Kuusisto se produit en compagnie des plus grands orchestres à travers le monde incluant les orchestres symphoniques de Seattle, Cincinnati ainsi que l’Orchestre symphonique de la radio finlandaise et celui de la BBC, les orchestres philharmoniques d’Oslo, de Los Angeles, l’Orchestre du Minnesota, le Scottish Chamber Orchestra ainsi que le Mahler Chamber Orchestra. Il s’est également produit dans le cadre des BBC Proms et du Festival international d’Édimbourg. Réputé pour son leadership, il était en 2017 le directeur artistique de l’Australian Chamber Orchestra Collective, partenaire artistique du Saint Paul Chamber Orchestra et « meilleur ami artistique » de la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême. Musicien de chambre passionné, Kuusisto s’est produit dans des salles aussi importantes que le Wigmore Hall de Londres, le Concertgebouw d’Amsterdam et le Carnegie Hall de New York.

Kuusisto œuvre également pour la nouvelle musique et collabore régulièrement avec des compositeurs comme Nico Muhly, Daniel Bjarnason, Thomas Adès et Anders Hillborg. Directeur artistique d’« Our Festival » en Finlande qui a été primé, Kuusisto est également un improvisateur, un musicien expérimental et un violoniste folklorique et collabore avec des musiciens de tous les horizons. Après avoir assuré la création du Concerto pour violon de Sebastian Fagerlund avec l’Orchestre symphonique de la radio finlandaise, Kuusisto a réalisé un enregistrement de l’œuvre [BIS-2093] qui a été salué par la critique un peu partout à travers le monde.

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 five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. 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: June–July 2016 at Sellokali, Espoo, Finland
Producer and sound engineer: Jens Braun (Take5 Music Production)
Piano technician: Elisa Visapää

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MAD1 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: Jens Braun
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Geoffrey Block 2017
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Back cover photo of Joonas Ahonen: © Albert Scoma
Booklet photo of Pekka Kuusisto: © Kaapo Kamu
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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2249 © & ® 2017, BIS Records AB, Åkersberga.

JOONAS AHONEN



BIS-2249