



DVOŘÁK · GINASTERA · SARASATE

HILARY HAHN

ECLIPSE

FRANKFURT RADIO SYMPHONY · ANDRÉS OROZCO-ESTRADA





DVOŘÁK · GINASTERA · SARASATE

HILARY HAHN
ECLIPSE

FRANKFURT RADIO SYMPHONY
ANDRÉS OROZCO-ESTRADA

ANTONÍN DVOŘÁK 1841-1904

VIOLIN CONCERTO IN A MINOR op. 53

Violinkonzert a-Moll

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | 1. Allegro ma non troppo – Quasi moderato – <i>attacca</i> | 12:11 |
| 2 | 2. Adagio ma non troppo | 10:24 |
| 3 | 3. Finale. Allegro giocoso, ma non troppo | 10:43 |

ALBERTO GINASTERA 1916-1983

VIOLIN CONCERTO op. 30

Violinkonzert

1. Cadenza e Studi

- | | | |
|----|---|------|
| 4 | Cadenza – | 5:23 |
| 5 | Studio I: Per gli accordi. Allegro – | 1:24 |
| 6 | Studio II: Per le terze. Allegretto – | 0:55 |
| 7 | Studio III: Per gli altri intervalli. Lo stesso tempo – | 0:48 |
| 8 | Studio IV: Per l'arpeggiato. Lo stesso tempo – | 0:51 |
| 9 | Studio V: Per gli armonici. Andante – | 2:15 |
| 10 | Studio VI: Per i 24 quarti di tono. Larghissimo – | 1:12 |
| 11 | Coda. Maestoso | 0:59 |
| 12 | 2. Adagio per 22 solisti | 9:45 |
| | 3. Scherzo pianissimo e Perpetuum mobile | |
| 13 | Scherzo pianissimo. Sempre volante, misterioso e appena sensibile | 4:28 |
| 14 | Perpetuum mobile. Agitato ed allucinante | 1:53 |

PABLO DE SARASATE 1844-1908

CARMEN FANTASY op. 25

Carmen-Fantasie

- | | | |
|----|--------------------------------|------|
| 15 | Introducción. Allegro moderato | 3:14 |
| 16 | 1. Moderato | 3:15 |
| 17 | 2. Lento assai | 2:39 |
| 18 | 3. Allegro moderato | 2:09 |
| 19 | 4. Moderato | 2:49 |

HILARY HAHN *violin*

FRANKFURT RADIO SYMPHONY

ANDRÉS OROZCO-ESTRADA *conductor*

This album almost didn't happen.

When I started planning this project four years ago, I had no idea what was about to overtake the world. I was ready for a deep dive into the Dvořák Violin Concerto. I was obsessed with the tantalizing, magical weirdness of Ginastera's Violin Concerto, though I hadn't learned it yet. And I loved Sarasate's spirited *Carmen Fantasy*, which I had, for some reason, never played. I had a long history with the Frankfurt Radio Symphony, and my work with Andrés Orozco-Estrada was extensive and musically liberated. This record was to be a celebration of the humanity of music and the merging of meaningful collaborations.

In September 2019, I began a yearlong sabbatical from performing. I take these big pauses from time to time to rethink the structure of my life and work. My concerts were supposed to resume in the fall, but right around then, most American orchestras understandably canceled their seasons. Quarantines and a lack of vaccines made international travel tenuous. With a toddler and a kindergartner at home, I had further considerations. I was grateful for the weeks of work that remained and felt fortunate for my sabbatical, good health, and time with my loved ones. On the flip side, the cancellations washed away concerts I'd been looking forward to for years, including nearly all of my performances of Dvořák, Ginastera, and Sarasate. I also lost my connections with colleagues around the world, my sense of self as a musician, my confidence and, to my dismay, my emotional outlet.

By the end of March 2021, my Frankfurt recording, scheduled for April and June, felt impossible. Despite having practiced daily, I didn't trust my playing at all. I didn't trust myself. I called Andrés and, my eyes welling with hot tears of disappointment, told him I'd have to cancel. Over the course of dozens of concerts together, he'd seen me work through some very adverse circumstances, and he talked me through my fears. My agent, too, reminded me that any decision I made about this project would be fine. After several sleepless nights, I decided to give it a try. If worst came to worst, we would discontinue the recording process. On some existential level, I knew I needed to perform, to share

space with colleagues, to express myself in real time. The Dvořák would be a livestream from the orchestra's hall at the radio station. No audience.

Performing the Dvořák was an injection of life into my veins. With the first phrase, I found myself again. As the piece unfolded, I discovered that my musical voice had developed during my hiatus. Although I'd prepared at home – in the place called home – onstage, I landed at home within myself. It was an occasion of reunifications: with performing, with other musicians, with myself, and with the music. Our playing was vivid and palpably redemptive.

As soon as I came back from those sessions, I zeroed in on Ginastera and Sarasate. Ginastera's Violin Concerto, with its ingenious innovations, is nearly unplayable. Learning such a giant work in musical isolation was surreal, and I hadn't been able to make my progress stick. I felt a huge self-imposed responsibility to do the concerto justice. The Sarasate, meanwhile, is finicky and beloved and quotes one of the most famous operas of all time. How on earth could I bring these pieces to peak level for a live recording in the Alte Oper just weeks later?

The June concert was to be the hall's reopening after its closure in late 2020, as well as Andrés's farewell as music director. In addition, the performances were to be my personal premieres of these works. Everything had to converge in the right way at the right time. It was a gamble, but this album was really important to me, and the Dvořák had given me hope. It was now or never.

When I returned to Frankfurt, the weather was tropical. I practiced with the hotel windows wide open for a breeze. Someone shouted their consternation from the street during repetitions of Studio I of the Ginastera. Passersby stopped to listen to snippets of the *Carmen*. I lived and breathed the music every waking minute, oscillating between exhilaration and panic. On the day of the concert, I walked onstage having, despite my

best efforts, not yet succeeded at playing certain sections continuously. But I wholeheartedly believed in our interpretation of the pieces. I never questioned the momentum that a sense of purpose can bring to a performance.

I was glad to be working with the Frankfurt Radio Symphony and Andrés Orozco-Estrada, because they were steady and brilliant. They knew me, they knew what I was capable of, they knew themselves, and they achieved everything imaginable with the most particular orchestral writing. Stylistically, they partnered me in the *Carmen* like the ultimate opera collaboration, and we interwove through the shattering twists and turns of the Ginastera. The orchestra was playing for a live audience again for the first time in months. We were making brand-new art with every note. That creative sizzle permeates this recording.

Like a miracle, but one born of care and persistence, the pieces knitted together. As we played the final note of the *Carmen*, I felt that I had walked through fire and emerged stronger, transformed as a musician, ready for anything. I never want to turn my back on music or leave its sacred space. It's my language but not just mine. It's ancient and global, and it brings us into community. Without music, we lose that collective voice.

I'm lucky that I got to make this album against all odds. I deeply appreciate my colleagues, who met me to create something powerfully beautiful in a difficult time. This recording tells stories I didn't understand until I stepped onto the stage again: the elation of coming into one's own, the declaration of an artistic identity, and what it means to regain your native language through music. Dvořák, Ginastera, and Sarasate were between thirty-seven and forty-seven years old when they completed these definitive works; this album represents my own transition into my forties. In their individual ways, these composers sought to combine fluency with expansion. All of us found authenticity in these pieces.

Artistic evolution is often set in motion by an event that challenges perceptions and shifts the light. An eclipse, after all, leads to illumination. The past few years and this project

have changed me permanently. I'm happy to have proof of this pivot, this landing, and these musical reconnections, and I'm thankful to be able to share this recording with you.

Hilary Hahn



Fast wäre es nichts geworden mit diesem Album.

Als ich vor vier Jahren mit der Projektplanung begann, ahnte ich nicht, was unserer Welt bevorstehen sollte. Ich wollte tief in Dvořáks Violinkonzert eintauchen. Ich war schon besessen von Ginasteras reizvollem, zauberhaft sonderbarem Violinkonzert, bevor ich es überhaupt einstudiert hatte. Und ich liebte Sarasates feurige *Carmen-Fantasie*, die ich aus unerfindlichen Gründen noch nie gespielt hatte. Dem hr-Sinfonieorchester Frankfurt war ich in langer Zusammenarbeit verbunden, und auch mit Andrés Orozco-Estrada hatte ich schon so viele gemeinsame Erfahrungen gesammelt, dass wir musikalisch völlig ungezwungen miteinander arbeiten konnten. Dieses Album sollte die Humanität der Musik und das Verbindende gemeinsamen Schaffens feiern.

Im September 2019 begab ich mich in eine einjährige Konzertpause. Ich gönne mir solche langen Auszeiten immer wieder, um über mein Leben und meine Arbeit nachdenken zu können. Im Herbst darauf hätten wieder Konzerte stattfinden sollen, aber eben da sagten die meisten amerikanischen Orchester aus nachvollziehbaren Gründen alle Termine ab. Quarantänebestimmungen und Impfstoffmangel erschwerten internationales Reisen. Und mit einem Krabbelkind und einem Kindergartenkind zu Hause hatte ich noch reichlich anderes zu bedenken. Ich war dankbar für die Arbeitswochen, die mir blieben, und froh über mein Sabbatjahr, froh, gesund zu sein und die Zeit mit meinen Lieben verbringen zu können. Andererseits schwemmte die Absagewelle Konzerte davon, auf die ich mich jahrelang gefreut hatte, darunter fast alle mit Dvořák, Ginastera und Sarasate. Und nicht nur die Tuchfühlung mit Kolleginnen und Kollegen in aller Welt ging mir verloren, sondern auch meine Souveränität als Musikerin, mein Selbstvertrauen und – zu meiner Bestürzung – auch das Hauptventil zum Ausdruck meiner Emotionen.

Ende März 2021 schien die für April und Juni geplante Aufnahme in Frankfurt ein Ding der Unmöglichkeit. Ich hatte täglich geübt, doch überhaupt kein Vertrauen in mein Spiel. Ich traute mir selbst nicht mehr. Tränen bitterer Enttäuschung in den Augen, rief ich

Andrés an: Ich muss absagen. In Dutzenden gemeinsamer Konzerte hatte er mich schon so manche überaus schwierige Situation meistern sehen, und so konnte er mir durch gutes Zureden meine Angst nehmen. Mein Agent betonte auch noch mal: Es sei absolut meine Entscheidung. Mehrere schlaflose Nächte später beschloss ich, den Versuch zu wagen. Wenn alles komplett schiefging, konnten wir die Aufnahme immer noch abbrechen. Auf einer existenziellen Ebene wusste ich, ich musste einfach auftreten, einen Raum mit Kolleginnen und Kollegen teilen, mich in Echtzeit artikulieren. Der Dvořák würde live aus dem Sendesaal im Funkhaus übertragen. Ohne Publikum.

Das Dvořák-Konzert zu spielen, erfüllte mich sofort mit neuem Leben. Schon bei der ersten Phrase wurde ich wieder ich selbst. Während sich das Stück entfaltete, merkte ich, dass sich meine musikalische Stimme in der Auszeit weiterentwickelt hatte. Ich hatte mich zuhause vorbereitet, was man eben sein Zuhause nennt, aber auf der Bühne kehrte ich innerlich heim. Endlich war wieder alles vereint: das Konzertieren, das Ensemblespiel, ich selbst und die Musik. Unser Musizieren war lebendig und spürbar eine Erlösung.

Zurück von den Aufnahmen, stürzte ich mich sofort in Ginasteras und Sarasates Werke. Ginasteras Violinkonzert mit seinen genialen Innovationen ist nahezu unspielbar. Ein so gigantisches Werk in Isolation einzustudieren war surreal, und meine Fortschritte wollten einfach nicht sitzen. Ich spürte eine enorme – selbst auferlegte – Verpflichtung, dem Konzert gerecht zu werden. Sarasates Fantasie wiederum ist knifflig, ein sehr beliebtes Werk, das eine der berühmtesten Opern aller Zeiten zitiert. Wie um alles in der Welt sollte ich diese Stücke in den wenigen Wochen bis zur Live-Aufnahme in der Alten Oper zur Perfektion bringen?

Das Konzert im Juni feierte die Wiedereröffnung des Hauses nach seiner Schließung Ende 2020 und gleichzeitig Andrés' Abschied als Chefdirigent. Damit nicht genug, bot ich hier meine persönlichen Erstaufführungen dieser Werke dar. Alles musste zur rechten Zeit auf die richtige Weise zusammenfinden. Es war ein Wagnis, aber mir war dieses Album

unglaublich wichtig, und die Dvořák-Erfahrung hatte mir Hoffnung gemacht. Also jetzt oder nie.

Als ich zurück nach Frankfurt kam, herrschte dort tropische Hitze. Ich probte im Hotel bei offenen Fenstern, damit wenigstens eine kleine Brise hereinkam. Während ich Ginasteras Studio I übte, wurde unten auf der Straße ein gewisser Unmut laut. Bei der *Carmen-Fantasie* blieben Passanten stehen und hörten eine Weile zu. In jeder wachen Minute lebte und atmete ich die Musik – im permanenten Wechselbad zwischen Panik und Hochgefühl. Als ich am Konzerttag die Bühne betrat, war es mir allen Mühen zum Trotz immer noch nicht gelungen, bestimmte Passagen ganz durchzuspielen. Aber ich glaubte vollen Herzens an unsere Interpretation. Ich zweifelte nie am Momentum der Entschlossenheit im Augenblick der Darbietung.

Ich war froh über die Zusammenarbeit mit dem hr-Sinfonieorchester und Andrés Orozco-Estrada, denn sie sind so brilliant wie verlässlich. Sie kannten mich, sie wussten, was ich konnte, sie kannten sich selbst, und die einzigartigen Orchesterparts gelangen ihnen so fantastisch, wie man es sich nur wünschen kann. Stilistisch gesehen standen sie meiner Carmen perfekt zur Seite, das ultimative Opernpaar, und auch die Klippen und Strudel des Ginastera-Konzerts meisterten wir. Das Orchester spielte zum ersten Mal seit Monaten wieder live vor Publikum. Mit jedem Ton schufen wir künstlerisch etwas Brandneues. Dieses kreative Knistern ist in der Aufnahme durchgehend spürbar.

Wie durch ein – dank Hingabe und Beharrlichkeit wahr gewordenes – Wunder fügten sich die Stücke zusammen. Beim Schlussakkord der *Carmen-Fantasie* spürte ich: Ich war durchs Feuer und gestärkt daraus hervorgegangen, als Musikerin verwandelt, zu allem bereit. Niemals will ich der Musik den Rücken kehren, niemals ihren heiligen Ort verlassen. Sie ist meine Sprache, aber nicht meine allein. Sie ist uralte und universell, und sie schafft Gemeinschaft. Ohne Musik verliert diese Verbundenheit ihre Stimme.

Welch ein Glück, dass ich dieses Album trotz aller widrigen Umstände verwirklichen konnte! Ich bin meinen Kolleginnen und Kollegen überaus dankbar, die mit mir zusammengekommen sind, um in so schwierigen Zeiten etwas so Wunderschönes zu erschaffen. Diese Aufnahme erzählt Geschichten, die ich erst wirklich verstand, als ich wieder auf die Bühne trat: vom Hochgefühl, zu sich zu finden, von der Offenbarung eigener künstlerischer Identität, vom Wiederfinden der Musik als wahrer Sprache seiner selbst. Dvořák, Ginastera und Sarasate waren zwischen 37 und 47 Jahre alt, als sie ihre wegweisenden Werke schrieben; dieses Album steht für meinen eigenen Übergang in die Vierziger. Jeder auf seine Weise versuchten diese Komponisten, musikalische Gewandtheit und Entfaltung zu verbinden. Wir alle haben in ihrer Musik Wahrhaftigkeit gefunden.

Künstlerische Entwicklung wird oft durch ein Ereignis in Gang gesetzt, das die Wahrnehmung infrage stellt und das Licht verschiebt. Eine Sonnenfinsternis führt letztlich zu neuer Erleuchtung. Die jüngste Vergangenheit und dieses Projekt haben mich für immer verändert. Ich bin froh, dass dieser Schlüsselmoment hier dokumentiert ist, dieses Ankommen, dieses neue musikalische Zusammenfinden, und bin dankbar, dass ich diese Aufnahme mit Ihnen teilen kann.

Hilary Hahn

Übersetzung: Geertje Lenkeit



DVOŘÁK – GINASTERA – SARASATE

These three very different works are linked not only by the solo violin but by the idea that each composer maintained a connection to some musical-geographical center, despite long periods away from their homes. The Czech Antonín Dvořák and the Spanish Pablo de Sarasate, both working in the late 19th century, and the mid-20th century Argentine Alberto Ginastera all blended their earliest influences with contemporary developments in crafting their unique musical languages. Dvořák and Sarasate were part of a larger late-Romantic trend of musical nationalism that included Tchaikovsky and Mussorgsky in Russia, Grieg in Norway, and Sibelius in Finland. As director of the National Conservatory of Music in New York City, 1892–95, Dvořák helped inspire generations of composers to explore American vernacular music. The trend also affected Central and South American artists including the Mexican Carlos Chávez, the Brazilian Heitor Villa-Lobos, and Ginastera.

The violin was Dvořák's first instrument, and the first music he performed in public with his father was that of their Bohemian village: the polkas and marches, carols and laments of celebrations and solemn occasions. This remained his foundation even as his work became increasingly sophisticated and universal. His international reputation was launched a few years before his 40th birthday by the publication of his *Slavonic Dances*. Soon after, Dvořák's Symphony No. 6 and *Stabat Mater* created a sensation in London, leading in turn to his Seventh Symphony. Like the Violin Concerto, these early-1880s masterpieces exemplify the blend of Czech melodic and rhythmic elements with the formal expansiveness and orchestral refinement of established German/Austrian concert music, i.e., the world of Johannes Brahms, his friend and mentor.

It was Brahms's friend Joseph Joachim, the era's leading violinist, who encouraged Dvořák to write a violin concerto. Presented with the concerto for his opinion in 1880, Joachim

suggested a thorough revision and expressed his intention to give the premiere, but he never played it in public. Its premiere was instead given by the fine Czech violinist František Ondříček in Prague in 1883. (Dvořák still dedicated the score to Joachim.)

The Violin Concerto is bold and innovative, not least because of the exuberantly idiomatic challenges Dvořák poses for the soloist. The concerto's late-Romantic treatment of relationships between soloist and orchestra is demonstrated at the start, when after a brief stentorian announcement from the orchestra the soloist enters with a cadenza-like statement of the first movement's main theme. In another unexpected turn, the movement leads without pause into the gorgeous and substantial Adagio. That transition also underlines the concerto's balance between assertive and lyrical music. The first movement is weighted toward the former but includes passages of lovely tranquility; the pastoral Adagio also features intensely emotional and virtuosic solo passages and disruptive orchestral outbursts. A rondo juxtaposing episodes of different character, the Finale is the most Czech of the three movements. The two- *versus* three-beat accents of the main theme are characteristic of the Czech *furiant*; the episode of highest contrast is a minor-key, two-beat *dumka*, later transformed into a celebratory major-key passage just before the jubilant final cadence.

Born in Buenos Aires, Ginastera showed precocious musical talent and from age twelve attended a school founded by the Argentine nationalist composer Alberto Williams before enrolling in the National Conservatory. He achieved recognition while still a student with music from his ballet *Panambí*, which was steeped in traditional Argentine elements. Ginastera traveled to the U.S. in 1945, studied with Copland at Tanglewood, and pursued avant-garde trends including serialism and formal experimentation. Admiration for Ginastera's music in the U.S. was elevated through performances of his work in the late 1950s. In the 1960s he concentrated on opera; his *Don Rodrigo* was produced by New York City Opera with Plácido Domingo in the title role, and two others were commissioned by the Opera Society of Washington. Through his teaching, he enlivened the musical life of Argentina.

Ginastera's Violin Concerto was commissioned by the New York Philharmonic for its inaugural concerts at the newly built Lincoln Center. American violinist Ruggiero Ricci was soloist and Leonard Bernstein led the orchestra in the October 1963 premiere. The concerto's unusual structure reflects the composer's preoccupation with variation principle. Ginastera opens the concerto with an extended solo cadenza that contains the work's primary musical ideas. Brash multi-stopped chords and octaves give way to increasingly virtuosic flights and mysterious legato passages. The first movement's second half is a series of six very brief "studi," the first of which introduces the orchestra with its six groups of percussion. The "Per le terze" (Thirds) étude enjambes with "Per gli altri intervalli" (Other Intervals) and shares its character, with "Per l'arpeggiato" (Arpeggios) completing the little trilogy. "Per gli armonici" (Harmonics) and "Per i 24 quarti di tono" (Quarter Tones) share a sense of mystery. Each étude is accompanied by a different orchestral section. The big orchestral surge in the Coda creates symmetry with the first study.

The second movement is an "Adagio per 22 solisti" (Adagio for 22 soloists): described as a "Lied in five sections," and meant to celebrate the artistry of the New York Philharmonic's principal players, it exhibits, in the composer's words, "poetic concentration and exalted lyricism." One hears elements of the earlier études recurring in the solo part, and again each episode features a different quality of orchestral color.

The two-part finale, "Scherzo pianissimo e Perpetuum mobile," begins with delicate percussion, a reminder of Ginastera's interest in indigenous and traditional South American music. The solo part is equally delicate, marked "sempre volante" (always flying). Tiny fragments of Niccolò Paganini's famous 24th Caprice bubble up, evoking the great master. The "agitato ed allucinante" (agitated and hallucinatory), percussion-heavy perpetuum mobile sweeps up soloist and orchestra in a rush to the end.

Like Dvořák, Pablo de Sarasate was the son of a musician and was given a violin to play in early childhood. After studying in Madrid, he was provided a scholarship to the Paris

Conservatoire. He became a superstar by touring Europe and the Western Hemisphere, and composers including Saint-Saëns, Joachim, and even Dvořák (*Mazurek*, op. 49) wrote works for him. He performed his own virtuoso glosses on opera themes in the manner of Liszt, but his most enduring works are his *Zigeunerweisen* and the *Carmen Fantasy*. The latter is a double act of translation: a suite based on themes from the French composer Georges Bizet's 1875 opera *Carmen*, which in turn employed Spanish and Spanish-Cuban folk song and styles that Sarasate would have been familiar with from his own background. The *Fantasy* consists of the quick three-beat Aragonaise from Act IV, Carmen's sultry Habanera, an interlude based on her "Tra la la" aria and her familiar Seguidilla dance-song, all from Act I, and finally the opening dance-song of Act II. The degree of difficulty for the kaleidoscopic array of violin techniques increases as the *Fantasy* comes to its brilliant close.

Robert Kirzinger



DVOŘÁK – GINASTERA – SARASATE

Das verbindende Glied dieser drei sehr unterschiedlichen Werke ist nicht allein die Solovioline, sondern auch die Tatsache, dass jeder Komponist trotz langer Abwesenheit von seiner Heimat seinem gewissermaßen musikgeografischen Zentrum verbunden blieb. Was für den Tschechen Antonín Dvořák und den Spanier Pablo de Sarasate im späten 19. Jahrhundert gilt, trifft auch auf den Argentinier Alberto Ginastera in der Mitte des 20. Jahrhunderts zu: Sie alle verwoben ihre frühesten Einflüsse mit zeitgenössischen Entwicklungen und schufen so eine individuelle Musiksprache. Dvořák und Sarasate gehörten zu einer größeren nationalistischen Strömung der musikalischen Spätromantik – wie etwa auch Tschairowsky und Mussorgsky in Russland, Grieg in Norwegen und Sibelius in Finnland. Als Direktor des National Conservatory of Music in New York City (1892–1895) inspirierte Dvořák Generationen von Komponisten zur Beschäftigung mit einem eigenen amerikanischen Musikidiom. Dieser Trend beeinflusste auch mittel- und südamerikanische Künstler wie den Mexikaner Carlos Chávez, den Brasilianer Heitor Villa-Lobos und Ginastera.

Die Violine war Dvořáks erstes Instrument, und die erste Musik, die er zusammen mit seinem Vater öffentlich spielte, war die ihres böhmischen Dorfes: Polkas und Märsche, Weisen und Klagelieder für Feste oder feierliche Anlässe. Dies blieb sein Fundament, auch wenn sein Werk immer anspruchsvoller und universeller wurde. Den Grundstein für seinen internationalen Durchbruch legte Dvořák einige Jahre vor seinem 40. Geburtstag mit der Veröffentlichung der *Slawischen Tänze*. Bald darauf sorgten die Sechste Symphonie und das Stabat Mater in London für Aufsehen, was wiederum zu seiner Siebten Symphonie führte. Wie das Violinkonzert stehen diese Meisterwerke aus den frühen 1880er Jahren für die Verschmelzung typisch tschechischer Melodie- und Rhythmus Elemente mit der formalen Weitläufigkeit und orchestralen Raffinesse der etablierten deutsch-österreichischen Konzertmusik – also beispielsweise der Welt von Johannes Brahms, Dvořáks Freund und Mentor.

Es war Brahms' Freund Joseph Joachim, der führende Geiger seiner Zeit, der Dvořák ermutigte, ein Violinkonzert zu schreiben. Als ihm das Konzert 1880 zur Begutachtung vorgelegt wurde, schlug er eine gründliche Überarbeitung vor und bekundete auch seine Absicht, es uraufzuführen – letztlich spielte er es aber nie öffentlich. Stattdessen feierte das Konzert seine Premiere 1883 in Prag mit dem hervorragenden tschechischen Geiger František Ondříček (Dvořák widmete die Partitur dennoch Joachim).

Das Violinkonzert ist kühn und innovativ, nicht zuletzt, weil Dvořák den Solopart als echte geigerische Herausforderung gestaltete. Die Beziehung zwischen Solovioline und Orchester ist in diesem Konzert spätromantisch geprägt; das zeigt sich gleich zu Beginn, wenn die Violine mit einer kadenzartigen Spielart des ersten Hauptthemas auf die kurze, klangvolle Eröffnung des Orchesters antwortet. In einer weiteren unerwarteten Wendung mündet der Satz ohne Pause in das prächtige und gehaltvolle Adagio. Dieser Übergang unterstreicht auch das Gleichgewicht zwischen energischer und lyrischer Musik. Der erste Satz ist vor allem der erstgenannten Eigenschaft zuzuordnen, auch wenn hier und da anmutige Ruhe einkehrt; auch das pastorale Adagio enthält gefühlsbetonte und virtuose Solopassagen, unterbrochen von abrupten Orchestereinsätzen. Das Rondo-Finale, das Episoden unterschiedlichen Charakters nebeneinanderstellt, ist der tschechischste der drei Sätze. Die Zwei-gegen-drei-Akzente des Hauptthemas sind charakteristisch für den tschechischen Furiant; der kontrastreichste Abschnitt ist eine Moll-Dumka im Zweiertakt, die später, kurz vor der jubelnden Schlusskadenz, in eine feierliche Dur-Passage übergeht.

Der in Buenos Aires geborene Ginastera zeigte früh musikalisches Talent und besuchte ab seinem zwölften Lebensjahr eine vom argentinischen Nationalkomponisten Alberto Williams gegründete Schule, bevor er sich am Nationalen Konservatorium einschrieb. Noch während des Studiums erlangte er erste Anerkennung mit der Musik seines Balletts *Panambí*, das von traditionellen argentinischen Elementen durchdrungen ist. Ginastera reiste 1945 in die USA und studierte bei Copland in Tanglewood; er ging avantgardistischen Tendenzen wie dem Serialismus nach und experimentierte auch mit der Form. Aufführun-

gen seiner Werke führten in den späten 1950er Jahren in den USA dazu, dass Ginasteras Musik immer mehr Anklang fand. In den 1960er Jahren konzentrierte er sich auf die Oper; sein *Don Rodrigo* wurde von der New York City Opera mit Plácido Domingo in der Titelrolle aufgeführt, zwei weitere Werke wurden von der Opera Society of Washington in Auftrag gegeben. In Argentinien belebte er das Musikleben durch seine Lehrtätigkeit.

Ginasteras Violinkonzert wurde von den New Yorker Philharmonikern anlässlich der Eröffnungskonzerte im neu erbauten Lincoln Center in Auftrag gegeben. Leonard Bernstein leitete das Orchester bei der Uraufführung im Oktober 1963 mit dem amerikanischen Geiger Ruggiero Ricci. Die ungewöhnliche Struktur des Konzerts spiegelt Ginasteras Beschäftigung mit dem Prinzip der Variation wider. Er beginnt das Konzert mit einer ausgedehnten Solokadenz, die die wichtigsten musikalischen Ideen des Werks enthält. Ungestüme Mehrfachgriffe und Oktaven weichen immer virtuoserer Höhenflügen und geheimnisvollen Legato-Passagen. Die zweite Hälfte des ersten Satzes besteht aus einer Reihung von sechs sehr kurzen »Studi« (Etüden), von denen die erste das Orchester mit seinen sechs Schlagzeuggruppen vorstellt. Die Etüde »Per le terze« (Terzen) geht in »Per gli altri intervalli« (Andere Intervalle) über, das einen ähnlichen musikalischen Charakter hat; »Per l'arpeggiato« (Arpeggien) vervollständigt die kleine Trilogie. »Per gli armonici« (Flageolets) und »Per i 24 quarti di tono« (Die 24 Vierteltöne) verbindet eine geheimnisvolle Stimmung. Jede Etüde wird von einer anderen Instrumentengruppe des Orchesters begleitet. Der große Orchestereinsatz in der Coda schafft eine Symmetrie mit der ersten Etüde.

Der zweite Satz, »Adagio per 22 solisti« (Adagio für 22 Solisten), ist ein »Lied in fünf Abschnitten« und soll das Können der Orchestersolisten des New York Philharmonic würdigen. Er ist geprägt von – in den Worten des Komponisten – »poetischer Dichte und exaltierter Lyrik«. Im Solopart klingen Elemente der vorherigen Etüden an, und erneut zeichnet sich jede Episode durch eine andere Orchesterfarbe aus.

Das zweiteilige Finale, »Scherzo pianissimo e Perpetuum mobile«, beginnt mit feingliedriger Perkussion – ein Hinweis auf Ginasteras Interesse für indigene und traditionelle südamerikanische Musik. Nicht weniger kunstvoll ist der Solopart, überschrieben mit »sempre volante« (immer fliegend). Winzige Fragmente aus Niccolò Paganinis berühmter Caprice Nr. 24 tauchen auf und erinnern an den großen Meister. Das schlagzeuglastige Perpetuum mobile – »agitato ed allucinante« (aufgewühlt und halluzinatorisch) – treibt Solist*in und Orchester zum Ende hin.

Wie Dvořák war auch Pablo de Sarasate der Sohn eines Musikers und bekam schon in früher Kindheit eine Geige in die Hand gedrückt. Nach seinem Studium in Madrid erhielt er ein Stipendium für das Pariser Conservatoire. Tournées durch Europa und die westliche Hemisphäre machten ihn zum Superstar, und Komponisten wie Saint-Saëns, Joachim und sogar Dvořák (*Mazurek* op. 49) schrieben Werke für ihn. Er führte – wie Liszt – eigene virtuose Paraphrasen über Opernthesen auf, doch im Repertoire hielten sich vor allem seine *Zigeunerweisen* und die *Carmen-Fantasie*. Die Fantasie stellt eine doppelte Übertragung dar: eine Suite, basierend auf Themen aus der Oper *Carmen* des französischen Komponisten Georges Bizet von 1875, in der wiederum spanische bzw. spanisch-kubanische Volkslieder und Stile verwendet wurden, die Sarasate aufgrund seiner eigenen Herkunft vertraut waren. Die *Fantasie* besteht aus fünf Teilen: der schnellen Aragonaise im Dreiertakt aus dem vierten Akt, Carmens temperamentvoller Habanera, einem Zwischenspiel, das auf Carmens Arie »Tra la la« beruht, Carmens bekannter »Seguidilla« – alles aus dem ersten Akt – und schließlich dem ersten Tanzlied des zweiten Akts. Der Schwierigkeitsgrad des kaleidoskopischen Spektrums an Spieltechniken nimmt zum brillanten Ende der *Fantasie* hin noch einmal zu.

Robert Kirzinger
Übersetzung: texthouse



*This album is my return
after an extended time out of the spotlight.
Rediscovering my voice felt like the time following an eclipse –
artistic evolution can come from many sources,
but it is often set in motion by big events that bring
about a change of perspective and reveal
one's true self.*



HILARY HAHN

*»Dieses Album ist meine Rückkehr nach einer längeren Zeit außerhalb
des Rampenlichts. Die Wiederentdeckung meiner musikalischen Stimme
fühlte sich an wie der Moment nach einer Sonnenfinsternis.
Vieles kann eine künstlerische Entwicklung befeuern, aber oft wird sie
durch große Ereignisse in Gang gesetzt, die einen Perspektivwechsel
bewirken und das wahre Selbst offenbaren.«*



Special thanks to Andrés, Christoph, Naomi, Karen, Amanda, Clemens, Philipp, Teju, Robert, Miles, Chris, OJ, Nick and, most importantly, Zelda and Nadia for their support of me as an artist and person during the various phases of this project. – Hilary Hahn

hr sinfonie
orchester

FRANKFURT RADIO SYMPHONY

Recordings: Frankfurt, hr-Sendesaal, 4/2021 [1–3]; Frankfurt, Alte Oper, 6/2021 [4–19]

Producer, Editing, Mixing and Mastering: Christoph Claßen

Co-Producer: Hilary Hahn

Recording Engineer (Tonmeister): Philipp Knop

Assistant Recording Engineers: Artur Büschel, Alexander Kolb, Andreas Wagner [1–3];

Freya Hartwig, Francisco Hitzel [4–19]

Immersive Mix Engineers: Christoph Claßen, Hendrik Jurich

Executive Producer: Angelika Meissner

A&R Production Manager: Malene Hill

A&R Coordinator: Natalia Kononchuk

Product Manager: Philipp Zeidler

Creative Production Manager: Nicole Albring

Publisher: Boosey & Hawkes (Ginastera)

© 2022 Hilary Hahn, under exclusive license to Deutsche Grammophon GmbH,

Stralauer Allee 1, 10245 Berlin

© 2022 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Booklet Editor: Jochen Rudelt **texthouse**

Cover & Artist Photos © OJ Slaughter

Design: Katrin Bahrmann

www.deutschegrammophon.com

www.hilaryhahn.com



HILARY HAHN
PARIS



HILARY HAHN
HIGDON & TCHAIKOVSKY



HILARY HAHN
& HAUSCHKA
SILFRA