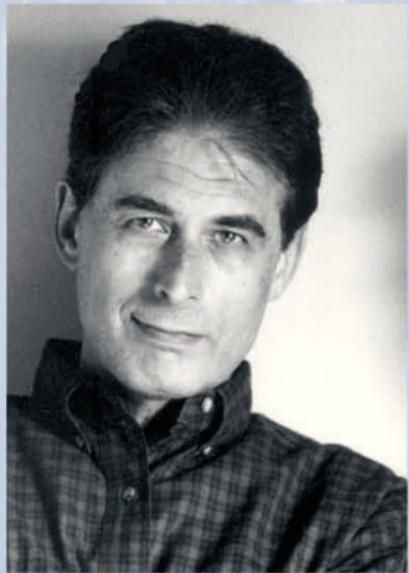




Phillip RAMEY



Piano Music
Color Etudes
Memorial (In Memoriam
Alexander Tcherepnin)
Chromatic Waltz
Piano Sonatas Nos. 1, 2
and 5 (For the Left Hand)
Piano Fantasy
Four Tangier Portraits
Toccata No. 2

Stephen Gosling, piano

INCLUDES FIRST RECORDINGS

PHILLIP RAMEY

PIANO MUSIC, 1961–2003

by Benjamin Folkman

The American composer Phillip Ramey (born on 12 September 1939) has so far enjoyed his most prestigious public exposure for works other than his piano music, in particular for his Horn Concerto (1987), commissioned by the New York Philharmonic to celebrate its 150th anniversary and premiered in 1993 under Leonard Slatkin; for his orchestration, in 1985, of Aaron Copland's *Proclamation*, which had an unusual premiere on Copland's 85th birthday: in New York (by Zubin Mehta and the New York Philharmonic during a nationally telecast concert) and California (Erich Leinsdorf and the Los Angeles Philharmonic); and, curiously enough, for his early *Sonata for Three Unaccompanied Timpani*, which has been a mainstay at conservatories, remaining in print since the 1960s. Tangential to his composer's craft, Ramey is one of America's best-known writers about music: the author of hundreds of record annotations, numerous historical-analytical articles, a biography of the composer Irving Fine,¹ an exhaustive trove of programme notes produced during his sixteen-year tenure (1977–93) as Program Editor for the New York Philharmonic and a unique series of interviews with leading twentieth-century American composers (among them Aaron Copland, Samuel Barber, Leonard Bernstein, William Schuman and Virgil Thomson), published in a variety of magazines and as sleeve-notes for recordings.

Ramey's musical output includes orchestral scores, among them three piano concertos, and chamber works. Yet his most substantive and distinguished achievement is his sizable body of music for solo piano, a medium that shows him at his most characteristic and original. This programme comprises a representative, although far from comprehensive, sampling of his piano output. It includes three of his five

¹ *Irving Fine: An American Composer in His Time*, Pendragon Press/The Library of Congress, Hillsdale, NY/Washington DC, 2005.

sonatas, the *Piano Fantasy* (a score of sonata-like impact), the *Color Etudes*, which stand as one of Ramey's finest cycles, four *Tangier Portraits* and other short pieces. The music spans 42 years, ranging from the Sonata No. 1 of 1961 to the second-movement chorale that figures in the substantial revision of the Second Sonata undertaken in 2003. All but one of these scores – the *Piano Fantasy* – are recorded here for the first time.

Although Ramey's earlier piano pieces exploit the instrument's capacity for lithe fluency, it was the complex organisation, expressive extravagance and dense musical thought of his *Piano Fantasy* (1969–72) that led him to the full realisation of the personal, virtuosic keyboard style that has remained a trademark. Often devising sonorities of unusual thrust and weight, Ramey 'orchestrates' the piano through widely disparate register contrasts and combinations that require perfect control of chordal voice-leading and can involve perilous leaps for the hands. He also demands extreme digital fluency for an abundance of scintillating ornament that, far from being mere decoration, stems from purely musical concerns. Indeed, the legendary Vladimir Horowitz, impressed by the 'very effective' virtuoso flamboyance of Ramey's parodistic *Leningrad Rag* (1972), allowed the published score to be dedicated to him.² Ramey's pushing of the instrument beyond its normal limits reminded Copland of Franz Liszt – he expands the listener's sense of what the piano can do. (The same may be said of Stephen Gosling's astonishing performances here.)

The artistic impulses behind Ramey's high-octane piano style are germane to the composer's youthful experience of music – curiously so, given that he came from a basically unmusical family and grew up in a suburban milieu in which aesthetic concerns (insofar as they existed at all) lagged a generation behind those of major artistic centres. Born in Elmhurst, Illinois, Ramey began piano lessons at age seven. His teachers gave him a solid grounding in keyboard technique and expression, along with the rudimentary notions of musical culture that prevailed in the provinces – notions according to which Mozart figured as pre-history, and it was still an open question whether Prokofiev, Bartók and Stravinsky deserved the kind of permanent place in the mainstream that Rachmaninov commanded.

² Glenn Plaskin, *Horowitz*, Morrow, New York/Macdonald, London, 1983, p. 426.

This early orientation coloured Ramey's first compositions – would-be Rachmaninovian effusions produced at age seventeen – and would inform his mature modernist efforts and their relationship to the immediate musical past. Ramey had little in common with the many twentieth-century composers whose attachment to Baroque and Classical literature and aesthetics led them to deplore Romanticism as a wrong turn (an attitude summed up in Benjamin Britten's statement, 'The rot set in with Beethoven'³). For Ramey, Beethoven always held more interest than Bach or Mozart. Accordingly, he accepted both the gestural language of Romanticism and its emphasis on decisive personal expression as facts of nature; modernist dissonances and rhythms, employed by some composers to place emotion at a distance, for him served the quite opposite purpose of raising the temperature rather than cooling it. One may also note that a mordant delight in the droll and demonic, sometimes evident in Ramey's music, is an aesthetic leaning no less deeply rooted in Berlioz-Lisztian Romanticism than in Prokofiev's sardonic nihilism.

Crucial for Ramey's development was his period of study, from 1959 to 1962, with the Russian-born composer Alexander Tcherepnin (1899–1977), first at the International Academy of Music in Nice, France, then at DePaul University in Chicago. The rapidity of his evolution is evident in the First Piano Sonata and the *Concert Suite* for piano and orchestra (1962), which display a flair and energy compromised neither by such Tcherepninesque features as pithy forms, linear textures, wide keyboard spacings and biting bravura, nor by the young composer's enthusiasm for Prokofiev and Bartók. Tcherepnin once called Ramey 'one of the most gifted composers I've had the pleasure of teaching', continuing: 'His music is not only well-made but it has a great deal of personality. Especially impressive to me is his sure sense of dynamics'.⁴

Ramey's later composition studies with Jack Beeson at Columbia University (1962–65) had little influence on his style, as the continuing Prokofievian orientation in his Piano Sonata No. 2 (1966) shows. Subsequently, though, an association with Aaron Copland prompted him

³ Quoted in Stanley Sadie's obituary of Britten, *The Musical Times*, February 1977.

⁴ Testimony for Ramey, written in 1962.

to experiment with atonality and serial manipulation (*Epigrams for Piano*, Book 1, 1967), while exploring pianistic colour-effects and clusters (*Harvard Bells*, 1968). He fully assimilated these researches in his highly individual *Piano Fantasy*, where, as already observed, the synthesis of many stylistic elements resulted in a newly profuse style of keyboard-writing. Subsequently, Ramey reintroduced triadic gestures to articulate points of tonal arrival, bringing long-lined lyricism to such works as *Canzona for Piano* (1982), the Horn Concerto and Piano Sonata No. 5 (For the Left Hand) (1989).

Seeming contradictions lend idiosyncratic qualities to Ramey's work. Noting one such paradox, the composer-novelist Paul Bowles observed: 'Although Ramey claims that harmony is his principal concern, to me it seems clear that a veritable obsession with form and its dramatic possibilities is the driving force behind his music'.⁵ Thus even at its most cerebral, Ramey's idiom remains lucid and emotional, frequently conveying the impression that matters of some urgency are under discussion. He generally shuns melodic repetition and sequencing, yet frequently employs descending stepwise bass-lines that evoke a sequential flow. His homophony, grounded in pre-twentieth-century melody-with-accompaniment ideals, largely excludes motivic counterpoint. But his chromatic harmonic progressions involve voice-leading of considerable polyphonic interest, with strategically placed, tonally unambiguous minor-ninth chords often resolving dissonance. Ramey's thematic lines tend to be continuous: rather than 'breathe' between melodic periods, he devises ornamental melodic flourishes in fluid rhythmic subdivisions to link each phrase to the next. His prevailing expressive sobriety does not preclude exoticism (*Café of the Ghosts: Fantasy-Trio on a Moroccan Beggar's Song* for violin, cello and piano, 1992), genial humour (the finale of the *Trio Concertant* for violin, horn and piano, 1993) or neurasthenic drama (Harpsichord Sonata, 1998).

In his best works, this composer manages to say much in a short time. As he has written: 'I have always believed that dramatic excitement in music arises primarily from a composer's scrupulousness in stating what he has to state in as concise and straightforward a manner as possible'.⁶

⁵ Testimony for Ramey, written in 1992.

⁶ Quoted in Benjamin Folkman, programme note for Ramey's Horn Concerto, New York Philharmonic, 22 April 1993.

Color Etudes

The *Color Etudes*, written in 1994 in Tangier, Morocco, provide a splendid introduction to Ramey's work, combining his characteristic density of musical thought with wit, sensuousness and neo-Romantic lyricism. Conceiving the nine pieces as a unified set, Ramey adheres to the nineteenth-century tradition of the keyboard etude as a character piece, the character arising directly from concentration on a distinctive type of piano figuration. It occurred to the composer that various colours might suggest interesting textures. A spectrum took form that begins and ends in darkness – respectively, purple and black – and ranges through brighter hues in between. The work was written for Gustavo Romero, who premiered it on 28 October 1995 in New York. (In 2002, Ramey completed a piano-and-orchestra version of *Color Etudes*.)

With its serene background chords supporting *cantus-firmus*-like foreground fragments, 'Purple' creates a liturgical aura. In reality, the music is liturgy at one remove: for the *cantus firmus* theme, which comes from Alexander Tcherepnin's Fourth Symphony, was itself devised as a countersubject for an actual Russian church chant. The Tcherepnin theme ends both halves of 'Purple', first in weird low-bass staccatos, then in delicate upper-register glints. Between these statements, a duet on a Gregorian chant-like repeated-note theme brings a gentle climax.

In the next etude, sweeping upward figurations contradicted by downward gusts suggest the thrashing of branches and leaves, hence the title 'Green'. An imitative interplay upon staccato three-note figures provides a contrasting idea, and later evolves into thunderous bass octaves before the winds subside.

Only gradually does the colour emerge in 'Maroon', for glittering arpeggio hues at first predominate, to be slowed and muted by sober, two-voice musings. Fiery 'Orange' then blazes forth with manic fusillades combining the piano's extreme high and low registers. These outbursts alternate with untroubled lyric reflections in chordal texture, which display kinship with the lyricism of the opening 'Purple'.

Ramey describes 'Red' as 'an angry funeral march with contrasting lyrical epilogue, written as my brother Dennis lay dying, he in America, I stranded in Morocco. Red was his favorite color'.⁷ 'Gold' breathes an indefinable autumnal atmosphere, with the elegant asymmetry of the unfolding melodic phrases heightened by high-treble punctuation. The pattering textures of the opening provide a foil for plaintive central ruminations largely cast in two voices.

'Blue' begins in a patrician manner. Subsequently, two concerto-like episodes erupt, the first building from rapid mutterings into grandiose swirls, the second ranting against cataclysmic low octaves. This étude ends quietly on a 'bluesy' minor-ninth chord. 'Silver' gleams in bursts of repeated notes, while mercurial skittering through various registers evokes the 'quicksilver' aspect. Tranquil reflection in the central section again revisits the lyric vein introduced in 'Purple' and echoed in 'Orange', and briefly resurfaces before the close.

Labelling 'Black' 'the non-color of evil', Ramey says that in this grotesque *moto perpetuo* pitting staccato chords against off-the-beat triplets in an independent metre, he had 'visions of a lurching, malignant, very energetic dwarf'. The exultant conclusion is a veritable juggernaut.

Memorial (In Memoriam Alexander Tcherepnin)

Memorial (1977) is very different in mood from the *Color Etudes*. In his note for the published score (C. F. Peters), Ramey wrote:

My friend and mentor Alexander Tcherepnin died in Paris at the age of seventy-eight on September 29, 1977. Of his numerous works, Symphony No. 4, Op. 91, completed in 1957, two years before I began composition study with him, remains my personal favorite, a score in every way masterly. In the final movement of that symphony, the medieval Russian liturgical chant 'Requiescat in pace' is employed as a cantus firmus. *Memorial* opens with a variant of this chant. [In a later episode], the original chant is combined with the principal theme of the finale of the Tcherepnin Fourth Symphony.⁸

⁷ Where no published source is given, Ramey's comments on his music were made in conversations with the writer or are taken from his autobiography-in-progress.

⁸ This is the theme evoked in 'Purple' in the *Color Etudes*.

The composer gave the first performance of *Memorial* at a private service for Tcherepnin on 30 October 1977, at Christ the Savior Russian Orthodox Church in New York City. On 21 January 1978, Sheldon Shkolnik played the public premiere on the New York radio station WNCN. Virgil Thomson's evaluation of *Memorial* – 'a lovely piece, bells throughout'⁹ – focuses on one of the most striking features of the score: the cluster-like chordal tolling that evokes the sound of huge bells, sometimes clangorous, sometimes muffled to a mourning whisper.

Chromatic Waltz

By contrast, a music box-like tinkle suffuses Ramey's sly little *Chromatic Waltz*, composed in 1993 and dedicated to the present writer. Once started, the chromatic motions, whether up or down, display a stubborn determination to continue their journey indefinitely, causing the distance between crossed hands to widen outrageously. The only possible conclusion is glum mockery. Gustavo Romero gave the premiere on 11 November 1995 in Glion-sur-Montreux, Switzerland.

Piano Sonata No. 1

Although Ramey's style had not yet fully formed when he produced his Piano Sonata No. 1 in 1961, the score displays such assurance and panache that it remains fresh and interesting. Ramey premiered its initial version during a piano recital of his own works in Chicago on 28 November 1961. It is, as the composer wrote,

a succinct piece in the standard three movements which punctiliously follows the rules of Sonata form, although the motor-rhythmic first movement's development section is compressed. In 1963 I revised the rondo finale. The style of the outer movements is essentially Prokofievian, brisk and brittle, while the linear slow movement is more personal. The sparkling last movement is based on triplet motion and at one point breaks into a Russian-Jewish-type dance that has never failed to amuse listeners.

⁹ Letter to Ramey, dated 28 May 1982.



Phillip Ramey in 1961

One might also cite the clever cross-rhythm ostinatos, along with the student-composer's skill in infusing the many bare-bones passages of two voices with maximum sonority and substance. His impish first-movement reference to *Dies Irae* (codetta to the subordinate theme) was quite intentional, while the last-movement *moto perpetuo* finds him plying the toccata genre.

Piano Sonata No. 2

In Ramey's two-movement Piano Sonata No. 2, the first version of which was composed in 1966, he evidently aimed at intensifying his youthful style while, at the same time, venturing into new, even uncharacteristic, territory. Both Tcherepnin and Copland found problems with the piece as originally written, so Ramey put it aside. Soon becoming embroiled in stylistic experiments, he saw no urgency about resurrecting a sonata cast in his earlier manner and it was not until 2003 that he set about putting the piece in definitive form.

The first movement (*Moderato*), which the composer terms 'quiet, linear and austere', is like nothing else in his output, with a cryptic homophonic opening fleetingly redolent of Hindemith, which radiates suppressed tension in eloquently asymmetric phrases; and a lengthy lyric aftermath over a lulling, varied ostinato that ranges from poignancy to Romantic warmth and ends in a dying fall. The revision eliminated a certain static squareness from the original ostinato treatment.

The finale, marked *Largo – Allegro con brio – Lento* originally consisted of the central allegro only. This *Sturm und Drang* rondo, replete with over-the-top howitzer-like explosions and sporting a quote from Prokofiev's unfinished Tenth Piano Sonata, can best be seen as the Ramey's attempt to push his early Prokofiev-influenced idiom to its furthest extreme – again creating kinetic sonata-finale excitement but adding the element of massive sonority, in music Ramey describes as 'thunderously virtuosic – all over the keyboard'. Concluding that the two movements failed to function as an entity, the composer decided to create 'a buffer zone between austerity and belligerence'. The result was a meditative chorale in close-spaced chords, unfolding through subtle voice-leading, which not only provided the required transition but

also proved the best possible point of arrival for a journey that had begun so unassumingly. Stephen Gosling's performance of the sonata on this CD constitutes the world premiere.

Piano Sonata No. 5 (For the Left Hand)

Ramey's single-movement Fifth Sonata – composed in 1989 and premiered two years later, by Ramon Salvatore in the Weill Recital Hall of Carnegie Hall, New York, on 10 March 1991 – seems to be the only left-hand piano sonata in the literature since the sonata of one Géza Zichy, published in 1886. And it may be that only a composer who plies a massive keyboard style would attempt such an anomaly. The limitation proved no bar to Ramey's creating a work as musically substantive as his earlier sonatas or *Piano Fantasy*: in fact, the textures of the left-hand work are, as a rule, considerably thicker than the sonorities in the First Sonata or the first movement of the Second Sonata. A brooding, even tragic, atmosphere prevails through the piece (possibly congruent, the composer suggests, with a sense of loss). An opening of deceptively tranquil introspection launches a narrative series of virtuoso dialogues that culminate in high rage. Ramey has provided the following commentary:

In the late 1960s, Alexander Tcherepnin told me that he felt there would eventually have to be a return to the simple lyricism of Schubert, albeit in modern dress. At the time I was preoccupied with dissonance and atonality, and paid little attention to his remark, but with Piano Sonata No. 5, Tcherepnin's notion finally took flight, perhaps animated by the limitations inherent in the left-handed medium.

The Fifth Sonata (dedicated to Joseph Disponzio) is a continuous, tightly constructed, fundamentally tonal score in which I have attempted to compress the drama, but not the development, of an expansive Romantic-era sonata movement into a mere ten minutes. It is a display piece for the performer, as regards both virtuosity and endurance, one employing the full range of the keyboard. Cast in A-B-A form with coda, the sonata is based on expressive melodic materials and on triadic and augmented harmony.¹⁰

¹⁰ Quoted in Steven Ledbetter's programme note for the premiere.

Ramey describes the opening as ‘solemn in tone, with a lyrical theme in two successive phrases, the second ending with a melancholic dropping motive that permeates the piece as a kind of *idée fixe*'. Recitative gestures garnished with high-register flourishes summon, and repeatedly interrupt, a ‘rocking chordal theme’, and after a climax, the recitative brings on the middle section of the work, ‘an aggressive scherzo’. The final section ‘begins with the lyric music of the opening. This progresses to the varied return of the other materials’, and a sonorous climax on the rocking theme ensues. Then comes the ‘lapidary chordal climax, marked *grandioso*, which subsides to a peaceful coda recalling the opening music and incorporating hints of the *idée fixe*.¹¹

Piano Fantasy

The *Piano Fantasy*, a watershed work in Ramey’s output, came about as a consequence of his exploration of serialism. ‘Never before’, he wrote, ‘have I composed a piece with so critical an ear.’ It emerged as the kind of score in which a composer is inspired to stretch his potential, incorporating everything that is in him. Aaron Copland, who described Ramey as ‘a composer of real individuality, with a flair for dramatic gesture’, wrote that the *Fantasy* (which is dedicated to John Corigliano) ‘represents him at his best – sober, dissonant and uncompromising’.¹² William Schuman termed the work ‘a great big chunk of musical muscle in the grand tradition’, continuing: ‘Ramey is nothing less than a wizard where all the piano’s secrets are concerned’.¹³

The sheer sonic size of some of the outbursts is a natural consequence of the wide expressive range of the *Fantasy*, and in the codetta to the scherzo section the battery of rapid right-hand octaves alternating with left-hand octave palm-clusters is possibly the loudest passage ever written for the keyboard! At the opposite pole, an eerie profundity emanates from rarefied two-voice musings in the centre of the work’s first section (When the ever-

¹¹ *Ibid.*

¹² Quoted in the sleeve-notes to the first recording of the *Piano Fantasy*, by John Atkins, Opus One Records, No. 37, 1978.

¹³ Quoted in Folkman, *loc. cit.*

critical Copland heard this episode, he startled Ramey by saying he wished he had written it himself.)

Ramey's programme note in the published score (G. Schirmer) reads as follows.

Piano Fantasy dates from the period 1969–72. The original, somewhat shorter version was written sporadically in 1969 in Germany, Hungary and Rumania, and in 1970 in England. In 1972 I revised, expanded and completed the *Fantasy* at The MacDowell Colony, Peterborough, New Hampshire. The world premiere was given by Bennett Lerner on February 28, 1983, at Carnegie Recital Hall, New York. [Lerner subsequently recorded the work for Etcetera Records.]

The *Piano Fantasy* develops variationally from a few motives and is much concerned with declamatory statement and the movement of often dense harmonic masses. This is intensely harmonic music in which polyphony has only a small role. While twelve-tone procedures have had an influence on thematic materials, the *Fantasy* is by no means a serial work. Nor is it truly atonal, although there are moments when tonal centers are obscured by octave displacement, clusterish harmony and chordal progressions which are non-functional in any traditional sense. This is a concentrated, highly organized score, constructed in great part on the principle of cumulative variation (where variations are themselves further varied), which attempts for long stretches to avoid rhythmic regularity and establish an over-the-barline feeling.

Piano Fantasy falls into four sections, played without pause. The first is an exposition with variations, the second, a scherzo, the third an expressive interlude which builds to the concluding part, a finale with further variation. Although the scherzo is built upon new material and there is a new theme at the onset of the third section, the principal materials are presented in the first eight measures of the work. Two motives are especially prominent throughout:

The piano writing is often extremely difficult, not only in the scherzo but in the finale, where I sought near-orchestral sonorities. In a sense, the piece is a concerto without orchestra.

Four Tangier Portraits

Virgil Thomson, the composer most closely associated with the idea of musical portraits for piano, had Ramey ‘sit’ for him in 1983. The result was a lively, acerbic piece called *Phillip Ramey: Thinking Hard*. When Ramey, emulating Thomson, took up musical portraiture, he chose a colleague as his first subject: Paul Bowles, with whom he frequently socialised during yearly summer visits to Tangier. *Paul Bowles: At Eighty*, penned on 13 June 1991 and premiered by the composer the following month at the Salle Beckett in Tangier, prompted the idea for a series of *Tangier Portraits*, some of close friends, others of mere acquaintances, but all depicting people with whom Ramey came into personal contact in Morocco. *Tangier Portraits* grew into a heterogeneous agglomeration of nineteen pieces, from which the performer may pick and choose. Ramey selected four for this recording. *Paul Bowles: At Eighty* is a sober meditation on material from Bowles’ own Piano Prelude No. 6, which makes a Poulenc-like appearance in slightly altered form toward the close. *Cherie Nutting: Elf in Kasbah* (1991) is a quirky dance built on only four staccato pitches continually permuted, depicting the American photographer’s mercurial personality. *Philip Krone: Plotting a Strategy* (1999) replicates the determined nature of the Chicago political consultant. In 1994 Ramey produced a musical self-portrait, perhaps the first ever. In a droll reference to *The Sheltering Sky*, Bowles’ celebrated novel of the Arab world, he entitled the piece *Phillip Ramey: Dire Thoughts Beneath the Sweltering Sky*. Here the composer presents himself in an unbridled fury, the coruscating arpeggios that punctuate the melodic phrases suggesting fist-shaking. Later, Ramey gives the *Dies Irae* an ironic twist, whereupon hints of a major-key harmony grow exultant, as if glorying in the demise of an enemy.

Toccata No. 2

Composed in July 1990 in Tangier, Ramey’s Toccata No. 2 is dedicated to Mirian Conti, who premiered it on 27 February 1991 at Merkin Hall in New York. The composer describes this dark-hued piece as ‘a propulsive, rhythmic, motoric work with a pronounced lyrical element. The form is that of a modified rondo with a central, lyric, section. Throughout, the polytonality

is permeated by the sound of the minor-ninth chord'. An exercise in all-out virtuosity, the Toccata leavens the expected *moto perpetuo* gestures (in dissonant alternating chords, sometimes jarringly syncopated) with other materials, including a kind of punctuation mark echoing the aggressive call-signal of a popular Moroccan radio station, used to delineate sections. Following the first appearance of this motif, a single-line melody of deceptively innocent purport appears. At the halfway point, this theme is transformed into a surprisingly fervent melody, accompanied *à la* Chopin, and its later returns – in hectic combination with the *moto perpetuo* and in oratorical bass – prepare a ferocious conclusion that sweeps over the full range of the piano.

Benjamin Folkman © 2006

Benjamin Folkman is president of The Tcherepnin Society and the author of the entry on Phillip Ramey in The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

Stephen Gosling's playing has been hailed as 'electric, luminous and poised' (*The New York Times*), projected with 'utter clarity and conviction' (*The Washington Post*) through 'extraordinary virtuosity' (*The Houston Chronicle*).

A native of Sheffield, England, Stephen Gosling studied with Oxana Yablonskaya at the Juilliard School in New York City, where he earned his Bachelor's, Master's and Doctoral degrees. At Juilliard, he was awarded the Mennin Prize for Outstanding Excellence and Leadership in Music and the Sony Elevated Standards Fellowship. Energetically committed to the music of our time, Stephen Gosling is a member of the New York New Music Ensemble, Ensemble Sospeso and the Sinfonietta Moderna of Columbia University. He appears frequently as guest artist with such groups as Orpheus, the Chamber Music Society of Lincoln Center, Continuum, the Orchestra of St. Luke's, Speculum Musicae and DaCapo Chamber Players. He has recorded for the New World, Bridge, CRI, Innova, Albany and Centaur labels, among others.

PHILLIP RAMEY

KLAVIERMUSIK, 1961–2003

von Benjamin Folkman

Dem amerikanischen Komponisten Phillip Ramey (geboren am 12. September 1939) ist bisher die größte öffentliche Wertschätzung für Kompositionen außerhalb seiner Klaviermusik zuteil geworden, insbesondere für sein Horn-Konzert (1987), in Auftrag gegeben von den New Yorker Philharmonikern anlässlich ihrer 150-Jahrfeier und 1993 uraufgeführt unter Leonard Slatkin; für seine Orchestrierung von Aaron Coplands *Proclamation* im Jahr 1985, die eine ganz ungewöhnliche Uraufführung an Coplands 85. Geburtstag erlebte: in New York (mit Zubin Mehta und den New Yorker Philharmonikern in einer nationalen Fernsehübertragung) und Kalifornien (mit Erich Leinsdorf und den Los Angeles Philharmonikern); und merkwürdigerweise für seine frühe *Sonata for Three Unaccompanied Timpani* (Sonate für drei unbegleitete Kesselpauken), ein Standardwerk an Musikhochschulen und seit den 1960er Jahren ständig wiederaufgelegt. Neben seiner Kunstfertigkeit als Komponist ist Ramey einer der bekanntesten Musikschriftsteller in den USA: der Autor von Hunderten an Platten-Einführungen, zahlreichen historisch-analytischen Artikeln, einer Biographie des Komponisten Irving Fine,¹ einer erschöpfenden Sammlung an Programm-Einführungen, geschrieben während seiner sechzehnjährigen Tätigkeit (1977–93) als Programmredakteur der New Yorker Philharmoniker und einer einzigartigen Reihe an Interviews mit führenden Komponisten des 20. Jahrhunderts (darunter Aaron Copland, Samuel Barber, Leonard Bernstein, William Schuman und Virgil Thomson), veröffentlicht in zahlreichen Zeitschriften und als Covertexte für Platten-Aufnahmen.

Zu den Werken des Komponisten Ramey gehören Orchester-Partituren, darunter drei Klavierkonzerte, und Kammermusikwerke. Trotzdem ist seine wesentlichste und

¹ Irving Fine: *An American Composer in His Time*, Pendragon Press/The Library of Congress, Hillsdale, NY/Washington DC, 2005.

bemerkenswerteste Leistung die große Anzahl an Musik für Klavier solo, ein Medium, das ihn am charakteristischsten und originellsten zeigt. Dieses Programm nun enthält eine repräsentative – wenn auch weniger umfassende – Beispielsammlung seiner Kompositionen für Klavier. Es beinhaltet drei seiner fünf Sonaten, die *Piano Fantasy* (eine Partitur von sonatenähnlicher Wucht), die *Color Etudes* (Farb-Etüden), einer der großartigsten Zyklen Rameys, vier *Tangier Portraits* (Tanger-Porträts) und andere kurze Stücke. Die Musik erstreckt sich über 42 Jahre, beginnend mit der Sonata Nr. 1 von 1961 bis hin zum zweisätzigen Choral, der in der grundlegenden Überarbeitung der Zweiten Sonate aus dem Jahr 2003 ein Rolle spielt. Alle außer einer dieser Partituren – der *Piano Fantasy* – sind hier zum ersten Mal aufgezeichnet.

Wenn auch Rameys frühere Klavierstücke die Kapazität des Instruments für geschmeidiges Fließen ausnutzen, war es der komplexe Aufbau, die expressive Zügellosigkeit und das dichte musikalische Geflecht seiner *Piano Fantasy* (1969–72), die ihn zur uneingeschränkten Verwirklichung seines eigenen, brillanten Tasteninstrument-Stils führte, der als ein besonderes Merkmal erhalten geblieben ist. Oftmals Klänge von außergewöhnlichem Druck und Wucht anweisend, „orchestriert“ Ramey das Klavier durch weite Register-Kontraste und Kombinationen, die eine völlige Kontrolle in den akkordischen Stimmführungen verlangen und große Sprünge für die Hände mit sich bringen können. Er verlangt ebenso extreme Fingerfertigkeit für eine Fülle an funkeln den Ornamenten, die, weit davon entfernt nur Dekoration zu sein, aus reinen musikalischen Beziehungen entwickelt sind. Und wirklich, der legendäre Vladimir Horowitz, beeindruckt von der „sehr effektiven“ virtuosen Extravaganz von Rameys parodistischem *Leningrad Rag* (1972), gestattete, dass ihm die veröffentlichte Partitur gewidmet wurde.² So, wie Ramey das Instrument über seine normalen Grenzen hin ausdehnt – was Copland an Franz Liszt erinnert – erweitert er den Sinn des Hörers für das, was ein Klavier leisten kann. (Das Gleiche könnte man hier über Stephen Goslings erstaunlichen Vortrag sagen.)

Die künstlerischen Impulse für Rameys Klavierstil „mit hoher Oktanzahl“ hängen zusammen mit des Komponisten Erfahrung von Musik, die er in seiner Jugend machte – kurioserweise, wenn man bedenkt, dass er aus einer vollkommen unmusikalischen Familie stammt und in

² Glenn Plaskin, *Horowitz*, Morrow, New York/Macdonald, London, 1983, S. 426.

einem Vorstadtmilieu aufwuchs, in dem ästhetische Belange (wenn sie überhaupt existierten) eine Generation hinter denen von großen künstlerischen Zentren zurücklagen. Geboren in Elmhurst, Illinois, begann Ramey im Alter von sieben mit Klavierstunden. Seine Lehrer gaben ihm ein solides Fundament in Klaviertechnik und Ausdrucksweise mit Anfangsbegriffen einer Musikkultur, die in den Provinzen vorherrschte – Ansichten, nach denen Mozart zur Vorgeschichte gerechnet wurde und es noch eine offene Frage war, ob Prokofjew, Bartók und Strawinsky solch einen verankerten Platz im Bewusstsein vieler besetzen konnten, den Rachmaninow beherrschte.

Diese frühe Orientierung färbte Rameys erste Kompositionen – Möchtegern-Ergüsse à la Rachmaninow, im Alter von sieben geschaffen – und würde seine reifen modernistischen Bemühungen und deren Beziehungen zur unmittelbaren musikalischen Vergangenheit prägen. Ramey hatte wenig gemein mit vielen Komponisten des 20. Jahrhunderts, deren Beziehung zu Barock, klassischer Literatur und Ästhetik sie dazu brachte, die Romantik als eine falsche Wendung in der Musikgeschichte zu beklagen (eine Auffassung, zusammengefasst in Benjamin Brittens Behauptung „Die Verwesung begann mit Beethoven“³). Für Ramey war Beethoven immer bedeutender als Bach oder Mozart. Dementsprechend akzeptierte er sowohl die gestische Sprache der Romantik als auch deren Schwergewicht auf entschiedenen persönlichen Ausdruck als Natur-Tatsache; modernistische Dissonanzen und Rhythmen, verwendet von einigen Komponisten, um Gefühle auf Distanz zu halten; für diesen einen erfüllte es den vollkommen gegensätzlichen Zweck, nämlich die Temperatur eher zu erhöhen als sie abzukühlen. Man könnte außerdem meinen, dass ein beißendes Vergnügen an Komischem und Dämonischem, wie manchmal in Rameys Musik zu erkennen, eine ästhetische Neigung ist, die nicht weniger tief verwurzelt ist sowohl im Berlioz-Liszt'schen Romantizismus als auch in Prokofjews sardonischem Nihilismus.

Entscheidend für Rameys Entwicklung war seine Studienzeit von 1959 bis 1962 bei dem russischen Komponisten Alexander Tscherepnin (1899–1977), zuerst an der Internationalen Musikakademie in Nizza, Frankreich, und dann an der DePaul Universität in Chicago. Die

³ Zitiert aus Stanley Sadies Nachruf auf Britten, *The Musical Times*, Februar 1977.

rasende Geschwindigkeit seiner Entwicklung ist eindeutig erkennbar in der Ersten Klaviersonate und in der *Concert Suite* für Klavier und Orchester (1962), die ein natürliches Talent und eine Energie entfalten, weder von solchen Tscherepninesken Merkmalen wie kernigen Formen, linearem Gewebe, weit entfernten Tastatur-Zwischenräumen und beißender Bravour, noch vom Enthusiasmus des jungen Komponisten für Prokofiew und Bartók beeinträchtigt. Tscherepnin bezeichnete einmal Ramey als „einen der begabtesten Komponisten, den ich das Vergnügen hatte zu unterrichten“, und weiter: „Seine Musik ist nicht nur gut gemacht, sondern besitzt sehr viel an Persönlichkeit. Besonders beeindruckt mich sein sicheres Gefühl für Dynamik“.⁴

Rameys späteres Kompositionsstudium bei Jack Beeson an der Columbia Universität (1962–65) hatte wenig Einfluss auf seinen Stil, wie die andauernde Prokofiewsche Ausrichtung in seiner Klavier-Sonate Nr. 2 (1966) zeigt. Danach jedoch veranlasste ihn das Zusammentreffen mit Aaron Copland, mit Atonalität und seriellen Verfahren zu experimentieren (*Epigrams for Piano*, Book 1, 1967) während er sich intensiv mit pianistischen Farbeffekten und Clustern beschäftigte (*Harvard Bells*, 1968). Er nahm diese Experimente ganz in seine hoch-individuelle *Piano Fantasy* auf, in der, wie bereits beobachtet, die Synthese vieler stilistischer Elemente auf einen neuen, verschwenderischen Stil in Klavier-Kompositionen hinausläuft. Anschließend führte Ramey Dreiklangs-Gesten wieder ein, um Orte von Ton-Auftreten auszudrücken, indem er Lyrik mit langen Versen in Werke wie *Canzona for Piano* (1982), das Hornkonzert und die Klaviersonate No. 5 (*für die linke Hand*) (1989) einfügte.

Widersprüche verleihen scheinbar Rameys Werk ganz eigene, unverwechselbare Qualitäten. Ein solches Paradoxon bemerkend stellte der Komponist und Romanschriftsteller Paul Bowles fest: „Obwohl Ramey behauptet, dass der Harmonie sein Hauptinteresse gilt, so scheint es mir deutlich, dass die treibende Kraft hinter seiner Musik eine ausgesprochene Besessenheit für die Form und ihre dramatischen Möglichkeiten ist“.⁵ Demzufolge bleibt sogar bei seiner intellektuellsten Musik Rameys Idiom klar und gefühlvoll, unfehlbar den Eindruck vermittelnd, dass Dinge von gewisser Eindringlichkeit zur Diskussion stehen. Er vermeidet generell

⁴ Zeugnis für Ramey, 1962 geschrieben.

⁵ Zeugnis für Ramey, 1992 geschrieben.

melodische Wiederholungen und Sequenzierung, verwendet dennoch oft stufenweise absteigende Basslinien, die einen aufeinanderfolgenden Fluss bewirken. Seine Homophonie, begründet in Idealen für die Begleitung aus der Zeit vor dem zwanzigsten Jahrhundert, schließt größtenteils motivischen Kontrapunkt aus. Aber seine chromatisch-harmonischen Fortschreitungen beinhalten Stimmführungen mit großem polyphonem Anteil, mit strategisch eingesetzten, in der Tonart nicht eindeutig, verminderten Nonen-Akkorden, die häufig die Dissonanz auflösen. Rameys thematische Linien sind eher zusammenhängend: eher als „Atem“ zwischen melodische Perioden fügt er dekorative melodische Passagen in fließende rhythmischen Gruppen ein, um jede Phrase mit der nächsten zu verknüpfen. Seine überwiegend ausdrucksstarke Nüchternheit schließt aber nicht das Exotische (*Café of the Ghosts: Fantasy-Trio on a Moroccan Beggar's Song* für Violine, Cello und Klavier, 1992), genialen Humor (das Finale des *Trio Concertant* für Violine, Horn und Klavier, 1993) oder neurasthenisches Drama (Cembalo-Sonate, 1998) aus.

In seinen besten Werken vermag es der Komponist, in kurzer Zeit viel zu sagen. Dazu meinte er: „Ich habe immer geglaubt, dass dramatische Erregung in Musik in erster Linie der Bedenkenlosigkeit des Komponisten entspringt, das auszudrücken, was er in der prägnantesten und ehrlichsten Art und Weise wie möglich sagen muss“.⁶

Color Etudes

Die *Color Etudes* (Farb-Etüden), geschrieben 1994 in Tanger, Marokko, liefern eine prächtige Einführung in das Werk von Ramey, die seine charakteristische Dichte der musikalischen Gedankenwelt mit Witz, Sensibilität und neoromantischem Stil zusammen in sich vereint. Wenn man sich die neun Stücke als eine zusammengesetzte, vereinheitlichte Sammlung vorstellt, steht Ramey in der 19. Jahrhundert-Tradition der Klavier-Etüde als Charakterstück, deren Beschaffenheit sich direkt von der Konzentration auf eine besondere Art der Klavier-Figuration herleitet. Der Komponist dachte sich, dass verschiedene Farben interessante Strukturen suggerieren könnten. Ein Spektrum nahm Form an, das in dunkler Farbgebung

⁶ In: Benjamin Folkman, Programmtext über Rameys Horn Concerto, New York Philharmonic, den 22. April 1993.

beginnt und schließt – respektive violett und schwarz – und dazwischen durch hellere Farbtöne verläuft. Das Stück war für Gustavo Romero geschrieben, der es am 28. Oktober 1995 in New York uraufführte. (Im Jahr 2002 vervollständigte Ramey eine Klavier-und-Orchester-Version der Farb-Etüden.)

Mit seinen ruhigen Hintergrund-Akkorden, die *cantus firmus*-ähnliche Fragmente im Vordergrund stützen, schafft „Purple“ (Violett) eine liturgische Aura. Tatsächlich ist die Musik entfernt als liturgisch anzusehen: War doch das *cantus firmus*-Thema, das aus der 4. Sinfonie von Alexander Tcherepnin stammt, selbst als ein Gegenthema für ein reales russisches Kirchenlied gedacht. Das Tcherepnin-Thema beschließt beide Hälften von „Purple“ (Violett) zuerst in unheimlichem staccato im tiefen Bass, dann mit delikatem Glitzern im hohen Register. Zwischen diesen Ausführungen bringt ein Duett über ein Thema, ähnlich einem gregorianischen Kirchenlied mit seinen Tonrepetitionen, eine sanfte Steigerung.

In der folgenden Etüde stehen aufwärts gleitende Figurationen im Gegensatz zu „Windstößen“ abwärts, das Herumfliegen von Ästen und Blättern suggerierend – daher auch der Titel „Green“ (Grün). Ein imitierendes Wechselspiel auf Drei-Ton-Figuren (*staccato*) liefert einen kontrastierenden Gedanken und entfaltet sich später in donnernden Bass-Oktaven, ehe die Winde nachlassen.

Nur nach und nach kommt die Farbe in „Maroon“ (Kastanienbraun) zum Vorschein, denn zuerst überwiegt glitzernde Arpeggio-Färbung, wird verlangsamt und gedämpft durch nüchterne, zweistimmige Träumereien. Glühendes „Orange“ dann lodert weiter mit manischen Salven, die extrem hohen und tiefen Register des Klaviers miteinander verbindend. Diese Ausbrüche wechseln sich mit ungetrübten lyrischen Betrachtungen in Akkorden ab, die verwandtschaftliche Beziehungen zur Einleitung von „Purple“ erkennen lassen.

Ramey beschreibt „Red“ (Rot) als „einen zornigen Trauermarsch mit kontrastierendem lyrischen Epilog, geschrieben als mein Bruder Dennis im Sterben lag, er in Amerika, ich gestrandet in Marokko. Rot war seine Lieblingsfarbe“.⁷ „Gold“ atmet eine undefinierbare Herbstatmosphäre

⁷ Wo keine veröffentlichten Quellen angegeben sind, machte Ramey Bemerkungen über seine Musik in Gesprächen mit dem Autor oder sie sind seiner im Entstehen begriffenen Autobiographie entnommen.

mit der eleganten Asymmetrie der aufblühenden melodischen Phrasen, die durch Unterbrechungen im hohen Sopran verstärkt werden. Die fein-tropfenden Linien der Einleitung stellen eine Folie für klagende innere Reflexion dar, überwiegend auf zwei Stimmen verteilt.

„Blue“ (Blau) beginnt ganz aristokratisch. Danach brechen zwei konzertmäßige Episoden aus. Die erste verläuft von schnellem Murmeln in grandiose Drehungen, die zweite geifert gegen erdgeschichtlich tiefe Oktaven. Diese Etüde endet leise auf einem dem Blues entlehnten kleinen Nonen-Akkord. „Silver“ (Silber) leuchtet in Ausbrüchen von Tonwiederholungen, während lebhaftes Jagen durch verschiedene Register den Eindruck von Quecksilber hervorruft. Ruhige Betrachtung im Mittelteil kehrt wieder zu der lyrischen Stimmung zurück, die in „Purple“ eingeführt, in „Orange“ nachgeahmt und kurz vor dem Schluss wieder an die Oberfläche kommt.

Schwarz als die „Unfarbe des Teufels“ bezeichnend, bekennt Ramey, dass er in diesem *moto perpetuo* – in dem staccato-Akkorde ihre Kräfte mit Triolen messen, die in einem unabhängigen Metrum gegen den Taktenschwerpunkt gesetzt sind – „Visionen von einem torkelnden, heimtückischen, sehr energischen Zwerg“ hatte. Der triumphierende Abschluss ist ein wahrer Moloch.

Memorial (In Memoriam Alexander Tcherepnin)

Memorial (1977) unterscheidet sich in der Stimmung sehr von den Farb-Etüden. In seiner Anmerkung für die veröffentlichte Partitur (C. F. Peters) schrieb Ramey:

Mein Freund und treuer Ratgeber Alexander Tscherewnin starb in Paris im Alter von 78 Jahren am 29. September 1977. Von seinen zahlreichen Werken bleibt die 4. Sinfonie op. 91, vollendet 1957, zwei Jahre bevor ich bei ihm Komposition zu studieren begann, mein persönliches Lieblingsstück – eine Partitur in jeder Hinsicht meisterhaft. Im letzten Satz dieser Sinfonie ist das liturgische Lied *Requiescat in pace* aus dem Mittelalter als *cantus firmus* verwendet. *Memorial* beginnt mit einer Variante dieses Liedes. [In einer späteren Episode] ist das originale Kirchenlied mit dem Hauptthema des Finales der Vierten Sinfonie von Tscherepnin kombiniert.⁸

⁸ Das ist das Thema, beschworen in „Purple“ in den *Color Etudes*.

Der Komponist spielte die Uraufführung von *Memorial* bei einem privaten Gedenken für Tscherepnin am 30. Oktober 1977 in der russisch-orthodoxen Kirche „Christus der Erlöser“ in New York City. Am 21. Januar 1978 gab Sheldon Shkolnik die öffentliche Uraufführung beim New Yorker Rundfunksender WNCN. Virgil Thomsons Bewertung von *Memorial* – „ein wunderbares Stück, Glocken die ganze Zeit“⁹ – weist hin auf das eindrucksvollste Merkmal der Partitur: das Cluster-ähnliche,akkordische Geläut, das den Klang von riesigen Glocken hervorruft, manchmal laut metallisch, manchmal zu einem trauernden Wispern gedämpft.

Chromatic Waltz (Chromatischer Walzer)

Als Gegensatz durchzieht ein Spieldosen-ähnliches Geklingel Ramseys pfiffigen kleinen Chromatischen Walzer, den er 1993 komponiert und dem Autoren dieser Zeilen gewidmet hat. Einmal begonnen, weisen die chromatischen Bewegungen, entweder auf- oder abwärts, eine halsstarrige Neigung auf, ihre Reise unbegrenzt fortzusetzen, bewirken damit einen sich ungeheuer vergrößernden Abstand zwischen den sich überkreuzenden Händen. Die einzige mögliche Auflösung ist verdrossener Spott. Gustavo Romero spielte die Uraufführung des Stücks am 11. November 1995 in Glion-sur-Montreux in der Schweiz.

Klaviersonate Nr. 1

Obwohl Rameys Handschrift sich noch nicht vollständig entwickelt hatte, als er 1961 seine Klaviersonate Nr. 1 schrieb, lässt die Partitur solch eine Sicherheit und stilistische Eleganz erkennen, dass sie unverbraucht und interessant bleibt. Ramey führte die ursprüngliche Version während einer Aufführung seiner eigenen Klavier-Werke in Chicago am 28. November 1961 auf. Die Sonate ist, wie der Komponist schrieb,

ein knappes Stück in den üblichen drei Sätzen, das haargenau den Gesetzen der Sonatensatzform folgt, obwohl der motorische Durchführungsteil im ersten Satz komprimiert ist. 1963 überarbeitete ich das Rondo-Finale. Der Stil der äußeren Sätze ist in hohem Maße an Prokofjef angelehnt, forsch und spröde, während der lineare langsame Satz mehr persönlich ist. Der sprühende, letzte

⁹ Brief an Ramey vom 28. Mai 1982.

Satz gründet auf Triolen-Bewegung, und an einem Punkt schlägt er in einen russisch-jüdischen Tanz um, der immer wieder die Zuhörer amüsiert.

Man müsste auch als Beweis anführen die Ostinati im geschickten Kreuz-Rhythmus zusammen mit der Gewandtheit des Studenten-Komponisten, viele hautlos-knochige Passagen in zwei Stimmen mit maximaler Klangfülle und Substanz einfließen zu lassen. Seine spitzbübische Bezugnahme im ersten Satz auf *Dies Irae* (codetta auf das Nebenthema) war tatsächlich beabsichtigt, wogegen das *moto perpetuo* im letzten Satz ihn das Toccata-Genre spielen sieht.

Klaviersonate Nr. 2

In Rameys zweisätziger Klaviersonate Nr. 2 zielte die erste Fassung, 1966 komponiert, offensichtlich darauf, seinen jugendlichen Stil zu unterstreichen und sich gleichzeitig in neues, selbst uncharakteristisches Gebiet wagend. Tchereprin und Copland hatten beide Problem mit dem Stück in der ursprünglichen Fassung, und so legte Ramey es beiseite. Bald ganz mit stilistischen Experimenten befasst, sah er keine Eile darin, seinen früher gepflegten Sonaten-Zuschnitt wieder zu beleben und so es war es nicht vor 2003, dass er dem Stück seine endgültige Form zu verleihen begann.

Der erste Satz (*Moderato*), den der Komponist mit „ruhig, geradlinig und einfach“ überschreibt, ist wie sonst nichts in seinen vorgelegten Kompositionen, mit einer rätselhaften, homophonen Einleitung, flüchtig an Hindemith erinnernd, die unterdrückte Spannung in ausdrucksvollen, asymmetrischen Phrasen ausstrahlt; und eine langatmig lyrische Nachwirkung über einem beruhigten, abwechslungsreichen Ostinato, das von Heftigkeit zu romantischer Wärme gereicht und in einem sterbenden Niedergang zu Ende geht. Die Überarbeitung beseitigte eine gewisse statische Vierschrötigkeit der ersten Ostinato Bearbeitung.

Das Finale, mit *Largo – Allegro con brio – Lento* bezeichnet, bestand ursprünglich nur aus dem zentralen Allegro. Dieses *Sturm und Drang*-Rondo, versehen mit überreichlichen Haubitzen-ähnlichen Explosionen und dem Herausstellen eines Zitats aus Prokofiews unvollendeter

10. Klavier-Sonate, kann am besten als der Versuch Rameys gesehen werden, sein früh von Prokofjew beeinflusstes Idiom bis zum äußersten Extrem zu treiben – wiederum kinetische Spannung im Sonaten-Finale erzeugend, fügt er jedoch das Element gewaltiger Klangfülle hinzu, die Musik überschreibt Ramey wie „donnernde Virtuosität – über die gesamte Tastatur“. Feststellend, dass die beiden Sätze nicht als ein Ganzes funktionieren, beschloss der Komponist, „eine Pufferzone zwischen Genügsamkeit und Kampfeslust“ zu stellen. Das Ergebnis war ein meditativer Choral in engen Akkorden, der sich in raffinierter Stimmführung entfaltet und der nicht nur den geforderten Übergang bildet, sondern sich auch als das bestmögliche Ziel für eine Reise herausstellte, die so bescheiden begonnen hatte. Stephen Goslings Aufführung der Sonate auf dieser CD stellt die Welt-Uraufführung dar.

Klaviersonate Nr. 5 (Für die linke Hand)

Rameys einsätzige fünfte Sonate – 1989 komponiert und von Ramon Salvatore in der Weill Recital Hall der Carnegie Hall in New York am 10. März 1991 uraufgeführt – scheint die erste Linke-Hand-Klaviersonate in der Literatur seit der Sonate von einem Géza Zichy, 1886 veröffentlicht, zu sein. Und es ist möglich, dass nur ein Komponist, der einen wuchtigen Klavierstil betreibt, eine solche Abweichung von der Norm unternahm. Die Einschränkung erwies sich nicht als Barriere für Ramey, ein Werk von solcher musikalischen Substanz wie seine früheren Sonaten oder der *Piano Fantasy* zu komponieren: tatsächlich, die Strukturen der linken Hand-Arbeit sind in der Regel beträchtlich dichter als die Klangfülle in der Ersten Sonate oder des ersten Satzes der Zweiten Sonate. Eine morbide, sogar tragische, Atmosphäre bestimmt das Stück (vielleicht mit einem Sinn von Verlust übereinstimmend, der Komponist deutet es an). Eine Einleitung von trügerisch, ruhiger Innenschau bringt eine erzählende Reihe an virtuosen Dialogen, kulminierend in heftiger Wut, in Gang. Dazu lieferte Ramey folgende Bemerkung:

In den späten 1960er Jahren sagte mir Alexander Tscherepnin, dass er fühlte, es würde endlich eine Rückkehr zu der einfachen Lyrik von Schubert geben müssen, wenn auch in modernem Gewand. Zu dieser Zeit war ich in Dissonanz und Atonalität vertieft und beachtete seine Bemerkung kaum,

aber mit der Klaviersonate Nr. 5, ergriff Tscherepnins Ansicht endlich die Flucht, vielleicht angeregt durch die Einschränkungen, die dem Medium der linken Hand innewohnen.

Die *Fünfte Sonate* (Joseph Disponzio gewidmet) ist eine kontinuierlich, dicht gesetzte, im Wesentlichen tonale Partitur, in der ich versucht habe, das Drama, jedoch nicht die Durchführung, eines ausgedehnten Sonatensatzes der Romantik in einen bloß zehnminütigen zu komprimieren. Es ist ein Virtuosenstück für den Künstler, was Virtuosität und Ausdauer betrifft, eine Ausnutzung der gesamten Breite der Tastatur. In A-B-A-Form gesetzt mit Coda, basiert die Sonate auf expressiven melodischen Materialien, auf Dreiklängen und erweiterten Harmonierungen.¹⁰

Ramey beschreibt die Einleitung als „ernst in der Stimmung mit einem lyrischen Thema in zwei aufeinanderfolgenden Phrasen, die zweite schließend mit einem melancholisch absteigenden Motiv, welches das Stück in einer Art *idée fixe*“ durchdringt. Rezitativische Gesten verziert mit Schnörkeln im hohen Register rufen, und immer wieder unterbrochen, ein „wiegenderes Akkord-Thema“ herbei, und nach einem Höhepunkt bringt das Rezitativ im mittleren Teil des Werkes „ein aggressives Scherzo“ hervor. Der letzte Teil „beginnt mit der lyrischen Musik der Einleitung. Dies entwickelt sich zur abwechslungsreichen Rückkehr der anderen Materialien“ und darauf folgt ein klangvoller Höhepunkt auf dem wiegenden Thema. Dann kommt der „wuchtige akkordische Höhepunkt, mit *grandioso* bezeichnet, der zu einer friedlichen Coda abflaut, an die Einleitungsmusik erinnernd und Anspielungen an die *idée fixe*“ enthält.¹¹

Piano Fantasy

Die *Piano Fantasy*, ein Stück das den Wendepunkt in Rameys Schaffen markiert, entstand als Konsequenz seiner Erforschung seriellen Techniken. „Nie zuvor,“ schrieb er, „habe ich ein Stück mit solch kritischem Ohr komponiert.“ Es stellte sich als die Art und Weise von Partitur heraus, in der ein Komponist beseelt davon ist sein Potential zu erweitern, alles integrierend, was in ihm ist. Aaron Copland, der Ramey als „ein Komponist von wirklicher Individualität

¹⁰ Zitiert in Steven Ledbetters Programmeinführung für die Uraufführung.

¹¹ A.a.O.

mit einer besonderen Begabung für dramatische Gesten“ charakterisierte, schrieb, dass die *Fantasy* (die John Corigliano gewidmet ist „ihn von seiner besten Seite her verkörpert – sachlich, dissonant und kompromisslos“.¹² William Schuman bezeichnet das Werk als „ein bedeutend großes Stück musikalischen Muskels in großer Tradition“, und weiter: „Ramey ist nichts weniger als ein Hexenmeister, der über all die Klaviergeheimnisse herrscht“.¹³

Die klare, hörbare Größe von einigen seiner Ausbrüche ist eine natürliche Konsequenz der großen Ausdrucksbreite der *Fantasy*, und in der Codetta des Scherzo-Teils ist die Batterie an schnellen Oktaven in der rechten Hand, die sich mit Handflächen-Clustern der linken Hand abwechseln, vielleicht die lauteste Passage, die jemals für das Klavier geschrieben wurde! Im vollkommenen Gegensatz dazu entströmt eine unheimliche Weisheit den erhabenen zwei-stimmigen Träumereien in der Mitte vom ersten Teil des Werks. (Als der sehr kritische Copland diese Episode hörte, verblüffte er Ramey, indem er sagte, er wünschte, er hätte diese selbst geschrieben.) Rameys schrieb in der veröffentlichten Partitur (G. Schirmer) folgendes:

Piano Fantasy ist entstanden in der Zeit zwischen 1969–72. Die originale, ein wenig kürzere Version wurde sporadisch 1969 in Deutschland, Ungarn und Rumänien und 1970 in England geschrieben. 1972 überarbeitete, erweiterte und vollendete ich die *Fantasy* in The MacDowell Colony in Peterborough, New Hampshire. Die Welt-Uraufführung gab Bennett Lerner am 28. Februar 1983 in der Carnegie Recital Hall in New York.

Die *Piano Fantasy* entwickelt sich variationensmäßig von wenigen Motiven und ist ganz mit vortragender Rede und der Bewegung von oft dichten harmonischen Massen befasst. Dies ist intensive harmonische Musik, in der Polyphonie nur ein e geringe Rolle spielt. Obwohl Zwölfton-Verfahren das thematische Material beeinflusst hatten, ist die *Fantasy* keineswegs ein serielles Werk. Noch ist es genau atonal, wenn auch es Momente gibt, in denen tonale Zentren unkenntlich gemacht sind durch Oktaven-Verschiebung, gebündelte Harmonien undakkordische Fortschreitungen, die nicht-funktional in irgend einem traditionellen Sinne sind. Dies ist eine konzentrierte, hoch organisierte Partitur, zum großen Teil gebaut auf dem Prinzip der kumulativen Variation (wo

¹² Aus dem Plattencovertext der ersten Aufnahme der *Piano Fantasy*, verfasst von John Atkins, Opus One Records, Nr. 37, 1978.

¹³ Zitiert bei Folkman, a.a.O.

Variationen selbst weiter variiert sind), die versucht, über lange Strecken hin rhythmische Ordnung zu vermeiden und ein über den Taktstrich hinausgehendes Gefühl aufzubauen.

Piano Fantasy zerfällt in vier Teile, ohne Pause gespielt. Der erste ist eine Exposition mit Variationen, der zweite, ein Scherzo, der dritte ein expressives Zwischenspiel, das hinübergreift zu dem abschließenden Teil, einem Finale mit weiterer Variation. Obwohl das Scherzo auf neuem Material aufgebaut ist und es ein anderes Thema am Beginn des dritten Teils gibt, sind die wichtigsten Bestandteile in den ersten acht Takten des Werks vorhanden. Zwei Motive insbesondere sind die ganze Zeit deutlich auszumachen:



Das Schreiben für Klavier ist oft extrem schwierig, nicht nur im Scherzo, sondern auch im Finale, in dem ich orchesternahe Klänge suchte. Das Stück ist gewissermaßen ein Konzert ohne Orchester.

Vier Tangier Portraits

Virgil Thomson, der Komponist auf's engste verbunden mit der Idee musikalischer Porträts für Klavier, nahm Ramey 1983 zum Modell dafür. Das Ergebnis war ein lebendiges, herbes Stück, bezeichnet mit *Phillip Ramey: Thinking Hard* (Phillip Ramey: Angestrengt nachdenkend). Als Ramey, Thomson nacheifern, sich mit musikalischem Porträtierten befasste, wählte er einen Kollegen zu seinem ersten Gegenstand: Paul Bowles, mit dem er häufig während jährlicher Sommerbesuche in Tanger zusammengetroffen war. *Paul Bowles: At Eighty* (Paul Bowles: Als Achtzigjähriger), niedergeschrieben am 13. Juni 1993 und vom Komponisten im darauffolgenden Monat im Becket-Saal in Tanger uraufgeführt, war der Anlass für eine Reihe von Tanger-Porträts, einige von engen Freunden, andere von reinen Bekannten, doch alle stellen Personen dar, mit denen Ramey persönlichen Kontakt in Marokko hatte. *Tangier Portraits* geriet zu einer verschiedenartigen Anhäufung von neunzehn Stücken, aus denen der Ausführende

aussuchen und wählen kann. Ramey schlug für diese Aufnahme vier vor. *Paul Bowles: At Eighty* ist eine nüchterne Meditation auf Material von Bowles' eigenem Piano Prelude Nr. 6, das einen Poulenc-ähnlichen Eindruck in leicht veränderter Form gegen Ende hinterlässt. *Cherie Nutting: Elf in Kasbah* (1991) (Cherie Nutting: Elfe in Kasbah) ist ein schrulliger Tanz, gebaut auf nur vier staccato Bewegungen, kontinuierlich vertauscht, die quecksilbrige Persönlichkeit der amerikanischen Fotografin beschreibend. *Philip Krone: Plotting a Strategy* (1999) (Philip Krone: Eine Strategie entwickelnd) setzt der entschiedenen Natur des politischen Beraters aus Chicago ein Ebenbild. 1994 schrieb Ramey ein musikalisches Selbstporträt, vielleicht das erste überhaupt. In einer drolligen Bezugnahme auf *The Sheltering Sky*, (Der schützende Himmel) Bowles' berühmten Roman über die arabische Welt, betitelte er das Stück *Phillip Ramey: Dire Thoughts Beneath the Sweltering Sky*. (Phillip Ramey: Entsetzliche Gedanken unter dem schwülen Himmel) Hier stellt sich der Komponist selbst in ungezügelter Wut dar, die funkelnden Arpeggios, die die melodischen Phrasen unterstreichen, zeigen sich als Faust-schüttelnd. Später gibt Ramey dem *Dies Irae* eine ironische Wendung, woraufhin Andeutungen von einer Harmonie in Durtonart fröhlockend zunehmen, ähnlich dem Jubel über das Sterben eines Feindes.

Toccata Nr. 2

Komponiert im Juli 1990 in Tanger, ist Rameys Toccata Nr. 2 Mirian Conti gewidmet, die sie am 27. Februar 1991 in der Merkin Hall in New York uraufführte. Der Komponist beschreibt das dunkel-gefärbte Stück als „ein vorwärstreibendes, rhythmisch, motorisches Werk mit einem ausgeprägten lyrischen Element. Die Form ist die eines modifizierten Rondos mit einem lyrischen Teil in der Mitte. Die Polytonalität ist ganz und gar durchdrungen von dem Klang des verminderten Nonen-Akkordes“. Eine Übung an umfassender Virtuosität, durchsetzt die Toccata die erwarteten *moto perpetuo* Gesten (in dissonant alternierenden Akkorden manchmal kreischend synkopiert) mit anderen Materialien, einschließlich einer Art von Satzzeichen, das aggressive Ruf-Signal einer weit verbreiteten marokkanischen Radiostation nachahmend – eingesetzt, um Abschnitte zu markieren.

Dem ersten Auftreten dieses Motivs folgend, erscheint eine eingleisig Melodie von

trägerischer Unschuld. In deren Mitte angekommen, ist das Thema in eine überraschend feurige Melodie, begleitet à la Chopin, verwandelt, und dessen spätere Wiederholungen – in hektischen Kombinationen mit dem *moto perpetuo* und im oratorischen Bass – bereiten einen wilden Abschluss vor, der über die gesamte Breite des Klaviers dahingleitet.

Benjamin Folkman © 2006

Benjamin Folkman ist Präsident der Tscherepnin Gesellschaft und der Verfasser des Artikels, Stichwort Phillip Ramey in The New Grove Dictionary of Music und Musicians, Macmillan, London, 2001.

Stephen Goslings Spiel ist als „elektrisch, lichtvoll und gelassen“ begeistert aufgenommen worden (*The New York Times*), herausragend in „höchster Klarheit und Überzeugung“ (*The Washington Post*) durch „außergewöhnliche Virtuosität“ (*The Houston Chronicle*).

Geboren in Sheffield, England, studierte Stephen Gosling bei Oxana Yablonskaya an der Juilliard School in New York City, erlangte dort seinen Bachelor-, Master- und Doktor-Abschluss. An Juilliard wurde ihm der Mennin Preis für hervorragende, exzellente Leistung und Leitung in Musik und das Sony Hochstandard Forschungsstipendium verliehen. Energisch mit der Musik unserer Zeit verbunden, ist Stephen Gosling Mitglied des New York New Music Ensemble, des Ensemble Sospeso und der Sinfonietta Moderna der Columbia Universität. Er tritt regelmäßig öffentlich als Guest mit solchen Ensembles wie Orpheus, der Chamber Music Society of Lincoln Center, Continuum, dem Orchester von St. Luke's, Speculum Musicae und den DaCapo Chamber Players auf. Er hat Aufnahmen eingespielt für die New World, Bridge, CRI, Innova, Albany und Centaur Labels, neben anderen.

PHILLIP RAMEY

MUSIQUE POUR PIANO, 1961–2003

par Benjamin Folkman

Ce ne sont pas ses œuvres pour piano qui ont fait la renommée publique du compositeur américain Philip Ramey (né le 12 septembre 1939), mais notamment son Concerto pour cor (1987), commandé pour le 150e anniversaire du New York Philharmonic et créé en 1993 sous la baguette de Leonard Slatkin ; son orchestration, en 1985, de *Proclamation* de Aaron Copland qui fut interprétée dans des circonstances exceptionnelles lors du 85e anniversaire de Copland : à New York lors d'un concert du New York Philharmonic placé sous la direction de Zubin Mehta et télédiffusé sur les ondes nationales, et en Californie par Erich Leinsdorf et le Los Angeles Philharmonic ; et, assez étonnamment, sa *Sonate pour trois timbales solos*, une œuvre de jeunesse longtemps inscrite au répertoire des conservatoires et qui a continuellement été réimprimée jusque dans les années 1960. Parallèlement à son activité de compositeur, Ramey est un des musicographes les plus renommés des États-Unis : on lui doit des centaines de livrets discographiques, un grand nombre d'articles d'analyse historique, une biographie du compositeur Irving Fine¹, une série très complète de notices rédigées durant les seize années (1977–93) où il occupa le poste de Responsable éditorial des programmes du New York Philharmonic, et une collection unique d'entretiens, publiés dans divers revues ou livrets de disques, avec quelques-uns des principaux compositeurs américains du 20e siècle, parmi lesquels on citera Aaron Copland, Samuel Barber, Leonard Bernstein, William Schuman et Virgil Thomson.

Le catalogue musical de Ramey inclut des œuvres orchestrales, parmi lesquelles trois concertos pour piano, et de la musique de chambre. Toutefois, sa contribution la plus substantielle et la plus significative réside dans son important répertoire de partitions pour piano dans lesquelles il se montre le plus personnel et le plus original. Cet enregistrement

¹ Irving Fine: *An American Composer in His Time*, Pendragon Press/The Library of Congress, Hillsdale, NY/Washington DC, 2005.

se veut représentatif de son œuvre pianistique, sans prétendre être exhaustif. On y découvrira trois de ses cinq sonates, sa *Fantaisie pour piano* qui a la même densité qu'une sonate, ses *Color Etudes* qui sont un de ses plus beaux cycles, quatre *Portraits de Tanger* et autres pièces courtes. Ce programme embrasse 42 années, de la Sonate n°1 de 1961 au second mouvement chorale qui figure dans la version révisée en 2003 de la Seconde Sonate. Toutes ces œuvres, à l'exception de la *Fantaisie pour piano*, sont enregistrées ici pour la première fois.

En dépit du fait que les premières compositions de Ramey pour le piano exploitent la volubilité de l'instrument, c'est la structure complexe, l'expressivité débridée et la densité du discours musical de sa *Fantaisie pour piano* (1969–72) qui lui ont permis de parfaire le caractère virtuose de son écriture pour clavier, un de ses traits les plus caractéristiques. Inventeur de sonorités inhabituelles, Ramey « orchestre » le piano en faisant usage d'un vaste éventail de contrastes et de combinaisons qui requiert une parfaite maîtrise de la conduite des voix principales dans le discours harmonique, ce qui n'est pas sans impliquer des sauts périlleux pour les mains. Il exige également une extrême agilité des doigts pour l'exécution des nombreux ornements scintillants qui, loin d'être de simples décorations, résultent de préoccupations purement musicales. C'est ainsi que le légendaire Vladimir Horowitz, impressionné par la virtuosité brillante et « très efficace » du parodique *Leningrad Rag* (1972) de Ramey, avait accepté que la partition éditée lui soit dédiée.² La façon dont Ramey pousse l'instrument au delà de ses limites habituelles rappelait Franz Liszt à Copland : il élargit la perception de l'auditeur quant aux possibilités du piano, et l'on pourrait en dire autant de l'étonnante interprétation de Stephen Gosling enregistrée ici.

Le caractère très énergique de l'écriture pianistique de Ramey plonge ses racines dans l'expérience qu'il fit de la musique durant ses jeunes années, ce qui ne laisse pas de surprendre si l'on sait qu'il vient d'une famille non musicienne et qu'il grandit dans l'environnement d'une banlieue où les préoccupations esthétiques (si tant est qu'il y en ait eu) ont laissé toute une génération loin derrière celles qui étaient à l'œuvre dans les principaux centres artistiques. Né à Elmhurst, dans l'Illinois, Ramey a commencé à prendre des leçons de piano à l'âge de

² Glenn Plaskin, *Horowitz*, Morrow, New York/Macdonald, London, 1983, p. 426.

sept ans. Ses professeurs lui inculquèrent de solides bases de technique et de jeu, tout en lui enseignant les notions élémentaires de culture musicale qui prévalaient dans les provinces et selon lesquelles Mozart appartenait à la préhistoire, tandis qu'on se demandait encore si Prokofiev, Bartók et Stravinsky méritaient d'occuper au panthéon la place permanente qui revenait sans aucun doute à Rachmaninov.

Cette prime éducation détient sur les premières compositions de Ramey, notamment dans les effusions pseudo-rachmaninoviennes de ses dix-sept ans, et devait nourrir l'orientation moderniste de sa maturité notamment dans son positionnement à l'égard de la production musicale de son époque. Ramey n'avait pas grand chose en commun avec les compositeurs du 20e siècle dont l'inféodation aux théories et à l'esthétique baroque-classique les avait conduit à renier le romantisme comme un fourvoiement – une attitude que Benjamin Britten résuma en ces termes : « Avec Beethoven, la musique entra en putréfaction »³. Pour Ramey, Beethoven présenta toujours plus d'intérêt que Bach ou Mozart. En conséquence, il intégra dans son langage la geste romantique et l'emphase avec laquelle elle place l'expression des affects personnels au rang de principe naturel, en même temps que les dissonances et les rythmes issus du modernisme dont certains compositeurs font usage pour se mettre à distance des émotions qui, a contrario, échauffent les coeurs plus qu'elles ne les glacent. On trouve également de façon évidente, dans la musique de Ramey, un plaisir mordant à utiliser les registres cocasse et satanique dont les origines remontent au romantisme berliozien et lisztien, mais aussi au nihilisme sardonique de Prokofiev.

De 1959 à 1962 Ramey étudia avec le compositeur d'origine russe Alexander Tcherepnine (1899–1977), tout d'abord à l'Académie Internationale de Musique de Nice, puis à l'Université DePaul de Chicago : ce furent des années cruciales dans son développement. La rapidité de son évolution apparaît clairement dans sa Première sonate pour piano et dans la *Concert Suite* pour piano et orchestre (1962) qui témoignent d'un talent et d'une énergie qui ne doivent ni aux procédés tcherepniniens tels que les formes concises, les textures linéaires, les grands intervalles au clavier et les morceaux de bravoure, ni à l'admiration enthousiaste du

³ Cité dans la nécrologie de Britten par Stanley Sadie, *The Musical Times*, février 1977.

jeune compositeur pour Prokofiev et Bartók. Tcherepnine décrivit Ramey comme « un des compositeurs les plus doués à qui j'ai eu le plaisir d'enseigner », quant à sa musique, « elle n'est pas seulement bien écrite mais elle est dotée d'une très forte personnalité. Je suis tout particulièrement impressionné par son sens très sûr des nuances ».⁴

Les études qu'il fit par la suite avec Jack Beeson à l'Université de Columbia (1962–65) n'eurent que peu d'influence sur son style, ainsi que le prouve sa Deuxième Sonate pour piano (1966) qui se situe dans la continuité de son orientation à la Prokofiev. Ultérieurement, toutefois, une association avec Aaron Copland l'incita à expérimenter l'atonalité et le sérialisme (*Epigramme pour piano*, Livre 1, 1967), tout en explorant, au piano, les effets de couleurs et les *clusters* (*Harvard Bells*, 1968). Il assimila pleinement ces recherches dans sa *Fantaisie pour piano*, une œuvre très personnelle dans laquelle, comme il a déjà été dit, la synthèse de plusieurs éléments stylistiques génère un nouvel idiome pianistique d'une grande richesse. Plus tard, Ramey réintroduisit des triades afin de ménager des résolutions tonales, insufflant un lyrisme profond à des œuvres telles que la *Canzona pour piano* (1982), le Concerto pour cor et la Sonate pour piano n°5 « pour la main gauche » (1989).

Ces contradictions apparentes confèrent à la musique de Ramey des qualités très spécifiques. Relevant ce paradoxe, le compositeur et romancier Paul Bowles observa : « Bien que Ramey prétende que l'harmonie soit sa principale préoccupation, il me semble évident que c'est dans une véritable obsession pour la forme et son potentiel dramatique que réside le moteur essentiel de sa musique ».⁵ C'est ainsi que même lorsqu'il est très abstrait, l'idiome de Ramey reste limpide et expressif, tout en donnant souvent l'impression que des sujets d'importance sont au cœur d'une discussion agitée. Il évite en général de se répéter et d'utiliser des séquences mélodiques, et cependant il emploie souvent des lignes de basse progressivement descendantes qui évoquent le schéma d'une séquence. Son homophonie, dont le modèle est la mélodie avec accompagnement de la fin du 19e siècle, ne recourt pratiquement pas au contrepoint. Mais son écriture harmonique et chromatique implique une conduite des

⁴ Témoignage pour Ramey, écrit en 1962.

⁵ Témoignage pour Ramey, écrit en 1992.

voix d'un très grand intérêt sur le plan de la polyphonie, avec, stratégiquement disposés, des accords de neuvième mineure tonalement ambigus. Les lignes mélodiques, chez Ramey, ont tendance à être continues : au lieu de « respirer » entre les périodes mélodiques, il invente des ornements fleuris sous la forme de cellules rythmiques afin de relier chaque phrase à la suivante. La sobriété expressive qui prévaut dans sa musique n'exclut cependant pas l'exotisme (*Café of the Ghosts : Fantasy-Trio on a Moroccan Beggar's Song* pour violon, violoncelle et piano, 1992), un certain humour (le finale du *Trio Concertant* pour violon, cor et piano, 1993), ou le drame neurasthénique (Sonate pour clavecin, 1998).

Dans ses meilleures œuvres, ce compositeur parvient à dire beaucoup en peu de temps. Ainsi qu'il l'a lui-même écrit : « J'ai toujours été persuadé que le potentiel dramatique de la musique réside en premier lieu dans le soin scrupuleux avec lequel le compositeur formule sa pensée de la manière la plus concise et la plus directe possible ».⁶

Color Etudes

Les *Color Etudes*, composées en 1994 à Tanger (Maroc), constituent une excellente introduction à l'œuvre de Ramey : on y retrouve cette combinaison caractéristique de son écriture musicale où se côtoient la densité de la pensée, la malice, la sensualité et le lyrisme néo-romantique. Ayant conçu ces neuf pièces comme un cycle cohérent, Ramey se rattache à la tradition héritée du 19e siècle de l'étude pour piano considérée comme pièce de caractère, ce dernier résultant à chaque fois de la mise en valeur d'un procédé pianistique différent. Il vint à l'esprit du compositeur que l'utilisation de plusieurs couleurs permettrait de suggérer des textures intéressantes. Un spectre chromatique prit forme qui débutait et finissait dans l'obscurité, respectivement violet et noir, en passant par toute une gamme de nuances plus lumineuses. L'œuvre fut écrite pour Gustavo Romero qui la créa le 28 octobre 1995 à New York. En 2002, Ramey en réalisa une version pour piano et orchestre.

Avec ses accords paisibles accompagnant en arrière-plan les motifs du premier plan à la façon d'un *cantus-firmus*, « Violet » s'entoure d'une aura liturgique. En réalité, il s'agit

⁶ Cité dans les notes de programme rédigées par Benjamin Folkman pour le Concerto pour cor de Ramey, New York Philharmonic, 22 avril 1993.

effectivement de liturgie : le thème du *cantus firmus*, qui provient de la Quatrième Symphonie d'Alexander Tcherepnine, fut lui-même conçu pour être le contre-sujet d'un authentique chant d'église russe. Le thème de Tcherepnin conclut chacune des deux moitiés de « *Violet* », d'abord en d'étranges staccato dans le registre grave, puis en de délicats scintillements dans l'aigu. Entre ces deux moments, un duo sur les notes répétées d'un thème à la manière d'un chant Grégorien aboutit tranquillement à un point culminant.

Dans l'étude suivante, des figures ascendantes opposées à des rafales en chute suggèrent l'enchevêtrement des branches et des feuilles, d'où le titre, « *Vert* ». Un contrepoint en imitation sur des motifs de trois notes apporte une idée contrastée et réapparaît plus tard dans les basses sous la forme d'octaves orageuses avant que la tourmente ne s'apaise.

La couleur n'émerge que graduellement dans « *Marron* » : des arpèges de teintes chatoyantes prédominent d'abord, puis sont atténusés par les entrelacs rêveurs de deux voix. Puis l'« *Orange* » flamboyant resplendit de tous ses feux en combinant les registres extrêmes du piano. Ces effusions alternent avec de sereines méditations lyriques sur fond d'accords qui ne sont pas sans parenté avec le lyrisme de « *Violet* ».

Ramey décrit « *Rouge* » comme « une marche funèbre pleine de fureur avec un épilogue lyrique composée alors que mon frère Dennis était à l'agonie en Amérique tandis que j'étais bloqué au Maroc. Le rouge était sa couleur favorite ».⁷ « *Or* » baigne dans une indéfinissable atmosphère automnale : l'élégante asymétrie avec laquelle se déploient ses phrases mélodiques est soulignée par des ponctuations dans l'aigu. Les effets de bruissements des premières mesures servent de toile de fond aux rumeurs plaintives confiées à deux voix dans la partie centrale.

« *Bleu* » commence d'une manière patricienne ; puis surviennent deux épisodes concertants, le premier sous la forme de murmures rapides qui se transforment en de grandioses tourbillons, tandis que le second est le théâtre d'une confrontation tempétueuse contre des octaves abyssales. Cette étude s'achève paisiblement sur un accord *blues* de neuvième mineur. « *Argent* » miroite par salves de notes répétées, pendant que des fusées rapides et fantasques

⁷ Là où aucune source n'est indiquée, les commentaires de Ramey sur sa musique son extraits de ses entretiens avec l'auteur ou de son autobiographie en cours de rédaction.

à travers tous les registres du clavier évoquent l'aspect « vif-argent ». Une paisible méditation dans la partie médiane fait écho au lyrisme introduit dans « Violet » et repris dans « Orange », et réapparaît brièvement avant la conclusion.

Définissant « Noir » comme « la non-couleur du mal », Ramey explique que dans ce *moto perpetuo* grotesque qui oppose des accords en staccato et des triolets à contretemps dans un mètre différent, il avait eu la vision « d'un nain boiteux, malfaisant et vigoureux ». La conclusion triomphante évoque un mastodonte.

Memorial (In Memoriam Alexander Tcherepnin)

L'atmosphère de *Memorial* (1977) est très différente de celle des *Color Etudes*. Dans la note qu'il rédigea pour l'édition parue chez C. F. Peters, Ramey écrit :

Mon ami et mentor Alexander Tcherepnine est décédé à Paris à l'âge de 78 ans, le 29 septembre 1977. De toutes ses nombreuses œuvres, la Symphonie n°4, Op. 914, achevée en 1957, deux ans avant qu'il ne commence à m'enseigner la composition, demeure ma favorite : c'est une partition de maître à tous égards. Dans le mouvement final de cette symphonie, le chant liturgique médiéval russe *Requiescat in pace* est utilisé à la manière d'un *cantus firmus*. *Memorial* débute avec une variante de ce chant. [Plus loin], le chant original est combiné avec le thème du finale de la Quatrième Symphonie de Tcherepnin.⁸

Le compositeur interpréta la création de *Memorial* lors d'un service funèbre donné en privé pour Tcherepnin le 30 octobre 1977 à l'église orthodoxe russe « Christ notre Sauveur » de New York. Le 21 janvier 1978, Sheldon Shkolnik la fit découvrir aux auditeurs de la radio new-yorkaise WNCN. La description que Virgil Thomson fit de *Memorial* – « une pièce charmante et carillonnante » – souligne un des aspects les plus saisissants de la partition : les sonnailles qui, en clusters, évoquent le son de gigantesques cloches, tantôt retentissantes, tantôt assourdis jusqu'à n'être qu'un murmure funèbre.

⁸ Il s'agit du thème évoqué dans « Violet » des *Color Etudes*.

Valse Chromatique

Par contraste, les tintements d'une boîte de musique résonnent dans la petite et malicieuse *Valse Chromatique* de Ramey, composée en 1993 et dédiée à l'auteur de ces lignes. Une fois lancés, les mouvements chromatiques, ascendants ou descendants, manifestent une détermination opiniâtre à poursuivre indéfiniment leur course, augmentant de façon déraisonnable les écarts entre les croisements de mains. Tout cela ne peut se conclure que dans la dérision. Gustavo Romero en fut le premier interprète le 11 novembre 1995 à Glion-sur-Montreux, en Suisse.

Sonate pour Piano n°1

Le style de Ramey n'avait pas encore atteint sa maturité lorsqu'il composa sa Première Sonate pour piano en 1961, mais on y trouve cependant tant d'assurance et de panache que cette partition conserve toute sa fraîcheur et son intérêt. Ramey interpréta lui-même la version initiale de cette sonate lors d'un récital de piano consacré à ses propres œuvres et qui eut lieu à Chicago le 28 novembre 1961. Ainsi que l'écrit le compositeur, il s'agit,

avec ses trois mouvements traditionnels, d'une pièce succincte qui suit scrupuleusement les règles de la forme sonate, en dépit du fait que le développement motorique du premier mouvement est abrégé. En 1963, j'ai retravaillé le *rondo finale*. Le premier et le dernier mouvements sont essentiellement dans le style de Prokofiev, tandis que le mouvement lent, très linéaire, est plus personnel. Le finale étincelant est basé sur un rythme de triolet et débouche, à un moment, sur une danse à la manière russe-juive dont le succès ne s'est jamais démenti auprès du public.

On pourrait également évoquer les astucieux ostinatos en rythme croisé, ainsi que l'habileté avec laquelle l'apprenti-compositeur parvient à étoffer avec un maximum de sonorité et de substance les nombreux passages moins consistants à deux voix. L'allusion espiègle qu'il fait, dans son premier mouvement, au *Dies Irae* (codetta du second thème) est presque intentionnelle ; quant au *moto perpetuo* du dernier mouvement, il est un hommage direct au genre de la toccata.

Sonate pour Piano n°2

Dans cette pièce en deux mouvements, dont la première version date de 1966, Ramey a clairement souhaité approfondir son style juvénile tout en explorant un territoire nouveau, voire inhabituel. Tcherepnine et Copland identifièrent tous deux des problèmes dans la version originale de cette partition, ce qui poussa Ramey à la mettre de côté, et cela d'autant plus que, bientôt accaparé par ses expérimentations stylistiques, il ne vit aucune urgence à ressusciter une sonate conçue dans sa première manière. Ce ne fut pas avant 2003 qu'il entreprit de donner à cette pièce sa forme définitive.

Le premier mouvement (*Moderato*), indiqué « calme, linéaire et austère », ne ressemble à aucune autre de ses œuvres, avec son introduction homophonique, fugitive réminiscence de Hindemith, qui traduit avec éloquence, par des phrases asymétriques, une tension intérieure qui débouche enfin sur une longue période lyrique bercée par un ostinato apaisant et varié, parfois intense, parfois chaleureusement romantique, le tout s'achevant *morendo*.

Le finale, indiqué *Largo – Allegro con brio – Lento*, ne comportait à l'origine que l'*allegro central*. Ce rondo *Sturm und Drang*, plein de bruits de canonnades et où l'on trouve une citation de la Dixième Sonate pour piano (inachevée) de Prokofiev, peut être décrit comme la dernière tentative de Ramey pour tirer le meilleur parti de cet idiome utilisé durant ses jeunes années sous l'influence de Prokofiev ; tout en insufflant l'énergie propre à un finale de sonate, Ramey ajoute cet élément de sonorité massive qu'il décrit, en musique, comme « orageux et virtuose, sur toute l'étendue du clavier ». Ayant estimé que les deux mouvements ne formaient pas une entité cohérente, le compositeur décida de créer « une zone tampon entre austérité et belligérance ». Il en résulte un choral méditatif en accords serrés qui se déploie selon une subtile conduite des voix : transition parfaite, mais également aboutissement idéal d'un parcours aux débuts modestes. Stephen Gosling interprète ici le premier enregistrement mondial de cette sonate.

Sonate pour Piano n°5 (pour la main gauche)

La Cinquième Sonate de Ramey, en un mouvement, date de 1989 : elle fut créée deux ans plus tard par Ramon Salvatore au Weill Recital Hall de Carnegie Hall à New York, le 10 mars 1991. Il semble que ce soit la seule sonate pour piano écrite pour la main gauche depuis celle de Géza Zichy, publiée en 1886. Et il se pourrait que seul un compositeur habitué à pratiquer un style pianistique massif soit tenté par une telle *anomalie*. Cette contrainte n'a pas empêché Ramey de créer une œuvre musicalement aussi intéressante que ses précédentes sonates ou sa *Fantaisie pour piano*. En fait, les textures de cette pièce sont considérablement plus denses que les sonorités de la Première Sonate ou du premier mouvement de la Seconde Sonate. Une atmosphère menaçante, parfois même tragique, domine toute l'œuvre, conformément, peut-être, au pressentiment d'une perte, ainsi que le suggère le compositeur. Les premières mesures baignent dans une atmosphère d'introspection dont la sérénité est trompeuse : cette introduction débouche sur une série de dialogues virtuoses qui culminent dans un déchaînement d'ire. Ramey a rédigé le commentaire suivant :

À la fin des années 1960, Alexander Tcherepnine m'a confié qu'il avait le pressentiment d'un retour probable au lyrisme simple de Schubert, quoique revêtu de modernes atours. À l'époque, mes préoccupations étaient tournées vers la dissonance et l'atonalité, et je ne prêtai pas attention à sa remarque, mais avec ma Cinquième Sonate pour piano, l'hypothèse de Tcherepnin se confirma, peut-être en raison des limites inhérentes à l'usage exclusif de la main gauche.

La *Cinquième Sonate*, dédiée à Joseph Disponzio, est une œuvre très rigoureusement construite de bout en bout et fondamentalement tonale, dans laquelle j'ai essayé de condenser en à peine dix minutes le drame, mais pas le développement, d'un vaste mouvement de sonate romantique. C'est une pièce qui offre la possibilité à son interprète de faire valoir sa virtuosité et son endurance sur toute l'étendue du clavier. Bâtie selon la forme A-B-A avec coda, cette sonate est basée sur des idées mélodiques expressives et sur une harmonie à base de triades et d'accords augmentés.⁹

⁹ Cité dans le programme rédigé par Steven Ledbetter pour la création.

Ramey définit le caractère du début comme « solennel, avec un thème lyrique en deux phrases successives, la seconde s'achevant sur un motif mélancolique qui imprègne toute la pièce comme une sorte d'*idée fixe* ». Des ébauches de récitatif, relevées d'ornementations dans le haut registre, introduisent puis interrompent à plusieurs reprises « un thème formé d'accords anguleux », et après avoir atteint un point culminant, ce même récitatif conduit à la partie médiane de l'œuvre, « un scherzo vindicatif ». La section finale « débute avec la musique lyrique des premières mesures et se poursuit avec le retour des autres idées sous une forme variée » jusqu'à un climax indiqué *grandioso* ; puis le calme revient et fait place à une paisible coda où l'on réentend le début du mouvement et quelques bribes de l'*idée fixe*.»¹⁰

Fantaisie pour piano

La *Fantaisie pour piano*, une œuvre de transition dans le catalogue de Ramey, résulte de son expérimentation du sérialisme. « Jamais auparavant », écrit-il, « je n'avais composé une pièce avec une oreille aussi critique. » Cette partition nous montre un compositeur cherchant à accroître son potentiel en y incorporant toutes ses ressources intérieures. Aaron Copland, qui décrivit Ramey comme « un compositeur doté d'une authentique individualité et d'un sens dramatique aigu », écrivit que la *Fantaisie*, qui est dédiée à John Corigliano, « le montre au mieux de son potentiel – sobre, dissonant et intransigeant ». ¹¹ William Schuman définit cette œuvre comme « un bon gros morceau de muscle dans la grande tradition » et ajouta : »Ramey n'est rien moins qu'un sorcier qui connaît tous les secrets du piano ». ¹²

Le puissant volume sonore de certaines envolées est une conséquence naturelle du vaste éventail expressif de la *Fantaisie*, et dans la codetta qui conduit au scherzo, la section de rapides batteries d'octaves confiées à la main droite et alternant avec des *clusters* octaviés de la paume de la main gauche, est sans doute, en terme de nuance, le passage le plus intense jamais écrit pour le piano ! A contrario, une mystérieuse aura émane des deux voix dont on entend le dialogue

¹⁰ Cité dans le programme rédigé par Steven Ledbetter pour la création.

¹¹ Cité dans les notes accompagnant le premier enregistrement de la *Fantaisie pour piano* par John Atkins, Opus One Records, n°37, 1978.

¹² Cité par Benjamin Folkman, *loc. cit.*

dépouillé dans la section centrale : lorsque Copland, dont les critiques étaient redoutables, entendit ce passage, il surprit Ramey en lui disant qu'il aurait voulu l'écrire lui-même.

Nous reproduisons ci-dessous les notes que Ramey rédigea pour l'édition parue chez G. Schirmer :

La Fantaisie pour piano date de 1969–72. La version originale, un peu plus courte, fut écrite de façon sporadique en 1969, lors de mes déplacements en Allemagne, en Hongrie et en Roumanie, puis en 1970 en Angleterre. En 1972, j'ai retravaillé, développé et achevé la *Fantaisie* à la MacDowell Colony située à Peterborough dans le New Hampshire. La création mondiale par Bennett Lerner eut lieu le 28 février 1983 au Carnegie Recital Hall de New York.

Le développement de la *Fantaisie pour piano* consiste en une série de variations sur quelques motifs, et repose tout particulièrement sur des effets déclamatoires et les mouvements d'épaisses masses harmoniques. L'harmonie de cette pièce est très intense et la polyphonie n'y joue qu'un rôle mineur. Même si le matériel thématique a été modelé d'après les techniques dodécaphoniques, la *Fantaisie* n'est en aucun cas une œuvre sérielle, pas plus qu'elle n'est atonale, même si, en plusieurs endroits, la tonalité est obscurcie par des substitutions d'octaves, des *clusters* et des successions d'accords qui ne sont pas fonctionnels au sens traditionnel du terme. Il s'agit d'une partition dont l'écriture est très concentrée, organisée et structurée autour du principe de variation cumulative, selon lequel les variations sont elles-mêmes variées : un des moyens mis en œuvre consiste à éviter toute régularité rythmique afin de créer un effet de suppression de la barre de mesure.

La *Fantaisie pour piano* est divisée en quatre sections enchaînées sans interruption. La première est une exposition avec variations, la seconde un scherzo, la troisième un intermède expressif qui conduit à la quatrième et dernière partie, un finale avec, à nouveau, des variations. Bien que le scherzo soit bâti sur de nouvelles idées et qu'on entende un nouveau thème au début de la troisième section, les principales idées sont exposées dans les huit premières mesures de la partition. Deux motifs sont tout particulièrement importants :



L'écriture pianistique est souvent extrêmement difficile, et pas uniquement dans le scherzo mais également dans le finale où j'ai cherché à obtenir des sonorités quasi orchestrales. En un sens, cette pièce est un concerto sans orchestre.

Quatre *Portraits de Tanger*

Virgil Thomson est probablement le compositeur qui a le plus d'affinité avec le concept de portrait musical : Ramey a d'ailleurs « posé » pour lui en 1983 et le résultat fut une pièce piquante et pleine de vie, intitulée *Phillip Ramey en pleine cogitation*. Lorsque Ramey entreprit de rivaliser avec Thomson sur son propre terrain, il choisit pour sujet un de ses collègues : Paul Bowles qu'il fréquentait régulièrement lors de ses visites annuelles à Tanger. « Paul Bowles à 80 ans » sorti de sa plume le 13 juin 1991 et fut créé par le compositeur le mois suivant à la Salle Beckett de Tanger : l'idée lui vint alors de réaliser une série de portraits – les *Portraits de Tanger* – en prenant pour modèle certains de ses proches amis ou simplement de ses relations, avec cette seule restriction que Ramey devait avoir fait la connaissance de ces personnes au Maroc. Les *Portraits de Tanger* finirent par représenter un groupe hétérogène de dix-neuf pièces parmi lesquelles l'interprète a la liberté de faire son choix. Ramey en a sélectionné quatre pour cet enregistrement. « Paul Bowles à 80 ans » est une sobre méditation basée sur un motif issu du Sixième Prélude pour piano de Bowles lui-même et qui fait une brève apparition « à la Poulenc » sous une forme légèrement modifiée dans les dernières mesures. « Cherie Nutting : une elfe dans la Kasbah » (1991) est une danse excentrique bâtie uniquement sur un staccato de quatre notes en permutation continue, et décrivant la personnalité mercurienne de la photographe américaine. « Philip Krone ourdissant une stratégie » (1999) est une réplique musicale de la nature résolue du conseiller politique. En 1994, Ramey composa un autoportrait musical, peut-être le premier qui ait jamais existé. En référence à *Un Thé au Sahara*¹³, le célèbre roman de Bowles consacré au monde arabe, Ramey intitula sa pièce « Philip Ramey : pensées terribles sous le ciel lourd » (en anglais « sweltering sky »). Ici, le compositeur se présente dans une colère déchaînée, les arpèges brillants qui ponctuent les phrases mélodiques le montrant brandissant

¹³ Le titre original est : *The Sheltering Sky*.

ses poings. Plus tard, Ramey donne au *Dies Irae* un tour ironique et de là émerge peu à peu une harmonie triomphante en majeur comme pour célébrer la défaite d'un ennemi.

Toccata n°2

Composée en juillet 1990 à Tanger, la Toccata n°2 est dédiée à Mirian Conti qui la créa le 27 février 1991 au Merkin Hall de New York. Le compositeur décrit cette pièce sombre comme « une œuvre énergique, rythmique et motorique avec un élément lyrique prépondérant. La forme s'apparente à un rondo modifié avec une section centrale lyrique. Du début à la fin, la polytonalité est imprégnée par l'accord de neuvième mineure ». Véritable exercice de virtuosité en tous points, la Toccata renouvelle les procédés usuels du *moto perpetuo* (réalisé ici en alternant des accords dissonants et syncopés de façon parfois discordante), en introduisant de nouveaux éléments tels que cette ponctuation, qui fait écho au signal d'une station de radio populaire marocaine et qui sert ici à délimiter les sections.

La première occurrence de ce motif est suivie, sur une simple ligne, d'une mélodie faussement innocente. À mi-parcours, ce thème se transforme en une fervente mélodie accompagnée à la Chopin, et dont les retours successifs, combinés de façon trépidante dans les basses au *moto perpetuo*, préparent une conclusion féroce qui balaye toute l'étendue du piano.

Benjamin Folkman © 2006

Traduction : Baudime Jam © 2006

Benjamin Folkman est le Président de la Tcherepnin Society, et l'auteur de l'article consacré à Phillip Ramey dans The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

Le jeu de **Stephen Gosling** a été salué comme « électrique, lumineux et équilibré » (*The New York Times*), et apprécié pour « son extrême clarté et sa force de conviction » (*The Washington Post*) qui sont rendues avec « une extraordinaire virtuosité » (*The Houston Chronicle*). Né à Sheffield, en Angleterre, Stephen Gosling a étudié avec Oxana Yablonskaya à la Juilliard School de New York où il a obtenu sa Licence, son Master et son Doctorat. Toujours à la Juilliard, il a remporté le Prix Mennin pour avec les plus hautes distinctions, ainsi que la Sony Elevated Standards Fellowship. Engagé de façon militante au service de la musique de notre temps, Stephen Gosling est un membre du New York New Music Ensemble, de l'Ensemble Sospeso, et du Sinfonietta Moderna de l'Université de Columbia. Il se produit régulièrement comme soliste invité avec des ensembles tels que Orpheus, la Société de Musique de Chambre du Lincoln Center, Continuum, l'Orchestre de Saint Luke, Speculum Musicae, et l'orchestre de Chambre DaCapo. Il a enregistré pour de nombreux labels, notamment New World, Bridge, CRI, Innova, Albany et Centaur.



Recorded 17–19 March 2003, in the Recital Hall of the Performing Arts Center, SUNY, Purchase, New York, under the supervision of the composer.

Producers: Steven Richman and Adam Abeshouse

Engineering, editing and mastering: Adam Abeshouse

Piano technician: Edward Court Piano: Steinway

Artistic Advisor: Benjamin Folkman

Publishers: C. F. Peters (*Memorial*), G. Schirmer (*Piano Fantasy*), composer

This recording was made possible by the generous support of Peter Tcherepnine.

Booklet notes: Benjamin Folkman

German translation: Jutta Raab Hansen

French translation: Baudime Jam

Cover photograph: Vittorio Santoro

Cover design: Roberto Beretta

Typesetting and lay-out: Paul Brooks

Executive Producer: Martin Anderson

© 2006, Toccata Classics, London

® 2006, Toccata Classics, London

Toccata Classics CDs can be ordered from our distributors around the world, a list of whom can be found at www.toccataclassics.com. If we have no representation in your country, please contact:
Toccata Classics, 16 Dalkeith Court, Vincent Street, London SW1P 4HH, UK

Tel: +44/0 207 821 5020

Fax: +44/0 207 834 5020

E-mail: info@toccataclassics.com



Heinrich von HERZOGENBERG



INCLUDES FIRST RECORDINGS

Variations
on a Theme
of Brahms
and other works
for two pianos, piano
duet and solo piano

Goldstone and Clemmow,
piano duo
Anthony Goldstone,
solo piano

TOCC 0010 [Duration 77:24]

[...] do make this glorious disc a priority. The first in a promised series of three, it scores top marks in every department. [...] Blackburn Cathedral's magnificent Walker/Wood organ (superbly captured by sound engineer Lance Andrews) combined with Bowyer's effortless artistry and Malcolm MacDonald's masterful notes make this a must-have recommendation.'

Malcolm Riley, Gramophone

More keyboard music
from Toccata Classics

TOCC 0010 [Duration 77:24]

[Goldstone and Clemmow play] these unfairly neglected scores (four are premiere recordings) with a majestic command [...]. In their inspired hands the almost symphonic weight of the Op. 13 Variations possess an emotional depth and power that sweeps the listener along in its wake, while the six Op. 53 Waltzes turn out to be enchanting miniatures that leave one thirsting for more [...]. The recording [...] combines warmth and detail to perfection, with an impressive weight and depth to the sound.'

PERFORMANCE ★★★★☆

SOUND ★★★★☆

Julian Haylock, BBC Music



Charles-Valentin ALKAN



FIRST RECORDINGS

Organ Works,
Volume 1
11 Grands Préludes
(et 1 Transcription de Messie
de Haendel), Op. 66
Douze Études pour les pieds
seulement, Nos. 1–6
Benedictus

Kevin Bowyer,
organ of Blackburn Cathedral

PHILLIP RAMEY

Piano Music, 1961–2003

<i>Color Etudes</i> (1994)		16:41	Piano Sonata No. 2 (1966; rev. 2003)	12:47	
1	Purple (<i>Andante liturgico</i>)	2:34	15 I <i>Moderato</i>	3:55	
2	Green (<i>Allegro moderato</i>)	1:15	16 II <i>Largo</i> ;	1:20	
3	Maroon (<i>Adagio</i>)	2:16	17 <i>Allegro con Brio; Lento</i>	7:41	
4	Orange (<i>Allegro moderato</i>)	0:57			
5	Red (<i>Moderato</i>)	2:32	18 Piano Sonata No. 5 (For the Left Hand) (1989)	10:19	
6	Gold (<i>Allegro</i>)	1:35			
7	Blue (<i>Larghetto; Scherzando</i>)	2:45	19 <i>Piano Fantasy</i> (1969–72)	10:00	
8	Silver (<i>Allegro scherzando</i>)	1:36			
9	Black (<i>Allegro</i>)	1:16			
10 <i>Memorial (In Memoriam Alexander Tcherepnin)</i> (1977)		5:44	Four <i>Tangier Portraits</i> (1991–99)	7:56	
11 <i>Chromatic Waltz</i> (1993)		1:30	20 Paul Bowles: <i>At Eighty</i> (1991)	1:21	
Piano Sonata No. 1 (1961)		7:36	21 Cherie Nutting: <i>Elf in Kasbah</i> (1991)	1:01	
12 I <i>Allegro marcato</i>		2:24	22 Philip Krone: <i>Plotting a Strategy</i> (1999)	2:04	
13 II <i>Adagio</i>		2:58	23 Phillip Ramey: <i>Dire Thoughts Beneath the Sweltering Sky</i> (1994)	3:40	
14 III <i>Allegro vivace</i>		2:21	24 <i>Toccata No. 2</i> (1990)		4:06
				TT 77:41	

Stephen Gosling, piano



The piano music of American composer Phillip Ramey (b. 1939) has its roots in the motoric athleticism of Prokofiev and Bartók, refracted through the wiry and elegant polyphony of his teacher, Alexander Tcherepnin. To these early influences Ramey has brought the tangy dissonance of mainstream modernism and a Lisztian enjoyment of the grand Romantic gesture. The works on this CD range in mood from tranquil introspection by way of sober lyricism to thunderous explosions of demonic energy expressed in high-octane piano-writing that pushes virtuosity to the limit.

MIT DEUTSCHEM KOMMENTAR ~ NOTES EN FRANÇAIS

PHILLIP RAMEY Piano Music, 1961–2003

1 Color Etudes (1994)	16:41	18 Piano Sonata No. 5 (For the Left Hand) (1989)	10:19
10 Memorial (<i>In Memoriam Alexander Tcherepnin</i>) (1977)	5:44	19 Piano Fantasy (1969–72)	10:00
11 Chromatic Waltz (1993)	1:30	20 Four Tangier Portraits (1991–99)	7:56
12 Piano Sonata No. 1 (1961)	7:36	21 Toccata No. 2 (1990)	4:06
15 Piano Sonata No. 2 (1966; rev. 2003)	12:47		

Stephen Gosling, piano

ALL WORKS EXCEPT THE PIANO FANTASY
ARE RECEIVING THEIR FIRST RECORDINGS

RECORDED IN THE PRESENCE OF THE COMPOSER

TOCC 0029
Duration 77:41
[DDD]
[LC] 14674

TOCCATA CLASSICS
16 Dalkeith Court
Vincent Street, London
SW1P 4HH, UK

T: +44/0 207 821 5020
F: +44/0 207 834 5020
E: info@toccataclassics.com

© 2006 Toccata Classics, London
© 2006 Toccata Classics, London

