

PIANO STORIES

ARTO KOSKINEN

FUGA INDIANA

JOONAS AHONEN

α

MENU

- › TRACKLIST
- › ENGLISH
- › FRANÇAIS
- › DEUTSCH





ARTO KOSKINEN
FUGA INDIANA
JOONAS AHONEN

ARTO KOSKINEN (*1947)

1	PRELUDE	2'32
	FANTASIA IN SÂRANGA	
2	I. ANIMATO	4'25
3	II. PRESTO CON FUOCO	4'13
	FUGA INDIANA	
4	I. PRELUDE – TENERAMENTE	2'48
5	II. FUGUE – MOLTO SERIOSO	5'12
6	III. 'JOR AND JHALA'	2'11
	FUGA LIBERA	
7	I. PRELUDE – CON GRAZIA	2'57
8	II. FUGUE – ALLEGRO	3'21
	TRIAMONIA	
9	I. CANON – SERIOSO	2'43
10	II. FUGHETTA – DECISO	2'39
11	III. FINALE – MOLTO RISOLUTO	1'46
	FANTASIA IN YAMAN	
12	I. DOLCE CANTABILE	5'39
13	II. TENERAMENTE (FOR ELK)	4'52
	FUGA SERIA	
14	I. PRELUDE; SERIOSO	2'41
15	II. FUGUE	1'50
16	III. INTERLUDE	2'45
17	IV. ALLEGRO RISOLUTO	5'12

TOTAL TIME: 57'55

JOONAS AHONEN PIANO

FUGA INDIANA

A NEW SYNTHESIS OF EASTERN AND WESTERN MUSIC

ARTO KOSKINEN

The music in this collection is a synthesis, perhaps novel in some respects, of Asian, European, and Afro-American traditions. The classical music of North India, the Western tradition of polyphonic composition, and Afro-American improvised music are its main sources. While it has seemed to many that such diverse types of music are practically incompatible, each having its own “aesthetics”, my conviction is that this seeming incompatibility is only a surface phenomenon: that at the deepest level they are fully commensurate and that there is ultimately only one aesthetic, one great logic of beauty, which manifests itself in different but complementary forms in the music of various continents and cultural eras.

This view of the essence of music was formed gradually in my youth, way back in the 1960s. After early studies of classical piano, I developed an enthusiasm for jazz in my teens. Charlie Parker, Bud Powell, Miles Davis, and John Coltrane were my heroes. A few years later I turned my attention to the world of rock. In 1967, when I was twenty, I heard the concert of Jimi Hendrix in Helsinki. To my mind, the significance of this powerful music was nothing less than world-historical. I saw in Hendrix the culmination of the blues tradition and, by virtue of the decisively modal character of his guitar playing, a deep kinship with the melodic spirit of Asian music. In jazz, the modal style of Coltrane formed a similar link between Western and Eastern music.

I was convinced that the real vanguard in the evolution of Western music was represented by these giants of Afro-American music and not by the intellectually constructed atonality of European modernism. During the 1970s, however, I felt increasingly that the truly creative spirit had departed from the mainstream of Afro-American music and that this spirit could now be found only by delving

deeper into Asian music. My idea was that, just as the rhythmic verve of Afro-American music had vitalized Western music in the 20th century, so in the same way its spiritualization, or re-spiritualization, by the melodic essence of Eastern music would be the logical next step. This seemed all the more natural in view of the fact that the modal melodic concept had been revived not only in Afro-American music, but also in the neo-modal style of Sibelius and other European composers.

In the mid-1960s, I read a very interesting Ravi Shankar interview in the *Down Beat* magazine. Commenting on the possibility of combining Indian and Western music, he said that something really new and beautiful could be discovered in this field, provided that one knows both musics equally well. This idea became the guiding principle of my musical search for all years to come. Yet I could hardly suspect at that time how long its adequate realization would take.

Of the many books on Indian music which I read in those years (and later), I must especially mention N.A. Jairazbhoy's great work, *The Rags of North Indian Music*, which came out in 1971. This study revealed the all-pervading role of perfect consonances (the octave, the fourth, and the fifth) and also the dynamic function of dissonances as structural principles of melody-formation in Indian music. In particular, it showed the importance of tetrachordal symmetry as a basic principle of melodic movement. This principle means that melodic figures tend to be repeated – in identical or varied form – at a distance of perfect fourths and fifths. Jairazbhoy's detailed demonstration of the consistent application of this quartal and quintal parallelism in Indian music convinced me completely of the possibility of an organic synthesis of Eastern and Western music, since I was already aware of the importance of this same parallelism in Western music, above all in the fugue, but notably also in the harmonic and melodic basis of the blues which forms the backbone of Afro-American music.

Another, equally fundamental melodic principle in classical Indian music is the gradual melodic ascent from the ground-note to its higher octave. This climax-oriented melodic structure is, together with quartal and quintal symmetry, an architectonic principle in the classical musics of other Asian

civilizations as well. A striking Western parallel can be seen in the evolution of the blues: in the gradually ascending guitar solos of B.B. King and in the blossoming of this dramatic style of improvisation in Jimi Hendrix. This feature, combined with his consistent and innovative use of tetrachordal symmetries and the revolutionary way in which he extended blues tonality along the series of subdominants, constituted the singularity of Hendrix among all the Western musicians who inspired me to take up a systematic study of Eastern music. (Western harmony is traditionally characterized by a predominance of the series of dominants or the “half-circle” of ascending fifths: C, G, D, A, etc. The evolution of the blues in the 1960s – which amounted to a revolution in terms of Western music as a whole – consisted in complementing this one-sided tendency with an emphasis on the subdominant series, or the half-circle of descending fifths: C, F, B flat, E flat, etc.) All these transcultural characteristics were based on the fact that Hendrix *lived* in the suprapersonal essence of musical intervals and was therefore capable of unfolding their logical implications.

I went to India for the first time in 1973. I managed to enrol as a student of classical Indian vocal music in Bharatiya Kala Kendra, a well-known college of music and dance in New Delhi. I could afford to stay only for two months but later I received a scholarship from the Finnish Ministry of Education, which enabled me to return to India in 1974 and continue my studies in Bharatiya Kala Kendra, until I obtained my diploma in vocal music in 1977. Three years in India is not a very long time, but qualitatively this period of learning was really intense. This was due not only to the spiritual character of Indian music in itself, but also to the solid musicianship and inspiring personality of my esteemed teacher, S.K. Banerjee, whose seriousness and integrity as a musician and as a human being seemed to me like an embodiment of the very core of Hindustani music. His own guru was Dilip Chandra Vedi, the renowned scholar-musician who had studied under Bhaskar Rao Bakhle and Faiyaz Khan. My teacher added to this illustrious tradition his individual vocal style, in some respects similar to that of Bhimsen Joshi.

On my return to Finland in 1977, I felt that, with respect to melody, harmony and rhythm, I had found my idiom as a composer. In 1979, I formed in Helsinki an ensemble, The Middle-earth Band, which recorded in the following year an album called *The Thoughtful Bride* (EMI 9 C 062- 38365). During the 1980s, I wrote a number of experimental polyphonic works – mainly for two voices and in small form, as I had not yet found the polyphonic method that I was looking for. Some of this material was performed by Karuna, my second band, which recorded an album called *Space for Truth* (OM LP/ CD 33) in 1990.

I felt strongly that the discovery of such a polyphonic method would signify the completion of my musical search. The wonderful fugues of Beethoven and Shostakovich had proved beyond any doubt that it was possible to express one's deepest musical thoughts in the language of polyphony even in such times when most other composers could no longer find a living relationship to this idiom. My aim was to find a method of polyphonic composition which, unlike Western polyphony throughout its history, would not have the unfortunate effect of obscuring the individual melodic character of the various modes. In 1992, while making a renewed study of the polyphonic techniques of the Baroque era, I finally discovered the way these techniques had to be modified in order to be fully reconcilable with the melodic principles of Eastern music. No radical reform was necessary, since both musics shared the same fundamental principles, based on the perfect consonances and their dialectical relation to dissonances. All I had to do was to give a more prominent position to parallel fifths and fourths, including the so-called six-four chord, and to subdominant harmony in general, in order to compose purely modal music in all main polyphonic techniques, namely, free imitation, canon, and fugue.

This is how the concept of *Fuga indiana* (“Indian fugue”) became a reality. *Prelude*, the opening item in this collection, was written in 1987. The other six compositions were written between 1993 and 2000.

JOONAS AHONEN is a pianist whose work encompasses everything from late 18th-century music on fortepiano to world premieres of contemporary music of our time. As a member of Klangforum Wien for twelve years, he collaborated with leading living composers including Tristan Murail and Beat Furrer.

Concert highlights include Unsuk Chin's Piano Concerto with the Basel Sinfonietta, the world premiere of Bernhard Gander's Piano Concerto in Stuttgart, Philipp Maintz's Piano Concerto with Marin Alsop and the Vienna Radio Symphony Orchestra, and Ives's Concord Sonata at Teatro Colón in Buenos Aires.

With duo partner violinist Patricia Kopatchinskaja, the pair have performed at Teatro alla Scala Milan, Wiener Konzerthaus, Toppan Hall in Tokyo, and the Gstaad Menuhin Festival. Their album *Le monde selon George Antheil*, released on Alpha Classics in 2022, was described by *Gramophone* as a "miracle".

Ahonen's discography also includes Ligeti's Piano Concerto, the entire piano sonatas by Charles Ives, Beethoven's *Diabelli Variations* on a 1838 fortepiano, and a disc of world premiere recordings with the violinist Pekka Kuusisto. He has performed Morton Feldman in a pitch-black cattle barn in Finland, smashed a violin as part of Nam June Paik's *One for Violin Solo*, and toured Anne Teresa De Keersmaeker's *Achterland* with dance group Rosas across Europe.

Since 2023, he is Professor of Piano at the Cologne University of Music and Dance.

FUGA INDIANA

UNE NOUVELLE SYNTHÈSE DES MUSIQUES OCCIDENTALE ET ORIENTALE

ARTO KOSKINEN

Les œuvres musicales réunies dans cet enregistrement présentent une synthèse, peut-être inédite par certains aspects, des traditions musicales asiatique, européenne et afro-américaine. Ses sources principales sont la musique classique du nord de l'Inde, la polyphonie occidentale traditionnelle et les improvisations musicales afro-américaines. Bien des gens considèrent que ces types de musique sont tellement différents qu'ils sont incompatibles entre eux, chacun relevant d'une « esthétique » singulière, mais je suis convaincu que cette incompatibilité n'est qu'apparente et superficielle et qu'à un niveau plus profond, ces musiques sont tout à fait conciliables : il n'existe en fin de compte qu'une seule esthétique, qu'une seule grande logique de la beauté qui se manifeste sous des formes variées mais complémentaires dans les musiques des divers continents et des différentes époques culturelles.

Ma conception unitaire de l'essence de la musique s'est formée progressivement pendant ma jeunesse, dans les années 1960. Après des études de piano classique, je me suis enthousiasmé pour le jazz au cours de mon adolescence. Mes héros s'appelaient alors Charlie Parker, Bud Powell, Miles Davis et John Coltrane. Quelques années plus tard, mon attention s'est portée sur le monde du rock. À vingt ans, en 1967, j'ai assisté au concert qu'a donné Jimi Hendrix à Helsinki. Cette musique puissante a pour moi une importance historique universelle. Hendrix incarnait à mes yeux l'apogée de la tradition du blues, et le caractère résolument modal de ce qu'il jouait à la guitare présentait une parenté profonde avec l'esprit mélodique de la musique asiatique. En jazz, le style modal de Coltrane établissait un lien analogue entre les musiques occidentale et orientale.

J'étais convaincu que c'étaient ces géants de la musique afro-américaine qui représentaient la réelle avant-garde dans l'évolution de la musique occidentale, bien plus que l'atonalité élaborée de manière très intellectuelle par les compositeurs modernistes européens. Néanmoins, dans les années 1970, j'ai eu de plus en plus le sentiment que le courant principal de la musique afro-américaine avait perdu son esprit authentiquement créatif, et que l'on ne pouvait retrouver cet esprit qu'en approfondissant la musique asiatique. J'avais l'idée que, tout comme la vitalité rythmique de la musique afro-américaine avait dynamisé la musique occidentale du XX^e siècle, l'étape suivante serait logiquement sa spiritualisation, ou sa re-spiritualisation, grâce à l'apport de l'essence mélodique de la musique orientale. Cela me paraissait d'autant plus naturel que cette conception mélodique modale avait déjà été reprise non seulement dans la musique afro-américaine mais aussi dans le style néo-modal de Sibelius et d'autres compositeurs européens.

Au milieu des années 1960, j'ai lu une très intéressante interview de Ravi Shankar dans la revue *Down Beat*. Parlant de la possibilité de combiner les musiques d'Inde et d'Occident, il disait que l'on pouvait découvrir quelque chose de beau et de réellement nouveau dans ce domaine à condition de connaître aussi bien ces deux musiques l'une que l'autre. Cette idée est devenue le principe directeur de mes recherches musicales dans toutes les années qui ont suivi. Mais je ne pouvais guère soupçonner à cette époque le temps qu'allait prendre sa réalisation adéquate.

Parmi les nombreux ouvrages sur la musique indienne que j'ai lus pendant toutes ces années (et plus tard encore), je dois mentionner tout particulièrement le grand livre de N. A. Jairazbhoy, *The Rags of North Indian Music*, publié en 1971. Jairazbhoy y révélait le rôle omniprésent des consonnances parfaites (l'octave, la quarte et la quinte) dans la musique indienne ainsi que la fonction dynamique des dissonances comme principes structurels dans la formation des mélodies. Il montrait notamment que la symétrie des tétracordes y jouait un rôle important comme principe de base du mouvement mélodique. Cela signifie que l'on tend à répéter les figures mélodiques – à l'identique ou avec des variations – à intervalles de quarte et de quinte juste. Jairazbhoy montre en détail comment ces

parallélismes en quarts et en quintes sont mis en œuvre de manière conséquente dans la musique indienne, et son propos m'a pleinement convaincu de la possibilité de réaliser une synthèse organique de la musique orientale et de la musique occidentale, étant donné que j'étais déjà conscient de l'importance de ces mêmes parallélismes dans la musique occidentale, surtout dans le genre de la fugue, mais aussi notamment dans la base harmonique et mélodique du blues, pilier de la musique afro-américaine.

Un autre principe mélodique tout aussi fondamental de la musique classique indienne est la montée mélodique graduelle depuis la note fondamentale jusqu'à son octave supérieure. Cette structure mélodique orientée vers un apogée constitue, avec les symétries à intervalles de quarte et de quinte, un principe architectonique des musiques classiques d'autres cultures asiatiques également. On en trouve un répondeur occidental frappant dans l'évolution du blues, avec les solos de guitare ascendants de B. B. King et l'épanouissement de ce style dramatique d'improvisation chez Jimi Hendrix. Ce trait, joint à son emploi rigoureux et innovant des symétries des tétracordes et à la façon révolutionnaire dont il a étendu la tonalité blues le long de la série des sous-dominantes, caractérise l'originalité de Hendrix parmi tous les musiciens occidentaux qui m'ont incité à entreprendre une étude systématique de la musique orientale. (L'harmonie occidentale est traditionnellement caractérisée par le rôle prépondérant de la série des dominantes, ou du « demi-cercle » des quintes ascendantes : *do, sol, ré, la*, etc. L'évolution du blues dans les années 1960 – qui a représenté une révolution pour l'ensemble de la musique occidentale – a consisté à compléter cette tendance unilatérale par l'accent mis sur la série des sous-dominantes, ou le demi-cercle des quintes descendantes : *do, fa, si bémol, mi bémol*, etc.) Ces caractéristiques transculturelles de l'art de Jimi Hendrix reposaient sur le fait qu'il *vivait* dans l'essence supra-personnelle des intervalles musicaux et qu'il était donc capable d'en déployer les implications logiques.

Je suis allé en Inde pour la première fois en 1973, pour étudier la musique vocale indienne classique au Bharatiya Kala Kendra, une école de musique et de danse très connue à New Delhi. Je n'ai pu y

rester que deux mois mais j'ai obtenu ensuite une bourse du ministère de l'Éducation finlandais qui m'a permis d'y retourner en 1974 afin de poursuivre mes études au Bharatiya Kala Kendra, où j'ai passé mon diplôme de musique vocale en 1977. Trois ans en Inde ne constituent pas un séjour très long, mais cette période d'apprentissage a été très intense en termes qualitatifs. Ce n'était pas seulement dû au caractère spirituel de la musique indienne en elle-même, mais aussi à la grande musicalité et au charisme de mon professeur, S. K. Banerjee, dont le sérieux et l'intégrité, comme musicien et comme personne, m'ont paru incarner le cœur même de la musique de l'Hindustan. Son propre gourou avait été Dilip Chandra Vedi, fameux musicien érudit qui avait lui-même étudié auprès de Bhaskar Rao Bakhle et de Faiyaz Khan. Mon professeur ajoutait à cette illustre tradition son style vocal personnel, rappelant, par quelques aspects, celui de Bhimsen Joshi.

En retournant en Finlande en 1977, j'ai senti que j'avais trouvé mon idiome de compositeur en ce qui concernait la mélodie, l'harmonie et le rythme. J'ai alors formé un groupe à Helsinki en 1979, le Middle-earth Band, avec lequel j'ai enregistré l'année suivante un disque intitulé *The Thoughtful Bride* (EMI 9 C 062- 38365). Pendant les années 1980, j'ai écrit un certain nombre d'œuvres polyphoniques expérimentales – principalement pour deux voix et dans de petites formes, car je n'avais pas encore trouvé la méthode polyphonique que je cherchais. Certaines de ces œuvres ont été exécutées par Karuna, mon second groupe, qui a enregistré un disque intitulé *Space for Truth* (OM LP/ CD 33) en 1990.

J'avais la forte impression que la découverte de la méthode polyphonique que je cherchais marquerait l'aboutissement de ma quête musicale. Les merveilleuses fugues de Beethoven et de Chostakovitch avaient prouvé sans l'ombre d'un doute qu'il était possible d'exprimer ses idées musicales les plus profondes dans le langage de la polyphonie, même à une époque où cet idiome n'avait plus guère de signification vivante pour la plupart des compositeurs. Mon objectif était de trouver une méthode de composition polyphonique qui, à la différence de la polyphonie occidentale tout au long de son histoire, n'aurait pas l'effet malheureux d'obscurcir le caractère mélodique singulier des différents modes. En 1992, alors que j'étais plongé une nouvelle fois dans l'étude des techniques polyphoniques

de l'ère baroque, j'ai fini par découvrir la manière dont il fallait modifier ces techniques pour les rendre pleinement compatibles avec les principes mélodiques de la musique orientale. Il n'était nul besoin d'une réforme radicale, puisque les deux traditions musicales partageaient les mêmes principes fondamentaux, reposant sur les consonnances parfaites et leur relation dialectique avec les dissonances. Tout ce que j'avais à faire était de donner un rôle plus important aux quintes et quarts parallèles, y compris à ce qu'on appelle l'accord de sixte et quarte et à l'harmonie de sous-dominante en général, afin de composer de la musique purement modale dans toutes les principales techniques polyphoniques, à savoir l'imitation libre, le canon et la fugue.

C'est ainsi que la notion de *fuga indiana* (« fugue indienne ») est devenue réalité. *Prélude*, le premier morceau de ce disque, a été écrit en 1987, les six autres morceaux datent des années 1993 à 2000.

Le répertoire pianistique de **JOONAS AHONEN** s'étend depuis la musique de la fin du XVIII^e siècle jouée sur piano-forte jusqu'aux créations mondiales d'œuvres de musique contemporaine. Il a été pendant douze ans membre du Klangforum Wien, ensemble de musique contemporaine, et a travaillé avec d'importants compositeurs actuels comme Tristan Murail et Beat Furrer.

Parmi ses concerts récents les plus marquants, mentionnons l'interprétation du concerto pour piano d'Unsuk Chin avec le Basel Sinfonietta et de celui de Philipp Maintz avec l'Orchestre symphonique de la radio de Vienne dirigé par Marin Alsop ainsi que la première mondiale du concerto pour piano de Bernhard Gander à Stuttgart. Il a également joué la sonate pour piano « Concord » d'Ives au Teatro Colón de Buenos Aires.

Il s'est produit en duo avec la violoniste Patricia Kopatchinskaja à la Scala de Milan, au Konzerthaus de Vienne, au Toppan Hall de Tokyo et au festival Menuhin de Gstaad. En 2022, ils ont enregistré chez Alpha Classics un disque intitulé *Le monde selon George Antheil* que la revue *Gramophone* a qualifié de « miracle ».

La discographie de Joonas Ahonen comprend aussi le concerto pour piano de Ligeti, l'intégralité des sonates pour piano de Charles Ives, les *Variations Diabelli* de Beethoven sur un piano-forte de 1838 ainsi qu'un disque d'œuvres en création mondiale avec le violoniste Pekka Kuusisto. Il a également joué des œuvres de Morton Feldman dans une étable entièrement plongée dans l'obscurité en Finlande, brisé un violon dans le cadre de l'interprétation de *One for Violin Solo* de Nam June Paik et fait une tournée dans toute l'Europe pour

jouer le ballet *Achterland* d'Anne Teresa De Keersmaecker avec le groupe de danse Rosas.

Joonas Ahonen est professeur de piano à l'Université de musique et de danse de Cologne depuis 2023.

FUGA INDIANA EINE NEUE SYNTHESE AUS ÖSTLICHER UND WESTLICHER MUSIK

ARTO KOSKINEN

Die Musik in dieser Zusammenstellung ist eine in mancher Hinsicht neuartige Synthese aus asiatischen, europäischen und afroamerikanischen Traditionen. Ihre Hauptquellen bestehen aus der klassischen Musik Nordindiens, der westlichen Tradition der polyphonen Komposition und der afroamerikanischen improvisierten Musik. Während es für viele den Anschein hat, als seien so unterschiedliche Musikrichtungen praktisch unvereinbar, da jede ihre eigene „Ästhetik“ hat, bin ich der Überzeugung, dass diese vermeintliche Unvereinbarkeit nur ein Oberflächenphänomen ist: Auf der tiefsten Ebene sind sie völlig kommensurabel und es gibt letztlich nur eine Ästhetik, eine große Logik der Schönheit, die sich in der Musik verschiedener Kontinente und Kulturepochen in unterschiedlichen, aber komplementären Formen manifestiert.

Diese Sichtweise auf das Wesentliche der Musik hat sich in meiner Jugend in den 1960-er Jahren allmählich herausgebildet. Nachdem ich schon früh klassischen Klavierunterricht erhalten hatte, begeisterte ich mich als Teenager für Jazz. Charlie Parker, Bud Powell, Miles Davis und John Coltrane waren meine Idole. Einige Jahre später interessierte ich mich für die Welt des Rock. Im Jahr 1967, als ich zwanzig war, hörte ich das Jimi-Hendrix-Konzert in Helsinki. Für mich hatte diese gewaltige Musik eine geradezu welthistorische Bedeutung. Ich sah in Hendrix die Krönung der Blues-Tradition und aufgrund des entschieden modalen Charakters seines Gitarrenspiels erkannte ich eine tiefe Verwandtschaft mit dem melodischen Geist der asiatischen Musik. Im Jazz bildete Coltranes modaler Stil eine vergleichbare Verbindung zwischen westlicher und östlicher Musik.

Ich war davon überzeugt, dass die wahre Avantgarde in der Entwicklung der westlichen Musik von diesen Giganten der afroamerikanischen Musik repräsentiert wurde und nicht von der intellektuell konstruierten Atonalität der europäischen Moderne. In den 1970-er Jahren hatte ich jedoch zunehmend das Gefühl, dass im Mainstream der afroamerikanischen Musik kein wirklich kreativer Geist mehr vorhanden war und dass man diesen nur noch in der asiatischen Musik finden konnte. Ich hatte die Vorstellung, dass, so wie der rhythmische Schwung der afroamerikanischen Musik die westliche Musik im 20. Jahrhundert beflügelt hatte, ihre Spiritualisierung bzw. Re-Spiritualisierung durch die melodische Essenz der östlichen Musik der logische nächste Schritt sein würde. Dies erschien umso naheliegender, als das modale Melodiekonzept nicht nur in der afroamerikanischen Musik, sondern auch im neomodalen Stil eines Sibelius und anderer europäischer Komponisten wieder aufgegriffen worden war.

Mitte der 1960-er Jahre las ich ein sehr aufschlussreiches Interview mit Ravi Shankar in der Zeitschrift *Down Beat*. Er kommentierte die Möglichkeit, indische und westliche Musik zu kombinieren, mit den Worten, dass man auf diesem Gebiet etwas wirklich Neues und Schönes entdecken könne, vorausgesetzt, man sei mit beiden Musikstilen gleichermaßen vertraut. Dieser Gedanke wurde in den Folgejahren zum Leitmotiv meiner musikalischen Spurensuche. Allerdings konnte ich damals kaum ahnen, wie lange es dauern würde, diese Idee adäquat zu verwirklichen.

Besonders erwähnenswert unter den vielen Büchern über indische Musik, die ich in jenen Jahren (und auch später) las, ist das 1971 erschienene hervorragende Werk von N. A. Jairazbhoy, *The Rags of North Indian Music*. Diese Studie enthüllte die allgegenwärtige Rolle perfekter Konsonanzen (Oktave, Quarte und Quinte) und auch die dynamische Funktion von Dissonanzen als strukturelle Prinzipien der Melodiebildung in der indischen Musik. Insbesondere wurde die Bedeutung der tetrachordischen Symmetrie als Grundprinzip der Melodiebildung aufgezeigt. Dieses Prinzip besagt, dass melodische Figuren tendenziell – in identischer oder variiertes Form – in einem Abstand von perfekten Quarten und Quinten wiederholt werden. Jairazbhoy's detaillierte Demonstration der konsequenten Anwendung

dieses Quart- und Quintparallelismus in der indischen Musik überzeugte mich voll und ganz von der Möglichkeit einer organischen Synthese von östlicher und westlicher Musik, da ich mir der Bedeutung desselben Parallelismus in der westlichen Musik bereits bewusst war, vor allem bei Fugen, aber insbesondere auch in der harmonischen und melodischen Basis des Blues, der das Rückgrat der afroamerikanischen Musik bildet.

Ein weiteres, ebenso grundlegendes melodisches Prinzip in der klassischen indischen Musik ist der allmähliche Anstieg der Melodie vom Grundton zur darüber liegenden Oktave. Diese auf den Höhepunkt ausgerichtete melodische Struktur ist zusammen mit der Quart- und Quintsymmetrie ein architektonisches Prinzip auch in den klassischen Musikstilen anderer asiatischer Zivilisationen. Eine auffällige westliche Parallele findet sich in der Entwicklung des Blues: in den allmählich aufsteigenden Gitarrensoli von B.B. King und in der Entfaltung dieses dramatischen Improvisationsstils bei Jimi Hendrix. Dieses Merkmal in Verbindung mit seiner konsequenten und innovativen Verwendung tetrachordischer Symmetrien und der revolutionären Art und Weise, in der er die Tonalität des Blues durch die Reihe der Subdominanten erweiterte, machte Hendrix' Einzigartigkeit unter all den westlichen Musikern aus, die mich zu einem systematischen Studium der östlichen Musik inspirierten. (Die westliche Harmonik ist traditionell durch die Dominantreihe oder den „Halbkreis“ aufsteigender Quinten gekennzeichnet: C, G, D, A, usw. Die Weiterentwicklung des Blues in den 1960-er Jahren – die für die gesamte westliche Musik eine Revolution darstellte – bestand darin, diese einseitige Tendenz durch eine Betonung der Subdominantenreihe oder des Halbkreises absteigender Quinten zu ergänzen: C, F, B, Es usw.). All diese kulturübergreifenden Merkmale basierten auf der Tatsache, dass Hendrix in der überpersönlichen Essenz der musikalischen Intervalle lebte und daher fähig war, deren logische Implikationen zu erschließen.

1973 reiste ich zum ersten Mal nach Indien. Es gelang mir, als Student für klassische indische Vokalmusik an der Bharatiya Kala Kendra, einer bekannten Hochschule für Musik und Tanz in Neu-Delhi, aufgenommen zu werden. Ich konnte mir nur einen zweimonatigen Aufenthalt leisten, aber

später erhielt ich ein Stipendium des finnischen Bildungsministeriums, das es mir ermöglichte, 1974 nach Indien zurückzukehren und mein Studium an der Bharatiya Kala Kendra fortzusetzen, bis ich 1977 mein Diplom in Vokalmusik erhielt. Drei Jahre in Indien sind keine besonders lange Zeit, aber in qualitativer Hinsicht war diese Lernphase sehr intensiv. Das lag nicht nur am spirituellen Charakter der indischen Musik an sich, sondern auch an der soliden Musikalität und der inspirierenden Persönlichkeit meines geschätzten Lehrers S. K. Banerjee, dessen Aufrichtigkeit und Integrität als Musiker und als Mensch mir wie eine Verkörperung des innersten Kerns der Hindustani-Musik erschienen. Sein eigener Guru war Dilip Chandra Vedi, der berühmte Gelehrte und Musiker, der bei Bhaskar Rao Bakhle und Faiyaz Khan ausgebildet wurde. Mein Lehrer fügte dieser ruhmreichen Tradition seinen individuellen Gesangsstil hinzu, der in mancher Hinsicht dem von Bhimsen Joshi ähnelt.

Als ich 1977 nach Finnland zurückkehrte, hatte ich das Gefühl, in Bezug auf Melodik, Harmonik und Rhythmik meine Sprache als Komponist gefunden zu haben. 1979 gründete ich in Helsinki ein Ensemble, die Middle-Earth Band, mit dem ich im folgenden Jahr das Album *The Thoughtful Bride* (EMI 9 C 062-38365) aufnahm. In den 1980-er Jahren schrieb ich eine Reihe experimenteller polyphoner Werke – hauptsächlich zweistimmig und in kleiner Form, da ich die von mir angestrebte mehrstimmige Methode noch nicht entwickelt hatte. Ein Teil dieses Materials wurde von meiner zweiten Band Karuna gespielt, mit der ich 1990 das Album *Space for Truth* (OM LP/CD 33) aufnahm.

Ich war fest davon überzeugt, dass die Entdeckung einer solchen polyphonen Methode die Vollendung meiner musikalischen Suche darstellen würde. Die wunderbaren Fugen Beethovens und Schostakowitschs hatten zweifelsfrei bewiesen, dass es möglich war, die tiefsten musikalischen Gedanken in der Sprache der Polyphonie auszudrücken, selbst in einer Zeit, in der die meisten anderen Komponisten keine lebendige Beziehung zu diesem Idiom mehr aufbauen konnten. Mein Ziel bestand darin, eine Methode der polyphonen Komposition zu finden, die im Gegensatz zur abendländischen Polyphonie im Laufe ihrer Geschichte nicht den unglücklichen Effekt haben sollte, den individuellen melodischen Charakter der unterschiedlichen Modi zu verschleiern. 1992 wurde

mir bei der erneuten Beschäftigung mit den polyphonen Techniken der Barockzeit klar, wie diese Techniken modifiziert werden mussten, um mit den melodischen Prinzipien der östlichen Musik in Einklang gebracht werden zu können. Es war keine radikale Reform notwendig, da beide Arten von Musik die gleichen Grundprinzipien haben, die auf perfekten Konsonanzen und deren dialektischer Beziehung zu Dissonanzen beruhen. Alles, was ich zu tun hatte, war, den parallelen Quinten und Quartan, einschließlich des so genannten Quartsextakkordes, und der Harmonie der Subdominante im Allgemeinen einen größeren Stellenwert einzuräumen, um rein modale Musik in allen wichtigen polyphonen Techniken zu komponieren, nämlich freie Imitation, Kanon und Fuge.

Auf diese Weise entstand das Konzept der *Fuga indiana* (der „indischen Fuge“). *Prelude*, das erste Stück dieser Zusammenstellung, stammt aus dem Jahr 1987. Die weiteren sechs Kompositionen entstanden zwischen 1993 und 2000.

Der Pianist **JOONAS AHONEN** beschäftigt sich mit einem breiten Spektrum von Musik – vom späten 18. Jahrhundert auf dem Hammerflügel bis hin zu Uraufführungen zeitgenössischer Musik. Als Mitglied des Klangforums Wien arbeitete er zwölf Jahre lang mit führenden zeitgenössischen Komponisten wie Tristan Murail und Beat Furrer zusammen. Seine wichtigsten Konzerte umfassen unter anderem Unsuk Chins Klavierkonzert mit der Basel Sinfonietta, die Uraufführung von Bernhard Ganders Klavierkonzert in Stuttgart, Philipp Maintz' Klavierkonzert mit Marin Alsop und dem Radio-Sinfonieorchester Wien sowie Ives' Concord Sonata im Teatro Colón in Buenos Aires.

Mit seiner Duo-Partnerin, der Geigerin Patricia Kopatchinskaja, ist er bereits an der Mailänder Scala, im Wiener Konzerthaus, in der Toppan Hall in Tokio und beim Gstaad Menuhin Festival aufgetreten. Ihr Album *Le monde selon George Antheil*, das 2022 bei Alpha Classics erschien, wurde von *Gramophone* als „Wunder“ bezeichnet.

Zu Ahonens Diskografie gehören auch Ligetis Klavierkonzert, sämtliche Klaviersonaten von Charles Ives, Beethovens *Diabelli-Variationen* auf einem Hammerflügel von 1838 und eine CD mit Weltersteinspielungen mit dem Geiger Pekka Kuusisto. Er hat Werke von Morton Feldman in einem stockfinsternen Kuhstall in Finnland aufgeführt, in Nam June Paiks *One for Violin Solo* eine Geige zertrümmert und mit der Tanzformation Rosas das Stück *Achterland* von Anne Teresa De Keersmaecker auf einer Tournee durch ganz Europa aufgeführt. Seit 2023 ist Joonas Ahonen Professor für Klavier an der Hochschule für Musik und Tanz Köln.



Recorded in June 2022 at Gustav-Mahler-Saal, Euregio Kulturzentrum Toblach, Dobbiaco (Italy)

MARION SCHWEBEL RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING
ARMIN RIEDER PIANO TECHNICIAN

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION
SUSANNE LOWIEN GERMAN TRANSLATION

JULIA WESELY COVER IMAGE & PHOTOS
VALÉRIE LAGARDE COVER DESIGN
AURORE DUHAMEL DESIGN

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR
LOUISE BUREL PRODUCTION
AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1042

© ARTO KOSKINEN & © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2024



ALSO AVAILABLE



ALPHA 797