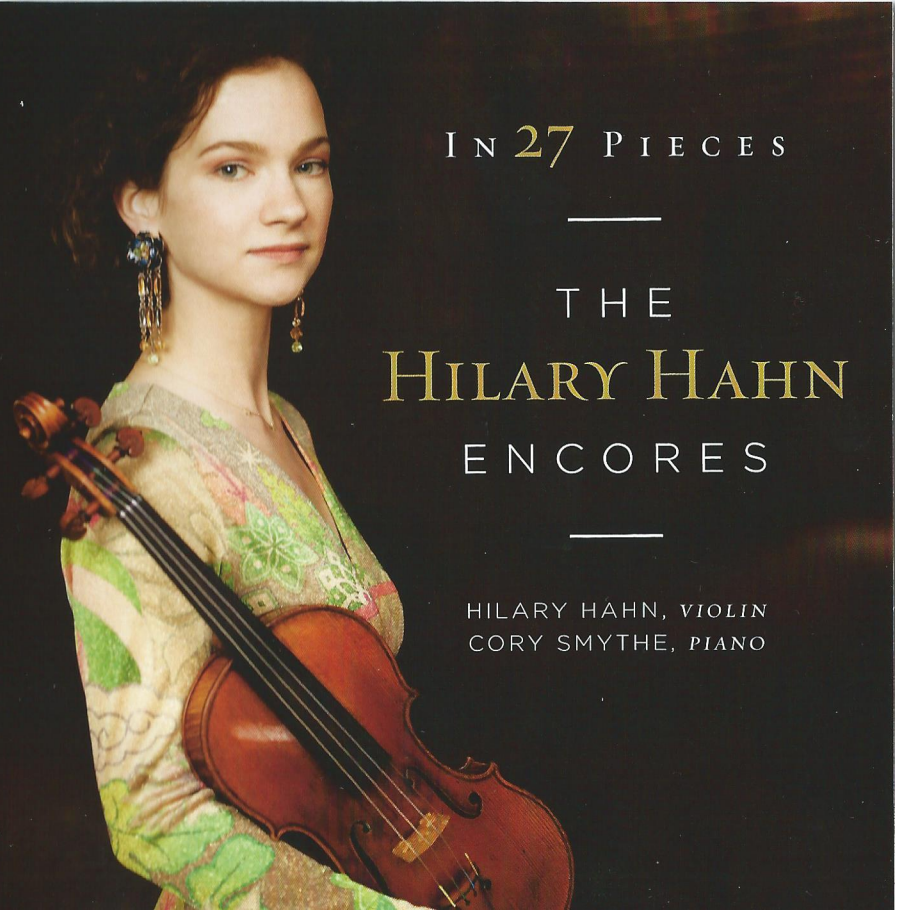




IN 27 PIECES



THE
HILARY HAHN
ENCORES



HILARY HAHN, VIOLIN
CORY SMYTHE, PIANO

IN 27 PIECES

THE
HILARY HAHN
ENCORES

HILARY HAHN, VIOLIN
CORY SMYTHE, PIANO

DISC 1

1. Franghiz Ali-Zadeh (1947) *Impulse* 6:01
2. Somei Satoh (1947) *Bifû* 4:58
3. Du Yun (1977) *When a Tiger Meets a Rosa Rugosa* 5:30
4. David Lang (1957) *light moving* 2:55
5. Bun-Ching Lam (1954) *Solitude d'automne* 4:12
6. Paul Moravec (1957) *Blue Fiddle* 4:53
7. Antón García Abril (1933) *Third Sigh* 3:23
8. Avner Dorman (1975) *Memory Games* 5:01
9. David Del Tredici (1937) *Farewell* 5:01
10. Mason Bates (1977) *Ford's Farm* 3:19
11. Einojuhani Rautavaara (1928) *Whispering* 2:48
12. Gillian Whitehead (1941) *Tõrua* 4:13
13. Richard Barrett (1959) *shade* 4:21
14. Jennifer Higdon (1962) *Echo Dash* 2:17

Total time: 58:52

DISC 2

1. Christos Hatzis (1953) *Coming To* 3:16
2. Jeff Myers (1977) *The Angry Birds of Kauai* 4:01
3. Mark-Anthony Turnage (1960) *Hilary's Hoedown* 2:01
4. Valentin Silvestrov (1937) *Two Pieces* 4:58
5. Kala Ramnath (1967) *Aalap and Tarana* 3:16
6. Lera Auerbach (1973) *Speak, Memory* 3:17
7. Tina Davidson (1952) *Blue Curve of the Earth* 4:53
8. Elliott Sharp (1951) *Storm of the Eye* 4:55
9. Michiru Oshima (1961) *Memories* 3:56
10. James Newton Howard (1951) *133... At Least* 2:10
11. Nico Muhly (1981) *Two Voices* 4:58
12. Soren Nils Eichberg (1973) *Levitation* 4:13
13. Max Richter (1966) *Mercy* 5:32

Total time: 51:26



In 27 Pieces

by Hilary Hahn

Encores are addictive. Witty, moving, and challenging, they have been offered to enthusiastic audiences by the greatest musicians throughout history. The majority of the encores that we violinists learn today were shaped by the performers who preceded us. Their pieces are our classics. With so many to choose among, you might wonder why I am adding more.

Toward the end of the twentieth century, those marvelous old chestnuts enjoyed a revival by way of remastered historical recordings, new albums, and printed collections. Contemporary encores, however, were not featured, nor were they commissioned with any frequency. I was intrigued by the future of the genre and how composers might wish to redefine the form. When I pictured a novel set of favorite miniatures catching on — pieces crafted by today's minds — the idea of a commissioned-encores project planted itself in my head.

The problem was that I had no starting point and couldn't anticipate where such an undertaking would lead me. "Begin anywhere"

is a famous nugget of advice from John Cage. I "began anywhere" multiple times, over the course of several years. One day, it dawned on me that I'd been agonizing over what I was supposed to do, instead of following my instincts. I sat down to revisit contemporary music that had been recommended to me. Parked in front of my computer, I looked up each composer and clicked on links to their repertoire, colleagues, and influences. Mesmerized by the wealth of creativity I found, I listened for hours, until the sun started to rise. Uncovering works that I'd never imagined existed was intoxicating. In the months that followed, amply fueled by tea and chocolate, I searched every source I could, devouring sound samples available online. When a piece grabbed me, my breath would catch, and the urge to collaborate with that composer on this project was visceral.

Then it was time for the next step. I made more than two dozen nerve-racking cold calls to composers I hoped would create new encores. It was impossible to predict how anyone would respond. As it turned out, every

conversation introduced me to a fascinating person. Twenty-six composers signed on. I gave them two parameters: each piece should be under five minutes and for acoustic violin and piano. (If an interpretation were to stretch a minute here and there, that would be alright.)

The process was delightfully unpredictable. The finished works arrived at unexpected moments, illustrating methodologies as diverse as their authors. For some, a burst of inspiration would strike and the encore would be dashed off in a day or two. Others took months. The structures varied from microcosms to grand gestures, from stream-of-consciousness sequences to finely woven themes. Some composers wrote pieces that represented their established styles; some diverted. When a score showed up in my inbox or was delivered in oversized packaging, I was eager to learn it but couldn't guess how long that would take. What was clear was that these contributions were all complete entities, with individual characters and strong wills. Juggling the unknowns of what would become twenty-seven pieces within the two years I'd planned to premiere and record them, in the midst of my regular touring schedule and other commitments, was exhilarating and admittedly a little nuts.

For me, unwrapping a newly written work is like exploring a mysterious building with no apparent doors. I search for an entrance and then, once inside, I wander around, puzzling

out what the design signifies and where I fit. Every one of these encores was fresh, free of interpretive tradition, and each spoke a different language. My initial process was full of trial and error. I broke down techniques and phrases until I understood them on the most fundamental levels. Often, I was pushed well past my limits. As the music came into its own, however, the pieces metamorphosed into brilliant, powerful, scintillating, beautiful works of art. They compelled me to discover new layers of expression.

While the twenty-six commissioned composers finished their creations, I launched a contest to find the final encore, spreading word that short pieces would be welcomed in the violin world and providing a concrete deadline to anyone interested in writing. To my astonishment, more than four hundred entries were sent in. Through a blind process, I reviewed the submissions over the course of three exciting months. I was looking for a distinctive composition to both complete the set and enhance its range, and I found that in a work with a jagged duo interplay.

Gathering the elements of a project like this, plus practicing and rehearsing the music, are fulfilling experiences. World premieres add another degree of intensity. As celebratory as I wish every first performance could be, the situation is invariably terrifying. No piece reveals itself entirely until it emerges onstage. Sometimes so much adrenaline is pumping



CORY SMYTHE

that the violin feels alien and the notes incomprehensibly foreign. But inevitably, after a premiere, I cannot wait to try the piece again. In the case of the encores you now have in your hands, we presented them many times over, in dozens of cities on four continents, before recording them. Hearing these works now as a listener, I can appreciate what they say from the outside, and thus, what they might say to you.

This project started out as a dream. It surprised me at every stage, kept me on my toes, and introduced me to creative people – composers, patrons, artists, facilitators, and presenters – who have supported my endeavors as their own. You, the audience, can pick up where our efforts leave off. If you're captivated by a certain piece, you can acquire the score and study its architecture. If you play an instrument, you can broaden your repertoire with something new. If you're interested in commissioning, consider sponsoring a composer you like, be it someone close to you or someone you have always admired. You can write a work yourself or create a playlist around a favorite track. Most of all, allow these encores to be jumping-off points into your own tour of contemporary ideas. Bring your ears and instincts – and a stash of tea and chocolate.



More, please!

by Robert Kirzinger

What is an encore? The use of the French word for “Again!” to call for the repeat of an opera aria may have originated in London in the early 1700s. This practice continues today, but the idea of the encore has grown to encompass a bigger, less precise idea. These days, encores are sometimes played by a soloist following a concerto performance with orchestra, if the audience is enthusiastic, and many ensembles have encore repertoire for tours and special events. Recitalists give encores as well. Historically, in fact, the most frequently recorded encore pieces have consisted of recital repertoire – pieces whose entertainment value is well established.

Every performer approaches this repertoire differently, and their process and preferences may change significantly throughout their careers. Some cultivate a set of a few pieces they can draw on indefinitely; others coordinate these pieces with their programs (*Clair de lune* might follow Beethoven's *Moonlight Sonata*); yet others add new encores regularly, depending on what strikes their fancy. It's not unusual, too, for a performer to have signature works

that devoted audiences look forward to hearing live. Regardless of the scheduled program, the encore slot is the place to play something that's both a treat for the audience and a direct expression of the player's current musical interests. Thus, witnessing an encore is a special experience: personal and direct, the heightened communication of a shared, unique moment. Often the performer announces the pieces from the stage, the audience for the first time hearing her speaking voice. Whatever she says, they understand: “I'm about to play this for you.”

It was only about 175 years ago that concert life as we know it began to take shape. Excepting opera, there were very few public concerts given for entertainment prior to the 19th century, and nothing resembling a public solo recital. Even private occasions that included music, such as those for Haydn's patron, Nikolaus I, Prince Esterházy, mixed concert and social gathering. The notion of sitting down for the sole purpose of listening to a full program of music was only just beginning to come into fashion at the end of the 1700s – like the concerts the impresario Salomon arranged for

Haydn's symphonies in London in the early 1790s, or those given by Mozart to introduce his piano concertos in Vienna the previous decade. Even then, these were typically mixed affairs, with little of the relative homogeneity we expect now. An evening might open with the first movement of a symphony, to be followed by an aria, a solo improvisation, a concerto, more movements of the symphony, and a big piece for chorus and orchestra to close. When arranging for "academies" for their own benefit, which for logistical and financial reasons they couldn't do very frequently, composers tended to shoehorn every conceivable genre into the three- or four-hour events, in hopes of attracting a patron to sponsor future work.

It was the brilliant, charismatic pianist Franz Liszt, beginning in the 1830s, who's credited with successfully launching the solo public recital. These usually featured not hefty, serious music (e.g., a Beethoven sonata) but mashups: virtuoso showpieces, transcriptions of opera's greatest hits – that is to say, the kind of piece we've come to identify as an "encore." It was what the newly emerging market demanded, even as Liszt and Clara Wieck Schumann and others chafed to play more challenging repertoire. Gradually, though, the solo recital's evolution paralleled that of the symphonic concert, developing over the course of the Romantic era into the type of program that's prevalent today. Performers attained levels of excellence never before experienced, and their concerts became showcases of personality. The

advent of recording and its time limitations in the first half of the 20th century helped cement the popularity of the short, self-contained piece, and many a great violinist – Kreisler, Elman, Heifetz, Milstein, and Menuhin, to name a very few – was introduced to a much wider audience through their recordings of these brief works. They weren't all virtuoso show-stoppers: arrangements of lyrical works such as Chopin Nocturnes, Bach's *Air on a G String*, or Debussy's *Girl with the Flaxen Hair* achieved widespread fame by the same route. As Paganini and Liszt had done, more often than not the performer himself created his own transcriptions, some of which became his particular calling cards. In Kreisler's famous case, he presented his own newly composed encores as the lost works of earlier masters; by the time he revealed the ruse, they were already entrenched in the repertoire.

Encores, the acknowledgements by the performer of the audience's appreciation, devotion, admiration, are often thought of as the little fireworks show at the end of the main event, sparkling with technical difficulty. As a result, there's perhaps a modern tendency to overlook the potential musical value of such a short piece. Let's remember, then, how important these works can be: that moment at the end of an emotionally satisfying concert remains with us in a special way, sealing the connection established between performer and listener, like a musical goodnight kiss.

In 27 Stücken

von Hilary Hahn

Zugaben machen süchtig. Sie sind geistreich, bewegend, anspruchsvoll und wurden begeisterten Zuhörern im Laufe der Geschichte von den größten Musikern dargeboten. Ein Großteil der Zugaben, die wir Geiger heutzutage lernen, wurde von früheren Musikergenerationen geprägt. Ihre Stücke sind unsere Klassiker. Sie fragen sich vielleicht, warum ich weitere hinzufüge, wo doch so viele zur Auswahl stehen.

Gegen Ende des 20. Jahrhunderts haben diese wundervollen Evergreens dank überarbeiteten historischen Aufnahmen, neuen Alben und Sammelbänden ein Revival erlebt. Zeitgenössische Zugaben wurden jedoch weder vorgestellt noch wurden sie regelmäßig in Auftrag gegeben. Die Zukunft des Genres interessierte mich, und ich war neugierig, wie Komponisten diese Form heutzutage auffassen würden. Als ich mir vorstellte, wie eine neue Reihe beliebter, von zeitgenössischen Köpfen erdachter Kurzstücke allmählich im Konzertbetrieb Fuß fassen würde, entstand in meinem Kopf die Idee eines Projektes mit Kompositionsaufträgen für neue Zugaben.

Das Problem war, dass ich keinen Ausgangspunkt hatte und nicht vorhersehen konnte, wohin mich dieses Vorhaben führen würde. »Fang irgendwo an«, lautet eine berühmte Lebensweisheit von John Cage. Im Verlauf mehrerer Jahre tat ich dies etliche Male: Ich »fing irgendwo an«. Eines Tages wurde mir klar, dass ich mir den Kopf zerbrach über das, was ich tun sollte, statt meinem Instinkt zu folgen. Ich setzte mich hin und nahm mir einige zeitgenössische Stücke wieder vor, die mir empfohlen worden waren. Auf meinem Computer suchte ich alle Komponisten heraus und klickte mich durch die Links zu ihren Werken, ihren Kollegen und Vorbildern. Fasziniert von der Fülle an Kreativität, die ich fand, hörte ich mir bis zum Morgengrauen alles an. Ich war berauscht davon, Werke zu entdecken, deren Existenz ich mir nie hätte vorstellen können. In den folgenden Monaten suchte ich, durch reichlich Tee und Schokolade angespornt, nach allen Quellen, die ich finden konnte, und verschlang online alle verfügbaren Hörproben. Wenn mich ein Stück in seinen Bann zog, stockte mir der

Atem, und ich wollte unbedingt mit diesem Komponisten an dem Projekt arbeiten.

Dann war es an der Zeit für den nächsten Schritt. Nervös rief ich auf gut Glück mehr als zwei Dutzend Komponisten an, von denen ich hoffte, dass sie neue Zugaben schreiben würden. Es war unmöglich, ihre Reaktionen vorherzusagen. Wie sich herausstellte, führte mich jedes Gespräch zu einer faszinierenden Persönlichkeit. 26 Komponisten sagten zu. Ich gab ihnen zwei Rahmenbedingungen: Kein Stück sollte länger als fünf Minuten dauern und musste für Geige und Klavier ohne elektronische Verstärkung geschrieben sein. (Wenn eine Interpretation hier und da ein Stück um eine Minute verlängern würde, sollte das kein Problem sein.)

Die weitere Entwicklung war herrlich unberechenbar. Die fertigen Werke trafen zu unerwarteten Zeitpunkten ein und veranschaulichten Kompositionsmethoden, die so unterschiedlich waren wie ihre Verfasser. Einige Komponisten erlebten einen wahren Kreativitätsschub, sodass die Zugabe im Nu innerhalb von ein oder zwei Tagen niedergeschrieben war. Andere brauchten Monate. Die Strukturen reichten von kleinen Winzigkeiten bis hin zu großen Gesten, von freien Assoziationsketten bis zu grazil verflochtenen Themen. Einige Komponisten schrieben Stücke in ihrem gewohnten Stil, während andere etwas ganz Neues versuchten. Wenn eine Partitur in meinem Posteingang

auftauchte oder in überdimensionalen Paketen geliefert wurde, konnte ich es kaum abwarten, sie zu studieren. Gleichzeitig konnte ich jedoch nicht abschätzen, wie lange ich dafür brauchen würde. Es war offensichtlich, dass alle Beiträge in sich abgeschlossene Einheiten waren, mit einem eigenen Charakter und Willen. Es war berauschend und zugegebenermaßen auch ein wenig verrückt, mit all diesen Unbekannten zu jonglieren, aus denen 27 Stücken werden sollten, für deren Uraufführung und Aufnahme ich zwei Jahre eingeplant hatte, während ich gleichzeitig mitten in meinem normalen Tourneeplan steckte und andere Verpflichtungen hatte.

Für mich gleicht das Herantasten an ein neu geschriebenes Werk dem Erkunden eines geheimnisvollen Gebäudes ohne sichtbare Türen. Ich suche nach einem Eingang, und wenn ich mich im Inneren befinde, wandere ich umher und enträtsle den Sinn der Strukturen und wie ich in das Konzept passe. Jede dieser Zugaben war neu und ohne Aufführungstradition, und jede sprach eine eigene Sprache. Am Anfang gab es viele Versuche und Irrtümer. Ich analysierte Techniken und Phrasen, bis ich sie auf der grundlegendsten Ebene verstand. Oft ging ich weit über meine Grenzen hinaus. Als jedoch die Musik entstand, verwandelten sich die Stücke in brillante, kraftvolle, schillernde und schöne Kunstwerke. Sie brachten mich dazu, neue Ausdrucksebenen zu entdecken.

Während die 26 Komponisten ihre Werke beendeten, startete ich einen Wettbewerb, um die letzte Zugabe zu finden. Ich gab bekannt, dass kurze Stücke in der Geigenwelt willkommen wären und legte einen konkreten Abgabetermin fest. Zu meiner Überraschung wurden 400 Beiträge eingesandt. In keiner bestimmten Reihenfolge sah ich die anonymisierten Einsendungen innerhalb von drei aufregenden Monaten durch. Ich war auf der Suche nach einer markanten Komposition, die meine Sammlung komplettieren und gleichzeitig ihr Format erweitern würde. Genau das fand ich in einem Werk mit einem zackigen Wechselspiel der Duo-Partner.

Das Sammeln der Elemente eines solchen Projektes und das Üben und Erproben der Musik sind erfüllende Erfahrungen. Weltpremierens fügen einen weiteren Grad der Intensität hinzu. Meiner Meinung nach sollte jede Uraufführung ein Fest sein, doch die Situation ist auch immer Furcht einflößend. Kein Stück offenbart sich vollständig, bis es auf dem Podium erklingt. Manchmal wird so viel Adrenalin freigesetzt, dass sich die Geige fremd anfühlt und die Noten unverständlich und völlig unbekannt wirken. Nach einer Premiere kann ich es jedoch nie abwarten, das Stück erneut auszuprobieren. Im Falle der Zugaben, die Sie nun in Händen halten, haben wir sie unzählige Male in Dutzenden von Städten auf vier Kontinenten präsentiert, bevor wir sie

aufgenommen haben. Wenn ich mir diese Werke nun als Zuhörer anhöre, kann ich nachvollziehen, was sie Außenstehenden mitteilen, und somit, was sie Ihnen vielleicht mitteilen.

Dieses Projekt begann als Traum. Es hat mich in jeder Phase überrascht, auf Trab gehalten und mich mit kreativen Menschen zusammen gebracht: Komponisten, Mäzenen, Künstlern, Vermittlern und Moderatoren, die meine Bemühungen unterstützt haben, als wären es ihre eigenen. Sie als Zuhörer können dort weitermachen, wo unsere Bestrebungen aufhören. Wenn Sie von einem bestimmten Stück begeistert sind, können Sie die Partitur erwerben und seinen Aufbau studieren. Wenn Sie ein Instrument spielen, können Sie etwas Neues in Ihr Repertoire aufnehmen. Wenn Sie Interesse an einer Auftragsvergabe haben, sollten Sie erwägen, einen Komponisten, der Ihnen gefällt, zu sponsern, egal, ob es jemand ist, der Ihnen nahe steht, oder jemand, den Sie schon immer bewundert haben. Sie können selbst ein Werk komponieren oder eine Wiedergabeliste rund um Ihr Lieblingsstück erstellen. Vor allem jedoch bieten diese Zugaben einen Ausgangspunkt für Ihre eigene Entdeckungsreise durch zeitgenössische Ideen. Halten Sie Ihre Ohren und Instinkte offen – und einen Vorrat an Tee und Schokolade bereit.

Übersetzung: Nadine Ackerman

Mehr bitte!

Von Robert Kirzinger

Was ist eine Zugabe? Die Verwendung von »Encore« (nach dem französischen Wort für »Nochmal!«) als Aufruf zur Wiederholung einer Opernarie stammt möglicherweise aus dem London des frühen 18. Jahrhunderts. Dieser Brauch ist bis heute üblich, aber die Auffassung von einer Zugabe hat sich zu einer größeren, weniger präzisen Idee entwickelt. Heutzutage werden, wenn das Publikum begeistert ist, Zugaben manchmal von einem Solisten nach der Aufführung eines Konzerts mit Orchester gespielt. Viele Ensembles haben ein Zugabenrepertoire für Tourneen und besondere Veranstaltungen, und auch bei Soloabenden gibt es Zugaben. Historisch gesehen stammen die am häufigsten aufgenommenen Zugaben tatsächlich aus dem Solorepertoire, es sind Stücke mit bewährtem Unterhaltungswert.

Jeder Künstler geht dieses Repertoire anders an, und seine Vorgehensweise und Vorlieben können sich während seiner Karriere erheblich ändern. Einige Künstler konzentrieren sich auf einige wenige Stücke, auf die sie immer wieder zurückgreifen können, andere stimmen diese Stücke mit ihre Programme ab (wenn *Clair de lune* auf Beethovens *Mondscheinsonate* folgt) und

wieder andere spielen regelmäßig neue Zugaben, je nachdem, was ihnen gerade gefällt. Auch ist es nicht ungewöhnlich für einen Künstler, musikalische Markenzeichen zu haben, deren Live-Darbietung vom treuen Publikum freudig erwartet wird. Unabhängig vom geplanten Programm ist die Zugabe der Zeitpunkt, um etwas zu spielen, das sowohl ein Vergnügen für das Publikum als auch ein direkter Ausdruck der musikalischen Interessen des Künstlers ist. Dadurch wird die Zugabe zu einem besonderen Ereignis: Sie ist persönlich, direkt und intensiviert das Erlebnis eines gemeinsamen, einzigartigen Moments. Oft kündigt der Musiker die Werke selbst an, wobei das Publikum zum ersten Mal die Sprechstimme des Künstlers zu hören bekommt. Egal, was gesagt wird, das Publikum versteht: »Ich bin im Begriff, etwas für Sie zu spielen.«

Es ist gerade einmal 175 Jahre her, dass das Konzertleben, wie wir es kennen, Gestalt annahm. Mit Ausnahme der Oper gab es vor dem 19. Jahrhundert nur sehr wenige öffentliche Konzerte für Unterhaltungszwecke und nichts, was einem öffentlichen Solokonzert ähnelte. Selbst private Anlässe mit musikalischen Darbietungen, etwa bei Haydns Gönner Nikolaus

I., Fürst Esterházy, vermischten Konzerte mit geselligem Beisammensein. Die Idee, sich ausschließlich zum Anhören eines kompletten Musikprogramms hinzusetzen, entstand erst Ende des 18. Jahrhunderts. Ein Beispiel hierfür waren die Konzerte, die der Impresario Salomon mit Haydns Symphonien Anfang der 1790er-Jahre in London veranstaltete, oder Mozarts Konzerte, bei denen er ein Jahrzehnt zuvor seine Klavierkonzerte in Wien vorstellte. Damals handelte es sich in der Regel um sehr bunte Angelegenheiten im Vergleich zu den relativ homogenen Programmen, die wir heutzutage erwarten. Ein Abend konnte mit dem ersten Satz einer Symphonie beginnen, gefolgt von einer Arie, einer Soloimprovisation, einem Konzert, weiteren Sätzen der Symphonie, um dann mit einem großen Werk für Chor und Orchester zu enden. Wenn Komponisten »Akademien« zu ihrem eigenen Nutzen zusammenstellten (was aus logistischen und finanziellen Gründen nur sehr selten möglich war), tendierten sie dazu, alle denkbaren Genres in die drei- bis vierstündigen Veranstaltungen hineinzuzwängen, in der Hoffnung, einen Mäzen für zukünftige Werke zu gewinnen.

Es war der geniale, charismatische Pianist Franz Liszt, auf den ab den 1830er Jahren die erfolgreiche Einführung der öffentlichen Solokonzerte zurückzuführen ist. Diese boten in der Regel keine schwere, ernste Musik (z. B. eine Sonate von Beethoven), sondern eine

Mischung aus virtuosen Glanzstücken und Arrangements populärer Opernhits, also die Art von Stücken, die man normalerweise als »Zugaben« bezeichnet. Das war es, was der neu entstehende Markt forderte, selbst als Liszt, Clara Schumann und andere Künstler versuchten, anspruchsvollere Stücke zu spielen. Mit der Zeit nahm das Solokonzert aber die selbe Entwicklung wie das Symphoniekonzert, und im Laufe der Romantik entstand jene Art von Programmen, die bis heute weit verbreitet ist. Die Musiker erreichten ein Kompetenzniveau wie nie zuvor, und in ihren Konzerten zeigten sie alle Facetten ihrer Persönlichkeit. Die zeitlichen Beschränkungen der ersten Tonaufzeichnungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts halfen dabei, die Popularität von kurzen, selbständigen Werken zu festigen. So mancher bekannte Geiger (Kreisler, Elfmán, Heifetz, Milstein und Menuhin, um nur ein paar wenige zu nennen) wurde aufgrund seiner Aufnahmen dieser Kurzstücke einem wesentlich breiteren Publikum bekannt. Dabei waren nicht alle virtuose Showstopper; auch Arrangements lyrischer Werke wie etwa Chopins *Nocturnes*, Bachs *Air auf der G-Saite* oder Debussys *La Fille aux cheveux de lin* kamen auf dem gleichen Weg zu großer Popularität. In den meisten Fällen erstellte der Interpret seine eigenen Bearbeitungen, wie es schon Paganini und Liszt getan hatten, und einige dieser Arrangements wurden zum Aushängeschild des jeweiligen Künstlers. Im berühmten Fall von Kreisler präsentierte dieser seine eigenen



neu komponierten Zugaben als die verlorenen Werke früherer Meister. Als er dann später seine Täuschung aufdeckte, hatten die Stücke bereits einen festen Platz im Repertoire.

Zugaben sind ein Zeichen der Dankbarkeit des Künstlers für die Wertschätzung, Hingabe und Bewunderung des Publikums. Sie werden oft als kleines, funkelndes Feuerwerk voller technischer Raffinesse am Ende der Hauptveranstaltung angesehen. Vielleicht gibt es aus diesem Grund heutzutage eine Tendenz, den potenziellen musikalischen Wert eines solchen Kurzstücks zu übersehen. Darum sollten wir uns darauf

besinnen, wie wichtig diese Werke sein können: Der Moment am Ende eines emotional erfüllenden Konzertes wird auf besondere Weise verlängert. Er besiegelt die entstandene Verbindung zwischen Künstler und Zuhörer wie mit einem musikalischen Gute-Nacht-Kuss.

Übersetzung: Nadine Ackerman

En 27 pièces

par Hilary Hahn

Les bis sont comme une drogue. Spirituels, émouvants, stimulants, ils ont été proposés à des publics enthousiastes par les plus grands musiciens tout au long de l'histoire. La majorité des bis que nous, violonistes, apprenons aujourd'hui ont été façonnés par les interprètes qui nous ont précédés. Leurs pièces sont nos classiques. Avec un tel choix, on pourrait se demander pourquoi j'en ajoute d'autres. Vers la fin du XX^e siècle, ces merveilles si souvent jouées et rejouées ont bénéficié d'un renouveau grâce aux enregistrements historiques remasterisés, aux nouveaux albums et aux recueils imprimés. Les bis contemporains n'étaient cependant pas présents, ni ne faisaient l'objet de fréquentes commandes. J'étais intriguée par l'avenir du genre et la manière dont les compositeurs pourraient souhaiter redéfinir la forme. Quand j'ai imaginé une nouvelle série de miniatures favorites qui puissent s'imposer – des pièces conçues par les compositeurs actuels – l'idée d'un projet de bis commandés s'implanta dans mon esprit.

Le problème était que je n'avais pas de point de départ et ne pouvais imaginer où une telle

entreprise me conduirait. « Commencez n'importe où » : tel est le célèbre conseil de John Cage. J'ai « commencé n'importe où » de multiples fois, pendant plusieurs années. Un jour, je me suis rendu compte que je me tourmentais pour savoir ce que j'étais supposée faire, au lieu de suivre mes instincts. Je me suis assise pour me pencher sur des musiques contemporaines qu'on m'avait recommandées. Plantée devant mon ordinateur, j'ai fait une recherche sur chacun des compositeurs et cliqué sur des liens vers leur répertoire, leurs collègues et leurs influences. Fascinée par l'abondance de créativité que j'ai trouvée, j'ai écouté pendant des heures, jusqu'à ce que le soleil commence à se lever. Il était enivrant de découvrir des œuvres dont je n'avais jamais imaginé l'existence. Dans les mois qui suivirent, carburant au thé et au chocolat, j'ai cherché toutes les sources que je pouvais trouver, dévorant les exemples sonores disponibles en ligne. Quand une pièce m'emballait, j'en avais le souffle coupé, et le besoin de collaborer avec ce compositeur à ce projet devenait viscéral.

Le moment était venu de franchir le pas suivant. J'ai alors passé plus de deux douzaines d'appels téléphoniques, éprouvants pour les nerfs, à des compositeurs dont j'espérais qu'ils écriraient de nouveaux bis. Il était impossible de prédire comment ils réagiraient à mon démarchage. Il se trouve que chacune des conversations m'a fait découvrir une personne fascinante. Vingt-six compositeurs ont accepté. Je leur ai donné deux paramètres : chaque pièce devait durer moins de cinq minutes, et être écrite pour violon acoustique et piano. (Si une interprétation devait ajouter une minute ici où là, ce n'était pas un problème.)

Le processus se révéla délicieusement imprévisible. Les œuvres achevées arrivèrent à des moments inattendus, illustrant des méthodologies aussi diverses que leurs auteurs. Pour certains, un éclair d'inspiration frappa, et le bis fut enlevé en un jour ou deux. D'autres prirent des mois. Les structures variaient du microcosme au grand geste, des séquences de monologue intérieur aux thèmes finement tissés. Certains compositeurs écrivirent des pièces qui représentaient leur style établi ; d'autres s'en détournèrent. Quand une partition arrivait dans ma boîte ou était livrée dans un emballage surdimensionné, j'avais hâte de l'apprendre, mais ne pouvais deviner combien de temps cela prendrait. Ce qui était clair était que ces contributions étaient toutes des entités complètes, avec un caractère

individuel et une forte volonté. Jongler avec les inconnues de ce qui allait devenir vingt-sept pièces pendant les deux années où j'avais prévu de les créer et de les enregistrer, au milieu de mon calendrier de tournées habituel et de mes autres engagements, fut une expérience exaltante et, il est vrai, un peu folle.

Pour moi, déballer une œuvre nouvellement écrite est comme explorer un bâtiment mystérieux sans portes apparentes. Je cherche une entrée, puis, une fois à l'intérieur, je m'y promène, essayant de comprendre ce que signifie le plan et où est ma place. Chacun de ces bis était nouveau, affranchi de toute tradition interprétative, et chacun parlait un langage différent. Ma démarche initiale était très empirique. Je décomposais les techniques et les phrases jusqu'à les comprendre au niveau le plus fondamental. Souvent, j'étais poussée bien au-delà de mes limites. Tandis que la musique s'épanouissait, les pièces se métamorphosaient en œuvres d'art brillantes, puissantes, scintillantes et belles. Elles m'obligeaient à découvrir de nouvelles strates d'expression.

Quand les vingt-six compositeurs sollicités eurent achevé leur pièce, j'ai lancé un concours pour trouver le bis final, faisant savoir dans le monde du violon que les pièces brèves seraient les bienvenues et proposant une date limite à quiconque était intéressé par le projet. À mon grand étonnement, plus de quatre cents partitions ont été envoyées.

À l'aveugle, j'ai passé en revue les pièces soumises au cours de trois mois captivants. Je cherchais une composition distinctive à la fois pour compléter la série et pour en élargir la portée, et je l'ai trouvée dans une œuvre avec une rugueuse interaction en duo.

Rassembler les éléments d'un projet comme celui-ci, puis travailler et répéter la musique, sont des expériences gratifiantes. Les créations mondiales ajoutent un autre niveau d'intensité. Je voudrais que chaque première audition soit une fête, mais la situation est toujours terrifiante. Nulle pièce ne se révèle entièrement avant d'émerger sur scène. Parfois, la montée d'adrénaline est telle que le violon semble un inconnu, et les notes étrangement incompréhensibles. Mais, inévitablement, après une première, je ne peux attendre de ressayer la pièce. Dans le cas des bis que vous avez maintenant entre les mains, nous les avons présentés de nombreuses fois, dans des dizaines de villes sur quatre continents, avant de les enregistrer. En entendant maintenant ces œuvres comme auditrice, je peux apprécier ce qu'elles disent de l'extérieur, et donc ce qu'elles pourraient vous dire.

Ce projet a commencé comme un rêve. Il m'a surprise à chaque stade, m'a maintenue sur le qui-vive et m'a fait découvrir des esprits créatifs – compositeurs, mécènes, artistes, animateurs, présentateurs – qui ont soutenu mes efforts comme ils auraient fait les leurs.

Vous, auditeurs, pouvez reprendre là où nos efforts se sont arrêtés. Si vous êtes captivé par une certaine pièce, vous pouvez acquérir la partition et en étudier l'architecture. Si vous jouez d'un instrument, vous pouvez élargir votre répertoire avec quelque chose de neuf. Si vous vous intéressez aux commandes, vous pouvez parrainer un compositeur que vous aimez, que ce soit un proche ou quelqu'un que vous avez toujours admiré. Vous pouvez écrire une œuvre vous-même ou créer une liste de diffusion autour d'un titre favori. Sur tout, faites de ces bis des points de départ pour votre propre parcours à travers les idées contemporaines. Apportez vos oreilles et vos instincts – et une provision de thé et de chocolat.

Traduction : Dennis Collins

Encore !

par Robert Kirzinger

L'emploi du mot français « encore ! » dans les pays de langue anglaise pour réclamer qu'un air d'opéra soit « bissé » pourrait avoir ses origines à Londres au début du XVIII^e siècle. Cet usage se poursuit de nos jours, mais la notion de « bis » s'est développée pour recouvrir une idée plus vaste et moins précise. De nos jours, les bis sont parfois joués par le soliste après un concerto pour orchestre, si le public est enthousiaste, et bon nombre d'ensembles ont un répertoire de bis pour les tournées et les manifestations exceptionnelles. Les récitalistes proposent eux aussi des bis. Historiquement, en fait, les bis le plus fréquemment enregistrés consistaient en répertoire de récital – des pièces dont la valeur en tant que divertissement est bien établie.

Chaque interprète aborde ce répertoire différemment, et sa démarche et ses préférences peuvent changer de manière significative tout au long de sa carrière. Certains cultivent un ensemble de pièces auquel ils peuvent puiser indéfiniment ; d'autres coordonnent ces pièces avec leurs programmes (*Clair de lune* pourrait ainsi suivre la Sonate *Clair de*

lune de Beethoven) ; d'autres encore ajoutent de nouveaux bis régulièrement, suivant ce qui frappe leur imagination. Il n'est pas inhabituel non plus pour un interprète d'avoir des œuvres emblématiques que les auditeurs fidèles sont impatients d'entendre en concert. Quel que soit le programme prévu, le bis est l'occasion de jouer quelque chose qui est à la fois un régal pour le public et une expression directe des centres d'intérêt du musicien à ce moment-là. Entendre un bis est donc une expérience spéciale : un moment unique, partagé, d'intense communication. Souvent, l'interprète annonce les pièces sur scène, et le public entend alors pour la première fois sa voix parlée. Quoi qu'il dise, l'auditeur comprend : « Je m'apprete à jouer ceci pour vous. »

Le concert tel que nous le connaissons n'a commencé à prendre forme qu'il y a cent soixante-quinze ans. À l'exception de l'opéra, il y avait très peu de concerts publics conçus pour divertir avant le XIX^e siècle, et rien qui ressemblait à un récital public en solo. Même les soirées qui comprenaient de la musique, comme celles données pour l'employeur de

Haydn, Nikolaus I^{er}, prince Esterházy, étaient un mélange de concert et de réunion mondaine. L'idée de s'asseoir à seule fin d'écouter un programme complet de musique commençait tout juste à s'imposer à la fin du XVIII^e siècle – comme les concerts que l'impresario Salomon organisa pour les symphonies de Haydn à Londres au début des années 1790, ou ceux donnés par Mozart pour présenter ses concertos pour piano à Vienne une décennie plus tôt. Et même alors, c'étaient des événements généralement variés qui n'avaient guère la relative homogénéité qu'on attend aujourd'hui. La soirée pouvait débiter par le premier mouvement d'une symphonie, suivie d'un air, d'une improvisation en solo, d'un concerto, d'autres mouvements de la symphonie, et enfin d'une grande œuvre pour chœur et orchestre. En organisant des « académies » à leur propre bénéfice – ce qu'ils ne pouvaient faire très fréquemment, pour des raisons logistiques et financières –, les compositeurs tendaient à faire entrer tous les genres concevables dans les trois ou quatre heures que duraient ces manifestations, dans l'espoir d'attirer un mécène qui parraine une œuvre future.

C'est au crédit de Franz Liszt, pianiste charismatique et brillant, qu'on porte le lancement triomphal du récital public en solo, à partir du début des années 1830. Celui-ci proposait généralement non pas des musiques imposantes et sérieuses (une

sonate de Beethoven, par exemple), mais des programmes composites : des morceaux de bravoure virtuoses, des transcriptions des plus grands succès de l'opéra – c'est-à-dire le genre de pièce que l'on en est venu à considérer comme un « bis ». C'était ce que le nouveau marché émergent réclamait, alors même que Liszt, Clara Wieck Schumann et d'autres aspiraient à jouer un répertoire plus difficile. Peu à peu, cependant, l'évolution du récital soliste suivit celle du concert symphonique, s'orientant au cours de l'ère romantique vers le type de programme qui prévaut aujourd'hui. Les interprètes atteignirent des niveaux d'excellence qu'on n'avait jamais connus, et leurs concerts devinrent des vitrines pour leur personnalité. L'avènement de l'enregistrement et ses limites de durée dans la première moitié du XX^e siècle contribuèrent à sceller la popularité de la pièce brève indépendante, et beaucoup de grands violonistes – Kreisler, Elman, Heifetz, Milstein et Menuhin, pour n'en citer que quelques-uns – touchèrent un public beaucoup plus large grâce à leurs enregistrements de ces pièces brèves. Toutes n'étaient pas morceaux de bravoure virtuoses : des arrangements d'œuvres lyriques comme les Nocturnes de Chopin, *l'Air de la troisième Suite* pour orchestre de Bach, ou *La Fille aux cheveux de lin* de Debussy connurent ainsi une vaste renommée par ce biais. À l'instar de Paganini et de Liszt, l'interprète réalisait souvent ses propres transcriptions, dont certaines devenaient ses cartes de visite.

Quant au célèbre Kreisler, il présentait ses propres bis nouvellement composés comme des œuvres perdues de maîtres plus anciens ; au moment où il révéla son subterfuge, ils étaient déjà bien implantés dans le répertoire.

Les bis — reconnaissance par l'interprète de l'appréciation, de l'attachement, de l'admiration du public — sont souvent considérés comme le bouquet final terminant un feu d'artifice, étincelants de difficulté technique. Il en a peut-être résulté une tendance moderne à négliger la valeur musicale potentielle d'une telle pièce brève. Il ne faut donc pas oublier toute l'importance que peuvent avoir ces œuvres: ce moment à la fin d'un concert gratifiant reste avec nous de manière spéciale, scellant le lien noué entre interprète et auditeur, comme un dernier câlin musical pour la nuit.

Traduction : Dennis Collins



Special Thanks to the Patrons of "In 27 Pieces":

Franghiz Ali-Zadeh, <i>Impulse</i>	Sarah Billingham Solomon — in honor of Howard Solomon
Somei Satoh, <i>Bifū</i>	The Hecksher Family
Du Yun, <i>When a Tiger Meets a Rosa Rugosa</i>	Kathleen G. Henschel
David Lang, <i>light moving</i>	Kate and Robin Shapiro
Bun-Ching Lam, <i>Solitude d'automne</i>	David S. Graham, family, and friends — in memory of Jean S. Graham
Paul Moravec, <i>Blue Fiddle</i>	Larissa Roesch and Jason Crethar
Antón García Abril, <i>Third Sigh</i>	William Lee — in memory of Dr. Ming Shing Lee
Avner Dorman, <i>Memory Games</i>	Mary C. Falvey
David Del Tredici, <i>Farewell</i>	Brian Bock and Susan Rosin
Mason Bates, <i>Ford's Farm</i>	Michele and Laurence Corash
Einojuhani Rautavaara, <i>Whispering</i>	Russ Irwin
Gillian Whitehead, <i>Torua</i>	Sarah Billingham Solomon — in honor of Annette Campbell-White and Ruedi Naumann-Étienne
Richard Barrett, <i>shade</i>	The Gorfaine/Schwartz Agency
Jennifer Higdon, <i>Echo Dash</i>	Patrick McCabe
Christos Hatzis, <i>Coming To</i>	Carri Abrahams, Chen Zhao and daughter Mila
Contest for the 27th Encore	The Gorfaine/Schwartz Agency
Mark-Anthony Turnage, <i>Hilary's Hoedown</i>	Frank S. Bayley
Valentin Silvestrov, <i>Two Pieces</i>	James T. and Kathleen A. Leak
Kala Ramnath, <i>Aalap and Tarana</i>	Yanek and Mary Chiu
Lera Auerbach, <i>Speak, Memory</i>	Robert and Ruth Dell
Tina Davidson, <i>Blue Curve of the Earth</i>	Lawrence Maisel and Susan Grant
Elliott Sharp, <i>Storm of the Eye</i>	Matt Cohler — in honor of Lincoln McCarthy
Michiru Oshima, <i>Memories</i>	Phil and Eli Taylor
James Newton Howard, <i>133... At Least</i>	Robert and Jenni Enslow
Nico Muhly, <i>Two Voices</i>	Sarah Billingham Solomon — in honor of Siu Li GoGwilt
Soren Nils Eichberg, <i>Levitatión</i>	Françoise Stone
Max Richter, <i>Mercy</i>	Matt Cohler — in honor of Lincoln McCarthy



Thank you to each composer who crafted these musical statements; to every sponsor; to Cory, a true partner in this musical experience; to Karen, George, Andreas, James, Kathryn, Amanda, Robert, Peter, Benedict, both Jennifers, American Composers Forum, Denise, Naomi, Elizabeth, Katic, Sasha, Mary, Zoë and everyone who played a part in this project, for their commitment and expertise; to my other half for endless encouragement; to my parents for their examples throughout my life of doing what they dreamed up and diving into what they believed in; and to the audiences over the centuries who clapped and shouted like beasts until they got the encores they wanted. – *Hilary Hahn*

I'd like to extend my thanks to all the wonderful and brilliant people named in Hilary's acknowledgements above, excepting myself and adding my mom, Tom, dad, and Jeannie; Jake, Jess, Jeremy, Joe, and Jenbob; the valued friends whose non-J names could not be listed here for obvious poetic reasons; Martin, Johanna, Florence, and the other page turners who suffered through my printouts and head-fakes; and Hilary, for introducing me to so many new and memorable pieces. – *Cory Smythe*

Recorded: May 2012 and February 2013 at Teldex Studio, Berlin

Producers: Hilary Hahn and Andreas K. Meyer

Recording Engineers: Julian Schwenker and Andreas K. Meyer

Post Production: Meyer Media Mastering LLC, New York

Steinway Piano Tuner: Siegmund Kesselmann

Steinway Piano No. 589184

All photos © Michael Patrick O'Leary except page 7 © Dylan Chandler

Art Direction & Design: Zoë Roman

© & © 2013 Hilary Hahn. Under exclusive license to Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Printed in the EU

www.hilaryhahn.com

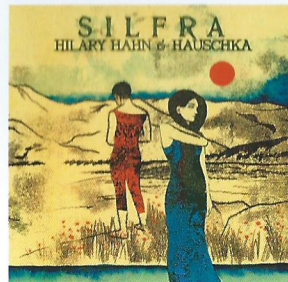
www.youtube.com/hilaryhahnvideos

www.twitter.com/violincase

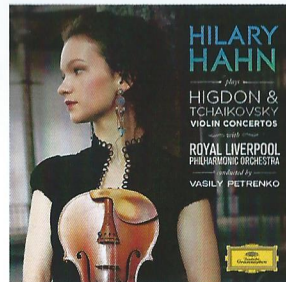
www.deutschegrammophon.com/hahn-encores

www.twitter.com/dgclassics

www.youtube.com/deutschegrammophon



CD 00289 479 0303



CD 00289 477 8777



CD 00289 477 9435



CD 00289 477 8092

