CHARLES IVES (1874 - 1954)

SONATES POUR VIOLON ET PIANO

LIANA GOURDJIA violon
MATAN PORAT piano

DURÉE TOTALE — 73'16''

SONATE N°3

1	*Adagio*	13'59''
2	*Largo* d'après *les ragtime pieces*	4'17''
3	*Adagio cantabile* d'après un *prélude* pour orgue de 1901	10'22''

SONATE N°1

4	*Andante — Allegro*	6'40''
5	*Largo cantabile*	6'20''
6	*Allegro*	8'38''

SONATE N°2

7	*Autumn :* Adagio maestoso — Allegro moderato : Sur le thème *his exaltation* repris dans les *songs*	5'36''
8	*In The Barn* — Presto - Allegro moderato	4'25''
9	*The Revival* — Largo — Allegretto	3'44''

SONATE N°4

10	*Allegro*	2'11''
11	*Largo* : sur le thème *Yes, Jesus Loves Me*	5'21''
12	*Allegro* : sur le thème *Shall We Gather at the River ?*	1'43''

FESTIVAL
PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO
SOUS LA PRÉSIDENCE DE
S.A.R. LA PRINCESSE DE HANOVRE

POURQUOI CRÉER UNE COLLECTION DE CD ?

Un festival est par essence éphémère et l'enregistrement reste cette mémoire extraordinaire de moments musicaux exceptionnels. Donner une image durable demeure une idée séduisante d'autant que les labels disparaissent au regard des difficultés de vente et de transformation des supports. C'est pourquoi la collection « Printemps des Arts de Monte-Carlo », en plus d'une diffusion traditionnelle, est également accessible par téléchargement et en streaming sur toutes les plateformes numériques ainsi que sur notre site. Artistes prometteurs ou confirmés interprètent musiques du passé et créations. Une volonté de mémoire qui perdure depuis la création du festival en 1984.

Retrouvez l'intégralité de notre collection sur printempsdesarts.mc.

Marc Monnet

Ives, l'incompris en quête de liberté

Encore subsiste aujourd'hui cette sorte de « mystère Charles Ives » tant son œuvre échappe aux critères habituels de l'art occidental. Tout d'ailleurs en lui continue d'interroger : son style de musique résolument inclassable, ses écrits assez peu organisés et surtout rétifs à la théorisation ou la spéculation, sa vie durant laquelle il s'estimait fier de ne pas être un musicien professionnel… « Libre d'écrire de la musique que personne ne doit jouer » : Charles Ives s'est ainsi honoré de ne dépendre de personne, de concevoir un langage délibérément inouï, jouant avec les références connues de tous pour mieux les détourner. Et c'est là son intérêt : rester libre face aux systèmes, sans jamais s'emprisonner dans une logique close qui pourrait rassurer – rassurer l'auditeur tout autant que le créateur… Ives prend ainsi le risque de l'instabilité pour acquérir une forme de libération.

Moins connues que ses vastes pages symphoniques, ses sonates pour violon explorent ce paradoxe à échelle modeste : elles oscillent ainsi entre la musique pure et la musique à programme, s'approchent des repères de l'académisme sans toutefois y sacrifier et donnent un concentré de fragilité allié à une puissance d'inspiration. Le fait de les réunir sur un même enregistrement permet d'en saisir l'originalité complète, sans vraiment de concessions. Il est bon de reprendre d'abord quelques éléments de la vie de ce personnage unique pour

mieux saisir le sens de l'écriture des sonates pour violon. Charles Ives grandit aux États-Unis dans un milieu musical, à Danbury dans le Connecticut. Son père fait figure de héros, du moins plus tard aux yeux de son fils ; il est d'abord chef de musique de l'Artillerie de l'Union dans l'armée des États-Unis durant la Guerre de Sécession (1861-1865). C'est ensuite qu'il enseigne la musique à son fils Charles en lui donnant des notions de théorie musicale, avec un degré d'ouverture d'esprit très inhabituel pour l'époque et pour sa condition. Son père l'incite par exemple à utiliser la polytonalité et la bitonalité, c'est-à-dire la combinaison de plusieurs tonalités simultanément. Son père s'intéresse aussi aux quarts de ton… Lors des séances de travail, il entraîne même le jeune Charles à chanter dans une tonalité alors qu'il l'accompagne dans une autre ! C'est enfin lui qui initie Charles aux musiques populaires de Stephen Foster… Les éléments qui fonderont plus tard l'univers sonore de Charles Ives sont donc déjà posés : la musique populaire, les chants américains et le goût de l'expérimentation. Comme Berlioz, Ives restera toute sa vie fasciné par les musiques des fanfares et les musiques de rue (en particulier dans *Three Places in New England* qui superpose avec un effet de spatialisation deux musiques jouées simultanément par deux fanfares).

À l'âge de quatorze ans, Charles devient organiste de la Seconde église

congrégationaliste de Danbury : il est alors le plus jeune organiste salarié de l'État. Il ne quittera plus cet instrument, même quand il ne sera plus musicien professionnel. Après des études à New Haven (Hopkins School), Charles étudie à partir de 1894 à Yale University dans la classe du célèbre compositeur Horatio Parker qui le sensibilise à l'écriture pour chœur. C'est aussi là qu'il apprend à maîtriser la forme sonate, même si déjà son talent de compositeur se fait remarquer par une certaine forme d'excentricité. Horatio Parker (1863-1919) fait alors partie de ces musiciens romantiques américains qui forment un groupe appelé « La Seconde École de la Nouvelle Angleterre » (*Second New England School*) : un club de WASP, héritiers mâles, ayant étudié en Europe… Parker partage alors temps et conviction avec John Knowles Paine, George Chadwick, Arthur Foote, Amy Beach, Frederick Converse, Edward MacDowell… Très vite, le jeune Charles Ives comprend que ce groupe n'a pour but que de prolonger la domination européenne. Il réalise vite qu'il préfère rompre avec cette tradition. D'une certaine manière, « Ives donne un caractère proprement américain à sa musique pour s'émanciper de la domination culturelle européenne » (Laurent Denave, *Un siècle de création musicale aux Etats-Unis*, Contrechamps, 2012, p. 53). La même année, son père meurt : c'est un choc pour Charles qui l'avait véritablement idéalisé. Il décide de poursuivre

en sa mémoire une série d'expérimentations musicales, tout en étudiant avec ferveur le grec, le latin, les mathématiques et la littérature. Charles fait aussi partie d'une confrérie étudiante active et brillante, la DKE (Delta, Kappa, Epsilon), devenue célèbre pour avoir permis de faire émerger six présidents américains. C'est là qu'il rencontre de beaux esprits, tout en maintenant une forme d'ouverture et d'autodérision. Fondée en 1844, cette fraternité étudiante tenait en effet à être une société secrète « où le candidat le plus prisé combinerait en d'égales proportions le gentleman, l'érudit et le brave gars » (Delta Kappa Epsilon, *Catalogue of the Delta Kappa Epsilon Fraternity*, BiblioLife, 22 août 2015). Ce credo pourrait vraiment résumer la personnalité d'un Charles Ives au moment où il sort diplômé de Yale en 1898.

Après Yale, Charles entre dans une compagnie d'assurances à New York et continue à être organiste jusqu'en 1906. En 1907, son employeur ayant fait faillite, il crée sa propre compagnie Ives & Co, qui deviendra plus tard Ives & Myrick (entreprise qu'il co-dirige jusqu'à sa retraite en 1930). En 1908, il épouse Harmony Twitchell. Sa vie est confortable : il gagne très bien sa vie, compose pendant ses temps libres… c'est-à-dire surtout la nuit. Sa santé inquiète pourtant son entourage. Après sa première attaque cardiaque en 1907, il connaît une période intense de composition. Puis il rechute en 1918, ce qui interrompt presque toute activité

musicale après cette date. Il souffre également de diabète et de tremblement de la main. Un beau matin, en 1927, il vient en larmes dire à son épouse qu'il ne peut plus rien composer : *« Nothing sounds right »* (rien ne sonne bien). C'est alors qu'il se contente de retravailler ou d'éditer ses anciennes partitions. Certains évoquent plutôt une forme de dépression… « En tout cas, raconte plus tard le compositeur Elliott Carter qui le connaissait bien, il semble rétrospectivement qu'il avait déjà commencé à se retirer de la vie active au moment où je l'ai rencontré, bien que cette tendance ait peut-être toujours existé. Mais même à cette époque, il était déjà clair qu'il avait été profondément désillusionné par l'Amérique qui émergea de la Première Guerre mondiale : une société grossière, matérialiste, qui n'était plus à la hauteur de ses idéaux. » (*Souvenirs de Charles Ives*, trad. Dominique Caillat, *in* Elliott Carter, *La Dimension du temps*, Contrechamps, p. 88).

La musique de Charles Ives a toujours dérouté ses contemporains. Elle a créé aussi l'admiration des autres pionniers de la modernité, y compris ceux qui d'Europe étaient venus s'établir aux Etats-Unis. Comme Arnold Schönberg qui déclare après s'être installé en Amérique du Nord: « Il y a un grand homme vivant dans ce pays — un compositeur. Il a résolu le problème de se préserver lui-même et d'apprendre. Il répond à la négligence par le mépris.

Il n'est forcé d'accepter ni la louange ni le blâme. Son nom est Ives. » (propos de 1942, in *Charles Ives and his music* (1954), Henry Cowell, éd. Oxford University Press, 1974, p. 114). Même admiration d'Igor Stravinski, étonné par la variété des inventions sonores de Ives : « Polytonalité, atonalité, clusters, séries, orchestres multiples : un vocabulaire rythmique en avance sur l'avant-garde, même aujourd'hui. Micro-intervalles, effets de perspective, hasards, composition statistique, permutation, décalages, canulars et musique improvisée : ce furent ces découvertes qu'Ives a effectuées il y a un demi-siècle, tandis qu'il se mettait tranquillement à dévorer le gâteau de la musique contemporaine, avant que l'un d'entre nous ait trouvé une chaise à la même table. » (Igor Stravinski, *Dialogues*, 1961, *in* Robert Craft, *Igor Stravinski*, University of California Press, 1982, p. 66). Ce n'est en effet que longtemps après sa mort que le monde de la musique s'est rendu compte de l'aspect visionnaire de sa musique. « Avec Debussy, comme avec Mahler ou Ives, analyse Philippe Albèra, le sentiment du temps, sa structure et son déploiement deviennent des éléments du contenu de la musique. » (« Tradition et rupture de tradition », *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, J.-J. Nattiez, Actes Sud, 2003, t. 1, p. 129). Avec Ives, la forme est ainsi conditionnée par le propos, par l'expérience sonore de l'instant, sans prédétermination.

Autre aspect fascinant chez Charles Ives : l'usage varié et simultané des styles. Contrairement à d'autres qui envisagent la modernité comme un progrès et donc une rupture avec le style précédent, Ives combine et superpose les langages. « Ives s'inventa une « langue » personnelle, qui tend essentiellement à l'inclusion (le style romantique côtoie les expérimentations les plus étonnantes, le matériau « trivial » est mêlé au matériau « noble ») et à la prospection (sa musique est tournée vers l'avenir, vers ses potentialités infinies). (…) Ives formalisait de manière poussée son matériau, mais gardait une grande marge de liberté dans la réalisation proprement dite. Il relativisait cet aspect de formalisation, comme si toute structuration devait être constamment emportée dans le flot du développement musical. C'est bien le mouvement qui, faisant et défaisant les formes saisissables, rend si difficile l'analyse de la musique de Ives : il faudrait disposer ici d'une méthode plus adéquate que celle basée sur la fragmentation du discours en des entités fixes, hiérarchisées, reconnaissables. » (Philippe Albèra, *Charles E. Ives — Essais avant une sonate*, Revue Contrechamps n° 7, p. 8). L'écriture de Charles Ives n'évolue donc pas de la tonalité à la polytonalité, puis à l'atonalité, mais elle utilise alternativement l'un ou l'autre de ces principes. « Ives peut très bien écrire une œuvre conventionnelle après une œuvre expérimentale. Par exemple, la *Première Sonate pour violon et piano* (1906-1914), œuvre plutôt conventionnelle, est composée après la pièce expérimentale *From the Steeples and the Mountains* (1901). (…) Le modernisme a été pour le compositeur un héritage avant d'être une conquête contre la tradition de son époque. Cet héritage lui a été transmis par son père, au même titre que la musique romantique ou la musique populaire. Charles Ives choisit alternativement plusieurs types de langages, qui constituent pour lui une sorte de palette sonore. C'est une position très différente de celle de Schönberg par exemple qui s'inscrit au contraire dans une logique évolutionniste ou progressiste, un langage remplaçant un autre. » (Denave, op. cit., p. 67-68). On ne peut donc pas à proprement parler évoquer des « périodes » dans la vie de Ives. C'est ce qu'explique Gianfranco Vinay, son biographe : « Le caractère particulier de la production musicale de Ives se refuse à toute analyse diachronique. Même si l'on constate un affinement progressif de certains moyens d'expression, on ne saurait isoler différentes « phases », situées à des époques différentes et caractérisées par des techniques musicales fondées par des orientations esthétiques précises. Le schéma qui régit le développement de la production musicale de Ives ne correspond guère au principe qui sous-entend l'évolution de la musique européenne. » (*Charles Ives*, 2001, p. 86).

D'un point de vue plus général, le langage de Charles Ives comprend les éléments suivants : une forte attirance pour la dissonance (avec un tropisme dodécaphonique parfois très poussé) ; une écriture en « masses sonores » (c'est-à-dire des grappes de sons joués simultanément qui, jusqu'à l'extrême, s'approchent des clusters) ; une véritable originalité rythmique (polymétrie, polyrythmie). Il faut ajouter à cela un intérêt régulier de Charles Ives pour la superposition de parties musicales ayant chacune son identité rythmique et mélodique : ce principe de superposition correspond à une recherche d'hétérogénéité assumée, à la différence de la musique de Schönberg par exemple qui « intègre » la différence dans un tout, qui intègre l'hétérogène dans une globalité. L'originalité profonde de Charles Ives réside en effet dans le fait que l'on conserve la conscience de la superposition de ces identités, comme dans la célèbre pièce *The Unanswered Question* pour orchestre. Dans cette œuvre, une trompette lance, en musique, face au public, une série de courts motifs qu'Ives décrit comme « l'éternelle question de l'existence », bien sûr restée sans réponse… Mystère. Certains ont vu dans cette recherche d'hétérogénéité une faiblesse, un manque de métier ; d'autres y ont vu au contraire une forte originalité. Cette question est essentielle pour mieux comprendre le style et la démarche de Charles Ives. Ce dernier par exemple a pris soin de citer très fréquemment des thèmes empruntés au répertoire populaire (chansons) ou aux musiques religieuses (hymnes protestantes). Et il est indéniable que Charles Ives a trouvé dans la citation de musiques empruntées une manière de s'émanciper du modèle européen. Il ne tombe pas pour autant dans la visée nationaliste prônée par Antonín Dvořák, ce compositeur romantique tchèque qui, fort de son expérience identitaire en Europe centrale, avait tenté de convaincre les compositeurs américains de faire de même et d'inclure dans leur musique instrumentale des thèmes étasuniens. Rappelons que Dvořák avait dirigé le Conservatoire de New York de 1892 à 1895 et qu'il défendait, comme dans sa *Symphonie du Nouveau monde*, l'allusion aux mélodies américaines ou amérindiennes. Mais ce courant « nationaliste » s'oppose au courant « universaliste » de la musique (dont faisait partie Horatio Parker, rejetant la démarche nationaliste de Dvořák). Ives lui aussi ne cultive pas une démarche nationaliste, tout en se défendant d'être pro-européen. Ives est fondamentalement « universaliste ». Il résout donc à sa manière la scission de son temps : il inclut des thèmes américains, mais sans idéologie nationaliste, avec une conception universaliste de la musique. Pour Ives, « la capacité d'une composition à exprimer l'esprit d'une nation ne dépendait pas de l'utilisation de thèmes populaires, de l'application mécanique d'une formule (le motif populaire), mais d'une

disposition d'esprit intérieure, spirituelle. (…) En dernière instance, Ives se réfère toujours à un même principe universel, transcendant, qu'il appelle « couleur universelle », d'où jaillissent toutes les « couleurs nationales » particulières, comme autant d'incarnations régionales et de nuances d'une même couleur universelle » (Vinay, op. cit., p. 98-99).

Les sonates pour piano et violon constituent un corpus spécial dans l'œuvre de Charles Ives. Le titre même de « sonate » n'est en rien anodin. Il fait explicitement référence à un genre, avec son histoire et son principe formel : une œuvre faisant se succéder souvent quatre mouvements. Mais la « sonate » fait aussi référence à la « forme-sonate » : un principe formel qui structure l'écriture du premier et du dernier mouvement d'une sonate, alors que les mouvements centraux cultivent des structures libres (mouvement lent) ou sont héritées des formes simples et dansées (Menuet/trio ou Scherzo/trio). Pour Ives, la forme-sonate est ainsi à la fois une référence qu'il s'honore de connaître et de maîtriser, et un « objet » à remettre en question. Il en sait pourtant la complexité, et donc l'éloignement du rêve de nature et d'universalité cosmique qu'il recherche en général. En un mot, la sonate incarnerait à ses yeux l'anti-nature… « L'unité d'un mouvement de sonate a longtemps été associée à sa forme, et dans une plus large mesure que nécessaire. Un premier thème, un développement, un

deuxième dans une tonalité voisine et son développement, la fantaisie libre, la reprise et ainsi de suite, et on recommence. M. Richter ou M. Parker nous diront peut-être que tout cela est naturel, puisque basé sur la forme du lied classique ; mais en dépit de tous les professeurs on a parfois le vague sentiment que la forme elle-même du lied a été étirée jusqu'à être complètement déformée. » (Philippe Albèra, Charles E.Ives – Essais avant une sonate, op.cit., p.82). La forme-sonate repose pourtant sur un principe d'opposition entre deux mondes : celui du premier groupe thématique et celui du second groupe. C'est ainsi la relation entre ces deux mondes qui va déterminer la forme. « Ives trouve une loi d'unité dans la sonate parce qu'elle a comme objet la résolution de deux thèmes opposés. Ives est hanté par l'ambivalence de la réalité, par les paradoxes de l'existence. C'est souvent ce qui rend ses idées obscures, ses assertions difficiles à suivre et sa conversation la plus banale déconcertante. Ives croit en effet que la pleine expression des aspects opposés d'une idée constitue un pas nécessaire sur la voie de la vérité parfaite, et c'est seulement sur cette voie que l'on peut trouver une base commune pour intégrer ces opposés. Ives est convaincu que leurs facettes opposées seront perçues, à la fin, comme des aspects différents d'un même objet. Ce qui intéresse Ives, c'est ce processus d'intégration. À l'instar d'Emerson, Ives dénonce l'inertie spirituelle qui

résulte de la conviction de posséder la vérité sous la forme ultime. Ainsi, il envisage une série d'intégration de dualismes. Toutefois, et à chaque fois qu'une de ces intégrations se produit, elle apparaît comme une sorte de vérité partielle et provisoire, comme une vérité qui, ensuite, ne constitue qu'une dimension d'une autre série d'opposés qui, tôt ou tard, devra être résolue à son tour. Cet effort vers la vérité et l'intégration constitue selon Ives, le point le plus proche de la vérité auquel l'homme puisse parvenir. » (H. S. Cowell, *Charles Ives*, op. cit. p. 142-143). Le terme de « sonate » fait donc référence pour Ives à un principe de résolution de conflits plutôt qu'à une forme. D'ailleurs, beaucoup d'œuvres se terminent sans conclusion, comme la *Sonate n°1 pour piano* ou la *Sonate n°2 pour piano «Concord »*. Ives cherche dans la sonate à résoudre, sans figer les choses, « l'opposition entre dualisme et unité, le contraste qui résulte d'une dualité en quête d'unité » (G. Vinay, p. 115).

Nous avons trace aujourd'hui de deux sonates qui ont été conçues avant les quatre sonates pour violon et piano qui font l'objet de cet enregistrement. Il a existé une toute première sonate composée à Yale, puis ensuite détruite ou perdue. Certains la qualifient de « Pre-pre-first Sonata ». Nous connaissons ensuite la *Sonate n°0* ou *Pre-First Sonata* (composée entre 1899 et 1902), mais qui n'est pas restée au catalogue car tous les thèmes

ont servi à la composition des sonates suivantes. Il faut enfin mentionner *Decoration Day* (1912) pour violon et piano qui reste une œuvre moins importante. Seules les quatre sonates numérotées seront donc publiées.

La *Sonate n°1* a été composée en 1903 et 1908. Comme toutes ses sonates, elle comporte trois mouvements. Assez désarticulée, elle confie au violon un poids particulier, laissant le piano comme dans un second plan, dans un esprit assez contemplatif et rêveur, ce qui revient encore à cette forme de dualité affectionnée par Ives (comme dans *The Unanswered Question*). Dans le troisième mouvement, Ives cite l'hymne luthérien *Watch Tell Us of the Night* (hymnaire luthérien n° 71, texte écrit par John Bowring en 1825, mis en musique par George J. Elvey en 1858), avec une écriture bitonale. Ce qu'il y a de plus original, c'est que le thème est d'abord pressenti par une sorte de variation libre, avant d'être « dévoilé » et confirmé dans toute sa clarté. Dans un trajet qui va de l'instinct au distinct — phénomène assez rare dans les sonates qui souvent exposent un thème avant de le travailler et de le développer.

La *Sonate n°2* est écrite en 1903 et 1910. Le premier mouvement a pour sous-titre *Autumn*, car il cite le thème « Autumn ou Might God, while angels ». Deux thèmes y sont

exposés, avant que le premier, de caractère très solennel, ne convertisse le second thème à son aspect solennel sur la fin du mouvement (toujours cette recherche d'unité dans la diversité). Le second mouvement (*In the Barn*, Dans le grenier) plonge dans l'atmosphère bucolique de la Nouvelle Angleterre (danses rustiques incarnées par le violon sautillant). « Les changements continus de tonalité confèrent une effervescence prodigieuse au mouvement, qui semble véritablement échapper au compositeur » (G. Vinay, p. 139). Le troisième mouvement (*The Revival*) joue sur les harmonies étranges ; le premier thème est exposé en canon bitonal, alors que le second thème prend les codes de la musique russe, toujours dans un style bitonal. Dans la partie terminale, les deux thèmes semblent fusionner, le tout avec un rythme endiablé dans l'esprit barbare et enlevé.

La *Sonate n°3*, composée entre 1902 et 1914, est la plus longue des quatre. Le mouvement lent emprunte un étonnant rythme de ragtime. Ives s'est toujours appuyé sur cette sonate pour montrer qu'il recherchait volontairement à s'affranchir des règles académiques, comme le montre le récit qu'en fait son disciple Elliott Carter : « Comme beaucoup de compositeurs de son temps, il était sensible à la critique selon laquelle le compositeur moderne, en fait, ne savait pas écrire de la ''musique''. Comme nous en parlions

un jour, il me confia qu'il avait écrit sa *Troisième Sonate pour violon et piano* afin de prouver qu'il était capable de composer dans un style conventionnel. Il me fit ensuite écouter, avec des commentaires personnels, un enregistrement privé de cette œuvre jouée par un violoniste qui avait interprété les quatre sonates l'année précédente à l'Aeolian Hall, je crois. C'est à cette même occasion, me semble-t-il, qu'il me montra la partition de sa *Première Symphonie*, écrite lorsqu'il étudiait avec Horatio Parker, m'indiquant les détails que Parker avait critiqués, notamment les modulations qui ne respectaient pas les règles alors reconnues concernant la forme-sonate. Il exprima le plus grand mépris à leur égard — affirmant que, comme on l'a souvent dit plus récemment (et comme l'a aussi affirmé Debussy en son temps), les grands compositeurs de sonates n'avaient jamais respecté les règles. » (Carter, p. 83)

La *Sonate n°4* a été composée en 1906 avant d'être réécrite en 1914-15. Sous-titrée *Children's Day at the Camp Meeting*, elle évoque « ce meeting religieux qui se déroulait durant l'été dans les campagnes du Connecticut, et au cours duquel les enfants occupaient le devant de la scène. » (G. Vinay, p. 141). Chaque mouvement décrit un des moments de ce jour des enfants. Le premier mouvement peint en musique un événement inattendu qu'a décrit Ives dans sa partition : « Les enfants, surtout les petits garçons, aimaient

se lever et se joindre au chœur quand on exécutait des hymnes qui avaient l'allure d'une marche. Puisque ces réunions se déroulaient en plein air, la « marche » prenait tout son sens. Un jour, en entendant l'hymne de Lowell Mason *Work for the Night is coming*, les enfants se levèrent et se mêlèrent aux célébrants, tandis que le petit garçon qui jouait de l'harmonium était en train d'exécuter son répertoire. Dans cette marche, (…) les deux éléments, l'exécution du postlude pour orgue (souvent mi-écrit, mi-improvisé) et la marche rapide des enfants fusionnèrent, les sons de l'un se superposant aux sons de l'autre, tandis que les chanteurs qui avaient une voix plus aiguë ainsi que ceux qui avaient les plus belles voix, étaient ceux qui avaient l'habitude de chanter, comme c'est souvent le cas dans ce genre de circonstances, en faisant le plus grand nombre de couacs. Les enfants commencèrent ce chant en mi, tandis que le père du petit garçon qui jouait de l'harmonium invita son fils à commencer en sol, même si, de cette manière, il jouait dans une tonalité qui n'était pas exactement celle du postlude. De temps en temps, les garçons sortaient du ton, de sorte qu'il était impossible de savoir s'ils s'étaient plutôt éloignés de l'hymne original de Mason ou du morceau exécuté par l'harmonium. L'harmonium continuait à découvrir des « quintes cachées » et à transgresser de plus en plus les « bonnes résolutions », le chant des garçons se rapprochait de plus en plus

d'un Main Street quick-step, tandis que le révérend Hubbei continuait à battre le gong sur le tronc d'un chêne, parce qu'il devait commencer le prochain service divin. » On trouve dans le mouvement suivant la même volonté de traduire le réel dans une forme abstraite. Sur l'hymne Jesus loves me, les arpèges ondoyants stylisent « les sons de la nature, le vent d'ouest qui souffle entre les pins et les chênes, le fleuve qui coule ». Ces arpèges du piano finissent par lasser l'auditeur ; à moins que leur monotonie ne soit là que pour préparer le choc qui va suivre : une séquence indiquée *Allegro — conslugarocko*, de style sauvage, qui évoque les enfants jetant des pierres dans le torrent. La suite du mouvement s'appuie sur le retour de l'hymne sous des formes variées et avec des tempos différents. Le final est court et construit à partir de l'hymne *At the River*, avec un piano presque jazz. La forme du mouvement se présente comme un gigantesque crescendo qui clame l'hymne, mais qui laisse également l'auditeur dans l'expectative et une suspension déclamative.

Emmanuel Hondré

LIANA GOURDJIA

Enfant prodige, Liana Gourdjia naît à Moscou et donne de nombreux concerts sur les grandes scènes dès l'âge de 6 ans. Elle joue notamment au Conservatoire Tchaïkovski à Moscou ou à la Philharmonie de Saint-Pétersbourg. Après des études à l'École Centrale de Moscou, elle s'installe aux États-Unis pour étudier au Cleveland Institute of Music avec David Cerone. Elle se perfectionne ensuite avec le grand violoniste Jaime Laredo à l'Université d'Indiana où elle devient première lauréate de la prestigieuse Bourse Jacob. Elle remporte le premier prix du Concours Tibor Varga et reçoit régulièrement l'invitation de festivals internationaux comme le Marlboro Music Festival, le Printemps des Arts de Monte Carlo, le 92/Y à New York, les Musicales de Colmar… Soliste, elle accompagne des orchestres de renom comme le Deutsche Radio Philharmonie Saarbrucken Kaiserslautern, le Moscow Philharmonique ou l'Orchestre de Chambre Nouvelle Europe. Chambriste recherchée, elle s'est produite aux côtés de Jaime Laredo, François-Frédéric Guy, Bertrand Chamayou, le Quatuor Tokyo…
Membre de l'Ensemble Variances à Paris, Liana est également professeur à l'Ecole Normale de Musique à Paris et de Musikene à San Sebastian. Elle assure la direction artistique de l'October Music Festival à Moscou, festival dédié principalement à la musique de chambre, la création et la découverte d'artistes moins connus en Russie. Son dernier CD dédié aux œuvres de Stravinsky a été reçu chaleureusement par la presse internationale.

MATAN PORAT

Matan Porat est l'une des personnalités les plus originales ayant émergé ces dernières années, s'exprimant aussi bien en tant que pianiste qu'en tant que compositeur. Il a joué des récitals en solo dans des salles de concert telles que la Philharmonie de Berlin, l'Auditorium du Louvre et la salle Gaveau à Paris, l'Alte Oper à Francfort ou le Wigmore Hall à Londres. Matan Porat a donné des concerts en tant que soliste avec l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre symphonique National de la Radio Polonaise, le Sinfonia Varsovia et le Hong Kong Sinfonietta. Interprète passionné de musique de chambre, il est régulièrement invité aux Festivals de Marlboro, Lockenhaus, La Folle Journée, Rheingau et Verbier. Il a joué avec les Quatuors Artemis, Cuarteto Casals, Jerusalem et Modigliani ainsi qu'avec Renaud et Gautier Capuçon, Kim Kashkashian, Emmanuel Pahud, Dorothea Röschmann et Alisa Weilerstein. Né à Tel-Aviv, il a étudié avec Emanuel Krasovsky et Murray Perahia, et a obtenu son Master à la Juilliard School. Matan Porat a composé des œuvres commandées par Andreas Scholl, Maria João Pires, Kim Kashkashian, Avi Avital et l'Orchesterakademie du DSO Berlin. Parmi ses œuvres ayant connu les honneurs de la scène, on peut citer l'opéra *Animal Farm*, un concerto pour mandoline et orchestre ainsi qu'une trilogie de théâtre musical pour acteur et ensemble inspirée par des nouvelles de Kafka, d'Orwell et de Thomas Mann.

PRINCIPAUTÉ DE MONACO

Rothschild Martin Maurel

LE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

REÇOIT LE SOUTIEN DU GOUVERNEMENT PRINCIER.

Enregistré à l'Auditorium Rainier III de Monaco
Salle Yakov Kriezberg du 31 mars au 2 avril 2018
Prise de son, direction artistique, mixage
et mastering : François Eckert
Montage : Julien Podolak et François Eckert
Traduction : Paul Snelgrove
Photos : Olivier Roller
Graphisme : atelier-champion.com

Sonate n°1 pour violon et piano — Musique de Charles Ives
© Peer International Corporation — Représenté par S.E.M.I. pour la France
Sonates n°2 et n°4 pour violon et piano © Associated Music Publishers, Inc. (BMI)
Sonate n°3 pour violon et piano — Musique de Charles Ives, arrangé par Ingolf Dahl,
édité par Sol Babitz © 1951 by Merion Music, Inc. Copyright renewed

FESTIVAL
PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO
UNDER THE PRESIDENCY
OF H.R.H. THE PRINCESS OF HANOVER

WHY PUT TOGETHER A CD COLLECTION?

Festivals are ephemeral by their very nature, and recording them is an incredible memory of some truly exceptional musical moments. Creating something designed to last is an idea made all the more appealing in an age when labels are disappearing as sales plummet and music formats change – which is why we've made the Printemps des Arts de Monte-Carlo collection available for download on our website, printempsdesarts.mc, and across all digital platforms, in addition to broadcasting it in the traditional manner. Budding talent and established musicians alike perform music from days gone by as well as new and original pieces. An attempt to keep memory alive that hasbeen a priority since the festival's beginnings in 1984.

Marc Monnet

IVES, FREE AND MISUNDERSTOOD

Ives's work so falls outside the usual criteria of Western art that, even today, a sort of "Charles Ives mystery" lingers on. Indeed, everything about him still has us questioning: his stubbornly unclassifiable music, his somewhat rambling writings (which conspicuously avoid theorizing or conjecture), his life (during which he was proud of not being a professional musician) and so on. Considering himself "free to write music which nobody has to play", Ives took pride in depending on nobody and in having creating a deliberately outlandish language that took universally familiar material and distorted it. This is exactly what makes him interesting. Staying free in the face of systems and never getting trapped in a potentially reassuring closed formula (reassuring for both listener and composer). Ives thus risked instability in a quest for freedom.

Less well known than his vast symphonic compositions, his violin sonatas explore this paradox on a modest scale. They thus waver between pure music and program music, coming close to formal conventions without being consumed by them and combining fragility and inspirational power. Putting them together on one recording makes it possible to appreciate their full originality, in virtually undiluted conditions.

To understand the violin sonatas, it is helpful to recall aspects of this unique

individual's life. Charles Ives grew up in in Danbury, Connecticut, USA, in musical surroundings. His father was a hero figure, at least later, in his son's eyes. He had been bandmaster for the Union Army Artillery during the Civil War (1861-1865). Later, he taught his son Charles music, giving him the basics of musical theory, with a degree of open-mindedness that was most unusual for the time and for someone in his situation. For example, he encouraged Charles to use polytonality and bitonality—i.e. the simultaneous use of several keys. Ives's father was also interested in quarter tones. During music lessons, he even taught the young Charles to sing in one key while he accompanied him in another! It was he who introduced Charles to the popular songs of Stephen Foster. The elements that would later form the foundation of Charles Ives's sound world were thus already in place—popular music, American songs and a taste for experimentation. Like Berlioz, Ives would be fascinated throughout his life by band and street music (particularly in *Three Places in New England,* where he superimposes, with a spatial effect, two different tunes being played at the same time by two bands).

At the age of 14, Charles became the organist of Danbury's Second Congregational Church, thus becoming the State's youngest salaried organist. He was never to abandon

the organ, even when no longer a professional musician. In 1894, after studying at Hopkins Grammar School, in New Haven, Charles entered Yale University, in the class of celebrated composer Horatio Parker, who taught him choral writing. Here, he also learned to master sonata form, although his compositional talent was already conspicuous for a certain eccentricity. Horatio Parker (1863-1919) was one of the American romantic composers who made up a group known as the Second New England School—a sort of WASP club of traditionalists who had studied in Europe. Parker thus shared epoch and convictions with John Knowles Paine, George Chadwick, Arthur Foote, Amy Beach, Frederick Converse, Edward MacDowell, etc. At an early stage, the young Charles saw that the aim of the group was just to prolong European domination. He soon realized that he wanted to break with this tradition. In a way, "Ives gave his music a specifically American character to free himself from European cultural domination"(Denave, Laurent, 2012, *Un siècle de création musicale aux Etats-Unis,* Contrechamps, p.53).

In that very year, his father died. This was a shock for Charles, who had virtually idealized him. In his father's memory, he decided to pursue a succession of musical experiments, while fervently studying Greek, Latin, mathematics and literature. Charles was

also part of an active and brilliant student fraternity, the DKE (Delta Kappa Epsilon), which was famous for having produced six American presidents. Here it was that he met remarkable minds—while retaining certain openness and self-deprecation. Founded in 1844, this student fellowship considered itself virtually a secret society "where the candidate most favored was he who combined in the most equal proportions the gentleman, the scholar, and the jolly good fellow" (Delta Kappa Epsilon, *Catalogue of the Delta Kappa Epsilon Fraternity,* BiblioLife, 22 August 2015). This credo more or less sums up the personality of Ives at the time he graduated and left Yale, in 1898.

After Yale, Charles joined an insurance company in New York and continued as an organist until 1906. In 1907, his employer having gone bankrupt, he created his own company, Ives & Co., which would later become Ives & Myrick (a company he ran until his retirement in 1930). In 1908, he married Harmony Twitchell. His life was comfortable and he earned a good living, composing in his free time—in other words, mostly at night. However, those around him were concerned about his health. After his first heart attack, in 1909, he embarked on an intense period of composition. He had a relapse in 1918, after which he composed very little. He also suffered from diabetes and a hand tremor. One morning in 1927, he came downstairs in tears and told his wife that he could not compose any more, saying "nothing sounds right". From then on, he just revised or edited existing compositions for publication. Some thought he suffered from some form of depression. "In any case, in retrospect he had already begun to withdraw from active life by the time I met him, although this tendency, perhaps, had always existed," wrote Elliott Carter (who knew him well). "But it seemed clear even at that time that there had been a great disillusionment with the America as it emerged from the First World War, a crass, materialistic society that no longer lived up to the ideals he so worshipped" (Carter, Elliott, Charles Ives Remembered (1974), in *Elliott Carter: Collected Essays and Lectures,* 1937-1995, ed. Jonathan W. Bernard (Rochester, NY: University of Rochester Press, 1997), p.102).

Charles Ives's music always bemused his contemporaries. It also elicited the admiration of other pioneers of modernity, including those who had come from Europe to settle in the U.S. For example, in 1942, Arnold Schoenberg, by then well established in America, wrote of him: "There is a great Man living in this Country—a composer. He has solved the problem how to preserve one's self-esteem and to learn. He responds to negligence by contempt. He is not forced to accept praise or blame. His name is Ives" (Cowell, Henry,

1954, *Charles Ives and his music,* Oxford University Press, 1974, p.114). Igor Stravinsky also admired him, astonished by the variety of Ives's sound inventions: "Polytonality, atonality, clusters, series, multiple orchestras; a rhythmic vocabulary which maintains a lead on the *avant-garde* even now; micro-intervals; perspectivistic effects; chance; statistical composition; permutation; add-a-part, practical joke, and improvisatory music: these were Ives' discoveries a half-century ago as he quietly set about devouring the contemporary cake before the rest of us even found a seat at the same table" (Craft, Robert, 1982, Igor Stravinsky, Dialogues, 1961, in *Igor Stravinsky,* University of California Press, p.66). In fact, it was not until long after Ives's death that the musical world grasped the visionary aspect of his music. "With Debussy, as with Mahler or Ives, the sense of time and its structure and deployment become elements of the music's content," writes Philippe Albèra (Nattiez, Jean-Jacques, 2003, Tradition et rupture de tradition, in *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle,* Actes Sud, vol. 1, p.129). With Ives, the form is thus determined by the musical expression, by the sound experience of the moment, without predetermination.

Another fascinating aspect of the music of Charles Ives is the varied and simultaneous use of styles. Unlike others, who see modernity as progress and thus a break with the preceding style, Ives combines and superimposes languages. "Ives invented a personal 'language', which leans essentially towards inclusion (the romantic style sits alongside astonishing experimentations, 'trivial' material is mixed-in with 'noble' material) and exploration (his music looks towards the future and its infinite possibilities). […] Ives formalized his material intensively but kept a considerable margin of freedom in the actual writing. He kept this formalization aspect in a certain perspective, as if any structuring should be constantly swept along in the flow of the musical development. It is indeed movement, the initiating then the undoing of graspable forms, that makes it so difficult to analyze Ives's music. One needs a more effective analytical method than that based on breaking the music up into fixed, hierarchically organized, recognizable parts" (Albèra, Philippe, Charles E. Ives—Essais avant une sonate, Revue Contrechamps no. 7, p.8).

Ives's writing does not, therefore, evolve from tonality to polytonality and thence to atonality. It does, however, utilize one or other of these principles. "Ives can perfectly well write a conventional work after an experimental one. For example, the First Sonata for violin and piano (1906-1914), a quite conventional work, was composed after the experimental piece *From the Steeples and the Mountains* (1901). […] For the composer, modernism was

a legacy before becoming a victory over the tradition of the era. This legacy was transmitted to him by his father, in the same way as romantic music or popular music. Charles Ives used several types of language alternately—representing, for him, a sort of sound palette. This is a very different position from someone like Schoenberg, who, in contrast, was more in the evolutionist or progressive camp, where one language replaces another" (Denave, Laurent, 2012, *Un siècle de création musicale aux Etats-Unis,* Contrechamps, pp.67-8). As Ives's biographer Gianfranco Vinay explains, one cannot really talk of "periods" in Ives's life. "The distinctive character of his musical production defies diachronic analysis. Although we can observe a gradual refining of certain modes of expression, it is not possible to isolate different 'phases', corresponding to different periods and characterized by musical techniques reflective of specific aesthetic orientations" (Vinay, Gianfranco, 2001, *Charles Ives,* p.86).

Looked at more generally, Ives's language includes the following elements: a strong attraction to dissonance (with a sometimes very pronounced dodecaphonic tropism); writing in "sound masses" (i.e. bunches of sounds played together which, in the extreme, are like clusters) and a genuine rhythmic originality (polymeter and polyrhythms). In addition, Ives regularly superimposed musical parts with different rhythmic and melodic identities.

This principle of superimposition corresponds to an unabashed quest for heterogeneity. In this, Ives is unlike Schoenberg, for example, in whose music difference is "integrated" into the whole—integrating heterogeneity into a globality. Ives's profound originality lies in the fact that we remain aware of the superimposition of these identities, as in the famous orchestral piece *The Unanswered Question.* In this work, a trumpet, facing the audience, poses a series of short phrases, described by Ives as "The Perennial Question of Existence", which end up with no reply… Mystery. Some saw weakness—a lack of compositional skill—in this quest for heterogeneity. Other, in contrast, found in it evidence of great originality. The question is essential to an understanding of Ives's style and approach. Ives himself took care to frequently quote tunes borrowed from the popular repertoire (songs) or religious music (Protestant hymns). It is also certain that he found that quoting borrowed music gave him a way of freeing himself from the European model. For all that, Ives did not fall into the nationalism advocated by Antonin Dvořák, the romantic Czech composer who, coming from his own sense of Central European identity, had tried to convince American composers to be like him and include American themes in their instrumental music. We should remember that Dvořák was Director of the National Conservatory of Music, New York, from 1892 to

1895, and that he supported alluding to American or Amerindian tunes (as in his *New World* symphony). But this "nationalist" trend ran contrary to the "universalist" musical trend (to which Horatio Parker belonged, rejecting Dvořák's nationalism). Ives also rejected the nationalist approach—while at the same time refraining from being pro-European. Ives was basically a "universalist", resolving the split of his epoch in his own way. He included American melodies but without nationalist ideology—and with a universalist view of music. For Ives, "the ability of a composition to express the spirit of a nation did not depend on the use of popular tunes, the mechanical application of a formula (popular tunes), but on an inner, spiritual frame of mind. […] In the final analysis, Ives always looks to one transcendental universal principle, which he calls 'universal color', from which spring all specific 'national colors', as regional incarnations and shades of a single 'universal color' (Vinay, Gianfranco, 2001, *Charles Ives,* pp.98-9).

The sonatas for violin and piano constitute a specific corpus in the work of Charles Ives. Even the title "sonata" is significant. It makes explicit reference to a genre, with its history and formal principles—those of a work often in four successive movements. But "sonata" also refers to "sonata form" which is a formal principle that gives structure to the first and last movements, whereas the inner movements use free structures (slow movement) or are derived from simple dance forms (Minuet/trio or Scherzo/trio). For Ives, sonata form was both an "institution" that he prided himself in knowing and mastering and a "purpose" to be called into question. He was nonetheless aware of its complexity and therefore its distance from the dream of nature and cosmic universality that he usually sought. In a word, for Ives, the sonata was the incarnation of anti-nature… "The unity of a sonata movement has long been associated with its form—indeed, to a greater extent than necessary. A first subject, a development, a second in a neighboring key and the development, free fantasia, the recapitulation and so on, then one starts over. Mr. Richter or Mr. Parker will tell us, perhaps, that all this is natural, since it is based on the form of the classical song, but despite the professors, you sometimes get the vague feeling that the very form of the song has been stretched to the point of deformity" (Albèra, Philippe, Charles E. Ives—Essais avant une sonate, Revue Contrechamps no. 7, p. 82). Sonata form is based on a principle of opposition between two worlds: that of the first theme group and that of the second group. It is thus the relationship between these two worlds that determines the form. "He finds one principle of unity in the sonata, because it deals with the resolution of two contrasting themes. The two-sidedness of reality, all the paradoxes of existence, are present to all Ives's thinking. They often

make his ideas difficult reading, his statements hard to follow, and his most casual conversation disconcerting. This is because he believes that full expression of the opposing aspects of any idea whatever is a necessary step on the way to perfect truth, since only in this way can the common basis for the integration of these opposites be found. Their contrasting facets will ultimately, he believes, be perceived as different aspects of the same thing. Ives's interest is in this process towards integration; with Emerson he abhors the spiritual inactivity that comes from the conviction that one possesses the truth in its final form. He envisages a series of integrations of dualities, each of which as it is achieved is seen as a sort of partial or temporary truth, a truth which then becomes only one aspect of another set of opposites which sooner or later must be resolved in its turn. This struggle toward truth and integration is the nearest man can come to absolute truth, in Ives's view…" (Cowell, Henry, 1954, *Charles Ives and his music,* Oxford University Press, 1974, pp.142-143). For Ives, therefore, the term "sonata" refers to a principle of conflict resolution rather than to a form. Many of his works, moreover, end without a conclusion, such as the *Piano Sonata no. 1* or the *Piano Sonata no. 2 "Concord, Mass".* In the sonata, Ives seeks resolution, without freezing things—"the opposition between dualism and unity, the contrast that comes from a duality in search of unity" (Vinay, Gianfranco, 2001, *Charles Ives,* p. 115).

We have now evidence of two sonatas that came into being before the four sonatas for violin and piano that feature on this recording. There had been a very first sonata, composed at Yale and subsequently destroyed or lost. Some call this the "Pre-Pre-First Sonata". Then there was the *Sonata no. 0* or *Pre-First Sonata* (written between 1899 and 1902) but this did not stay in the catalogue, since all its material went into the composition of the following sonatas. Finally, mention should be made of *Decoration Day* (1912) for violin and piano, which is a less important work. Only the four numbered sonatas are therefore published.

Sonata no. 1 was composed in 1903 and 1908. Like all Ives's sonatas, it is in three movements. Slightly disjointed, it gives particular weight to the violin, leaving the piano somewhat in the background, in a rather dreamy, contemplative mode—which comes back to this duality so dear to Ives (as in *The Unanswered Question*). In the third movement, Ives quotes the Lutheran hymn *Watchman, Tell Us of the Night* (Lutheran Hymnal no. 71, words by John Bowring, 1825, set to music by George J. Elvey in 1858), with bitonal writing. In a highly original way, the tune is anticipated by a sort of free variation before being "unveiled" and affirmed in all its clarity. The direction is from "instinct" to "distinct"—a phenomenon quite rare in the sonatas, which often state a theme and go on to work on it and develop it.

Sonata no. 2 was written in 1903 and 1910. The first movement is entitled *Autumn,* because it quotes the hymn tune *Autumn,* ("Mighty God! While angels bless Thee"). Two themes are stated, before the first—of solemn character—converts the second to its mood of solemnity, at the end of the movement (Ives always seeking unity in diversity). The second movement, *In The Barn,* conjures up the rural atmosphere of New England (the leaping violin part evokes a barn dance). "Continual changes of key give the movement an extraordinary effervescence—which seems to 'escape' from the composer"(Vinay, Gianfranco, 2001, *Charles Ives,* p. 139). The third movement (*The Revival*) plays on strange harmonies—the first theme is stated in bitonal canon, while the second theme suggests Russian music, still in a bitonal style. In the final part, the two themes seem to merge, in a frenzied rhythm, wild and spirited.

Sonata no. 3 was composed between 1902 and 1914 and is the longest of the four. The slow movement has a striking ragtime rhythm. Ives always referred to this sonata to show that he deliberately sought to free himself from academic rules, as the tale of his disciple Elliott Carter explains: "Like many composers of his time, he was sensitive about the criticism that the modern composer really didn't know how to write 'music'. Once in talking about this he told me that in order to prove that he could write in a conventional style, ha had written his *Third Violin Sonata.* He then played this with comments for me on a privately made recording by a violinist who had played all four sonatas the previous year, I think, at Aeolian Hall. It was at this same meeting, I believe, that he showed me the score of his *First Symphony,* written as a student of Horatio Parker, and pointed out details Parker had objected to, particularly modulations that did not follow the then accepted sonata-form formulas. How scornful he was of the latter—saying, as has often been said more recently (and also at that time by Debussy), that the great sonata writers had never followed the rules" (Carter, Elliott, Charles Ives Remembered (1974), in *Elliott Carter: Collected Essays and Lectures,* 1937-1995, ed. Jonathan W. Bernard (Rochester, NY: University of Rochester Press, 1997), p. 83).

Sonata no. 4 was written in 1906, before being rewritten in 1914-15. Subtitled Children's Day at the Camp Meeting, it evokes "those religious meetings that took place during summer in rural Connecticut, during which the children would often steal the limelight" (Vinay, Gianfranco, 2001, *Charles Ives,* p. 141). Each movement describes one of the moments in the Children's Day. The first movement portrays musically an unexpected event that Ives actually describes in the score: "The children, especially the boys, liked to get up

and join in the marching kind of hymns. And as these meetings were 'out-door', the 'march' sometimes became a real one. One day, Lowell Mason's 'Work for the Night is Coming' got the boys going and keeping on between services, when the boy who played the melodeon was practicing his 'organicks of canonicks, fugaticks, harmonicks and melodicks'. In this march, […] they—the postlude organ practice (real and improvised, sometimes both)—and the boys' fast march, got going together, even joining in each other's sounds, and the loudest singers and also those with the best voices, as is often the case, would sing most of the wrong notes. They started this tune on 'ME' so the boy organist's father made him play 'SOH' hard even if sometimes it had to be in a key that the postlude was not in just then. The boys sometimes got almost as far off from Lowell M. as they did from the melodeon. The organ would be uncovering 'covered 5ths' breaking 'good resolutions' faster and faster and the boys' march reaching almost a 'Main Street Quick-step' when Parson Hubbell would beat the 'Gong' on the oak tree for the next service to begin." The following movement illustrates the same urge to translate the real into abstract form. To the hymn tune *Jesus Loves Me,* the rippling arpeggios reflect "the out-door sounds of nature on those Summer days—the west wind in the pines and oaks, the running brook". These piano arpeggios end up tiring the listener, though it may be that their monotony is intentional preparation for the shock that follows—a raucous passage marked Allegro (*conslugarocko*), which evokes the children throwing stones into the brook. In the rest of the movement, the hymn tune returns in various guises and tempos. The short finale, based around the hymn tune At the River, has an almost jazzy piano part. The movement's form is that of a huge crescendo, which proclaims the hymn tune but then leaves the listener suspended and expectant with its sudden conclusion.

Emmanuel Hondré

LIANA GOURDJIA

A child prodigy, Liana Gourdjia was born in Moscow and gave numerous concerts in major halls from the age of six. She has played, notably, at Moscow's Tchaikovsky Conservatory and the Philharmonic Hall in Saint Petersburg. After studies at the Central Music School of the Moscow State Conservatory, she moved to the U.S., to study with David Cerone at the Cleveland Institute of Music. She then went on to study with the great violinist Jaime Laredo at the University of Indiana, becoming the first recipient of the prestigious Jacobs Scholarship. She won first prize at the Tibor Varga International Competition and is regularly invited by international festivals such as the Marlboro Music Festival, the Festival Printemps des Arts de Monte Carlo, the 92/Y in New York, Les Musicales de Colmar, etc. Liana has performed as soloist with major orchestras such as the Deutsche Radio Philharmonie Saarbrucken Kaiserslautern, the Moscow Philharmonic and the Orchestre de Chambre Nouvelle Europe. As a sought-after chamber musician, she has performed with Jaime Laredo, François-Frédéric Guy, Bertrand Chamayou, the Tokyo Quartet, etc. A member of the Paris-based Ensemble Variances, Liana is also professor at the Ecole Normal de Musique, in Paris, and the Musikene, in San Sebastián. She is artistic director of the Moscow's October Music Festival—a festival dedicated mainly to chamber music and first performances and to featuring of artists little known in Russia. Her last CD, of works by Stravinsky, was warmly received by the international press.

MATAN PORAT

Matan Porat is one of the most original voices to have emerged in recent years, with artistic activity encompassing a wide spectrum of work as a pianist and composer. Porat has played solo recitals at such venues as the Philharmonie in Berlin, Wigmore Hall in London, Auditorium du Louvre and Salle Gaveau in Paris, and the Alte Oper in Frankfurt. He has appeared as a soloist with orchestras including the Chicago Symphony Orchestra, Polish National Radio Symphony Orchestra, Sinfonia Varsovia, Geneva Camerata, Münchener Kammerorchester and Hong Kong Sinfonietta. An avid chamber musician, Matan Porat has participated in many distinguished festivals including the Marlboro, Lockenhaus, Ravinia, Verbier, Hohenems, Musikfest Berlin and Rheingau Festivals. Chamber music appearances include performances with the Artemis Quartet, Cuarteto Casals, Jerusalem Quartet, Renaud and Gautier Capuçon, Kim Kashkashian, Emmanuel Pahud, Dorothea Röschmann and Alisa Weilerstein. Born in Tel-Aviv, Matan Porat studied with Emanuel Krasovsky and Murray Perahia and composition with Ruben Seroussi and George Benjamin. He obtained his Master's degree from the Juilliard School. Porat's works have been commissioned and performed by Andreas Scholl, Maria João Pires, Avi Avital, Cuarteto Casals and Nicolas Altstaedt. Among his performed pieces are an opera, a Requiem, a mandolin concerto, and a musical theatre trilogy for an actor and ensemble based on stories by Kafka, Orwell and Thomas Mann.

PRINCIPAUTÉ DE MONACO

Rothschild Martin Maurel

THE PRINTEMPS DES ARTS FESTIVAL RECEIVES

THE SUPPORT OF THE PRINCELY GOVERNMENT.

Recorded at the Rainier III Auditorium, Monaco
Yakov Kreizberg Concert hall, from 31 March to 2 April 2018.
Sound recording, artistic direction,
mixing and mastering : François Eckert
Montage: Julien Podolak and François Eckert
Translation: Paul Snelgrove
Photos: Olivier Roller
Graphic design: atelier- champion.com

Sonata n°1 for violin and piano — Charles Ives' music © Peer International Corporation — Represented by S.E.M.I. in France
Sonatas n°2 and n°4 for violin and piano © Associated Music Publishers, Inc. (BMI)
Sonata n°3 for violin and piano — By Charles Ives, Arranged by Ingolf Dahl, edited by Sol Babitz © 1951 by Merion Music, Inc. Copyright renewed.

FESTIVAL

PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

SOUS LA PRÉSIDENCE DE
S.A.R. LA PRINCESSE DE HANOVRE