



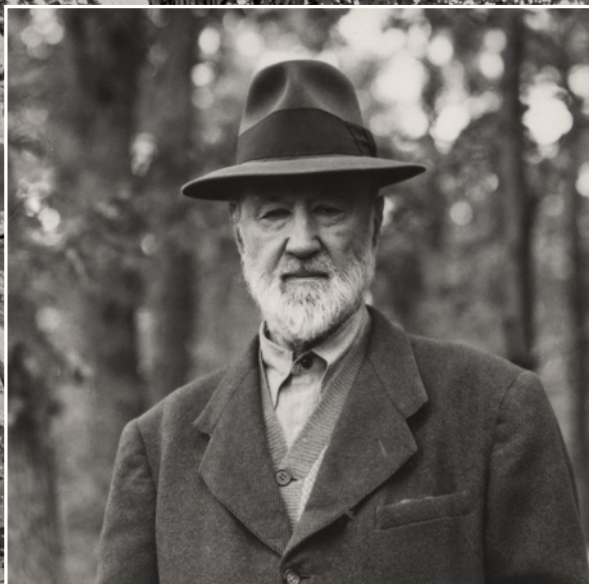
CHARLES IVES

Four Sonatas

HILARY HAHN *violin*

VALENTINA LISITSA *piano*





CHARLES IVES
(1874-1954)

CHARLES IVES

Four Sonatas

HILARY HAHN *violin*

VALENTINA LISITSA *piano*

Sonata No. 1

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 1 | I Andante - Allegro vivace | 6:08 |
| 2 | II Largo cantabile | 5:56 |
| 3 | III Allegro | 8:06 |

Sonata No. 2

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | I Autumn (Adagio maestoso - Allegro moderato) | 5:10 |
| 5 | II In the Barn (Presto) | 4:03 |
| 6 | III The Revival (Largo - Allegretto) | 3:18 |

Sonata No. 3

- | | | |
|---|--|-------|
| 7 | I Adagio - Andante - Allegretto - Adagio | 12:21 |
| 8 | II Allegro | 3:30 |
| 9 | III Adagio (Cantabile) | 8:02 |

Sonata No. 4 "Children's Day at the Camp Meeting"

- | | | |
|----|-------------|------|
| 10 | I Allegro | 2:04 |
| 11 | II Largo | 4:50 |
| 12 | III Allegro | 1:43 |

Exclusive Digital Track

- | | | |
|----|--|------|
| 13 | Borrowed by Ives: Traditional Melodies | 3:26 |
|----|--|------|

INTERPRETING IVES

by Hilary Hahn

Charles Ives wrote many memorable works, but the first of his compositions I ever heard was his set of lyrical and evocative sonatas for violin and piano. Something about the way they juxtaposed melodies—some familiar, some not—with unexpected harmonies and rhythmic themes captivated me. At the outset I was particularly drawn to Ives's Third Sonata, so when I was assembling my next recital program with my duo partner Valentina Lisitsa, that piece was a natural choice.

When we got our hands on the sheet music, we attempted to read through it. That effort quickly stalled. Ives's music may sound at times transparent, but his notation turned out to be tremendously complex, filled with exacting markings for accents, articulations, disjointed dynamics, rhythmic intricacies, and

changes of tempo. Clearly Ives knew what he wanted at every point—and he wanted to make sure his performers would know, too. Squinting together at the piano score, Valentina and I struggled to understand which notes went together with which, where phrases began and ended, and how to produce the expression Ives wanted while at the same time playing the notes he had written. It felt like we were deciphering a musical code that was only vaguely familiar. As we attended one by one to the details, however, the big picture of each movement and then of the whole sonata emerged as if of its own accord.

A piece of music eventually has to get out onstage, in front of audiences, for its performers to see its true colors. That time came for us in 2008, when we took

Ives's Third Sonata on tour around the world. The more we played it for various audiences, the more the details and refinements Ives wrote into his score became ingrained in our musical consciousness, and the freer we became to explore additional expressive possibilities. Since we were attempting different approaches with every concert, the piece became for us a shape-shifter: always evolving, ever intriguing. All along the way, audiences—for whom this century-old sonata was a new discovery—let us know that they would welcome more Ives.

So we returned the following season with a tour program that featured the remaining Ives sonatas (nos. 1, 2, and 4). Performing three of the four on one concert was terrific. We could sink into the similarities among them while having fun playing up the differences. What is remarkable about Ives's writing from an interpretive perspective is the sense it gives that something tangible and interesting is always happening, or has just happened, or is about to happen. That may seem inconsequential, but, for

a performer, that makes the music a pleasure to play night after night: expression can take any number of turns at any given moment.

Late in that second tour, realizing how attached we had become to these four sonatas, Valentina and I began planning this recording. Ultimately, in June 2010, we reconvened in upstate New York for four days to immerse ourselves in the musical world Ives had created. Recording sessions, monomaniacally focused, have the power to drain one's enthusiasm for even the most touching and carefully crafted pieces. But for us, these sonatas never flagged. Their brooding, plotted beauty, their wit, their quicksilver modernity, and the dreams they evoke of a changing time and place, drew us through every hour. As we release this album, Valentina and I hope that the many virtues of the Ives sonatas will come through clear and heartfelt, and that listeners will join us in our affection for these rich and original pieces for violin and piano. ♦

IVES AND HIS SONATAS FOR VIOLIN AND PIANO by Robert Kirzinger

If anyone can be said to be the father of American classical music, it's the Connecticut-born visionary Charles Ives (1874–1954). Combining the classical tradition of Brahms and Beethoven with the vibrant, self-reliant spirit of an optimistic, growing, still-young United States, Ives's music parallels and in many ways outpaces the European modernism of Stravinsky and Schoenberg. At the same time, he was in part a homespun populist, tapping into America's day-to-day musical life by quoting hymns, dances, and patriotic tunes known to nearly every listener. The four violin sonatas are emblematic of Ives's highly original and immediately engaging music. Although virtually unknown at the time they were written, the sonatas are now performed alongside Beethoven, Franck, or Schumann. And yet, in whatever context, the music is still bracing and fresh, still sounds "new."

The enduring Ives legacy began to take root only late in the 1940s, culminating during his lifetime in the 1947 Pulitzer Prize for his Third Symphony, a piece then more than three decades old. This latter-day recognition was the case for most of Ives's music: the four symphonies, *Three Places in New England*, *The Unanswered Question*, and various other tone poems have caught on only gradually, for various reasons. One of these is that during the composer's most productive years, he was publicly focused on running one of the most successful insurance agencies in the country. This pursuit was in line with the family tradition—his brother Moss was a lawyer and a judge—while music had been his father George Ives's passion and livelihood.

Charles Ives grew up in Danbury, Connecticut, where George Ives, a bandleader fascinated with music's possibilities, was his son's first



music teacher. He encouraged Charles to experiment with polytonality, quarter-tones, unusual scales, even to perform completely different pieces at the same time. He also instilled in his son the idea that music is fundamentally a social medium. (This concept is one of the keys to Charles Ives's mature music, enriched as it is with the songs of his own life.) At fifteen, Charles became the youngest professional church organist in the state. He went on to study music at Yale with the German-trained Horatio Parker, who was cordially unsympathetic to Ives's forays into the strange and the difficult, but who furthered his pupil's grounding in traditional craft.

Although Ives continued to perform as an organist, after Yale he pursued the inherited Ives family trade of the community-minded businessman while composing in his spare time. Most of what are now his best-known pieces were written between about 1900 and 1920; after that, he spent his time consolidating, revising, and preparing works for performance rather than conceiving new ones. All four of the violin sonatas were completed in the middle 1910s, but their origins are even earlier. Historians are not

absolutely certain about the dates of the first public performances; the *New Grove Dictionary* has the Second, Third, and Fourth premiered in New York City in 1924, 1917, and 1940, respectively, and the First in San Francisco in 1928.

In his *Memos* (W.W. Norton & Co., 1991), Ives relates that his relatively conservative First Sonata was written "in 1903 and 1908," describing it as "a kind of mixture between the older way of writing and the newer way." Harmonies are dense but mostly tonal, with some new sonorities, such as chords in fourths. The hymn-like melody of the substantial slow introduction undergoes unexpected harmonic shifts. Its motives carry over into the Allegro vivace; among other quotations here is the very evident "Bringing in the Sheaves." The big Largo cantabile second movement "tries to relive the sadness of the old Civil War days" (*Memos*). The violin at times assumes an obbligato role to the piano's dark chords and Lisztian orchestral effects. The lively Allegro finale is an evocation of a "farmer's camp meeting" featuring the tune of "Watchman," which plays a big part in Ives's Symphony No. 4.



The Second Sonata's three movements are in the unusual slow-fast-slow pattern, and each has an evocative title. "Autumn," marked Adagio maestoso, strongly recalls the beginning of the First Sonata, but here the Adagio turns quickly to Allegro moderato. "In the Barn" is a "ragtime" movement originating in about 1902–04, with fiddle-dance syncopations of "Turkey in the Straw," "The Battle Cry of Freedom," and other energetic tunes. "The Revival" begins as a Largo quoting substantially from the hymn "Nettleton" ("Come Thou Fount of Every Blessing"). A much faster Allegretto takes over the tunes, but the movement ends as it began.

Ives wrote that the circumspect Third Sonata was finished in fall 1914, with an earlier middle ragtime movement from 1905. The first and third movements originated with organ preludes written down in 1901. The most individual from a structural standpoint, the Third aims to "express the feeling and fervor—a fervor that was often more vociferous than religious—with which the hymns and revival tunes were sung at the Camp Meetings held extensively in New England in the 70s and

80s" (*Memos*). The large, predominantly slow first movement is a gorgeous hymn in four "verses," each followed by a brief refrain. The quick second movement begins with piano alone in dance-type music, suggesting "a meeting where the feet and the body, as well as the voice, add to the excitement." The finale, Adagio (Cantabile), begins with what Ives calls a "free fantasia," from which the movement's tunes gradually clarify. It is as big as, and more complex than, the first movement, and includes a lengthy piano solo.

The Fourth Sonata's subtitle "Children's Day at the Camp Meeting" closely links its narrative to the Third Symphony. (There are many such cross-references in Ives's music.) Dating from the end of 1916, it was originally intended for his nephew Moss White Ives, then eleven years old, to perform, and is consequently lighter in mood and smaller in scope than the other three sonatas. Ives wrote, in a note included in the score, "The subject matter is a kind of reflection, remembrance, expression, etc. of the children's services at the outdoor summer Camp Meetings held around Danbury and in many of the farms in Connecticut in the 70s,

80s, and 90s...." During the outdoor services some of the boys would get restless, turning march-like hymns into real marches. Ives's father encouraged Charles to accompany them at the melodeon in a key distant from the one in which they poorly sang. The second movement combines the hymn "Yes, Jesus Loves Me" with "out-door sounds of nature on those summer days—the west wind in the pines and oaks, the running brook...and maybe... the distant voices of the farmers across the hill...." The brief finale, Allegro, makes the most of the hymn "Shall We Gather at the River." As with many old and pleasant memories, this one is slippery, fading, hesitating, and finally stopping altogether, as though we find ourselves drifting off in mid-thought. ◆



IVES INTERPRETIEREN

von Hilary Hahn

Charles Ives hat viele unvergessliche Werke geschrieben, doch die ersten Kompositionen von ihm, die ich jemals hörte, waren seine lyrisch-atmosphärischen Sonaten für Violine und Klavier. Die Art und Weise, wie hier Melodien (einige davon sehr populär, andere weniger bekannt) mit überraschenden Harmonien und rhythmischen Motiven gekoppelt werden, faszinierte mich. Die Sonate Nr. 3 hatte es mir zunächst besonders angetan; als ich das Programm meines nächsten Recitals mit meiner Duopartnerin Valentina Lisitsa zusammenstellte, lag dieses Stück nahe.

Wir ließen uns die Noten schicken, studierten sie – und landeten prompt in einer Sackgasse. Ives' Musik mag zwar transparent klingen, doch auf dem Papier nimmt sie sich unwahrscheinlich komplex aus; die Noten sind gespickt mit anspruchsvollen Angaben zu Akzenten, Artikulation, Verschiebungen in der Dynamik, rhythmischen Feinheiten

und Tempowechseln. Ives wusste ganz genau, was er wollte – und seine Interpreten sollten das auch wissen. Valentina und ich brüteten über den Noten und versuchten zu verstehen, welche Töne zusammengehörten, wo Phrasen begannen und endeten, wie es uns wohl gelingen könnte, genau den Ausdruck zu treffen, den Ives haben wollte, und dabei auch die Töne zu spielen, die er geschrieben hatte. Es war, als müssten wir einen musikalischen Code entziffern, von dem wir nur einzelne Bruchstücke kannten. Als wir aber die Details nach und nach durcharbeiteten, erschloss sich uns die Großstruktur jedes Satzes und dann der gesamten Sonate wie von selbst.

Ein Musikstück muss irgendwann einmal auf der Bühne ankommen, es muss vor einem Publikum gespielt werden, damit die Interpreten seine wahren Farben erkennen. Dieser Moment kam für uns 2008, als wir mit Ives' Sonate Nr. 3 auf Welttournee gingen.

Je häufiger wir das Stück vor einem stets wechselnden Publikum spielten, desto tiefer gruben sich die von Ives vorgeschriebenen Details und Feinheiten in unser musikalisches Bewusstsein ein und wir wurden dabei immer freier, neue Ausdrucksfacetten zu erproben. Da wir bei jedem Konzert einen neuen Ansatz versuchten, wurde das Stück für uns zu einer Art Chamäleon: Es war immer anders und immer wieder faszinierend. Und überall sagte uns das Publikum – für das diese vor 100 Jahren komponierte Sonate eine Neuentdeckung war –, dass es gerne mehr Ives hören würde.

Also setzten wir in der nächsten Saison die übrigen Ives-Sonaten (Nr. 1, 2 und 4) auf unser Tourneeprogramm. Drei der vier Sonaten in einem Konzert zu spielen, war ein großartiges Erlebnis. Wir konnten Parallelen zwischen den Stücken entdecken und hatten großen Spaß daran, Unterschiede herauszuarbeiten. Ives ist so spannend zu spielen, weil er seinen Interpreten immer das Gefühl gibt, dass etwas Konkretes und Spannendes vor sich geht, gerade geschehen ist oder gleich passieren wird. Das mag belanglos klingen, doch solche Stücke spielt ein Musiker jeden Abend mit

immer neuem Vergnügen, denn im nächsten Moment kann sich der Ausdruck vollkommen verändern.

Am Ende dieser zweiten Tournee schmiedeten Valentina und ich Pläne für eine Gesamtaufnahme der Sonaten, da uns die vier Werke sehr ans Herz gewachsen waren. Im Juni 2010 trafen wir uns endlich für vier Tage im Norden des Bundesstaates New York, um uns erneut in Ives' musikalische Welt zu versenken. Bei Aufnahmesitzungen arbeitet man sehr detailversessen, was leicht dazu führen kann, dass man selbst an den schönsten, kunstvollsten Stücken den Spaß verliert. Nicht so bei diesen Sonaten: Ihre grüblerische, sorgsam gestaltete Schönheit, ihr Witz, ihre flirrende Modernität und die Träume von vergangenen Zeiten und Orten, die sie beschwören, ließen die Stunden wie im Flug vergehen. Valentina und ich hoffen von ganzem Herzen, dass wir mit diesem Album die vielen guten Seiten der Ives-Sonaten deutlich machen können und dass Sie sich beim Hören von unserer Begeisterung für diese vielschichtigen und originellen Stücke für Violine und Klavier anstecken lassen. ♦

IVES UND SEINE SONATEN FÜR VIOLINE UND KLAVIER

von Robert Kirzinger

Mehr als jeder andere darf wohl der in Connecticut geborene Komponist und Visionär Charles Ives (1874–1954) als Begründer der klassischen Musik in Amerika gelten. Ives' Musik verbindet die klassische Tradition von Brahms und Beethoven mit dem lebendigen, selbstbewussten Geist einer optimistischen, wachsenden und immer noch jungen Nation. Darin ähnelt sie den Werken der europäischen Moderne, etwa von Strawinsky und Schönberg, und geht gleichzeitig über sie hinaus. Andererseits war Ives aber auch ein bodenständiger Heimatkundler, der auf das alltägliche Musikleben Amerikas Bezug nahm und in seinen Kompositionen Kirchenlieder, Tänze und patriotische Gesänge verarbeitete, die fast alle seine Zuhörer kannten. Die vier Violinsonaten sind typisch für Ives' überaus originellen und mitreißenden Stil. Zur Zeit ihrer Entstehung praktisch unbekannt, werden sie heute

zusammen mit Werken von Beethoven, Franck oder Schumann aufgeführt. Und egal, in welchem Kontext sie auch erklingt, diese Musik wirkt nach wie vor neu und erfrischend.

Der Grundstein für Ives' Nachruhm wurde erst in den 1940er Jahren gelegt, und die größte Auszeichnung, die dem Komponisten zu Lebzeiten zuteil wurde, war 1947 der Pulitzer-Preis für seine Dritte Symphonie, die er mehr als 30 Jahre zuvor komponiert hatte. Auch vielen anderen seiner Werke wurde erst spät Anerkennung zuteil: Die vier Symphonien, *Three Places in New England*, *The Unanswered Question* und etliche weitere Tondichtungen konnten sich erst nach und nach durchsetzen. Einer der Gründe hierfür war wohl, dass Ives in seiner produktivsten Zeit als Komponist auch eines der erfolgreichsten Versicherungsunternehmen des Landes

leitete. Damit folgte er einer Familientradition: Sein Bruder Moss war Anwalt und Richter; die Musik war hingegen die Leidenschaft und Lebensgrundlage seines Vaters George Ives.

Charles Ives wuchs in Danbury in Connecticut auf, wo sein Vater die örtliche Militärkapelle leitete. George Ives war fasziniert von den vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten der Musik, und als Charles' erster Musiklehrer bestärkte er seinen Sohn darin, mit Polytonalität, Vierteltönen und ungewöhnlichen Skalen zu experimentieren, ja, sogar vollkommen verschiedene Stücke parallel erklingen zu lassen. Außerdem brachte er Charles bei, Musik in erster Linie als soziales Medium zu begreifen (diese Idee ist auch ein Schlüssel zum Verständnis von Ives' späten Werken, in denen so oft die Melodien seines eigenen Lebens anklingen). Mit fünfzehn Jahren wurde Charles Ives der jüngste besoldete Kirchenorganist seines Heimatstaates. Später studierte er Musik an der Yale University bei Horatio Parker, der seinerseits in Deutschland studiert hatte. Parker lehnte Ives' Ausflüge in fremdes und schwieriges Terrain zwar rundweg ab, gab seinem

Schüler aber eine solide traditionelle Ausbildung mit auf den Weg.

Nach seinem Studium war Ives zwar weiterhin als Organist aktiv, verfolgte aber in erster Linie eine Karriere als Geschäftsmann; das Komponieren wurde zur Freizeitbeschäftigung. Viele seiner bekanntesten Werken entstanden zwischen 1900 und 1920; später beschäftigte sich Ives vor allem mit der Überarbeitung und Einrichtung seiner Werke für Aufführungen und weniger mit neuen Kompositionen. Die vier Violinsonaten wurden Mitte der 1910er Jahre vollendet, ihre Ursprünge reichen aber wesentlich weiter zurück. Hinsichtlich der Daten ihrer Erstaufführungen ist sich die Wissenschaft nicht ganz einig. Laut *New Grove Dictionary* erlebten die Sonaten Nr. 2, 3 und 4 jeweils 1924, 1917 und 1940 ihre Uraufführung in New York, während die Sonate Nr. 1 1928 in San Francisco aus der Taufe gehoben wurde.

In seinen *Memos* (W. W. Norton & Co., 1991) erzählt Ives, dass seine recht konservative Sonate Nr. 1 »in den Jahren 1903 und 1908« entstanden sei und beschreibt sie als »eine Art Mischung von alter und neuer

Satzweise«. Die Harmonien sind dicht, aber zumeist tonal, klangliche Neuerungen wie Akkorde in Quarten kommen hinzu. Die an ein Kirchenlied erinnernde Melodie der substanzreichen Einleitung nimmt einige überraschende harmonische Wendungen, und ihre Motive finden sich später auch im Allegro vivace; neben einigen anderen Zitaten ist dort auch deutlich »Bringing in the Sheaves« zu hören. Der groß angelegte zweite Satz (Largo cantabile) »versucht, die traurige Stimmung der Bürgerkriegszeit nachzuempfinden« (*Memos*). Neben den düsteren Klängen des Klaviers mit seinen orchestralen, an Liszt erinnernden Effekten wirkt die Violine zuweilen wie ein obligates Instrument. Das lebhaftes Finale (Allegro) beschwört die Stimmung eines Camp Meeting, u.a. mit Hilfe der Melodie des »Watchman«, die auch in Ives' Vierter Symphonie eine große Rolle spielt.

Die drei Sätze der Sonate Nr. 2 folgen der ungewöhnlichen Abfolge Langsam – Schnell – Langsam und tragen jeweils einen programmatischen Titel. »Autumn« (Adagio maestoso) erinnert stark an den Beginn der Sonate Nr. 1, doch hier wird aus dem Adagio alsbald ein in stetem Wandel begriffenes

Allegro moderato. »In the Barn« ist ein Ragtime-Satz aus den Jahren 1902–04 mit stark synkopierten Liedern im Fiddle-Stil wie »Turkey in the Straw«, »The Battle Cry of Freedom« und anderen schwungvollen Melodien. »The Revival« beginnt als Largo und zitiert ausgiebig das Kirchenlied »Nettleton« (»Come Thou Fount of Every Blessing«). Das wesentlich schnellere Allegretto führt diese Melodien fort, doch der Satz endet in dem gleichen ruhigen Tempo, in dem er begonnen hat.

Laut Ives' eigener Aussage vollendete er die verhaltene Sonate Nr. 3 im Herbst 1914, ihr Ragtime-Satz sei jedoch bereits 1905 entstanden. Die Sätze 1 und 3 basieren auf Orgelpräliminarien, die Ives 1901 notiert hatte. Die Sonate Nr. 3, in struktureller Hinsicht die innovativste der vier Sonaten, soll »das Gefühl und die Inbrunst ausdrücken, mit denen die Hymnen und Revival Tunes bei den in Neuengland weitverbreiteten Camp Meetings der 1870er und 1880er Jahren gesungen wurden – eine Inbrunst, die vor allem durch Stimmgewalt und weniger durch Religiosität geprägt war« (*Memos*). Der groß angelegte, eher langsame Satz ist eine prachtvolle Hymne in vier »Strophen«,

jede gefolgt von einem kurzen Refrain. Den tänzerischen zweiten Satz gestaltet das Klavier zunächst allein, und laut Ives handelt es sich hier um die Darstellung »eines Meetings, bei dem Füße, Körper und Stimme zur Begeisterung beitragen«. Das Finale (Adagio cantabile) beginnt mit einer von Ives als »freien Fantasie« bezeichneten Passage, aus der sich die Melodien des Satzes nach und nach herauschälen. Er ist so lang wie der erste Satz, wesentlich komplexer als dieser und weist ein ausgedehntes Klaviersolo auf.

Der Untertitel der Sonate Nr. 4 »Children's Day at the Camp Meeting« bezieht sich auf die Dritte Symphonie (in Ives' Musik finden sich viele solcher Querverweise). Die Sonate entstand Ende 1916 und war ursprünglich für seinen damals elfjährigen Neffen Moss White Ives gedacht; das Stück präsentiert sich dementsprechend eher unbeschwert und ist auch kürzer als die drei anderen Sonaten. Ives vermerkte in der Partitur: »Es geht hier um eine Art Nachhall, Erinnerung, Widerspiegelung jener Kindergottesdienste, wie sie bei den sommerlichen Camp Meetings abgehalten wurden, die in den 1870er, 80er und 90er Jahren überall unter

freiem Himmel in der Nähe von Danbury und auf vielen Farmen in Connecticut stattfanden...«. Während dieser Gottesdienste im Freien wurden die Jungen oft unruhig und sangen die marschähnlichen Liedern als richtige Märsche. Ives' Vater bestärkte Charles darin, sie auf dem Melodium in einer Tonart zu begleiten, die möglichst weit von derjenigen entfernt war, in der die Jungen mehr schlecht als recht sangen. Im zweiten Satz wird das Lied »Yes, Jesus Loves Me« mit »den Klängen der Natur an jenen Sommertagen« kombiniert, »dem Westwind, der durch die Kiefern und Eichen streicht, dem Murmeln des Baches ... und vielleicht ... den fernen Stimmen der Bauern auf der anderen Seite des Hügels...«. Das kurze Finale (Allegro) basiert auf dem Lied »Shall We Gather at the River«. Wie viele schöne alte Erinnerungen ist auch diese flüchtig, schattenhaft, zögerlich und kommt schließlich überhaupt nicht mehr voran, als würden wir uns in unseren Gedanken verlieren. ◆

INTERPRÉTER IVES

par Hilary Hahn

Charles Ives a signé de nombreuses œuvres inoubliables, mais la première parvenue à mes oreilles fut son ensemble de sonates lyriques et expressives pour violon et piano. Leur façon de juxtaposer les mélodies – familières ou non – avec des harmonies et des thèmes rythmiques inattendus m’a tout simplement fascinée. Au début, j’étais particulièrement attirée par la Troisième Sonate. Voilà pourquoi celle-ci s’est imposée à moi de manière naturelle lorsque je préparais le programme de mon nouveau récital avec ma partenaire pianiste Valentina Lisitsa.

Lorsque nous avons eu les partitions en main, nous avons essayé de les lire jusqu’au bout. Ces efforts se sont vite avérés vains. Si la musique d’Ives semble parfois transparente, sa notation revêt en fait une incroyable complexité. Elle fourmille d’indications obligatoires concernant les accents, les articulations, les dynamiques

disjointes, les subtilités rythmiques et les changements de tempo. À chaque moment, Ives savait exactement ce qu’il voulait et tenait à ce que ses interprètes respectent ses décisions. En nous abîmant les yeux sur la partition pour piano, Valentina et moi avons eu bien du mal à comprendre quelles notes allaient ensemble, à discerner le début et la fin des phrases et à deviner comment produire l’expression voulue par Ives tout en jouant les notes qu’il avait écrites. C’était comme déchiffrer un code musical auquel nous n’étions que vaguement initiées. En étudiant chaque détail un par un, nous avons toutefois réussi à obtenir une vue d’ensemble de chaque mouvement. Et la sonate a fini par émerger, comme de son plein gré.

Une œuvre musicale doit toujours être jouée sur scène devant un public pour que ses interprètes en découvrent la vérité profonde. Nous avons vécu ce moment en 2008,

quand nous avons emmené la Troisième Sonate d’Ives en tournée mondiale. Plus nous la jouions pour des publics différents, plus les détails et les perfectionnements notés par Ives sur sa partition s’enracinaient dans nos consciences musicales, et plus nous osions explorer d’autres possibilités expressives. Comme nous adoptons une approche différente à chaque concert, l’œuvre est devenue polymorphe à nos yeux, sans cesse changeante, toujours intrigante. Pendant toute la tournée, le public – qui découvrait pour la première fois cette sonate vieille d’un siècle – nous a fait savoir qu’il aimerait en entendre davantage.

La saison suivante, nous sommes donc reparties en tournée avec un programme incluant les autres sonates d’Ives (numéros 1, 2 et 4). C’était sensationnel de pouvoir jouer trois des quatre sonates au cours d’un même concert. Nous plongeons dans leurs similarités tout en nous amusant à faire ressortir leurs différences. Pour un interprète, l’écriture d’Ives a ceci de remarquable qu’elle donne toujours l’impression qu’il vient de se passer, se passe ou va se passer quelque chose de tangible et d’intéressant. Ça peut sembler sans importance, mais en termes d’interprétation,

la musique devient alors un vrai plaisir à jouer et à rejouer soir après soir : l’expression peut prendre un nombre infini de tournures à chaque instant.

Vers la fin de la seconde tournée, comprenant combien nous nous étions attachées à ces quatre sonates, Valentina et moi avons décidé de les enregistrer. En juin 2010, nous nous sommes retrouvées dans le nord de l’État de New York pour vivre quatre jours en immersion dans l’univers musical créé par Ives. Quand on leur accorde une concentration monomaniaque, les séances d’enregistrement ont la faculté d’épuiser l’enthousiasme des interprètes, même pour les œuvres les plus touchantes et les plus travaillées. Pourtant, ces sonates ne nous ont jamais déçues ni lassées. Leur beauté troublante et étudiée, leur esprit, leur modernité fulgurante, les époques et les lieux sans cesse changeants qu’elles évoquent ont fait défiler les heures à toute vitesse. En sortant cet album, Valentina et moi espérons avoir réussi à exprimer avec clarté et sincérité les nombreuses vertus des sonates d’Ives afin que les auditeurs apprécient autant que nous ces œuvres riches et originales pour violon et piano. ◆

CHARLES IVES ET SES SONATES POUR VIOLON ET PIANO

par Robert Kirzinger

Si quelqu'un mérite d'être considéré comme le père de la musique classique américaine, c'est bien le visionnaire Charles Ives (1874-1954) du Connecticut. Conjuguant la tradition classique de Brahms et de Beethoven avec la vivacité et l'esprit d'autonomie d'un pays encore jeune, débordant d'optimisme et en pleine croissance, la musique d'Ives n'a rien à envier, voire surpasse sous bien des aspects le modernisme européen de Stravinsky et de Schoenberg. Parallèlement, Ives possédait aussi une facette simple et populiste dans la mesure où il puisait dans le quotidien musical américain, citant des hymnes, des danses et des chants patriotiques connus de presque tous les auditeurs. Ses quatre sonates pour violon sont emblématiques de cette musique hautement originale et immédiatement séduisante. Bien que quasiment inconnues à l'époque de leur composition, elles sont désormais jouées aux côtés des œuvres de

Beethoven, Franck ou Schumann. Pourtant, quel que soit le contexte, cette musique reste fraîche et tonifiante. Elle n'a rien perdu de sa « nouveauté ».

L'immortel héritage d'Ives n'a commencé à prendre racine que vers la fin des années 40, avec une carrière culminant de son vivant en 1947 lorsqu'il reçut le prix Pulitzer pour sa Troisième Symphonie, œuvre composée plus de trente ans auparavant. Cette reconnaissance tardive vaut pour la plupart des compositions d'Ives : les quatre symphonies, *Three Places in New England*, *The Unanswered Question* et d'autres poèmes symphoniques n'ont gagné en notoriété que progressivement, pour diverses raisons. Par exemple, pendant ses années les plus productives musicalement, le compositeur était aussi le dirigeant de l'une des plus grandes compagnies d'assurances des États-Unis. Cette carrière

s'inscrivait dans la tradition familiale – son frère Moss était avocat et juge – tandis que son père George Ives avait vécu de sa vraie passion, la musique.

Charles Ives grandit à Danbury dans le Connecticut, où son père George Ives, chef de fanfare fasciné par les possibilités de la musique, fut son premier professeur. Il incita Charles à expérimenter la polytonalité, les quarts de ton, les gammes inhabituelles, et même à jouer plusieurs morceaux entièrement différents en même temps. Il instilla aussi chez son fils l'idée que la musique est avant tout un médium social (ce concept représente l'une des clés de la musique mature de Charles Ives, enrichie des chants de son enfance). À quinze ans, Charles devint le plus jeune organiste professionnel de l'État. Il partit étudier la musique à Yale auprès d'Horatio Parker. Formé en Allemagne, son professeur détestait cordialement les incursions d'Ives dans l'étrangeté et la difficulté, mais renforça la formation traditionnelle de son élève.

Après ses études à Yale, Ives continua à jouer en tant qu'organiste, mais reprit

l'affaire familiale des Ives. Il assuma son rôle d'homme d'affaires tourné vers la communauté tout en composant pendant ses loisirs. La plupart de ses œuvres les plus célèbres aujourd'hui furent composées entre 1900 et 1920 ; après cette période, il consacra son temps à la consolidation, la révision et la préparation de ses œuvres pour leur présentation en public au lieu d'en composer de nouvelles. Les quatre sonates pour violon furent achevées au milieu des années 10, bien que leurs origines soient encore antérieures. Les musicologues ne sont pas absolument certains des dates de première audition en public ; selon le *New Grove Dictionary*, les Deuxième, Troisième et Quatrième Sonates furent créées à New York respectivement en 1924, 1917 et 1940, et la Première Sonate à San Francisco en 1928.

Dans ses *Memos* (W. W. Norton & Co., 1991), Ives raconte que sa Première Sonate, relativement traditionnelle, fut écrite « en 1903 et en 1908 ». Il la décrit comme « une sorte de mélange entre l'ancienne et la nouvelle méthode de composition ». Les harmonies sont denses mais principalement tonales, avec quelques sonorités nouvelles

comme les accords en quarts. Dans la longue introduction lente, la mélodie s'inspire clairement d'un hymne, mais fait toutefois l'objet de changements harmoniques inattendus. Ses motifs sont repris dans l'Allegro vivace ; entre autres citations, on retrouve ici le très évident « Bringing in the Sheaves ». Le grand deuxième mouvement Largo cantabile « tente de faire revivre la tristesse de la guerre de Sécession » (*Memos*). Le violon assume parfois un rôle d'obligato par rapport aux sombres accords du piano et aux effets orchestraux lisztien. Le finale plein d'entrain, Allegro, évoque un « rassemblement religieux rural » et reprend l'air de « Watchman », qui joue aussi un grand rôle dans la Symphonie n° 4 d'Ives.

Les trois mouvements de la Deuxième Sonate s'organisent de manière inhabituelle en lent-vif-lent, et sont tous dotés d'un titre évocateur. « Autumn », noté Adagio maestoso, rappelle beaucoup le début de la Première Sonate, à cette différence près que l'adagio cède vite la place à un Allegro moderato évoluant rapidement. « In the Barn » est un mouvement en « ragtime » écrit vers 1902-1904, avec les rythmes

syncopés de danses populaires au violon comme « Turkey in the Straw », « The Battle Cry of Freedom » et autres mélodies entraînant. « The Revival » commence comme un Largo citant abondamment l'hymne « Nettleton » (« Come Thou Fount of Every Blessing »). Un Allegretto nettement plus rapide s'empare ensuite de ces mélodies, mais le mouvement se conclut comme il avait commencé.

Ives écrivit que la Troisième Sonate, plus réservée, fut terminée à l'automne 1914, avec un mouvement central en ragtime composé en 1905. Les premier et troisième mouvements tirent leur origine de préludes pour orgue composés en 1901. Cette Troisième Sonate, la plus individuelle d'un point de vue structurel, cherche à « exprimer le sentiment et la ferveur – une ferveur souvent plus bruyante que religieuse – avec lesquels on interprétait les cantiques et les chants évangélistes lors des rassemblements religieux fréquemment organisés en Nouvelle-Angleterre dans les années 1870 et 1880 » (*Memos*). Le long premier mouvement, principalement lent, est un hymne magnifique formé de quatre « couplets » suivis à chaque fois d'un court

refrain. Le deuxième mouvement rapide commence par un solo de piano dansant évoquant « un rassemblement où non seulement les voix, mais aussi les pieds et les corps ajoutent à l'effervescence ». Le finale Adagio (Cantabile) débute par ce qu'Ives appelle une « fantaisie libre » à partir de laquelle émergent progressivement les mélodies du mouvement. Aussi étendu mais plus complexe que le premier mouvement, il inclut un long solo de piano.

Le sous-titre de la Quatrième Sonate, « Children's Day at the Camp Meeting », relie étroitement sa narration à la Symphonie n° 3 (la musique d'Ives présente de nombreuses références croisées de ce type). Datant de la fin 1916, elle était à l'origine destinée à être jouée par Moss White Ives, le neveu du compositeur, alors âgé de onze ans. Elle est donc d'une humeur plus légère et de moindre envergure par rapport aux autres sonates. Dans une note intégrée à la partition, Ives écrit : « Le thème est une sorte de réflexion, de souvenir, d'expression, etc. lié aux offices réservés aux enfants lors des rassemblements religieux estivaux en plein air organisés autour de Danbury et dans de

nombreuses fermes du Connecticut dans les années 1870, 1880 et 1890... » Pendant ces messes en plein air, certains garçons, ne tenant plus en place, transformaient les cantiques aux allures de marches en véritables marches. Son père encourageait Charles Ives à les accompagner au mélodion dans une tonalité éloignée de celle dans laquelle ils chantaient, médiocrement. Le deuxième mouvement associe l'hymne « Yes, Jesus Loves Me » avec les « bruits de la nature en été : le vent d'ouest qui souffle dans les pins et les chênes, le ruisseau qui coule... et, peut-être... les voix lointaines des fermiers sur la colline... ». Le bref finale, Allegro, exploite tout le potentiel du cantique « Shall We Gather at the River ». Comme beaucoup de vieux souvenirs agréables, celui-ci nous échappe, s'estompe, hésite et finit par disparaître complètement, comme si nous nous endormions en plein milieu. ◆

Recorded at Clubhouse in Rhinebeck, NY
Co-Produced by Andreas K. Meyer and Hilary Hahn
Recording Engineer: Richard King
Assistant Recording Engineer: Matthew Gunther
Piano: Bösendorfer 290 'Imperial' "The WunderKind" opus 27313, courtesy of Gerhard Feldmann Piano Works
Piano Technician: Gerhard Feldmann
Page Turners: Frank Camiola and Hui-Shan Chin
Exclusive Digital Track recorded June 29, 2011, Beethovensaal, Hannover, Germany
Producer: Andreas K. Meyer
Recording Engineer: Wolf-Dieter Karwatky
Post-production at Meyer Media Mastering (www.meyer-media.com)
Project Management: IMG Artists
Project Coordinator Deutsche Grammophon: Burkhard Bartsch



M E Y E R M E D I A . L L C

© 2011 Hilary Hahn, under exclusive license to Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH, Berlin
© 2011 Hilary Hahn, under exclusive license to Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH, Berlin
Publishers: Peer Music Classical (Sonata No. 1); Associated Music Publishers, Inc. (Sonata No. 2);
Theodore Presser Company (Sonata No. 3); Associated Music Publishers, Inc. (Sonata No. 4)
Photos of Hilary Hahn and Valentina Lisitsa © Sam Jones
Photo of Charles Ives: Halley Erskine - MSS 14, The Charles Ives Papers in the
Irving S. Gilmore Music Library of Yale University
Design: Jeri & John Heiden / SMOG Design, Inc.
Additional Photography © Jeri Heiden

www.hilaryhahn.com
www.youtube.com/hilaryhahnvideos
www.deutschegrammophon.com/hahn-ives