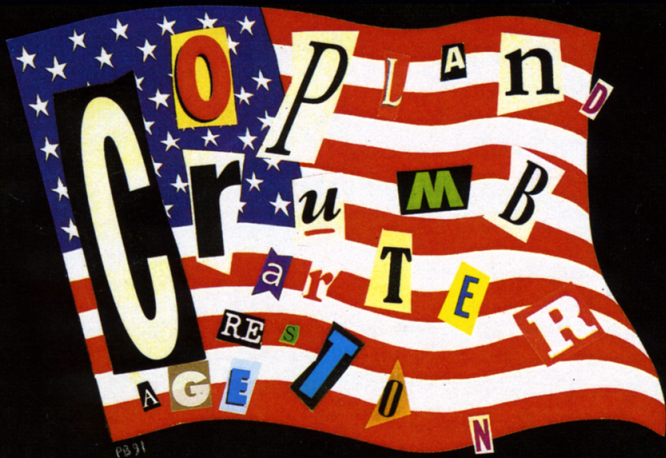




CD-52 STEREO

THE CONTEMPORARY AMERICAN 'C'



COPLAND: Piano Sonata

CRESTON: Sonata for Saxophone and Piano

CRUMB: Five Pieces for Piano

CARTER: Five Pieces for Timpany

CAGE: Second Construction for Percussion

A BIS original dynamics recording

COPLAND, Aaron (1900-1990)**Piano Sonata** (1939-41) (*Boosey & Hawkes*)**23'51**

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | I. <i>Molto moderato – Allegro – Tempo I</i> | 8'47 |
| [2] | II. <i>Vivace</i> | 5'04 |
| [3] | III. <i>Andante sostenuto</i> | 9'53 |

Eva Knardahl, piano

CRESTON, Paul (1906-1985)**Sonata for Alto Saxophone and Piano,****Op.19** (1939) (*Templeton Publ. Comp.*)**12'49**

- | | | |
|-----|----------------------|------|
| [4] | I. With vigor | 4'06 |
| [5] | II. With tranquility | 4'54 |
| [6] | III. With gaiety | 3'43 |

Pekka Savijoki, alto saxophone • **Jussi Siirala**, piano

CRUMB, George (b. 1929)**Five Pieces for Piano*** (*Peters*)**13'41**

- | | | |
|------|------|------|
| [7] | I. | 2'46 |
| [8] | II. | 1'04 |
| [9] | III. | 3'20 |
| [10] | IV. | 1'07 |
| [11] | V. | 5'17 |

Ingrid Lindgren, piano

CARTER, Elliott (b. 1908)

Pieces for Timpany (*Associated Music Publ.*)

12'53

[12] IV. Recitativ

3'22

[13] VI. Canto

2'52

[14] I. Saëta

4'01

[15] VIII. March

2'30

Gert Mortensen, percussion (Released by kind permission of Danmarks Radio)

CAGE, John (1912-1992)

[16] **Second Construction** (1940) for four players* (*Peters*)

6'44

Kroumata Percussion Ensemble

(Ingvar Hallgren; Jan Hellgren; Anders Holdar; Martin Steisner)

INSTRUMENTARIUM

[1-11] Grand Piano: Bösendorfer 275.

[1-6] Piano technician: Greger Hallin

[4-6] Alto Saxophone in E flat: Buffet-Crampon, Paris.

[16] Sleigh bells, wind glass, Indian rattle, maracas, snare drum, tom-toms, temple gongs, tam-tam, muted gongs, water gong, thundersheet, prepared string piano

Aaron Copland came from a Lithuanian Jewish background and received most of his musical education at the American conservatory at Fontainebleau and in Paris, where Nadia Boulanger was the teacher who made the greatest impression on him. As early as the 1920s he began to make a name for himself as a modernistic orchestral composer. From the 1930s onwards he spent much time in Mexico and Latin America, and the musical impressions which he gained there had a very considerable influence on his own compositions. He began to experiment with jazz elements in his music as early as 1925 and in the 1930s he turned to South American folk-music, not least because he had developed a feeling that he had lost contact with the public.

The *Piano Sonata* falls, stylistically speaking, somewhere in between Copland's 'abstract' works and the compositions from his more 'approachable' period. It is not directly based on folk-music, but its melodic material shows clearly the influence of folk-music. The sonata is harmonically clearly tonal and unusually rich in expression. Despite this, it had difficulty in gaining popularity. A recording by Leonard Bernstein in 1949, however, did a great deal to increase its general acceptance.

The *Sonata for Alto Saxophone and Piano* by **Paul Creston** was composed in 1939. It is in traditional three-movement form. The slow middle movement in variation form (*With tranquility* [sic!]) is preceded by a first movement in free sonata form (*With vigor*) and followed by a rondo-like finale (*With gaiety*). The energetic rhythms of the outer movements and the simple lyricism of the slow one have made it one of the real favourites in the saxophone literature.

The thirty-three-year-old **George Crumb** wrote his *Five Pieces for Piano* to a commission from the pianist David Burge. In this work Crumb uses not only conventional piano-playing techniques but also the less common method of playing with the fingers directly on the strings. When the pianist has to run constantly between the keyboard and the sounding-board, like in the fifth piece, problems arise if he is using an instrument to which he is not accustomed.

Crumb starts with only three notes in this work. They are transposed, converted and as a whole treated with great imagination in free rhythm. From this very meagre material — the interval of a second plus the semitone in between — Crumb succeeds in making very interesting music. These three notes are presented

immediately in the first bar of the first piece, after which Crumb develops the theme in the manner of an improvisation not only with virtuoso runs on the keyboard but also to chords plucked on the strings. Fancifully, Crumb has proceeded by letting the second and fourth pieces stand as reflections of each other with a *Notturmo*, played only on the strings, between them.

Elliott Carter wrote his *Pieces for Timpany* in 1949 and 1966. There are eight in all, but Carter has expressly requested that they not be all performed together. As a maximum he suggests four, the number on this record. The choice of pieces and the order in which they are played is left to the performers, though the composer desires the greatest possible variation, such that among other things consecutive movements have only one of the four pitches in common. If this cannot be achieved with the order chosen, the movements can readily be transposed (this has not been necessary in the present version). Carter also states that Nos. 4, 5, 6 and 7 can begin or end a performance while the other four pieces are best used in between.

Gert Mortensen's choice starts with No. 4, *Recitativ*, in which the four drums are tuned to G sharp, A sharp, C sharp and D. Then follows No. 6, *Canto* (tuning: E, G sharp, C and F sharp) which is played with side-drum sticks. No. 1, *Saëta* (tuning: E, A, D and E), takes its name from a semi-improvisatory Andalusian song which is performed in the open air at religious processions. In the concluding No. 8, *March* (tuning: G, B, C and E) two different march-rhythms are combined.

In the midst of his cult of acoustic exploration, **John Cage** often created something of a cult of beauty itself. Once one has ceased to be shocked at his working over Ludwig van Beethoven's and Fryderyk Chopin's holy piano with screws, clamps and bits of rubber, the 'prepared piano' opens up an extraordinary fascinating world of sounds which amalgamates the traditional sound of the piano with Korean musical stones, the Javanese gamelan and the African mbira. It is traditionally beautiful, perhaps sublime.

This is also true of the *Second Construction* for percussion quartet which Cage wrote in 1940 (immediately after launching the prepared piano). The instruments are largely familiar — drums, tam-tam, gongs, maracas and piano together with the odd less conventional musical source — but the playing methods are often surprising, such as beating a large gong while it is pulled up out of a bath

of water (the effect is of a very original *glissando*). But of the greatest interest is probably the rhythmic structure; it starts with a dance rhythm (perhaps with a Latin American model) but is immediately subjected to changes (interpolated beats which would upset a dancer), overlaying (at times with very complex poly-rhythms) and other sabotage of every tendency to comforting regularity.

This music still maintains a traditional span from preparation through culmination to relaxation, but one can discern that Cage is approaching another way of seeing form, the 'open form' where the work is a mere section of a sounding continuum without start or finish.

John Cage himself remarked in later years: 'Right up to my death there will be sounds. And they will continue after my death. We needn't worry about the future of music.'

Aaron Copland war jüdisch-litauischer Herkunft und wurde musikalisch zum großen Teil am amerikanischen Konservatorium zu Fontainebleau, sowie in Paris ausgebildet, wo Nadia Boulanger diejenige Lehrerin war, die ihn am stärksten beeindruckte. Schon in den 1920er Jahren wurde er in den USA als Orchesterkomponist modernen Gepräges bekannt. In den 1930er Jahren beginnend, hielt er sich häufig in Mexiko und Lateinamerika auf, und die musikalischen Eindrücke, die er dort holte, übten einen großen Einfluß auf sein eigenes Schaffen aus. Bereits im Jahre 1925 hatte er angefangen, in seiner Musik mit Jazz-einschlägen zu experimentieren, und in den 1930er Jahren wandte er sich der süd-amerikanischen Volksmusik zu, nicht zuletzt weil er ein Gefühl hatte, den Kontakt zum Publikum verloren zu haben.

Stilistisch liegt die **Klaviersonate** zwischen den „abstrakten“ Werken Coplands und den Kompositionen aus der „zugänglichen“ Periode. Sie basiert nicht direkt auf der Volksmusik, ihre Melodik ist aber deutlich folkloristisch geprägt. Trotzdem drang das Werk anfangs nicht ohne Schwierigkeiten durch; seine Beliebtheit wurde aber 1949 durch eine Schallplattenaufnahme Leonard Bernsteins wesentlich erhöht.

Die **Sonate für Saxophon und Klavier** des Amerikaners **Paul Creston** wurde 1939 komponiert. Sie ist in traditioneller Dreisätzigkeit geschrieben, vor

dem variationenhaften Zwischensatz ein erster Satz in freier Sonatenform, nachher ein rondohaftes Finale. Durch die energische Rhythmik der Ecksätze und die schlichte Lyrik des langsamen Satzes wurde das Werk eines der beliebtesten der Saxophonliteratur.

Im Alter von 33 Jahren schrieb **George Crumb** seine ***Five Pieces for Piano*** im Auftrage des Pianisten David Burge. Im diesem Werk mischt Crumb konventionelle Klaviertechnik mit der selteneren Art, mit den Fingern direkt auf den Saiten zu spielen, was gewisse Probleme verursachen kann, wenn man ein nicht gewohntes Instrument spielt, besonders wenn man wie im fünften Stück unaufhörlich zwischen der Klaviatur und dem Resonanzkasten hin und her rennen muß.

Crumbs Ausgangspunkt in diesem Werk besteht aus lediglich drei Tönen, die er transponiert, umkehrt und überhaupt mit größter Phantasie im freien Rhythmus behandelt. Es gelingt ihm, aus diesem schlichten Material — einer großen Sekunde und dem dazwischenliegenden Halbton — eine sehr interessante Musik zu machen. Die drei Töne werden gleich im ersten Takt des ersten Stücks gebracht, worauf Crumb das Thema auf improvisatorische Weise zu virtuosen Läufen auf den Tasten und auf den Saiten gezupften Akkorden entwickelt. Die beiden Stücke Nr. 2 und 4 stehen wie Spiegelbilder, mit einem nur auf den Saiten gespielten *Notturnosatz* in der Mitte.

Der amerikanische Komponist **Elliott Carter** schrieb seine ***Paukenstücke*** 1949 und 1966. Es sind insgesamt acht Stücke, aber Carter hat ausdrücklich davon Abstand genommen, daß alle in einem Zusammenhang gespielt werden. Er gibt die hier eingespielte Anzahl von vier als maximal an. Auswahl und Reihenfolge sind dem Ausführenden frei gestellt, wobei allerdings der Komponist eine möglichst große Abwechslung wünscht, u.a. daß höchstens eine Tonhöhe von vier von Satz zu Satz wiederkehrt. Falls dies bei einer gewählten Reihenfolge nicht möglich ist, können die Sätze frei transponiert werden (was allerdings bei der vorliegenden Fassung nicht notwendig war). Carter gibt auch an, daß Nr. 4, 5, 7 und 8 nur zu Anfang oder Ende eines Zyklus zu verwenden sind, während die übrigen Stücke in der Mitte am besten zu spielen sind.

Gert Mortensens Auswahl beginnt mit Nr. 4, *Recitativ*, wo die vier Pauken in gis, ais, cis und d gestimmt sind. Es folgt Nr. 6, *Canto* (e, gis, c und fis), das mit Schlegeln der kleinen Trommel gespielt wird. Nr. 1, *Saëta* (e, a, d und e) ist nach

einem andalusischen, halb improvisatorischen Gesang benannt, der im Freien während religiöser Umzüge gesungen wird. Im abschließenden Nr. 8, *March* (g, h, c und e) werden zwei Marschrhythmen verschiedener Tempi zusammengestellt.

Mitten in seiner akustischen Entdeckungsreise betrieb **John Cage** häufig einen förmlichen Schönheitskultus. Wenn man einmal verkraftet hat, daß er Ludwig van Beethovens und Fryderyk Chopins heiliges Klavier mit Schrauben, Klammern und Gummistücken „ergänzt“, offenbart das „präparierte Klavier“ eine seltsam faszinierende Klangwelt, in der der klassische Klavierklang mit Zügen von koreanischen Steinspielen, javanesischem Gamelan und afrikanischem Mbira verschmilzt. Dies ist im guten, alten Sinn schön, sogar erhaben.

Dasselbe trifft bei der **Second Construction** für Schlagzeugquartett zu, die Cage 1940 schrieb (nachdem er gerade das präparierte Klavier eingeführt hatte). Das Instrumentarium ist größtenteils bekannt — Trommel, Tam-tam, Gongs, Maracas und Klavier, dazu ein paar eher unkonventionelle Klangquellen — aber die Spielweisen sind häufig überraschend, wie wenn man einen großen Gong anschlägt, während er aus einer wassergefüllten Badewanne heraufgezogen wird (das Ergebnis ist ein sehr originelles „Glissando“). Am interessantesten ist aber vielleicht das rhythmische Bild; es beginnt (vielleicht nach lateinamerikanischer Vorlage) wie ein Tanzrhythmus, wird aber sofort verschoben (eingeschobene Pulschläge, die eine Tänzer zum Stolpern bringen würden), durch Schichtungen (bisweilen eine sehr komplizierte Polyrythmik) und andere Sabotagen jeder Tendenz zur geborgenen Regelmäßigkeit.

Diese Musik beschreibt nach wie vor einen traditionellen Formbogen, von der Steigerung bis zum Höhepunkt und zur folgenden Entspannung, aber man ahnt, daß sie sich einem anderen Formdenken nähert, der „offenen Form“, wo das Musikwerk lediglich ein Ausschnitt aus einem klingenden Kontinuum ist, ohne Anfang und Ende.

Im reifen Alter stellte Cage folgerichtig fest: „Bis zu meinem Tode wird es Klänge geben. Und das wird nach meinem Tode fortsetzen. Wir müssen nicht um die Zukunft der Musik bangen.“

D'origine juive lithuanienne, **Aaron Copland** fit la majeure partie de ses études musicales au conservatoire américain à Fontainebleau et à Paris où Nadia Boulanger fut le professeur qui l'impressionna le plus. Sa réputation de compositeur orchestral moderniste se répandit aux Etats-Unis dans les années 1920 déjà. Dans les années 1930, il fit de nombreux séjours au Mexique et en Amérique latine et les impressions musicales qu'il y ressentit devaient exercer une grande influence sur ses compositions. En 1925 déjà, il avait commencé à expérimenter avec des éléments de jazz dans sa musique et, dans les années 1930, il se tourna vers la musique folklorique sud-américaine et ce, surtout parce qu'il lui semblait avoir perdu contact avec le public.

Stylistiquement, la ***Sonate pour piano*** se situe entre les œuvres "abstraites" et les compositions de la période "accessible" de Copland. Elle ne repose pas directement sur la musique folklorique mais ses éléments mélodiques en révèlent une nette influence. Cela implique entre autres que, du point de vue de l'harmonie, elle est nettement tonale et de sonorité particulièrement chaude. Malgré cela, l'œuvre eut de la difficulté au début à percer dans la conscience commune; sa popularité s'accrut pourtant considérablement grâce à un enregistrement sur disque de Leonard Bernstein en 1949.

La ***Sonate pour saxophone*** de l'Américain **Paul Creston** date de 1939. Elle est écrite dans une forme traditionnelle en trois mouvements. Le mouvement intermédiaire de variations est précédé d'un premier mouvement en forme de sonate libre et est suivi d'un finale ressemblant à un rondo. Avec le rythme énergique de ses mouvements extérieurs et le lyrisme simple de son mouvement lent, l'œuvre est devenue l'une des favorites de la littérature du saxophone.

A l'âge de trente-trois ans, **George Crumb** écrivit ses ***Cinq Pièces pour Piano*** sur une commande du pianiste David Burge. C'est une œuvre où Crumb allie la technique conventionnelle du piano à l'usage moins courant de jouer avec les doigts directement sur les cordes, ce qui peut causer certains problèmes lorsque, comme dans la cinquième pièce, on doit continuellement courir entre le clavier et la caisse de résonance, et si l'on joue sur un instrument auquel on n'est pas habitué.

Crumb part avec seulement trois notes dans cette œuvre, trois intervalles transposés, renversés et, surtout, traités avec une grande imagination dans un rythme libre. De ce maigre matériel — une seconde majeure et le demi-ton entre —

Crumb réussit à faire de la musique très intéressante. Ces trois notes-ci sont présentées directement dans la première mesure de la première pièce; ensuite, Crumb développe le thème de façon improvisée en passages virtuoses sur les touches et en accords pincés sur les cordes. Rempli d'imagination, Crumb laisse les pièces nos 2 et 4 être le miroir l'une de l'autre, encadrant un mouvement en nocturne joué seulement sur les cordes.

Le compositeur américain **Elliott Carter** écrit ses *Pièces pour timbales* en 1949 et 1966. Il y en a huit en tout, mais Carter a demandé expressément qu'elles ne soient pas exécutées toutes à la même occasion, mais bien seulement un maximum de quatre à la fois. Quant au choix et à l'ordre, l'exécutant est libre, puisque le compositeur souhaite la plus grande variété possible, entre autre que seulement une hauteur de son sur les quatre se retrouve de mouvement en mouvement. Si l'ordre choisi ne permet pas cette exigence, les mouvements peuvent être transposés à volonté (ce qui n'a pas été nécessaire sur cet enregistrement). Carter précise enfin que les nos 4, 5, 7 et 8 peuvent être joués en premier ou en dernier dans un cycle, mais les quatre pièces restantes sont au mieux dans une position intermédiaire.

Le choix de Gert Mortensen commence par le no 4, *Récitatif*, où les quatre timbales sont accordées en sol dièse, la dièse, do dièse et ré. Ensuite vient le no 6, *Canto* (accord: mi, sol dièse, do et fa dièse), joué avec des baguettes de petit tambour. Le no 1, *Saëta* (accord: mi, la, ré et mi), tient son nom d'un chant andalou à demi-improvisatoire, chanté à l'extérieur lors de processions religieuses. Dans le no 8 final, *Marche* (accord: sol, si, do et mi), deux rythmes de marche sont combinés dans un tempo différent.

Au milieu de son voyage de découvertes acoustiques, **John Cage** s'adonne souvent à un culte formel de la beauté. On n'est plus choqué qu'il s'attaque au sacro-saint piano de Ludwig van Beethoven et de Frédéric Chopin avec des vis, des pinces et des morceaux de caoutchouc pour que "le piano préparé" divulgue un univers sonore extraordinairement fascinant, dans lequel se fondent la sonorité classique du piano et des traits de jeu de pierres de Corée, de gamelan de Java et de mbira d'Afrique. C'est, dans le bon vieux sens du terme, beau, même sublime.

Il en est de même de *Seconde Construction* pour quatuor à percussion que Cage écrivit en 1940 (juste après avoir lancé le piano préparé). L'instrumentarium

est en majeure partie familier: grosse caisse, tam-tam, gongs, maracas et piano ainsi que quelques sources sonores moins conventionnelles — mais la façon de jouer est souvent surprenante, comme lorsqu'on frappe un gros gong pendant qu'on le retire d'un bain rempli d'eau (le résultat est un "glissando" très original). Mais l'image rythmique est peut-être néanmoins la plus intéressante; l'œuvre commence comme un rythme de danse (peut-être d'après un modèle latino-américain) mais ce dernier est, par contre, immédiatement sujet à des décalages, (pulsations intercalées faisant trébucher un danseur), superpositions (par moments un polyrythme très compliqué) et autres formes de sabotage contre chaque tendance à une régularité sécurisante.

Cette musique-ci décrit encore une courbe formelle traditionnelle, de la montée vers le point culminant à la détente, mais on devine que Cage se rapproche d'une autre pensée de forme, la "forme ouverte", où l'œuvre musicale n'est qu'un extrait d'un continuum sonore, sans début ni fin.

Conséquemment, ayant atteint l'âge mûr, John Cage devait constater: "Il y aura du bruit jusqu'à ma mort. Et ça continuera après ma mort. Nous n'avons pas besoin de nous faire du souci pour l'avenir de la musique".

Recording data: [1-3] 1976-04-03/04 at Nacka Aula, Nacka, Sweden; [4-6] 1980-05-02 at Nacka Aula, Nacka, Sweden; [7-11] 1984 at Studio BIS, Djursholm, Sweden;
[12-15] 1982-01-14 at Studio 2, Danmarks Radio, Copenhagen, Denmark;
[16] 1983-03-26 at the Gothenburg Concert Hall, Sweden
Recording engineer: [1-11] Robert von Bahr; [12-15] Danmarks Radio; [16] Michael Bergek
[1-6] 2 Sennheiser MKH105 microphones; Revox A-77 tape recorder (15 i.p.s.);
[16] 4 Neumann KM83 and 1 Neumann SM69 microphones; Swedish Radio mixer; Sony
PCM-F1 digital recording equipment

Producer: [1-11, 16] Robert von Bahr; [12-15] Danmarks Radio

Tape editing: [1-11, 16] Robert von Bahr; [12-15] Danmarks Radio

CD transfer: Siegbert Ernst

Cover text: BIS

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover picture: Peter Bently

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

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 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1975, 1980, 1982 & 1983; © 1995, Grammofon AB BIS, Djursholm.

