

Bohemian Tales

AUGUSTIN
HADELICH

DVOŘÁK *Violin Concerto*

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

JAKUB HRŮŠA

SUK *Four Pieces*

JANÁČEK *Sonata*

CHARLES OWEN



WARNER
CLASSICS



Bohemian Tales



ANTONÍN DVOŘÁK 1841-1904

Violin Concerto Op.53

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. Allegro ma non troppo | 11.09 |
| 2 | II. Adagio ma non troppo | 10.37 |
| 3 | III. Allegro giocoso, ma non troppo | 9.59 |
| 4 | No.4: Larghetto (from 4 Romantic Pieces Op.75) | 6.58 |

LEOŠ JANÁČEK 1854-1928

Violin Sonata

- | | | |
|---|-----------------|------|
| 5 | I. Con moto | 5.27 |
| 6 | II. Ballada | 5.37 |
| 7 | III. Allegretto | 2.31 |
| 8 | IV. Adagio | 4.47 |

JOSEF SUK 1874-1935

4 Pieces Op.17

- | | | |
|----|----------------------|------|
| 9 | No.1: Quasi ballata | 5.29 |
| 10 | No.2: Appassionato | 4.17 |
| 11 | No.3: Un poco triste | 4.33 |
| 12 | No.4: Burleska | 3.04 |

ANTONÍN DVOŘÁK

- | | | |
|----|--|------|
| 13 | No.4: Songs My Mother Taught Me (from Gypsy Songs Op.55)
(transcr. Augustin Hadelich) | 3.14 |
| 14 | Humoresque Op.101 No.7 (transcr. Fritz Kreisler) | 3.44 |

81.29

AUGUSTIN HADELICH *violin*

(1-3) **SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**
JAKUB HRŮŠA *conductor*

(4-14) **CHARLES OWEN** *piano*

Bohemia is a word with several layers of associations. Although the term “Bohemian” is colloquially understood as a way to describe the unconventional lifestyles of artists and other misfits (the result of a French misunderstanding of the origin of the Roma people, whom they called *Bohèmes*), the region of Bohemia was for centuries an independent and influential kingdom. Bohemia, today part of the Czech Republic, played a pivotal role in the last thousand years of European cultural history, particularly as a focal point of the religious conflicts between Catholicism and Protestantism that led to the Thirty Years’ War. By the time the music on this album was written, the kingdom of Bohemia had become part of the Austro-Hungarian empire. During the second half of the 19th century, many non-German composers were taking a special interest in creating their own “national” styles by drawing on the languages, stories, landscapes and folk music of their homelands. This album brings together three Czech composers of this period, each of whom was a unique contributor to the history and scope of Czech classical music.

When **Antonín Dvořák (1841–1904)** wrote his violin concerto in 1879 he was certainly influenced by Johannes Brahms, who had written a concerto himself the year before and whom Dvořák admired greatly. However, the layout of Dvořák’s first two movements more closely follows the blueprint of the first violin concerto by Max Bruch (1838–1920). The passionate first movement starts with free, improvisatory passages for the soloist that establish the protagonist of the story. The movement is energetic and impassioned and shorter than what the conventional sonata form would dictate. Just as in Bruch’s example, Dvořák does not repeat all the material again in a recapitulation but transitions early to the lyrical and expansive slow movement, the heart of the concerto. The last movement is a spirited *furiant* dance (with a *dumka* interlude). Throughout the work, the Czech harmonies, lyricism and references to folk music characteristic of Dvořák’s recognizable style create a soulful depth.

Dvořák was himself a violist, so it is no surprise that the inner voices in his scores are always extremely important. In many sections of the violin concerto (like the beautiful transition from the first to the second movement), the solo violin rather than soaring high above the orchestral texture is right in the midst of it – the middle voice of a chorale, surrounded by the sounds of horns and wind instruments. This means that soloist, conductor and wind players must breathe and phrase together and listen and react to each other constantly. This is both the work’s greatest challenge and also what makes it special!

I knew from the first rehearsal with the Bavarian Radio Orchestra and the Czech conductor Jakub Hrůša that I had found the ideal collaborators for this work. During the five years prior to the concerts and recording of this album, Jakub and I performed this piece together a number of times with different orchestras. He is a highly sensitive musician with an intrinsic sense of the rhythms and characters of this music.

Leoš Janáček (1854–1928) took an intense interest in Moravian folk tunes, which tend to have a less regular rhythmic structure and different modalities compared with their Bohemian counterparts. His music is stubbornly unconventional and has little in common with that of his contemporaries. Despite being far ahead of his time, he was in many ways also a traditionalist who said “Folksong knows of no atonality” – a bold and firm rejection of the more theoretical schools of modernism.

For me the most striking feature of this music is how suddenly the mood changes. The most intense lyrical outburst might give way to a gruff eruption of accented notes, followed by a moment of poignant tenderness, followed by more unexpected plot twists. Janáček’s music is full of contradictions: for example writing a *ritardando* (slowing down) at the same time as shortening the note values, diluting the effect of slowing down; or writing *staccato* (short) notes for the pianist, while instructing that the right pedal should be pressed down, making the notes ring longer. Perhaps the performer’s struggle to reconcile these conflicting ideas is intended in order to heighten the intensity of the music – an idea that avantgarde composers would embrace half a century later.

Janáček’s sonata was written between 1914 and 1922. The work opens with an impassioned theme in the violin, accompanied by shuddering *tremolandi* in the piano. The second movement is tender, exploring the quietest dynamics during moments of stillness. The third movement features a folkloristic theme in the piano, while the violin interrupts with unsettling, gruff scales.

The final movement depicts the arrival of Russian troops in Moravia, with the violin imitating bursts of machine gun fire – another slap at convention, with the piano playing a sorrowful and lyrical theme (of the sort normally expected from the violin) and the percussive gunfire figuration found in the violin (hardly considered a percussion instrument!). The climax of the final movement has the violin finally playing the main theme with the utmost intensity, to shattering, high *tremolandi* in the piano, before the opening returns and the work ends with the gunfire fading into the distance. What this final movement means, and how Janáček's motivations changed over the years, remain a subject of debate. It appears from various statements he made that he initially welcomed the Russian invasion (and the end of Austro-Hungarian rule) and intended to glorify the Russian soldiers in the sonata's original last movement (now the third movement). However in the final version of the sonata (1922) the original second movement became the new last movement, depicting the arrival of the armies as a horrific and traumatic event. Life in Europe was forever changed after the Great War.

Josef Suk (1874–1935) was a pupil and son-in-law of Dvořák, but as time progressed he found his own original voice. His Four Pieces were written in 1900, with the first (“Quasi ballata”) being the most modern of the four. The instability of the harmony creates a mood of uncertainty searching for resolution. The second piece (“Appassionato”) is an energetic folk dance with a lyrical middle section. The third movement (“Un poco triste”) is a sad folk song with a whimsical middle section that is unsure whether it wants to make us laugh or cry. The motif of that middle section forms the basis for the fourth piece (“Burleska”), which sounds like a high-speed, almost cartoonish chase with many unexpected turns.

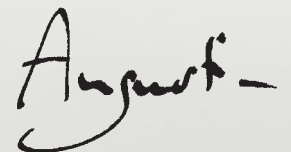
Charles Owen and I have been regular collaborators since 2010. Aside from the nuance of his touch and the rich detail in his playing we have similar tastes – we both like to delve deeply and almost obsessively into the details of the piece we are working on. Often after rehearsing something for hours on end, we end up continuing to talk about it over lunch or dinner.

Charles and I decided to include a few short Dvořák pieces to round out the programme. To create a bridge between the violin concerto and the emotional intensity of the Janáček sonata we decided to include the final movement of Dvořák's *Romantic Pieces*, a cycle he wrote eight years after his concerto. A lamenting figuration is repeated throughout the whole piece, as it goes through different stages of grief. The violin reacts emotionally to the modulations in the piano part, going from sobbing quietly to wailing, from desperation to acceptance, from struggling against grief to quiet resignation. I find this powerful movement to be one of Dvořák's great masterworks. It is so completely different from the three movements that precede it that I have come to believe it is best performed on its own.

“Songs My Mother Taught Me” comes from Dvořák's song cycle *Gypsy Songs*. The singer wistfully remembers her mother singing teary-eyed to her and is now crying herself as she teaches the same song to her own children. We decided to play our own transcription, keeping as close as we could to the original version for voice.

Dvořák's “Humoresque” was originally part of a set of eight written for piano, but during the 20th century No.7 became one of the most popular of all violin encores after frequent performances by Fritz Kreisler, Mischa Elman and Jascha Heifetz. (We play Kreisler's transcription.) While the piano original comes across as very light-hearted and sweet, “Humoresque” sounds more nostalgic on the violin, more like the memory of a happier time.

I hope you'll enjoy hearing this music as much as I enjoyed recording it!

A handwritten signature in black ink that reads "August" followed by a horizontal line.



Les mots bohème, bohême, bohémien, recouvrent plusieurs champs sémantiques différents. À l'origine, ces termes désignaient les tziganes que l'on croyait originaire de Bohême. Puis « la bohème » en est venu à renvoyer aux artistes qui mènent une vie de « vagabond », affranchie des usages conventionnels. Mais les Bohémiens sont en premier lieu les habitants de la région de Bohême, qui fut pendant des siècles un royaume indépendant et influent. Aujourd'hui partie intégrante de la République tchèque, elle a joué un rôle pivot dans les mille dernières années de l'histoire culturelle européenne et s'est trouvé notamment au cœur des conflits entre catholiques et protestants qui ont débouché sur la guerre de Trente Ans. À l'époque où la musique enregistrée ici vit le jour, le royaume de Bohême avait été intégré à l'empire austro-hongrois. Durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, de nombreux compositeurs non germanophones de l'empire s'efforcèrent de créer un style « national » distinct en partant de la langue, des mythes, des paysages et de la musique populaire de leur terre natale. Sur cet album sont réunis trois compositeurs tchèques de cette période, qui apportèrent chacun une contribution remarquable à l'histoire de la musique classique tchèque.

Dans son Concerto pour violon de 1879, **Antonín Dvořák (1841–1904)** a certainement été influencé par Johannes Brahms pour lequel il avait une profonde admiration et qui avait lui-même écrit un concerto pour violon l'année précédente. Pour le plan des deux premiers mouvements cependant, il a plutôt suivi le modèle du Premier Concerto pour violon de Max Bruch (1838–1920). Le premier mouvement s'ouvre sur des traits solistes de caractère improvisé qui imposent le protagoniste de l'histoire. Énergique et passionné, le morceau est plus court que ce qu'exigerait une forme sonate conventionnelle. Comme Bruch, Dvořák s'abstient de reprendre tout le matériau thématique dans la réexposition et passe rapidement au mouvement lent, lyrique et expansif, cœur de l'œuvre. Le finale est un *furiant* enjoué, avec une *dumka* pour interlude. D'un bout à l'autre du concerto, les références à la musique populaire tchèque, à ses harmonies et à son lyrisme, caractéristiques du style du compositeur, créent une profondeur mélancolique.

Dvořák était altiste, il n'est donc pas surprenant que les voix intérieures de ses partitions soient toujours essentielles. Dans de nombreux passages de son Concerto pour violon, notamment dans la superbe transition qui mène du premier au deuxième mouvement, le soliste ne s'envole pas dans les hauteurs au-dessus de l'orchestre mais reste au milieu des instruments, entouré par les cors et les bois, voix centrale d'un choral. Ceci suppose que soliste, chef et instrumentistes à vents respirent et phrasent ensemble, et donc soient constamment attentifs et réagissent les uns aux autres. C'est le plus grand défi de l'œuvre et en même temps ce qui la rend spéciale ! J'ai su dès la première répétition avec l'Orchestre de la Radio bavaroise et le chef tchèque Jakub Hrůša que j'avais trouvé les partenaires idéals pour ce concerto. Durant les cinq années qui ont précédé les concerts et l'enregistrement de cet album, Jakub et moi-même avons interprété cette partition plusieurs fois ensemble avec différents orchestres. C'est un musicien extrêmement sensible, doué d'un sens inné des rythmes et du caractère de cette musique.

Leoš Janáček (1854–1928) s'est particulièrement intéressé aux mélodies populaires moraves, qui tendent à avoir une structure rythmique moins régulière que les airs bohémiens et font appel à divers modes. Sa musique, résolument originale, a peu de choses en commun avec celle de ses contemporains. Bien qu'étant très en avance sur son temps, Janáček était aussi un traditionaliste à maints égards, affirmant que « les chants populaires ne connaissent pas l'atonalité » – un rejet ferme et audacieux des écoles modernes plus théoriques.

Ce qui me frappe le plus dans sa musique, c'est la soudaineté avec laquelle le climat change. L'effusion lyrique la plus intense peut céder la place à une grossière intrusion de notes accentuées, suivie d'un moment tendre et poignant puis d'autres rebondissements inattendus. C'est aussi une musique pleine de contradictions. Par exemple, Janáček indique *ritardando* et en même temps accélère le mouvement en raccourcissant la durée des notes, ou il demande au pianiste d'utiliser la pédale *forte* sur des notes staccato. Peut-être les efforts que fait l'interprète pour concilier ces éléments contradictoires sont-ils destinés à rehausser l'intensité de la musique – cinquante ans plus tard, les compositeurs avant-gardistes reprendront cette idée à leur compte.

Janáček écrivit sa Sonate pour violon et piano entre 1914 et 1922. Elle s'ouvre sur un thème passionné du violon, accompagné par des battements frémissants du piano. Le tendre deuxième mouvement explore les nuances les plus douces à la faveur de moments paisibles. Le troisième mouvement présente un thème folklorique au piano que le violon interrompt avec des gammes sauvages et déconcertantes.

Le finale dépeint l'arrivée des troupes russes en Moravie. Tandis que le piano déploie un thème lyrique et triste, le violon imite de brusques crépitements de mitraillettes. C'est un autre camouflet à la convention : au violon, pourtant pas un instrument à percussion, l'écriture percussive ; au piano l'écriture lyrique attendue au violon. Au sommet du mouvement, le violon reprend enfin le thème principal, avec la plus grande intensité, sur des battements bouleversants du piano dans l'aigu, avant que ne reviennent les premières mesures et que l'œuvre s'achève sur les derniers crépitements de mitraillettes qui s'éloignent. La signification de ce finale et les changements de point de vue de Janáček au fil des ans demeurent sujet à débat. D'après les diverses déclarations qu'il fit, il semble qu'il se soit tout d'abord réjoui de l'invasion russe – qui laissait présager la fin de l'empire austro-hongrois – et que son intention fût de glorifier les soldats russes dans ce qui était à l'origine le finale de la sonate (actuellement le troisième mouvement). Cependant, dans la version finale de 1922, le deuxième mouvement original est devenu le nouveau finale qui dépeint l'arrivée des armées comme un événement horrible et traumatisant. La Grande Guerre avait creusé une profonde marque dans les esprits.

Beau-fils et élève de Dvořák, **Josef Suk (1874–1935)** s'est forgé progressivement un style tout à fait original. Des Quatre Pièces qu'il écrivit en 1900, la première (*Quasi ballata*) est la plus moderne. L'instabilité de l'harmonie crée un climat d'incertitude – la musique semble chercher une résolution. La deuxième pièce (*Appassionato*) est une danse populaire énergique avec une partie centrale lyrique. La troisième, un chant populaire *Un poco triste*, renferme une partie centrale fantasque qui ne sait pas si elle doit nous faire rire ou pleurer. Le motif de cette partie fantasque forme la base de la quatrième pièce (*Burleska*) qui sonne comme une poursuite effrénée, presque de dessin animé, émaillée de nombreux rebondissements.

Charles Owen et moi-même jouons régulièrement ensemble depuis 2010. Outre que j'admire son toucher nuancé et les riches détails de son jeu, nous aimons tous les deux creuser profondément et presque obsessionnellement les moindres aspects des partitions que nous interprétons. Souvent, après avoir travaillé quelque chose pendant des heures, nous continuons à en parler en déjeunant ou en dînant ensemble.

Pour compléter le programme, nous avons décidé d'ajouter quelques brefs morceaux de Dvořák. Nous avons choisi la dernière des *Pièces romantiques*, un recueil qui vit le jour huit ans après le Concerto pour violon, afin de créer un pont entre celui-ci et l'intensité d'émotion de la Sonate de Janáček. Un thème plaintif revient d'un bout à l'autre du morceau, passant par différentes étapes du chagrin. Le violon répond avec émotion aux modulations du piano, passant d'un calme sanglot au gémissement, du désespoir à l'acceptation, d'une lutte contre le chagrin à une paisible résignation. Cette pièce d'une rare puissance est à mon avis l'un des grands chefs-d'œuvre du compositeur. Elle est tellement différente des trois précédentes que j'ai fini par penser qu'il valait mieux l'interpréter séparément.

« Ces airs que ma mère m'a appris » provient du recueil de mélodies *Chants tziganes*. Le texte met en scène une mère qui, se souvenant mélancoliquement de sa mère qui lui chantait des airs les larmes aux yeux, pleure désormais en apprenant ces mêmes airs à ses enfants. Nous interprétons notre propre transcription dans laquelle nous nous sommes efforcés de rester au plus près de l'original pour voix.

Destinée à l'origine au piano, l'*Humoresque* – la septième d'un recueil de huit intitulées ainsi – est devenue au XX^e siècle l'un des bis pour violon les plus populaires après avoir été fréquemment jouée par Fritz Kreisler, Mischa Elman et Jascha Heifetz (nous avons choisi la transcription de Kreisler). Si la version originale pour piano produit un effet de grande légèreté et de douceur, le violon donne à la même musique un côté plus nostalgique, comme si elle évoquait le souvenir d'un temps plus heureux.

J'espère que vous éprouverez le même plaisir à écouter cette musique que j'ai eu à l'enregistrer.



Der Begriff „Böhmisch“ ist vielschichtig. Die umgangssprachliche Bezeichnung der unkonventionellen Milieus von Künstlern und anderen Nonkonformisten als „Bohème“ beruht auf einem Missverständnis (in Frankreich dachte man irrtümlich, dass die Roma aus Böhmen stammen). Die Region Böhmen, die heute zur Tschechischen Republik gehört, war jahrhundertlang ein unabhängiges und mächtiges Königreich und spielte in der europäischen Kulturgeschichte eine tragende Rolle, unter anderem als Ausgangspunkt der Konflikte zwischen Katholiken und Protestanten, die letztlich im Dreißigjährigen Krieg mündeten. Als die Musik entstand, die ich auf diesem Album eingespielt habe, gehörte Böhmen zu Österreich-Ungarn. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts versuchten viele Komponisten, einen eigenen „Nationalstil“ zu prägen, der von Sprache, Erzählungen, Landschaften und Volksmusik ihres jeweiligen Heimatlandes inspiriert war. Auf diesem Album sind drei tschechische Komponisten dieser Epoche vereint, welche jeweils auf eigene Weise zur Tradition tschechischer Musik beitrugen.

Antonín Dvořák (1841–1904) komponierte sein Violinkonzert 1879. Er war sicherlich von Johannes Brahms beeinflusst, den er sehr schätzte und der im Jahr zuvor selbst ein Violinkonzert komponiert hatte. Strukturell ähneln der erste und zweite Satz von Dvořáks Konzert jedoch mehr dem Vorbild von Max Bruchs (1838–1920) erstem Violinkonzert. Am Anfang des ersten Satzes tritt der Solist mit zwei leidenschaftlich freien, fast improvisatorisch klingenden Passagen als Protagonist in Erscheinung. Der Satz ist kürzer als es die konventionelle Sonatenform eigentlich vorschreibt – wie Bruch verzichtet Dvořák darauf, in einer Reprise das gesamte Material noch einmal zu wiederholen, sondern leitet stattdessen zum lyrischen und ausgedehnten langsamen Satz über. Der letzte Satz ist ein lebhafter „Furiant“-Tanz (mit Dumka-Mittelteil). Die tschechischen Harmonien, die schwelgerischen und lyrischen Melodien und die rhythmischen Bezüge zur Volksmusik, die Dvořáks unverkennbaren Stil ausmachen, verleihen dem gesamten Werk eine ganz besondere Tiefe.

Dvořák spielte selbst Bratsche, daher überrascht es nicht, dass die Mittelstimmen in seinen Partituren besonders wichtig sind. Im Violinkonzert ist die Geige an vielen Stellen (zum Beispiel in der wunderbaren Überleitung vom ersten zum zweiten Satz) in die Orchestertextur eingebettet, anstatt hoch darüber zu schweben – als Mittelstimme eines Chorals, umspielt von Hörner- und Bläserklängen. Solist, Dirigent und Bläser müssen an diesen Stellen zusammen atmen und phrasieren und stets aufeinander eingehen – darin liegt die größte Herausforderung dieses Konzerts, aber auch sein besonderer Reiz!

Schon bei der ersten Probe mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem tschechischen Dirigenten Jakub Hrůša wusste ich, dass ich die idealen Partner für dieses Werk gefunden hatte. Jakub und ich hatten in den Jahren davor bereits mehrmals zusammen das Dvořák-Konzert aufgeführt. Jakub ist ein sehr feinfühliges Musiker mit einem sicheren Gespür für die Rhythmen und Charaktere dieser Musik.

Die Musik von **Leoš Janáček (1854–1928)** hat stets einen starken Bezug zur mährischen Volksmusik, mit der er sich intensiv befasste. Seine Musik ist konsequent unkonventionell und hat mit dem Stil seiner Zeitgenossen deswegen wenig gemeinsam. Obwohl er seiner Zeit weit voraus war, war er doch in mancher Hinsicht auch ein Traditionalist – seine Aussage „Das Volkslied kennt keine Atonalität“ ist eine klare Ablehnung der modernen Schulen des frühen 20. Jahrhunderts.

Am bemerkenswertesten sind bei Janáček meiner Meinung nach die vielen plötzlichen Stimmungsumschwünge. So kann es nach einer intensiven gesangvollen Passage plötzlich rau akzentuierte Töne hageln, gefolgt von einem rührend innigen Moment, bevor eine weitere Überraschung kommt. Janáčeks Musik ist voller Widersprüche: zum Beispiel wenn er die Spielanweisung „ritardando“ (verlangsamen) schreibt, während er zugleich die Musik durch verkürzte Notenwerte beschleunigt; oder wenn er den Pianisten „staccato“ (kurz) spielen lässt, obwohl er gleichzeitig die Anweisung gibt, mit Pedal zu spielen, was die Noten länger klingen lässt. Vielleicht ging es Janáček gerade darum, dass der Kampf des Interpreten mit widersprüchlichen musikalischen Ideen und beinahe unmöglichen Anweisungen die Spannung erhöht – eine Idee, die ein halbes Jahrhundert später von Avantgarde-Komponisten aufgegriffen wurde.

Janáčeks Sonate entstand zwischen 1914 und 1922. Die Violine beginnt das Werk mit einem dramatischen Thema, das von bebenden Tremoli in der Klavierstimme begleitet wird. Der zweite Satz ist sanft und erzeugt mit leisester Dynamik Momente der Ruhe, in denen die Zeit stillzustehen scheint. Im dritten Satz spielt das Klavier ein volkstümliches slawisches Thema und wird unwirsch durch kurze, abrupte Läufe in der Violinstimme unterbrochen.

Der letzte Satz soll laut Janáčeks Aussage die Ankunft russischer Truppen in Mähren darstellen. Während das Klavier ein betrübt, lyrisches Thema spielt, imitiert die Violine entfernte, aber immer näher rückende Salven von Maschinengewehrfeuer. Die traditionellen Rollen der Instrumente werden hier auf den Kopf gestellt, indem das Klavier die singende Rolle übernimmt und die Violine perkussiv eingesetzt wird. Auf dem ergreifenden Höhepunkt des letzten Satzes spielt die Geige endlich mit maximaler Intensität das Hauptthema zu klirrenden, hohen Tremoli in der Klavierstimme, bevor der Anfang zurückkehrt und in der Ferne verhallt.

Was dieser letzte Satz bedeutet und wie sich Janáčeks Absichten und Ansichten im Lauf der Jahre veränderten, bleibt umstritten. Seine eigenen Aussagen legen nahe, dass er anfangs den Einmarsch der Russen begrüßte (weil er das Ende der österreichisch-ungarischen Herrschaft bedeutete). Der ursprünglich geplante letzte Satz der Sonate (der nun den dritten Satz bildet) sollte die russischen Soldaten ehren und als Helden darstellen. Für die endgültige Fassung der Sonate von 1922 schrieb Janáček allerdings einen neuen letzten Satz, der auf dem ursprünglichen zweiten Satz basierte und in dem die Ankunft der Truppen als traumatisches Ereignis erklingt. Der Erste Weltkrieg veränderte das Leben in Europa für immer.

Josef Suk (1874–1935) war Dvořáks Schwiegersohn und Schüler, fand jedoch seine eigene Stimme und zählte zu den wichtigsten Komponisten seiner Zeit. Seine „Vier Stücke für Violine und Klavier“ entstanden 1900; das erste Stück („Quasi ballata“) ist das modernste – die instabile Harmonik und ständige Suche nach Auflösung erzeugen ein Gefühl der Unsicherheit. Das zweite Stück („Appassionato“) ist ein energischer Tanz mit lyrischem Mittelteil. Der dritte Satz („Un poco triste“) ist ein trauriges Volkslied mit einem launischen Mittelteil, der sich nicht ganz sicher ist, ob er uns zum Lachen oder Weinen bringen will. Das Motiv dieser Passage bildet die Grundlage für das vierte Stück („Burleska“), eine fast zeichentrickartige Verfolgungsjagd mit vielen unerwarteten Wendungen.

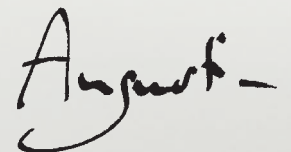
Charles Owen und ich arbeiteten 2010 zum ersten Mal zusammen. Ich war sofort von seinem facettenreichen und nuancierten Spiel begeistert. Wir haben eine ähnliche Herangehensweise – wir vertiefen uns beide gern bis ins kleinste Detail in die Musik und reden auch nach stundenlangen Proben noch beim Mittag- oder Abendessen weiter darüber.

Um dieses tschechische Programm zu vervollständigen, wählten Charles und ich drei kurze Stücke von Dvořák aus. Um eine Brücke zwischen Dvořáks Violinkonzert und der emotionalen Intensität der Janáček Sonate zu schlagen, spielen wir das letzte von Dvořáks *Romantischen Stücken* (ein Zyklus, den er acht Jahre nach dem Violinkonzert komponierte). Eine seufzende Figuration in der Violinstimme setzt sich durch das ganze Stück fort, wobei die Geige auf die harmonischen Modulationen in der Klavierstimme reagiert und dabei unterschiedliche Stadien von Trauer, Hoffnung, Trotz und Resignation durchläuft. Meiner Meinung nach ist dieser bewegende Satz eines von Dvořáks größten Meisterwerken und kann auch alleinstehend ohne die anderen Stücke des Zyklus (mit denen er wenig gemeinsam hat) gespielt werden.

Das Lied „Als die alte Mutter“ stammt aus Dvořáks Liedzyklus *Zigeunermelodien*. Die Sängerin erinnert sich wehmütig daran, wie ihre Mutter früher beim Singen Tränen in den Augen hatte, und muss nun selbst ebenfalls weinen, wenn sie ihren Kindern dasselbe Lied vorsingt. Wir spielen unsere eigene Transkription, um so nah wie möglich an der Originalfassung für Stimme und Klavier zu bleiben.

Dvořáks „Humoreske“ war ursprünglich eins von acht Werken für Klavier, wurde aber im frühen 20. Jahrhundert bekannter als Geigenstück, weil es oft von Fritz Kreisler, Mischa Elman und Jascha Heifetz als Zugabe gespielt wurde. (Wir spielen Kreislers Transkription). Während die Originalversion für Klavier charmant und ausgelassen klingt, empfinde ich die Geigenfassung als nostalgischer, wie die Erinnerung an glücklichere Zeiten.

Ich wünsche Ihnen genauso viel Freude beim Hören dieser Musik wie wir bei der Aufnahme hatten!





Recorded: 18-20.X.2018, Philharmonie im Gasteig, Munich, Germany (1-3);
30.XI & 1-2.XII.2019, Fraser Performance Studio, WGBH, Boston, USA (4-14)
Executive Producers: Alain Lanceron (Warner Classics), Nikolaus Pont (BR)

Recording Producer (1-3): Sebastian Braun

Recording Engineer (1-3): Peter Urban

Producer & Editor (4-14): Antonio Oliart

Design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd  WLP

Photography: Suxiao Yang

Liner note translation: Daniel Fesquet (French); Stefanie Schlatt (German)

© 2020 Parlophone Records Limited

© 2020 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company

augustinhadelich.com · br-so.com · jakubhrusa.com · charlesowen.net · warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.
Made in the EU.

