



Hilary Hahn

Mozart 5, Vieuxtemps 4
Violin Concertos

Paavo Järvi

*The Deutsche
Kammerphilharmonie
Bremen*



Hilary Hahn

Mozart 5, Vieuxtemps 4
Violin Concertos

Paavo Järvi

*The Deutsche
Kammerphilharmonie
Bremen*

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Violin Concerto No. 5 in A major K 219

A-dur · en *la* majeur

- 1. Allegro aperto.....10:10
- 2. Adagio.....10:06
- 3. Rondeau: Tempo di Menuetto.....08:46

Cadenzas: Joseph Joachim

Henri Vieuxtemps (1820–1881)

Violin Concerto No. 4 in D minor op. 31

d-moll · en *ré* mineur

- 1. Andante – Moderato.....10:01
- 2. Adagio religioso.....06:16
- 3. Scherzo: Vivace – Trio: Meno mosso.....05:44
- 4. Finale marziale: Andante – Allegro.....08:35

Hilary Hahn, Paavo Järvi & The Deutsche Kammerphilharmonie Bremen



Companion Concertos

The grandest, simplest, and longest-lasting adventure I've embarked on as a musician has been my quest to expand my repertoire. Ever since early childhood, opening the sheet music to a piece I love but haven't yet played has felt like a magical combination of winning the lottery and setting out on an epic trip. The clean, unused score is a freshly printed map. The texture of the page reminds my hands that I'm holding a small, three-dimensional part of the composer's legacy. I'm excited to think that each new work brings infinite expressive possibilities, and that it could stay in my repertoire for decades. Those hopes don't always pan out, but in the course of one significant early year in my life, they did — twice. At the age of 10, I was given the violin parts to both Vieuxtemps's Concerto No. 4 and Mozart's Concerto No. 5.

A few years before, in Baltimore, Maryland, as a beginner, I had attended a low-key summer violin camp. One of our guest teachers was Klara Berkovich, who had recently emigrated from Russia, where she had taught for 25 years

at the Special School for the Musically Gifted in St. Petersburg. Mrs. Berkovich was — and is — a thoughtful, pragmatic, nurturing professor with very high standards. I was captivated by her manner and made up my mind to study with her. It took a little bit of convincing before she agreed to teach me; I was only five years old. Once we got going, I had two lessons with her every week until I was ten — adding up to somewhere around 500 hours in her studio. In addition to steering my violinistic development, Mrs. Berkovich encouraged me to look outwards: to visit museums, to read, to listen to recordings of legendary performers of the past, to always ask questions, and to never stop learning. She saw me through my first full recital in February 1990 and the summer that followed, and the last big piece she taught me, in my final months as her student, was Vieuxtemps's Concerto No. 4.

That autumn, I arrived at the Curtis Institute of Music and met Jascha Brodsky, who would be my violin professor for the next seven years. The first concerto he brought to me

was Mozart No. 5. Partly because of this timing and partly because of the music itself, that work introduced me to his teaching style and became an integral part of the foundation upon which my repertoire was built. Mr. Brodsky, 72 years my senior, was kind and gentlemanly, but at the same time, he was a stickler for quality; whether guiding musicality or shaping technique, he didn't gloss over anything. He had studied with the great Eugène Ysaÿe (a star pupil of Vieuxtemps) in the 1920s and had toured extensively over five decades as first violinist of the Curtis String Quartet. Mr. Brodsky's friendships with Mischa Elman, Fritz Kreisler, Efrem Zimbalist, and Nathan Milstein, as well as his vivid firsthand accounts of his predecessors and contemporaries — whose recordings I had collected — gave me personal pride in the interwoven family tree of violin history.

Twenty-five years have passed since I first learned Vieuxtemps 4 and Mozart 5. They are pillars of my active performance repertoire, so I play them frequently and get to observe how people connect with them. Mozart's music sparks the imagination. It's fun to delve into his ingenuity and emotional directness, his writing speaking directly to listeners while

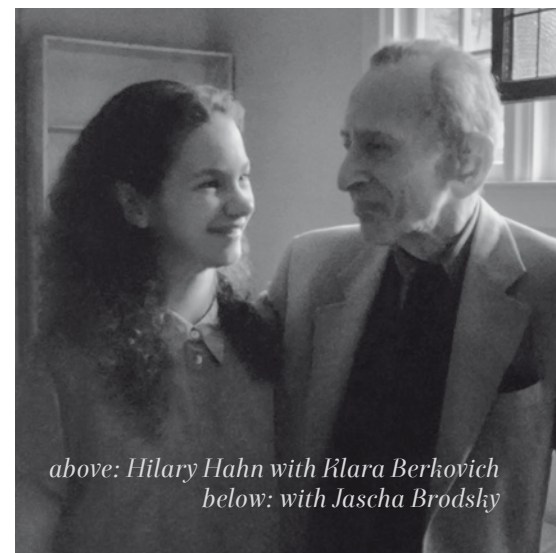
performers delight in his myriad clever phrases. As a result, Mozart improves moods; when I look around the stage at people playing his works, I always see smiles. Mozart 5 is particularly interactive, requiring the orchestra to jump in with their own ideas, take turns with each other and with the soloist, and drive the overall effect.

Vieuxtemps 4, written for a much larger group of musicians and bridging the Classical and Romantic styles, is often new to orchestras and conductors. Having a blank slate like that is unusual, and it is thrilling to be in a room where everyone is figuring out how they want to approach a piece. Creativity is on full display, as are the inner workings of each ensemble. In the case of the Vieuxtemps, it quickly becomes evident that this concerto is operatically lyrical and demands flexibility, panache, focus, a flair for drama, and chamber-music-style unity even at its most symphonic dimensions. Those elements are galvanizing to explore; as in the Mozart, the collaborative direction has a big influence on the interpretation. As rehearsals progress, players become increasingly engaged, often inching towards the fronts of their chairs. By concert time, everyone is ready to spring into action, and to do so together.

One of my favorite things about working on a piece over many years is the chance to experiment broadly with expression, concepts, and technique — on my own and with my colleagues. When those colleagues have been musical partners for a long time, as is the case with Paavo Järvi and The Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, our shared access to the imaginative aspects of music is immediate and honest. Trying a new idea is as natural as breathing, and challenging each other's musical inclinations is like conversing with your oldest and closest friends. When you have a basic understanding and you can read one other's gestures, making interpretive decisions together is an energizing process.

Mozart 5 and Vieuxtemps 4 are part of me. They remind me of the rich legacy of classical music and of the wonderful continuity of tradition, yet they are also timeless. When I play these notes onstage with my colleagues, I don't reflect on the past; I'm caught up in the dialogue, looking forward to whatever the next phrase will bring.

Hilary Hahn



*above: Hilary Hahn with Klara Berkovich
below: with Jascha Brodsky*



Violin Concertos by Legendary Composer-Performers: Mozart and Vieuxtemps

It's hard to imagine now, but there was a time when Wolfgang Mozart was an evidently less popular composer than the Belgian violinist Henri Vieuxtemps, active some three generations later. Mozart's reputation in the mid-19th century was secure but rested on a relatively few pieces; not until the 20th century was his catalogue explored fully, with most of his major works being declared masterpieces. Vieuxtemps, meanwhile, shows up only rarely in orchestral concerts, but his name still has great currency among violinists. His music has its roots deep in Parisian and Viennese Classicism and shows the particular stamp of Beethoven.

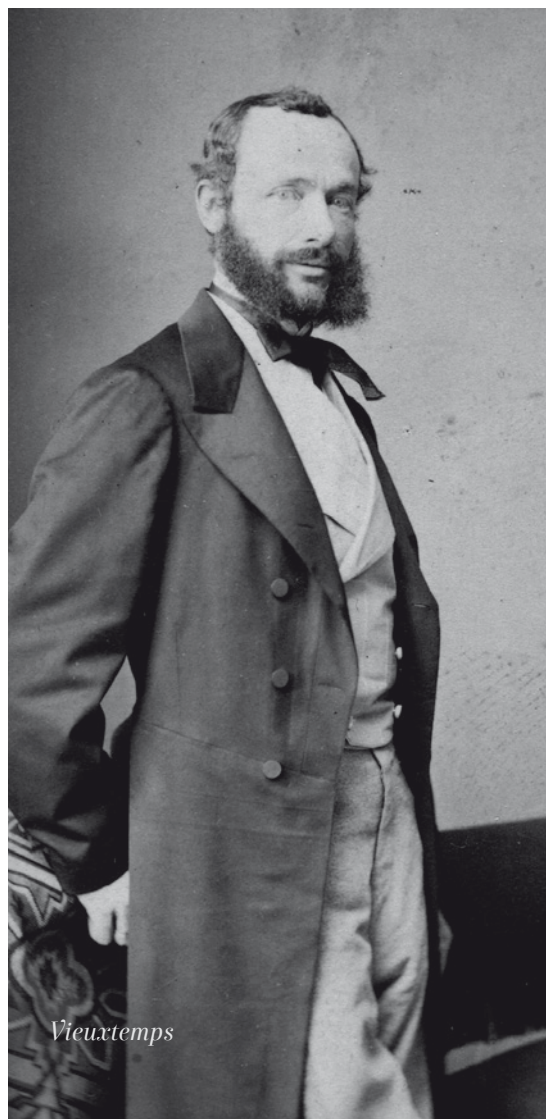
Mozart was still a teenager when he wrote his five violin concertos – the first probably in 1773 and the remaining four in 1775. Already a seasoned professional composer and keyboardist, he also played the violin from an early age: he was the son of one of the acknowledged violin masters of the era,

Leopold Mozart, who had published his influential *Treatise on the Principles of Violin Playing* in 1756. In 1773 Wolfgang was appointed concertmaster to the court orchestra of his employer, Prince-Archbishop Hieronymus Colloredo of Salzburg, but by the time he moved to Vienna in 1781 he had virtually stopped playing the violin. He made his public name in Vienna first with a remarkable string of piano concertos, most of which he performed himself, and then concentrated on opera, meanwhile also writing symphonies, chamber music and a few sacred works, mostly on commission. (His only other string concerto was the *Sinfonia concertante* for violin, viola and orchestra, K 364, composed in 1779.)

It remains unclear for whom Mozart wrote his 1775 violin concertos, although consensus points not to the composer himself but to his successor as court orchestra concertmaster, Antonio Brunetti. He wrote for players and

an audience whose experience and taste he could gauge closely, working largely within conventional forms but displaying an extraordinary wealth of thematic invention, an erudite and progressive sense of harmony and increasingly refined dramatic effect that has often been likened to opera. The outgoing Violin Concerto No. 5 in A major, K 219, is best known for the third-movement episode that gives it its nickname “Turkish.” That fiery, folk-like music adds a heightened level of excitement to the whole concerto.

The tempo marking of the first movement is the unusual “Allegro aperto,” or “open allegro,” suggesting breadth and flexibility within the moderately fast tempo. The orchestral exposition begins with a sharp chord followed by contrastingly soft, rising arpeggios, a theme that wouldn’t be out of place in a symphony. The second theme is a quick, falling scale fragment appended by three repeated pitches. The very end of the exposition, a unison zig-zag-descending arpeggio, is a kind of palindrome of the opening. Instead of a verbatim repeat of the orchestral opening, as he had done in the first four concertos, Mozart casts the soloist’s entrance in a dreamily slow andante tempo with a seemingly new melodic



idea that foreshadows the “true” theme. When the fast tempo returns, the soloist plays a contrastingly lively version of this same tune, now accompanied by the orchestra’s original opening music. The unique, highly unexpected entrance of the soloist would become a Mozart trademark in his piano concertos. The development section moves the thematic material through several key areas and emphasizes a few details that on first hearing might have slipped by the listener, and the movement culminates in a solo cadenza. (The cadenzas in this performance are by the great 19th-century violinist/composer Joseph Joachim.)

The second movement is marked Adagio, suggesting a more relaxed, introspective stance than that of the more usual andante. The simplicity of the themes stated by the orchestra allows for continual adjustment by the soloist, via extension, ornamentation and changes in proportion and harmony. A shift to minor keys in a central section adds shadow and depth. The finale is a minuet-tempo Rondeau – a string of contrasting ideas in which the first theme returns like a refrain. This recurring theme is an elegant phrase that ends with a little rising arpeggio; its

smiling character is maintained by most of the secondary ideas, too, until suddenly Mozart unleashes the “Turkish” (really more Central/Eastern European) episode. This strays not only from the Rondeau’s gregarious major key but also from the lilt of the minuet. Mozart also calls for the orchestral string players to whack the strings with the wood of the bow for a rustic, percussive effect. This edge of wildness must have delighted the concerto’s first audiences, whose fascination with Eastern exoticism often resulted in overgeneralization.

Like Mozart, Vieuxtemps was taught violin initially by his father, and toured through Europe as a prodigy. By the 1820s, however, the prospect of being an independent virtuoso had become more realistic than in Mozart’s era – this was the age of Nicolò Paganini and Franz Liszt. Vieuxtemps made a strong impression not just of virtuosity but of musicality with a performance in Vienna, at the age of fourteen, of Beethoven’s then-neglected violin concerto.

Unlike Mozart, Vieuxtemps hadn’t composed extensively as a child; he wrote his first piece, the Violin Concerto No. 2 in F sharp minor, op. 19, in 1836, at age sixteen. What we know as “No. 1,” the E major concerto op. 10, was

actually written in 1840; he wrote seven violin concertos in all, spanning his professional life. Vieuxtemps's composition teacher Anton Reicha was a highly respected Beethoven contemporary and innovator who must have helped instil in his pupil a concern for deeper architectural connections. As Vieuxtemps found his mature voice, that influence helped individualize his music from that of his more French-oriented predecessors, and earned him notice from such important composers as Berlioz and Schumann.

At the time of writing the Concerto No. 4 in D minor, op. 31, Vieuxtemps was living in St. Petersburg, where he had accepted the position of court violinist to Tsar Nicholas I; his duties also included teaching at the Conservatory. His tenure there helped establish a Russian school of violinists and cemented a legacy that continues to resonate today. Nonetheless, as he related in his memoirs, he was miserable in Russia. He left in 1852 and premiered his Fourth Concerto in Paris at the end of that year to very enthusiastic acclaim.

Rather than the three movements more typically found in a concerto, Vieuxtemps's Fourth Concerto has four, like a symphony; but

in a concession to expectation the composer indicated that the Scherzo third movement might be omitted in performance. The first movement begins with a lengthy slow introduction — a specifically Beethovenian, symphonic touch. To seal the connection, Vieuxtemps invokes Beethoven clearly in the form of an unmistakable near-quote of the brief funeral march coda in the first movement of the Ninth Symphony. Following the introduction, the violin's solo episode is rhapsodic and impassioned, with the relatively sparse orchestral accompaniment in a much looser form, culminating in a written-out cadenza (in this case the composer's). The first movement links directly to the Adagio religioso via a sustained horn note. The solemn, chorale-like orchestral foundation of the slow movement, presented first in the winds, allows for a richly embellished violin melody, simple in its songlike structure but emotionally effective. Following the movement's brief peak, the harp adds warmth and texture.

It's in the Scherzo that Vieuxtemps the virtuoso first reveals himself. The Vivace main idea has the soloist playing figures grouped in duple time, out of step with the orchestra's 3/4 time signature. To end the first section, a fast

descending chromatic scale with trills is a hair-raising effect straight out of Paganini. The charming major-key Trio section, with its bagpipe-like drones, horn-calls and gregarious violin solo is as bucolic as Haydn's Austrian folk dances.

Vieuxtemps opens the Finale marziale exactly like the first movement — a nod to the cyclic thematic approach of Beethoven, Schumann and Berlioz. The martial quality then takes over with a majestic symphonic exposition in D major. The violin's entrance, almost surprising after such an opening, retains the mood of the march, but accumulating virtuosity in the solo part increases musical tension and excitement: listen especially for the chromatic triple-stops in sixteenth notes, an idea clearly originating in the mind and fingers of a performer. An extended lyrical passage returns us temporarily to D minor, but the thrilling final minutes bring this wide-ranging Romantic concerto to a high-spirited finish.

Robert Kirzinger



Paavo Järvi

Violinkonzerte als Weggefährten

Mein größtes, grundlegendstes und langandauerndstes Abenteuer als Musikerin ist das Bestreben, mein Repertoire zu erweitern. Seit früher Kindheit war das Aufschlagen von Noten eines Stückes, das ich liebte, aber noch nicht gespielt hatte, wie eine magische Kombination aus Lottogewinn und dem Beginn einer wunderbaren Reise. Makellose, unbenutzte Noten sind wie eine frischgedruckte Landkarte. Die Textur der Seiten erinnert mich daran, dass ich einen kleinen dreidimensionalen Teil des Erbes des Komponisten in meinen Händen halte. Ich bin aufgeregt, wenn ich daran denke, wie unendlich viele Ausdrucksmöglichkeiten sich mit jedem neuen Werk auftun und dass es vielleicht für Jahrzehnte in meinem Repertoire bleiben wird. Diese Hoffnungen verwirklichen sich nicht immer, aber als ich noch sehr jung war, passierte mir dies im Laufe eines für mich wichtigen Jahres gleich zweimal. Im Alter von zehn Jahren bekam ich die Geigennoten sowohl zu Vieuxtemps' Violinkonzert Nr. 4 als auch zu Mozarts Violinkonzert Nr. 5.

Ein paar Jahre zuvor hatte ich in Baltimore, Maryland, als Anfängerin ein kleines Sommerlager für Geiger besucht. Eine der Gastlehrerinnen war Klara Berkovich, die erst kürzlich aus Russland emigriert war. Sie hatte dort 25 Jahre an der Schule für musikalisch Begabte in St. Petersburg unterrichtet. Klara Berkovich war – und ist – eine bedachtsame, pragmatische und fördernde Lehrerin mit hohem Anspruch. Ich war von ihrer Art gefesselt und entschied mich, bei ihr zu studieren. Es bedurfte einer gewissen Überredungskunst, bevor sie sich bereit erklärte, mich zu unterrichten – ich war damals erst fünf Jahre alt. Aber fortan hatte ich bis zu meinem zehnten Lebensjahr jede Woche zweimal Unterricht bei ihr, was insgesamt um die 500 Stunden in ihrem Studio bedeutete. Klara Berkovich beeinflusste nicht nur meine geigerische Entwicklung, sondern ermutigte mich auch, über den Tellerrand zu schauen: Museen zu besuchen, zu lesen, Aufnahmen legendärer Künstler der Vergangenheit zu hören, Fragen zu stellen und niemals aufzuhören zu lernen. Sie

begleitete mich auf meinem Weg von meinem ersten eigenen Geigen-Recital im Februar 1990 bis zum darauffolgenden Sommer, und das letzte große Werk, das sie mich in meinen letzten Monaten als ihre Schülerin lehrte, war Vieuxtemps' Viertes Violinkonzert.

In jenem Herbst lernte ich am Curtis Institute of Music Jascha Brodsky kennen, der für die nächsten sieben Jahre mein Geigenlehrer werden sollte. Das erste Violinkonzert, das ich bei ihm studierte, war Nr. 5 von Mozart. Anhand dieses Werks lernte ich seinen Unterrichtsstil kennen, und durch die zeitliche Fügung, aber auch wegen der Musik selbst wurde es ein wesentlicher Bestandteil des Fundaments, auf welchem mein Repertoire aufbaut. Jascha Brodsky, 72 Jahre älter als ich, war stets liebenswürdig und zuvorkommend, aber gleichzeitig ein Verfechter von Qualität; egal ob es um musikalische oder um technische Aspekte ging, er ließ nichts durchgehen. Er hatte in den 1920er Jahren beim großen Eugène Ysaÿe (einem der Meisterschüler von Vieuxtemps) studiert und reiste dann über fünf Jahrzehnte als Erster Geiger des Curtis-Streichquartetts um die Welt. Brodskys Freundschaften mit Mischa Elman, Fritz Kreisler, Efrem Zimbalist und Nathan Milstein

und seine lebendigen Erzählungen (aus erster Hand!) von seinen Vorgängern und Zeitgenossen – deren Aufnahmen ich sammelte – machten mich persönlich stolz auf den reich verzweigten Stammbaum der Violingeschichte.

25 Jahre sind vergangen, seit ich mich zum ersten Mal an Vieuxtemps' Nr. 4 und Mozarts Nr. 5 versuchte. Sie sind Grundpfeiler meines aktiven Konzertrepertoires; ich spiele sie daher sehr häufig und sehe, wie die Zuhörer auf sie reagieren. Mozarts Musik entfacht die Fantasie. Es macht Spaß, in seinen Einfallsreichtum und seine emotionale Direktheit einzutauchen. Seine Kompositionen sprechen den Zuhörer direkt an, und Musiker genießen die unzähligen raffinierten Phrasen. Aus diesem Grund hebt Mozart allgemein die Stimmung; wenn ich mich auf der Bühne umsehe, haben die Musiker immer ein Lächeln auf den Lippen, wenn sie seine Musik spielen. Mozarts Fünftes ist besonders interaktiv und erfordert, dass das Orchester seine eigenen Ideen einbringt, dass die Musiker miteinander und mit dem Solisten spielen und gleichzeitig das Gesamtgeschehen vorantreiben.

Vieuxtemps' Viertes, das für eine wesentlich größere Orchesterbesetzung geschrieben wurde und eine Brücke vom klassischen zum

romantischen Stil schlägt, ist oft für Orchester und Dirigenten neu. Ein solch unbeschriebenes Blatt vor sich zu haben ist ungewöhnlich, und es ist spannend zu sehen, wie alle herauszufinden versuchen, wie sie an das Stück herangehen wollen. Kreativität und Innenleben eines Ensembles werden dabei sofort deutlich. In Vieuxtemps' Fall stellt sich schnell heraus, dass dieses Konzert sehr opernhaft lyrisch ist und eine Menge Flexibilität, Ausdruckskraft und Konzentration sowie ein Gespür für das Dramatische erfordert; gleichzeitig muss auch in seinen symphonischsten Abschnitten eine kammermusikalische Geschlossenheit gewahrt werden. Es ist überaus interessant, all diese Elemente zu erkunden; ebenso wie bei Mozart hat die Art der Zusammenarbeit großen Einfluss auf die Interpretation. Im Verlauf der Proben werden die Musiker immer engagierter und rutschen dabei oft immer näher an ihre Stuhlkanten heran. Am Konzertabend sind dann alle bereit, voller Energie gemeinsam in Aktion zu treten.

Was ich an der jahrelangen Arbeit an einem Stück besonders mag, ist die Gelegenheit, ganz ungezwungen mit Ausdruck, Konzeption und Technik zu experimentieren – für mich alleine und mit meinen Kollegen. Bei Kollegen, mit

denen ich schon sehr lange zusammenarbeite, – wie es mit Paavo Järvi und der Deutschen Kammerphilharmonie der Fall ist –, ist das Angehen der kreativen Aspekte der Musik sehr direkt und aufrichtig. Eine neue Idee auszuprobieren ist dann so natürlich wie das Atmen, und das In-Frage-Stellen der gegenseitigen musikalischen Überzeugungen ist wie eine Unterhaltung unter guten alten Freunden. Wenn man ein gemeinsames Grundverständnis besitzt und die Gestik des anderen lesen kann, werden interpretatorische Entscheidungen zu einem aufregenden Prozess.

Mozarts Fünftes und Vieuxtemps' Viertes Violinkonzert sind ein Teil von mir. Sie erinnern mich an das reiche Erbe der klassischen Musik und das wundervolle Weiterleben von Traditionen – und sind dabei doch zeitlos. Wenn ich diese Musik mit meinen Kollegen auf der Bühne spiele, reflektiere ich nicht über die Vergangenheit – ich bin ganz im Dialog mit dem Orchester gefangen und freue mich auf das, was die nächste Phrase bringen wird.

Hilary Hahn

(Übersetzung: Julia Jones)



*Hilary Hahn with Paavo Järvi and members of
The Deutsche Kammerphilharmonie Bremen*

Violinkonzerte von Mozart und Vieuxtemps, zwei Geigern und Komponisten

Es ist heute schwer vorstellbar, aber es gab eine Zeit, da waren die Werke von Wolfgang Mozart wesentlich weniger populär als die Kompositionen des belgischen Geigers Henri Vieuxtemps, der etwa drei Generationen später wirkte. Mozarts Ruf war zwar gesichert, beruhte jedoch auf relativ wenigen Stücken; erst im 20. Jahrhundert wurde sein Werkverzeichnis vervollständigt und die meisten seiner großen Kompositionen als Meisterwerke eingestuft. Der Name Vieuxtemps taucht hingegen nur noch selten auf den Programmen von Orchesterkonzerten auf, aber er besitzt immer noch hohes Ansehen unter Geigern. Seine Musik hat ihre Wurzeln in der Pariser und Wiener Klassik und ist insbesondere von Beethoven geprägt.

Mozart war noch ein Teenager, als er seine fünf Violinkonzerte schrieb – das erste vermutlich 1773 und die übrigen vier 1775. Er war zu diesem Zeitpunkt bereits ein erfahrener Komponist und Tastenvirtuose und spielte

darüber hinaus seit früher Jugend Geige. Sein Vater Leopold Mozart war einer der renommiertesten Geigenlehrer seiner Zeit, dessen einflussreiches Lehrwerk *Versuch einer gründlichen Violinschule* 1756 erschienen war. 1773 wurde Wolfgang zum Konzertmeister des Hoforchesters seines Arbeitgebers, des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Colloredo ernannt. Als Mozart 1781 nach Wien zog, hatte er nahezu aufgehört, Geige zu spielen. Sein Name wurde in Wien zuerst durch eine bemerkenswerte Reihe von Klavierkonzerten bekannt, die er meist selbst aufführte. Später konzentrierte er sich auf die Oper, schrieb gleichzeitig jedoch Symphonien, Kammermusik und Kirchenmusik, meist als Auftragskompositionen. (Sein einziges anderes Konzert für Streicher ist die Sinfonia concertante für Geige, Bratsche und Orchester KV 364 von 1779.)

Es bleibt bis heute unklar, für wen Mozart seine Violinkonzerte von 1775 schrieb. Man vermutet

jedoch allgemein, dass sie nicht für ihn selbst, sondern für Antonio Brunetti bestimmt waren, seinen Nachfolger als Hofkonzertmeister. Mozart schrieb für Musiker und ein Publikum, dessen Erfahrung und Geschmack er gut abschätzen konnte. Er arbeitete zwar mit konventionellen Formen, zeigte dabei jedoch einen außerordentlichen Einfallsreichtum, einen hochentwickelten Sinn für harmonische Verläufe und ein feines Gespür für dramatisches Geschehen, das oft an die Oper erinnert. Das Violinkonzert Nr. 5 in A-Dur KV 219 wird auch oft das »Türkische« genannt aufgrund eines Abschnitts im dritten Satz, dessen feurige, volkstümliche Musik dem gesamten Konzert ein erhöhtes Maß an Spannung verleiht.

Der erste Satz hat die ungewöhnliche Tempobezeichnung »Allegro aperto« oder »offenes Allegro«, was auf eine Ungebundenheit und Flexibilität innerhalb des mäßig schnellen Tempos hindeutet. Die Orchesterexposition beginnt mit einem scharfen Forte-Akkord gefolgt von aufsteigenden Dreiklangsbrechungen im Piano – eine Kontrastgestaltung, die auch in einer Symphonie nicht fehl am Platz wäre. Das zweite, rasche Thema ist ein absteigendes Tonleitersegment, gefolgt von einer dreifachen Tonrepetition. Am Ende der Exposition

steht eine unisono im Zickzack absteigende Tonfolge, die sich als eine Art Palindrom der Einleitung erweist. Anstatt einer wortgetreuen Wiederholung der Orchestereinleitung, wie er es in den ersten vier Konzerten tat, hüllt Mozart den Einsatz des Solisten in ein träumerisch langsames Andante mit einer scheinbar neuen melodischen Idee, welche das »wahre« Thema erahnen lässt. Wenn dann das schnelle Tempo zurückkehrt, spielt der Solist eine kontrastierend lebendige Version derselben Melodie, jetzt begleitet von der ursprünglichen Eröffnungsmusik des Orchesters. Dieser einzigartige, höchst unerwartete Einsatz des Solisten sollte auch zum Markenzeichen von Mozarts Klavierkonzerten werden. In der Durchführung wandert das thematische Material durch verschiedene Tonarten, wobei einige Details betont werden, die dem Zuhörer beim ersten Hören vielleicht entgangen waren; dann gipfelt der Satz in einer Solokadenz. (Die Kadenzen in dieser Aufnahme stammen von dem großen Geiger Joseph Joachim, einem Virtuos und Komponisten des 19. Jahrhunderts.)

Der zweite Satz ist ein Adagio, was auf eine innige, introvertierte Haltung schließen lässt – anders als beim gebräuchlicheren

Andante. Die Schlichtheit der vom Orchester vorgegebenen Themen lässt dem Solisten viel Raum für musikalische Erweiterungen, Verzierungen und Veränderungen in Proportion und Harmonik. Eine Moll-Eintrübung gibt dem Stück im Mittelteil Schatten und Tiefe. Das Finale ist ein Rondo im Duktus eines Menuetts und präsentiert eine Reihe kontrastierender Ideen, deren erste als Refrain immer wiederkehrt. Dieses Thema ist eine elegant beschwingte Phrase, die mit einer feinen, fast beiläufigen Aufwärtsbewegung endet. Der sonnige Charakter wird auch in den meisten Nebenthemen beibehalten, bis Mozart plötzlich mit dem »türkischen« (in Wahrheit eher zentral- bzw. osteuropäischen) Abschnitt dazwischenfährt. Dieser verlässt nicht nur das freundliche Dur des Rondos, sondern auch den Rhythmus des Menuetts. Mozart verlangt von den Streichern im Orchester, mit dem Bogenholz auf die Saiten zu schlagen, wodurch er einen rustikalen, perkussiven Effekt erzielt. Dieses beinahe Wilde muss die Zuhörer der ersten Konzerte, deren Faszination für östliche Exotik meist auf gängigen Klischees beruhte, zutiefst entzückt haben.

Ebenso wie Mozart wurde Vieuxtemps zunächst von seinem Vater unterrichtet und tourte als Wunderkind durch ganz Europa. 1820

war es allerdings wesentlich wahrscheinlicher, seinen Lebensunterhalt als Virtuose bestreiten zu können, als zu Mozarts Zeiten – es war die Ära von Nicolò Paganini und Franz Liszt. Bei einem Auftritt in Wien sorgte Vieuxtemps mit dem damals vernachlässigten Violinkonzert von Beethoven für Furore, nicht nur im Hinblick auf seine Virtuosität, sondern auch durch seine Musikalität – und das im Alter von 14 Jahren.

Im Unterschied zu Mozart hat Vieuxtemps als Kind nicht komponiert; er schrieb sein erstes Stück, das Violinkonzert Nr. 2 in fis-Moll op. 19 erst 1836, mit 16 Jahren. Was wir als »Nr. 1« kennen, das E-Dur Konzert op. 10, entstand erst 1840. Vieuxtemps schrieb im Laufe seines Berufslebens insgesamt sieben Violinkonzerte. Sein Kompositionslehrer Anton Reicha war ein hoch angesehener Zeitgenosse Beethovens und ein Innovator, der seinem Schüler ein Streben nach fundierten Strukturen in seiner Musik beigebracht haben muss. Mit seinem ausgereiften Stil setzte sich Vieuxtemps von seinen eher französisch orientierten Vorgängern ab und errang dadurch die Aufmerksamkeit von so bedeutenden Komponisten wie Berlioz und Schumann.

Als Vieuxtemps das Konzert Nr. 4 in d-moll op. 31 schrieb, lebte er in St. Petersburg, wo

er die Stelle des Hofgeigers unter Zar Nikolaus I. angenommen hatte; zu seinen Aufgaben gehörte auch das Unterrichten am Konservatorium. Während seiner dortigen Amtszeit förderte er die Entwicklung einer russischen Schule von Geigern und hinterließ ein Vermächtnis, das auch heute noch spürbar ist. Dennoch war er, wie er in seinen Memoiren schreibt, in Russland unglücklich. 1852 verließ er Russland, und sein Viertes Violinkonzert wurde Ende des Jahres vor einem begeisterten Pariser Publikum uraufgeführt.

Anstelle der drei Sätze, die man normalerweise in einem Solokonzert findet, hat dieses Konzert vier, wie eine Symphonie; als Zugeständnis an die allgemeine Erwartung machte der Komponist jedoch kenntlich, dass der dritte Satz, das Scherzo, in Aufführungen weggelassen werden durfte.

Der erste Satz beginnt mit einer langen, langsamen Einleitung – ein symphonisches Element, das sich unverkennbar an Beethoven orientiert. Diese Verbundenheit mit Beethoven drückt Vieuxtemps noch deutlicher aus, indem er die kurze, aber unverwechselbare Trauermarsch-Coda aus dem ersten Satz der Neunten Symphonie zitiert. Nach dieser Einleitung folgt ein leidenschaftlich-

rhapsodisches Solo der Violine, nur sparsam vom Orchester begleitet und in lockerer Form; den Höhepunkt bildet die vom Komponisten selbst geschriebene Kadenz. Der erste Satz geht über einen ausgehaltenen Ton im Horn direkt in das Adagio religioso über. Über dem feierlichen, choralartigen Fundament dieses langsamen Satzes, das im Orchester zuerst durch die Holzbläser präsentiert wird, kann sich eine reich verzierte Melodie der Sologeige entfalten: schlicht in ihrer liedhaften Struktur, aber emotional äußerst wirksam. Nach dem kurzen Höhepunkt dieses Satzes setzt schließlich die Harfe ein, die der Musik Wärme und eine neue Textur verleiht.

Im anschließenden Scherzo zeigt sich Vieuxtemps zum ersten Mal als Virtuose. In der Hauptidee des Vivace spielt der Solist Figuren im Zweiertakt gegen den Dreivierteltakt des Orchesters. Das Ende des ersten Abschnitts besteht aus einer rasanten Talfahrt von Trillern über einer absteigenden chromatischen Skala – ganz im Stile Paganinis. Das charmante Trio in Dur mit seinen Dudelsack-ähnlichen Klängen, den Hornrufen und dem lieblichen Geigensolo ist so idyllisch wie Haydns österreichische Volkstänze.

Das Finale marziale eröffnet Vieuxtemps genauso wie den ersten Satz – eine

Verbeugung vor der zyklischen Gestaltungsweise von Beethoven, Schumann und Berlioz. Dann jedoch setzt sich eine kämpferische Haltung mit einer majestätisch-symphonischen Exposition in D-dur durch. Der Einsatz der Geige wirkt nach einer solchen Eröffnung beinahe überraschend. Die Stimmung eines Marsches wird zwar beibehalten, die musikalische Spannung jedoch durch eine sich steigernde Virtuosität der Solopartie noch verstärkt. Achten Sie besonders auf die Trippelgriffe in Sechzehntelnoten – eine Idee, die ganz klar von einem Komponisten stammt, der selbst Geige spielt. Eine lyrische Passage führt uns vorübergehend nach d-moll, aber die letzten spannenden Minuten bringen dieses weit ausladende romantische Konzert zu einem temperamentvollen Schluss.

Robert Kirzinger
(Übersetzung: Julia Jones)



Deux concertos inséparables

L'aventure la plus belle, la plus simple et la plus longue dans laquelle je me sois embarquée en tant que musicienne est ma quête pour étendre mon répertoire. Depuis toute petite, quand j'ouvre la partition d'un morceau que j'aime mais n'ai encore jamais joué, j'ai l'impression magique d'avoir tout à la fois gagné le gros lot à la loterie et entrepris un voyage épique. La partition propre, jamais utilisée, est une carte fraîchement imprimée. La texture de la page rappelle à mes mains que je tiens une petite partie, en trois dimensions, de ce que le compositeur nous a légué. Je suis excitée de penser que chaque œuvre nouvelle s'accompagne d'une infinité de possibilités expressives, et qu'elle restera probablement pendant des décennies à mon répertoire. Ces espoirs ne se réalisent pas toujours, mais, au cours d'une des années significatives de mon enfance, cela s'est produit par deux fois. J'avais 10 ans quand on m'a donné la partie de violon du Quatrième Concerto de Vieuxtemps, et celle du Cinquième Concerto de Mozart.

Quelques années auparavant, à Baltimore (Maryland), j'avais participé à un modeste

stage estival de violon pour débutants. L'un des professeurs invités était Klara Berkovich, qui avait depuis peu quitté la Russie après y avoir enseigné pendant vingt-cinq ans à l'École spécialisée pour jeunes talents musicaux de Saint-Petersbourg. Mme Berkovich était – est toujours – un professeur attentionné, pragmatique, stimulant et très exigeant. J'ai été fascinée par sa pédagogie, et j'ai décidé que je voulais devenir son élève. Il a fallu user d'une certaine persuasion avant qu'elle accepte ; j'avais seulement 5 ans. Une fois les choses convenues, j'ai pris deux cours par semaine avec elle jusqu'à l'âge de 10 ans – j'ai donc passé environ cinq cents heures dans son studio. Mme Berkovich ne s'est pas contentée de superviser mes progrès en tant que violoniste, elle m'a aussi encouragée à élargir mes horizons : à visiter des musées, lire, écouter des enregistrements de musiciens légendaires du passé, poser continuellement des questions et ne jamais cesser d'apprendre. Elle m'a accompagnée jusqu'à mon premier long récital en février 1990 puis jusqu'à la fin de l'été, et la dernière grande œuvre que j'ai

apprise avec elle, pendant les ultimes mois où j'ai été son élève, c'est le Quatrième Concerto de Vieuxtemps.

À l'automne suivant, je suis entrée au Curtis Institute of Music et j'ai fait la connaissance de Jascha Brodsky, qui allait être mon professeur de violon pendant sept ans. Le premier concerto qu'il m'a fait travailler est le Cinquième de Mozart. En raison de la chronologie des événements d'une part, et de la musique elle-même d'autre part, c'est donc avec cette œuvre que j'ai découvert sa manière d'enseigner, et elle est devenue partie intégrante des fondements de mon répertoire. M. Brodsky, de soixante-douze ans mon aîné, était gentil et courtois, mais aussi perfectionniste ; qu'il s'attachât à guider notre musicalité ou à façonner notre technique, jamais il ne survolait. Il avait été l'élève du merveilleux Eugène Ysaÿe (l'un des plus célèbres élèves de Vieuxtemps) dans les années 1920, et pendant cinquante ans avait donné d'innombrables concerts comme premier violon du Curtis String Quartet. Les liens d'amitié de M. Brodsky avec Mischa Elman, Fritz Kreisler, Efrem Zimbalist ou Nathan Milstein, de même que ses descriptions si vivantes de ses prédécesseurs et de ses

contemporains – dont il avait collectionné les enregistrements – me rendaient personnellement fière de cette généalogie du violon.

Vingt-cinq ans ont passé depuis que j'ai appris pour la première fois le Quatrième Concerto de Vieuxtemps et le Cinquième de Mozart. Ce sont des piliers de mon répertoire actif de concert ; je les joue donc fréquemment, ce qui me donne l'occasion d'observer les réactions des gens à ces deux œuvres. La musique de Mozart enflamme l'imagination. C'est un plaisir d'explorer son ingéniosité et son immédiateté émotionnelle ; son écriture parle directement aux auditeurs, et la profusion de ses trouvailles ravit les interprètes. Grâce à quoi Mozart génère la bonne humeur ; quand je regarde sur scène les gens qui jouent ses œuvres, je vois toujours des sourires. Le Cinquième Concerto de Mozart est particulièrement interactif, exigeant de l'orchestre qu'il intervienne avec ses propres idées, qu'il passe le relais d'un pupitre à l'autre ainsi qu'au soliste, et soit le moteur de l'effet d'ensemble.

Le Quatrième Concerto de Vieuxtemps, écrit pour une formation beaucoup plus importante et assurant la transition entre les styles classique et romantique, est souvent une

découverte pour les orchestres et les chefs. Commencer ainsi avec une page vierge est inhabituel, et il est très stimulant d'être dans une pièce où chacun essaie de déterminer la façon dont il veut aborder l'œuvre. La créativité apparaît en pleine lumière, de même que les rouages intérieurs de chaque ensemble. Dans le cas du Vieuxtemps, il devient vite évident que ce concerto est lyrique comme un opéra, et exige souplesse, panache, concentration, une certaine théâtralité, et une unité digne de la musique de chambre, même dans ses dimensions les plus symphoniques. Il est galvanisant d'explorer tous ces éléments ; comme dans le concerto de Mozart, la direction collective a une grande influence sur l'interprétation. Au fil des répétitions, les musiciens s'impliquent de plus en plus, se rapprochant souvent du bord de leur chaise. Le moment du concert venu, chacun est prêt à passer à l'action, d'un commun élan.

Lorsque je travaille un morceau pendant de nombreuses années, j'apprécie tout particulièrement de pouvoir largement expérimenter au niveau de l'expression, de la conception de l'œuvre, de la technique, seule ou avec mes collègues. Si ces derniers sont des collaborateurs musicaux de longue

date, comme c'est le cas pour Paavo Järvi et la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, notre partage d'un certain imaginaire musical est immédiat et honnête. Essayer une nouvelle idée est aussi naturel que respirer, et discuter des inclinations musicales des uns et des autres est comme parler avec ses plus vieux et ses plus proches amis. Dès lors que l'on se comprend un minimum et que l'on sait déchiffrer les intentions de ses partenaires, décider ensemble de l'interprétation est un processus stimulant.

Le Cinquième Concerto de Mozart et le Quatrième de Vieuxtemps font partie de moi. Ils me rappellent le riche héritage de la musique classique et la merveilleuse continuité de la tradition, tout en étant eux-mêmes intemporels. Quand je joue ces notes sur scène avec mes collègues, je ne réfléchis pas au passé ; je suis prise par le dialogue, impatiente de découvrir ce qu'offrira la phrase suivante.

*Hilary Hahn
(Traduction : Josée Bégaud)*

Concertos pour violon de Mozart et Vieuxtemps, deux compositeurs violonistes

C'est difficile à imaginer aujourd'hui, mais il fut un temps où Wolfgang Mozart était un compositeur moins populaire que le violoniste belge Henri Vieuxtemps, d'environ trois générations son cadet. La réputation de Mozart était solide au milieu du XIX^e siècle mais reposait sur relativement peu d'œuvres. Ce n'est qu'au XX^e siècle que son catalogue fut exploré intégralement et que la plupart de ses grandes partitions furent considérées comme des chefs-d'œuvre. Aujourd'hui, si le nom de Vieuxtemps ne figure que rarement aux programmes de concert, il est très familier des violonistes. La musique du compositeur belge plonge ses racines dans les classicismes français et viennois et porte la marque de Beethoven.

Mozart n'avait pas vingt ans lorsqu'il écrivit ses cinq concertos pour violon – le premier probablement en 1773 et les quatre autres en 1775. Déjà compositeur accompli et virtuose du clavier, il jouait également du violon depuis son

plus jeune âge. Son père, Leopold Mozart, était l'un des grands violonistes de l'époque et avait publié en 1756 un *Essai d'école fondamentale du violon* qui faisait autorité. En 1773, Wolfgang fut nommé premier violon solo de l'orchestre de la cour de Salzbourg, où il servait le prince-archevêque Hieronymus Colloredo. Cependant, lorsqu'il partit s'installer à Vienne, en 1781, il avait pratiquement arrêté de jouer du violon et se fit connaître du public viennois tout d'abord par une remarquable série de concertos pour piano – il donna lui-même la première audition de la plupart d'entre eux. Puis il se concentra sur l'opéra, tout en écrivant des symphonies, de la musique de chambre et quelques œuvres sacrées, le plus souvent sur commande (son seul autre concerto pour cordes est la Symphonie concertante pour violon et alto K 364, qui date de 1779).

Si l'on n'a toujours pas réussi à déterminer à qui Mozart destinait ses concertos pour violon de 1775, les avis s'accordent à penser que

ce n'était pas à lui-même, mais plutôt à son successeur au poste de premier violon solo de l'orchestre de la cour de Salzbourg, Antonio Brunetti. Dans ces pages, le compositeur a parfaitement évalué les possibilités des violonistes et le goût du public : elles s'inscrivent dans les formes conventionnelles mais présentent une extraordinaire richesse d'invention thématique, témoignent d'un sens harmonique brillant et novateur, et ménagent des effets dramatiques de plus en plus raffinés que l'on a souvent rapprochés de l'opéra. Le Cinquième Concerto en *la* majeur K 219, « turc », est connu notamment pour l'épisode du troisième mouvement qui lui a donné son surnom. Ce passage foudroyant aux accents populaires ajoute encore au caractère captivant de l'œuvre entière.

Le premier mouvement porte l'indication inhabituelle *Allegro aperto* (« *allegro ouvert* ») qui suppose une certaine souplesse au sein du tempo modérément rapide. L'exposition orchestrale commence par un accord marqué forte, suivi de légers arpèges ascendants – ce thème contrasté serait tout à fait à sa place dans une symphonie. Le deuxième thème est un vif fragment de gamme descendante

terminé par trois notes répétées. La fin de l'exposition orchestrale, un arpège descendant à l'unisson en zigzag, fait figure de miroir du début. Au lieu de calquer l'entrée du soliste sur l'exposition orchestrale, comme il l'avait fait pour dans ses quatre premiers concertos, Mozart introduit le violon solo dans un andante rêveur en lui donnant une idée en apparence neuve qui préfigure le « véritable » thème. Lorsque revient le tempo rapide, le soliste joue une version enjouée de la même idée, accompagnée désormais par ce que l'orchestre avait fait entendre dans les premières mesures. L'entrée originale et parfaitement inattendue du soliste allait devenir la marque de fabrique de Mozart dans ses concertos pour piano. Le développement fait passer le matériau thématique par diverses tonalités et met l'accent sur quelques détails qui ont pu échapper à l'auditeur à leur première apparition, puis arrive le point culminant du mouvement, la cadence du soliste (les cadences entendues ici sont de la plume du grand violoniste/compositeur du XIX^e siècle Joseph Joachim.)

L'indication *Adagio* du mouvement suivant suggère un caractère plus détendu et plus introspectif que s'il s'agissait d'un Andante,

comme c'est souvent le cas. La simplicité des thèmes exposés par l'orchestre permet au soliste de les varier sans cesse par extension, ornementation, ou changement de proportion et d'harmonie. Dans la partie centrale, un passage dans les tonalités mineures ajoute une ombre et de la profondeur au discours. Le finale est un rondo sur un tempo de menuet : le premier thème revient comme un refrain au milieu d'une kyrielle d'idées contrastantes. Ce thème récurrent est une phrase élégante qui se termine sur un petit arpège ascendant. Son caractère souriant se prolonge dans la plupart des idées secondaires jusqu'à ce que Mozart lance soudainement l'épisode « turc » (en réalité plutôt d'Europe centrale ou orientale) : il quitte non seulement l'aimable tonalité majeure du menuet mais aussi son rythme ternaire, requérant également des instrumentistes à cordes qu'ils frappent avec le bois de l'archet afin de créer un effet rustique et percutant. Ce brin de sauvagerie a dû enchanter le public du XVIII^e siècle dont la fascination pour un exotisme oriental tournait souvent au cliché.

Comme Mozart, Vieuxtemps apprit le violon tout d'abord avec son père et, jeune prodige, fit des tournées en Europe. Dans les années 1820, cependant, la perspective de faire une

carrière de virtuose indépendant était devenue plus réaliste qu'au temps de Mozart – c'était l'époque de Nicolò Paganini et de Franz Liszt. En jouant le Concerto pour violon de Beethoven, alors négligé, à Vienne à l'âge de quatorze ans, Vieuxtemps fit forte impression non seulement par sa virtuosité mais aussi par sa musicalité.

Mais à la différence de Mozart, Vieuxtemps n'avait pas composé dans son enfance. Il écrivit sa première œuvre, le Concerto pour violon n° 2 en *fa* dièse mineur op. 19, à seize ans, en 1836. Le n° 1 op. 10, en *mi* majeur, naquit à une date postérieure, en 1840. Vieuxtemps est l'auteur de sept concertos pour violon en tout, qui s'étalent sur toute sa carrière. Son professeur de composition, Anton Reicha, un contemporain de Beethoven et un innovateur qui jouissait d'une haute considération, a dû contribuer à instiller à son élève le souci d'une architecture fondée sur de profonds liens structurels. L'influence de Reicha permit à Vieuxtemps, lorsqu'il parvint à maturité, de trouver un style distinct de celui de ses prédécesseurs, plus marqués par l'école française, et d'attirer l'attention de compositeurs aussi importants que Berlioz et Schumann.

À l'époque où il écrivit le Concerto n° 4 en *ré* mineur op. 31, Vieuxtemps séjournait à Saint-Pétersbourg où il avait accepté le poste de violoniste à la cour du tsar Nicolas I^{er}. Sa charge comprenait également des heures d'enseignement au Conservatoire. Par ses fonctions dans cette ville, il contribua à fonder une école de violon russe et laissa un legs qui continue de prospérer aujourd'hui. Néanmoins, comme il le raconte dans ses mémoires, il mena une vie misérable en Russie. Il quitta le pays en 1852 et donna à la fin de l'année, à Paris, la première audition de son Quatrième Concerto, qui fut accueilli avec enthousiasme.

Le Quatrième Concerto de Vieuxtemps tourne le dos à l'habituelle structure tripartite et suit un plan en quatre mouvements, comme une symphonie. Le compositeur fait cependant une concession aux attentes du public en donnant le choix aux interprètes de jouer le Scherzo (troisième mouvement) ou non. Le premier mouvement commence par une introduction lente assez longue – un trait symphonique très beethovénien. Pour mieux marquer sa dette à Beethoven, Vieuxtemps invoque son grand prédécesseur en faisant une citation presque littérale, et fort reconnaissable, de la brève marche funèbre

qui conclut le premier mouvement de la Neuvième Symphonie. Après l'introduction, le soliste fait entendre un épisode rhapsodique et passionné que l'orchestre accompagne de manière relativement économe dans une forme bien plus lâche, et qui culmine dans une cadence écrite par le compositeur. Le premier mouvement s'enchaîne directement à l'Adagio religioso par le truchement d'une note tenue au cor. Le fondement orchestral de cet adagio, un choral solennel présenté d'abord aux vents, sert d'écrin à une mélodie richement ornementée du violon, simple dans sa forme lied mais très efficace sur le plan émotionnel. Après le bref sommet du mouvement, la harpe ajoute de la chaleur et une nouvelle couleur au discours.

C'est dans le Scherzo que Vieuxtemps révèle pour la première fois son visage de virtuose. L'idée principale de la première partie Vivace conjugue des motifs du soliste groupés en rythme binaire sur un accompagnement de l'orchestre à 3/4. À la fin du Vivace, une gamme chromatique descendant à vive allure et agrémentée de trilles fait un effet époustoufflant à la Paganini. Le charmant Trio en majeur, avec ses bourdons de cornemuse, ses appels de cors et son aimable solo de

violon est aussi bucolique que les danses folkloriques autrichiennes de Haydn.

Vieuxtemps ouvre le Finale marcial exactement comme le premier mouvement – un clin d’œil au principe thématique cyclique auquel recourent Beethoven, Schumann et Berlioz. Le caractère martial prend ensuite le relai dans une exposition symphonique majestueuse en *ré* majeur. L’entrée du violon, presque surprenante après une telle introduction, conserve le caractère de la marche entendue au préalable, mais la virtuosité toujours plus grande de la partie soliste accroît la tension et la frénésie : que l’on écoute notamment les triples cordes chromatiques en doubles croches, une idée qui ne peut qu’être sortie de l’esprit et des doigts d’un virtuose. Un long passage lyrique nous fait revenir provisoirement en *ré* mineur, mais les dernières minutes captivantes de ce concerto romantique de grande envergure aboutissent à une conclusion pleine d’entrain.

Robert Kirzinger
(Traduction : Daniel Fesquet)



*Paavo Järvi and The Deutsche
Kammerphilharmonie Bremen*

Recorded: Mozart: 4 & 5 December 2012: Kammer-Philharmonie, Bremen;
 Vieuxtemps: 7 & 8 August 2013: Gut Varrel, Stuhr, www.gut-varrel.de
 Producer: Sid McLauchlan
 Co-Producer: Hilary Hahn
 Recording Engineer (Tonmeister): Wolf-Dieter Karwatky
 Assistant Recording Engineer: Rainer Hoepfner
 Mixing/Post-Production Engineer (Tonmeister): Stephan Flock
 Project Management: IMG Artists (Naomi Ives and Julia Jones) and Hilary Hahn
 Project Coordination for Deutsche Grammophon: Burkhard Bartsch
 Photographs: Hilary Hahn (portraits): Michael Patrick O'Leary; childhood photographs: Stephen Hahn; Henri Vieuxtemps: J. Schäfer, akg-images; recording session: Benedict Mirow/NIGHTFROG;
 Paavo Järvi and The Deutsche Kammerphilharmonie Bremen: Julia Bayer
 Painting of Mozart: Joseph Lange
 Publishers: Bärenreiter-Verlag (Mozart); Edwin F. Kalmus & Co., Inc./Luck's Music (Vieuxtemps)
 Art Direction & Design: Zoë Roman

© & © 2015 Hilary Hahn. Under exclusive license to Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

www.hilaryhahn.com
www.facebook.com/hilaryhahn
www.deutschegrammophon.com



Previous Albums

