

violin KATHRIN TEN HAGEN
piano CHRISTINA WRIGHT-IVANOVA **EASTERN
IMPRESSIONS**

SERGEJ PROKOFIEV (1891–1953)

Sonata in D Major Op. 94bis

- 1 Moderato | 8 : 34
- 2 Scherzo: Presto | 4 : 57
- 3 Andante | 3 : 26
- 4 Allegro con brio | 6 : 39

LEOŠ JANÁČEK (1854–1928)

Sonata for violin and piano

- 5 Con moto | 4 : 48
- 6 Ballada | 4 : 46
- 7 Allegretto | 2 : 27
- 8 Adagio | 4 : 36

BÉLA BARTÓK (1881–1945)

Rhapsody No. 1 Sz 86

- 9 Prima parte: Lassú (slow) | 4 : 24
- 10 Seconda parte: Friss (fast) | 5 : 42

PANCHO VLADIGEROV (1899–1978)

- 11 **Bulgarian Rhapsody »Vardar« Op. 16** | 8 : 16

total | 59 : 01

»Eine jede Nation hat ihre Musik. [...] Die Wahrhaftigkeit dieser Musik hängt von ihren Charakterzügen, von ihrer Farbe ab.«

Antonín Dvořák, 1893

Die turbulenten Ereignisse im 19. Jahrhundert haben nahezu alle Bereiche des Lebens bis in die heutige Zeit hinein geprägt. Unter dem Eindruck der Freiheitskämpfe und Revolutionen entwickelte sich in vielen europäischen Ländern ein neues nationales Bewusstsein, das im gesteigerten Interesse an eigener Geschichte, Sprache und Kultur seinen Ausdruck fand. Die Musik blieb davon nicht unberührt und wurde mehr denn je Träger und Sprachrohr kultureller Identitäten.

Die Wurzeln der osteuropäischen Musik sind besonders eng mit Volksmusiktraditionen, kulturellem Wandel und der Sprache verknüpft. Der Zeitrahmen von *Eastern Impressions* beginnt mit der *Violinsonate* von Leoš Janáček (1914) und erstreckt sich über Pancho Vladigerovs *Bulgarische Rhapsodie* (1922) und Béla Bartóks *Erste Rhapsodie* (1928) bis hin zu Sergej Prokofjews *Violinsonate in D-Dur* (1943). Jedes der vier Stücke nimmt den Hörer mit auf eine Reise voll von Leidenschaft, Humor und Lebenskraft. Letztendlich sind sie Ausdruck von Kraft und Triumph des menschlichen Geistes. Interessanterweise porträtieren alle Werke auf ihre eigene Art verschiedene Tanzformen: im *Scherzo*-Teil von Prokofjews Sonate, in den Sätzen *Lassú* und *Friss* der Bartók-Rhapsodie, in der rhythmisch-volkstümlichen 5/16 Struktur mit *Stretta* von Vladigerovs *Rhapsodie* oder im folkloristischen *Allegretto* der Sonate Janáčeks. Es ist faszinierend, wie die Werke auf ihre Weise mit den Traditionen von Volksmusik verbunden sind. Jeder der vier Komponisten aus vier verschiedenen Nationen kehrt zu den Wurzeln seines Heimatlandes zurück – mit rhythmisch-leidenschaftlichen Tänzen und melodischen Motiven aus der Gesangstradition.

Béla Bartók fand eine von westlichen Einflüssen unberührte Volksmusik bei der ungarischen Landbevölkerung. Nach der Jahrhundertwende begannen er und sein Kollege und Freund Zoltán Kodály mit der Sammlung und wissenschaftlichen Erschließung von Volksliedern und Tänzen. Nach einer ersten Publikation dehnten sie ihre Forschungen auf Südosteuropa bis nach Nordafrika aus und verschieben sich der Erhaltung des wertvollen musikalischen Materials. Die Bemühungen Bartóks und Kodálys waren indes kein Einzelfall. Leoš Janáček betätigte sich bereits seit 1875 intensiv als Sammler, Forscher und Herausgeber mährisch-slowakischer Folklore. Für sie alle wurde die Volksmusik zur Inspirationsquelle eigener Kompositionen. Dabei entfernten sie sich zunehmend von den klassischen Traditionen und fanden in der Verbindung von Kunst- und Volksmusik zu individuellen Tonsprachen.

Darin liegt die Gemeinsamkeit der Werke von *Eastern Impressions*: Sie wurzeln in den Traditionen der Volksmusik und spiegeln den Ausdruck und die Eigenheiten der Kulturen wider, in denen sie entstanden sind.

Jedes der Werke veranschaulicht die Leidenschaft, das Feuer und das Leben der verschiedenen Kulturen, aus denen sie stammen. Musik kann die individuellen Gefühle und Gedanken aus allen Zeiten und Orten lebendig werden lassen. Unser Ziel ist es, diese enorme Kraft der Musik zu vermitteln. Die Stücke auf unserer SACD demonstrieren musikalische Merkmale, die für ihre Länder einzigartig sind. Gleichzeitig sind sie dazu in der Lage, eine gemeinsame Sprache von musikalischer Tiefe und Ehrlichkeit zu sprechen.

Zum volkstümlichen Charakter der Werke zählt auch die Nähe zur Sprache der verschiedenen Länder. So haben beispielsweise Bartók und Janáček die besonderen Eigenschaften ihrer jeweiligen Sprachen Ungarisch und Tschechisch in ihre Werke einfließen lassen: Intonation, Betonung und Rhythmus wurden auf die Musik übertragen und geben somit ein genaues Abbild des kulturellen, ursprünglichen Geistes.

Die rhythmische, melodische und harmonische Sprache aller vier Werke berührt einen zutiefst und schafft es, den Hörer in eine andere Zeit und an einen anderen Ort zu versetzen. Für diese Aufnahme versuchten wir daher, jeder Phrase ihre Bedeutung zukommen zu lassen – vom kleinsten Abschnitt über das ganze Werk bis hin zum gesamten Album. Für die Interpretation ist es essenziell, dass man mit der Musik zu einer Einheit verschmilzt. Das ist wahrscheinlich der direkteste Weg, jemandem eine fremde Kultur zu vermitteln.

Die verbindende Kraft der Musik – als eine universelle Sprache – stellt für die Interpretinnen dabei die vielleicht wichtigste Eigenschaft dieser Kunst dar.

Musik hat die Kraft, Gedanken und Emotionen neu zu verknüpfen. Sie kann die komplexen Strukturen der Sprache, Mathematik, Kunst und des Universums zu einem Ganzen verbinden und damit selbst eine ganz eigene Welt schaffen. Musik gibt es seit Menschengedenken. Wo immer auch Menschen zusammenkommen, spielt sie eine wichtige Rolle. Wir realisieren dies, wenn wir in den verschiedensten Ländern konzertieren: es ist der unmittelbarste Weg, um einen Kontakt herzustellen.

»Die Musik drückt das aus, was nicht gesagt werden kann und worüber zu schweigen unmöglich ist.«
Victor Hugo, 1864

PROGRAMMHINWEISE

Während Prokofjews *1. Violinsonate op. 80* ein musikalisches Beispiel für die intensive Auseinandersetzung mit dem Schicksal der Sowjetunion ist, hat die **2. Sonate für Violine und Klavier D-Dur op. 94bis** einen ganz neuen Ansatz und eine andere psychologische Substanz.

Die *2. Violinsonate* entstand als eine Bearbeitung der früheren *Sonate für Flöte und Klavier op. 94* aus dem Jahr 1942. Prokofjew war begeistert vom schönen Spiel des französischen Flötisten Georges Barrère und wollte daher für ihn ein Werk schreiben. Man erkennt deutlich die Einflüsse seines langjährigen Aufenthalts in Paris. Er selbst schrieb, dass er der Sonate einen »klassischen, klaren und durchsichtigen Klang« (Sergej Prokofjew, 1943) geben wollte. Die Anregung zu einer Bearbeitung der Sonate für Violine – daher der Titel 94bis – kam von David Oistrach. Es gibt ein paar wenige Unterschiede zwischen der Flöten- und der Violinsonate, die alle im Soloinstrument – nicht im Klavierpart – zu finden sind. So hat die Violine beispielsweise virtuose Doppelgriffe zu spielen, wohingegen der Flötist naturgemäß nur einen Ton zur gleichen Zeit spielen kann. In ähnlicher Weise verhält es sich mit dem zweiten Satz, der in der Flötensonate *Allegretto scherzando*, in der Sonate für Violine allerdings *Scherzo: Presto* betitelt ist: Dies führt zu Unterschieden nicht nur im Tempo, sondern auch in der Stilistik und Artikulation.

In diesem Werk kombiniert Prokofjew seinen bisherigen kompositorischen Stil mit Einflüssen aus dem Neoklassizismus. Dies wird vor allem in den kontrapunktischen Abschnitten, der erweiterten tonalen Harmoniesprache, den schlichten Begleitformen im Klavierpart und der Konzentration auf absolute, nicht repräsentative Musik deutlich. Dieser neu gefundene Kompositionsstil beinhaltet robustere Rhythmen, einen gewissen Witz und gelegentlich sogar Sarkasmus sowie einen Mix aus einfachen und stärker entfalteten melodischen Linien. Die Sonate hat *Toccata*-Passagen mit virtuosens Abschnitten, die die rhythmische Lebendigkeit hervorheben und gegen die schönen melodischen Konturen absetzen.

Der erste und der vierte Satz stehen beide im 4/4-Takt und sind formal stark an die Sonaten- bzw. Rondoform angelehnt. Auch die klare ternäre Form der Binnensätze trägt zur formalen Transparenz des gesamten Werkes bei.

Die komplexe rhythmische Struktur und die großen lyrischen Melodien erschaffen etwas Einzigartiges. Das Werk drückt auf direkte Art Feuer und Leidenschaft aus. Die zackigen Rhythmen bilden einen Kontrast zum offenen, illusorischen Konzept im dritten Satz. Sowohl die Struktur der einzelnen Sätze als auch die der gesamten Sonate ist zyklisch und erschafft damit ein schönes, sehr vielschichtiges und groß-dimensioniertes Werk.

Leoš Janáček komponierte seine **Sonate für Violine und Klavier** in zwei Arbeitsschritten: Der zweite Satz *Ballada* und das *Adagio*-Finale entstanden zum Kriegsbeginn 1914; vollendet hat er die Sonate nach siebenjähriger Unterbrechung im Jahr 1921. Während dieser Zeit kam er immer wieder auf das Werk zurück, um es zu bearbeiten. Dieser Prozess des Liegenlassens und Wiederaufnehmens ist ein typischer Wesenszug von Janáčeks Kompositionsweise.

In der *Violinsonate* kann man den Einfluss von Janáčeks *Sprachmelodien* hören, die er nach vielen Jahren des Studiums von mährischer Volksmusik und tschechischen Sprachmustern geschaffen hat. Diese *Sprachmelodien* können als »kurze sprachliche Fragmente, die in melodische Linien umgesetzt werden und die Intonation der originalen Sprache imitieren« (Derek Katz, 2009) definiert werden. Sie stammen beispielsweise aus der tschechischen Sprache oder können sogar vom Vogelgesang hergeleitet werden. Für Janáček war die Volksmusik Ausdruck der menschlichen Seele. Jedoch wird man selten ein direktes Zitat aus einem tschechischen Volkslied in seiner Musik finden. In der Sonate gibt es viele Einflüsse: Ein großes Interesse um 1914 lag in der russischen Kultur, folkloristischen Klängen wie dem des Dudelsacks und der Verwendung von Repetitions- und Variationstechniken. Die Spannungen, die zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs führten, flossen unmittelbar in das Werk ein. So vollzieht sich das Zusammenspiel als Duo in dieser Sonate auf sehr unterschiedlichen, komplexen und intensiven Ebenen: Violine und Klavier führen eine oft spannungsgeladene Konversation; beispielsweise spielt ein Partner eine lyrische Melodie, während der andere mit einem Fragment oder einer klagenden Geste antwortet.

Kennzeichnend für die folkloristische Kultur ist die Verwendung von modalen und pentatonischen Skalen. Anzeichen davon werden dem Hörer von Beginn an präsentiert. Die rhapsodisch-ausdrucksvolle Eröffnungsphrase der Violine wird später mit ostinaten Zymbal-inspirierten Klavierklängen kombiniert. Die Verwendung von asymmetrischen Motiven und Phrasen verstärkt den Kontrastreichen, ursprünglichen Charakter, dessen freie Entfaltung und erzählende Qualität unmittelbar die Kernaussage von *Eastern Impressions* aufgreifen.

Janáčeks Musik ist so dramatisch und besonders beispielhaft für musikalisches ‚Erzählen‘: Es gibt einzelne Motive, die als ‚roter Faden‘ das Werk durchziehen und dabei wie Silben oder Buchstaben in der Sprache das musikalische Material in seine einzelnen Zellen zerlegen, bevor sie zu neuen Strukturen und Bedeutungsmustern verbunden werden. Janáček nutzt so die eigenständige Kraft des Tonmaterials und erschafft daraus etwas vollkommen Neues.

Im Jahr 1925 trafen sich Janáček und Bartók in einem französischen Restaurant. Obwohl sie unterschiedliche Ziele verfolgten, respektierten sie einander sehr. Bartók wollte aus der Verbindung von westlicher Kunstmusik und Volksmusiktradition eine perfekte Verschmelzung beider Welten kreieren, wohingegen Janáček mehr an der Psychologie von Volksliedern zum Verständnis der menschlichen Seele interessiert war.

Die **Rhapsodie Nr. 1** von Béla Bartók aus dem Jahr 1928 entstand – wie auch die analog verfasste *Rhapsodie Nr. 2* – in engem Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Sammler und Forscher im Bereich der Volksmusik. Ihr liegt authentisches Material aus Ruthenien, Siebenbürgen, Ungarn und Rumänien zugrunde. Dabei bemühte sich Bartók nicht allein um folkloristische Tänze und Melodien, sondern ließ auch Eindrücke dörflicher Geigenspielpraxis in sein Werk einfließen.

Der Rhythmus spiegelt die Betonung auf der ersten Silbe eines Wortes wider, was eine typische Eigenheit der ungarischen Sprache ist und auch im Tschechischen und in polnischen Dialekten gefunden werden kann. Beide Rhapsodien zeigen durch ihren episodischen, improvisatorischen Charakter dem Hörer, wie man musikalisch Geschichten erzählen kann.

Aus der Folklore bezog Bartók auch Strukturmodelle wie Variations- und Kontrastprinzipien, die für seine Musik wesensbestimmend sind. Für die *Rhapsodie Nr. 1* orientierte er sich am Satzaufbau ‚langsam-schnell‘ (*lassú-friss*) des populären ungarischen Werbetanzes *Verbunkos*.

Im ersten Satz ‚Lassú‘ werden traditionell-bäuerliche Instrumente imitiert. Im folgenden Satz ‚Friss‘ steigert sich immer mehr die rhythmische Energie und erreicht letztendlich einen virtuosen und rhythmisch sehr komplexen Höhepunkt.

Die **Bulgarische Rhapsodie »Vardar« op. 16** aus dem Jahr 1922 ist wahrscheinlich das bekannteste Werk des bulgarischen Komponisten Pancho Vladigerov. Dieser kam 1912 als Stipendiat nach Berlin und war dort nach dem Studium an Theatern als Pianist und Kapellmeister tätig. Er wurde 1920 von Max Reinhardt als Komponist und Dirigent an das *Deutsche Theater* berufen, verließ Deutschland aber 1932 aufgrund der zunehmenden antisemitischen Stimmung. In Sofia war er bis 1960 an der Nationalen Musikakademie – die seit 2006 seinen Namen trägt – als Professor für Klavier- und Kammermusik tätig. Er wurde zweimal mit dem Mendelssohn-Preis der *Akademischen Hochschule für Musik* in Berlin ausgezeichnet und gewann den Gottfried von Herder-Preis. Zu seinen persönlichen Freunden zählten unter anderem Dinu Lipatti, Dmitri Schostakowitsch und David Oistrach.

Vladigerov widmete seine *Bulgarische Rhapsodie »der um die Freiheit kämpfenden bulgarischen Jugend von Mazedonien«*. Die Jahre 1912–1919 waren für Bulgarien eine äußerst turbulente Zeit. Inmitten von drei Kriegen wurde immer wieder versucht, alle Bulgaren in einem Staat zu vereinen. Diese Zeit bedeutete ein Wiedererwachen des bulgarischen Geistes und nationaler Identität. Mit ihrer tiefwurzelnden Kraft, den folkloristischen Elementen und der ausgefeilten künstlerischen und musikalischen Form hat die *Bulgarische Rhapsodie* für die Bulgaren eine vergleichbare Bedeutung wie die Werke von Liszt, Enescu und Dvořák in den Heimatländern dieser Komponisten.

Die Rhapsodie hat eine interessante Geschichte. Offenbar wurde der Komponist von einem bulgarischen Lied inspiriert, das eine Gruppe von Bulgaren ihm in Berlin vortrug. Dieses Lied wurde zum Thema der Rhapsodie. Die Sänger waren der Auffassung, dass es sich bei dem Lied um eine bulgarische Volksweise aus Mazedonien handele, weswegen Vladigerov sein Werk mit dem Namen des Flusses »Vardar« betitelte, der durch diese Region fließt. Tatsächlich entstammte das patriotische Lied jedoch der Feder seines früheren Lehrers Dobri Hristov und hieß »*Едничък чуй се вик*«, bzw. »*Man hört einen einzigen, vereinten Schrei*«.

Die Rhapsodie besteht aus drei Teilen: Während die äußeren beiden Abschnitte das Lied in verschiedenen Variationen fokussieren, beinhaltet der Mittelteil schnelle Stretta-Episoden, die von Volkstänzen inspiriert sind.

Als wir »Vardar« entdeckten, haben wir sofort gemerkt, dass es sich um etwas ganz Besonderes handelt. Es ist ein sehr virtuoses Werk, das alle Möglichkeiten beider Instrumente ausschöpft; es geht sogar über den Tonumfang der Violine hinaus, so dass ich die G-Saite eine Terz tiefer stimmen musste. Besonders in seiner rhythmischen Gestaltung ist das Stück eine Herausforderung: Wir mussten ein Gefühl für den 5/16-Takt bekommen und gruppierten dazu die fünf Sechzehntel in das eigentliche Schema 2+3, anstatt 3+2, was häufig falsch interpretiert wird. Das Stück schließt mit dem Lied in einer hymnischen Form, die Ausdruck der großen Verbundenheit Vladigerovs zu seiner Heimat Bulgarien ist.

Daniel Knaack im Gespräch
mit Kathrin ten Hagen und Christina Wright-Ivanova



»Every nation has its music. [...] The truth of this music depends upon its characteristics, its colour.«

Antonín Dvořák, 1893

The turbulent events of the nineteenth century altered almost every aspect of life up to the present day. Due to the numerous struggles for freedom and constant revolutions, people from many different countries began to develop a new national consciousness. This shift found its expression in an increased interest in the history, language and culture of a specific country. Music was affected by this and immediately became a powerful voice for cultural identity.

Eastern European music has an extremely rich history rooted in folk traditions, cultural shifts and languages. The time frame of *Eastern Impressions* begins with Janáček's *Violin Sonata* (1914) and travels through Vladigerov's *Bulgarian Rhapsody* (1922) and Bartók's *Rhapsody No. 1* (1928) before reaching Prokofiev's *Violin Sonata No. 2* (1943). Each work takes the listener on a journey full of passion, humor, and vitality, and ultimately shows the strength and triumph of the human spirit. Interestingly, each composition portrays some degree or another of a dance form, whether it is the *Scherzo* movement in Prokofiev's *Sonata*, the parts *Lassú* and *Friss* in Bartók's *Rhapsody*, the rhythmic, folk-like 5/16 structure with strettina in Vladigerov's *Rhapsody*, or the folk-inspired *Allegretto* movement in Janáček's *Sonata*. It is fascinating how these works are either loosely or tightly connected to folk traditions. Each one of these four composers returns to the roots of his motherland – in the rhythmic, visceral dance forms and the singing traditions through melodic motives.

Béla Bartók discovered folk music of the Hungarian countrymen, which was untouched by the influence of western art music. At the turn of the century Bartók and his colleague, composer Zoltán Kodály, began the collection and the scientific study of folk music and dances. After first publication, they expanded their studies into South-East Europe and as far as North Africa. They committed themselves to the preservation of this precious musical material. However, Bartók and Kodály were not the only composers interested in learning about the musical folk culture of their countries. Since 1875, Leoš Janáček had been working as a collector, researcher and editor of Moravian-Slovakian traditional music in Czechoslovakia. For many composers, folk music became an inspirational source for their own compositions. During this process, they worked to connect folk music with classical traditions and were able to create an individual tonal language in the fusion of art and folkloristic music.

This is the common thread of *Eastern Impressions*: the four works are rooted in the traditions of folk music and mirror the expression and the cultural differences of the countries from which they originate.

Each work vividly expresses the passion, fire, and life of the culture from which it came into existence. Music is able to reflect individual emotions and thoughts from all times and places. Our aim is to convey this tremendous power that music has. The works on our SACD showcase musical traits that are unique to their countries; however, they are also able to speak a common language of musical depth and honesty.

The connection to individual spoken languages of the different countries also plays an important role in the creation of these works. For example, Bartók and Janáček have included the particular features of Hungarian and Czech in their works: intonation, emphasis and rhythm were transferred into the music and thus depict a direct image of the cultural, native spirit.

The rhythmic, melodic and harmonic language of all four unique works awakens the spirit and has the ability to transform the listener to another time and place. During this recording, we concentrated on giving each phrase meaning, both in the smaller units, the wider context of the whole works, and throughout the entire SACD. For the interpretation of a given work, it is essential that you as the artist become the music. This is probably the most direct way to experience a different culture and pass it on to others.

The connecting power of music as a universal language is probably the most important factor for both performers.

Music has the possibility to create new combinations between thoughts and emotions, to connect the complex structures that are imminent in language, in mathematics, in art and in the universe itself, thus creating a world all of its own. Music has existed as long as there have been humans. Whenever humans come together for important events in life, music plays an essential role. We realize ourselves that when we make music and play concerts in different countries, this is the most direct and fulfilling way to connect with other cultures.

»Music expresses that which cannot be put into words and cannot remain silent.«

Victor Hugo, 1864

PROGRAM NOTES

Whereas Prokofiev's *1st Sonata, Op. 80* is a musical example of intense contemplation of the fate of the Soviet Union, his *2nd Sonata*, the **Violin Sonata No. 2 in D Major, Op. 94bis** has an entirely different psychological personality and overall approach.

The *2nd Sonata* was originally written for flute and piano in 1942. Prokofiev was especially impressed with the beautiful playing of French flutist Georges Barrère and wanted to write for him. One can also hear some influence of the years Prokofiev spent in Paris in this work. He wrote that he wanted this Sonata to »have a classical, clear, transparent sonority« (Sergej Prokofiev, 1943). It was David Oistrakh who suggested that Prokofiev should rearrange this Sonata for violin, hence the new Op. 94bis. There are very few differences between the flute and violin Sonatas, and they are all found in the solo instrument and not in the piano part. For example, the violinist plays more virtuosic double-stops whereas the flutist can naturally only play one note at a time. Along these lines, the second movement is marked *Allegretto scherzando* in the flute version, and *Scherzo: Presto* in the violin version, implying a very different stylistic quality and articulation.

In this work, Prokofiev combines his old compositional style with an influence of Neo-Classicism. This can be seen in the use of rhythm, in the contrapuntal textures, expanded tonal harmonic language, simple accompanying patterns in the piano part, and a concentration on absolute, non-representational music. The new-found compositional style includes more resilient rhythms, constant modulations, a sense of wit and occasional sarcasm, and a mixture of both simple and more developed melodic lines. The Sonata has *toccata* passages with virtuoso sections that emphasize the rhythmic vitality and beautiful melodic contours.

Both the first and last movements are in 4/4 time, with fairly standard sonata and rondo forms respectively. The clear ternary form of the second and third movements adds to the transparency of the overall work.

The complex rhythmic structure in combination with expansive, lyrical melodies creates something totally unique. The work expresses passion and fire in a direct way. The spiky rhythms contradict the open, dream-world concept in the heart of the Sonata. Both the internal structure of the movements and the overall structure are cyclical and create a beautifully complex and multi-dimensional work.

Leoš Janáček composed his **Sonata for Violin and Piano** in two stages: the second movement *Ballada* and the final movement *Adagio* originated in 1914, at the beginning of World War I. Janáček completed the Sonata in 1921. During this seven-year period he often returned to the work in order to make changes. This was a common trait of Janáček's compositional style – he often left a work and returned to it periodically.

In his *Violin Sonata*, one can hear the influences of Janáček's famous *speech melodies*, which he created after many years of researching Moravian folk melodies and writing down Czech speech patterns. These speech melodies can be defined as »short verbal fragments set to musical lines that imitate the inflections of the original speech« (Derek Katz, 2009) and could be taken from the Czech language, or could even be birdsong. For him folk music was the expression of human spirit. It is rare that one will hear a direct quote from a Czech folk song in Janáček's music. In this piece, there are many influences: Janáček's deep interest around 1914 lay in the Russian culture, in folkloristic sounds such as those of bagpipes, birdsong, and use of repetition and variation techniques. The tension that led to World War I directly contributed to the Sonata. Thus, the duo ensemble in this Sonata takes place on very different, complex and intense layers: The conversation between violin and piano is often filled with tension, when one partner will have a lyrical line while the other will have a fragment or crying figure.

Evidence of folk culture, modality and folk scales are present from the very beginning of the Sonata. The rhapsodic, declamatory opening line in the violin is later joined by the incessant cimbalom-inspired piano part, and the use of asymmetrical motives and phrases is deeply characteristic of folk culture. All these elements create an unfolding or story-telling quality that is typical in folk-inspired music.

Janáček's music is highly dramatic and exemplifies the art of story-telling. Single fragments serve as a golden thread throughout the work. These fragments, or motives, separate the music into atomic parts like syllables and letters in a language. Janáček uses the simple power of a single cell and moulds it into a full-bodied sculpture; in turn, this becomes new, fresh musical material.

In 1925, Janáček and Bartók met in a French restaurant. They had a mutual respect for one another, even though their goals were quite different. Bartók wanted to connect a 'high-art' with folk traditions and create a perfect blend of the two worlds, whereas Janáček was more interested in the psychology of folk songs as a way to understand the human soul.

The **Rhapsody No. 1** is the first of two Rhapsodies written by Béla Bartók in 1928. Both Rhapsodies are closely connected with his activity as a collector and researcher of folk music. The first Rhapsody consists of authentic material of Ruthene, Transylvanian, Hungarian, and Romanian music. Bartók was often inspired by folkloristic dances and melodies, and often slipped in impressions of rural violin playing into his work.

The rhythms mirror the stress on the first syllable that is specific to the Hungarian language. This can also be found in Czech and dialects of the Polish language. Both Rhapsodies show examples of story-telling in music and have episodic, improvised elements at their core.

From folkloristic music, Bartók applied structural models such as variation and contrast principles, which are essential characteristics for his compositions. He outlined the structure of the first Rhapsody by writing two dance movements, slow and fast (*lassú-friss*), from the popular Hungarian courtship dance *Verbunkos*.

In the 'Lassú', traditional and authentic instruments are imitated; in the 'Friss' movement, the energy is constantly increased and reaches a climax full of virtuosity and intense rhythmic complexity.

The **Bulgarian Rhapsody »Vardar«, Op. 16** (1922) is probably the most famous work of Bulgarian composer Pancho Vladigerov. He went to study in Berlin in 1912; after his studies, he worked as a pianist and conductor for several German theatres. In 1920, Max Reinhardt assigned him a position as conductor and composer for the *Deutsche Theater*. In 1932 however, he was forced to leave Germany due to the rise of anti-Semitism. In 1960, Vladigerov took a position as Professor for Piano and Chamber Music at the *National Academy of Music* in Sofia, which has borne his name since 2006. He was the two-time recipient of the Mendelssohn Prize from the *Akademische Hochschule für Musik* in Berlin. He was also the winner of the Gottfried von Herder Prize. His personal friends included Dinu Lipatti, Dmitri Shostakovich, and David Oistrakh.

Vladigerov dedicated his *Bulgarian Rhapsody* to »the freedom-fighting Bulgarian youth in Macedonia«. The years 1912–1919 were particularly turbulent in Bulgaria. During three wars, strong efforts were being undertaken to unify all Bulgarians into a single state. This period was a time of revival of the Bulgarian spirit and the Bulgarian national ideal. With its deep-rooted force, folkloristic elements, and

impeccable artistic and musical form, the *Bulgarian Rhapsody* has a meaning for Bulgarians that is equivalent to the famous Rhapsodies of Liszt, Enescu, and Dvořák in the home countries of these composers.

The work has an interesting history. Apparently, a group of Bulgarians in Berlin inspired Vladigerov one day by singing a Bulgarian song to him. This song became the theme of the Rhapsody. The singers originally thought it was a Bulgarian folk song from Macedonia, which is why Vladigerov called his Rhapsody »Vardar«. In reality, this is not a folk song, but a patriotic song that was originally written by Vladigerov's former teacher, Dobri Hristov, called »**Едничък чуї се вук**«, or »A Single, United Cry is Heard«.

It has a detailed structure in three parts; while the first and third sections focus on the anthem in different variations, the middle part is comprised of quick, folk-dance inspired strettas.

When we discovered »Vardar«, it immediately struck us as something really special. It is a very virtuoso work that shows all the possibilities of both instruments and even expands the range of the violin – I have to turn the G string down one third. Rhythmically this piece is a challenge; we had to get the feeling of the 5/16 time-signature in our blood and group the five sixteenths into the correct 2+3 instead of 3+2, which is often mistakenly performed. The piece concludes with the song in a hymnal manner, expressing Vladigerov's deep attachment to his home country Bulgaria.

Daniel Knaack in conversation with
Kathrin ten Hagen and Christina Wright-Ivanova

KATHRIN TEN HAGEN, VIOLINE www.kathrintenhagen.com

Die Geigerin Kathrin ten Hagen zeichnet sich aus durch die Virtuosität und Leidenschaft ihres Spiels und durch ihre völlige Hingabe zur Musik. So beschrieb die *Aachener Zeitung* ihr Spiel mit „*ergreifender Reinheit, klanglicher Ausdruckstärke und technischer Perfektion*“ (*Aachener Zeitung*, Februar 2013). Ihr Debüt gab Kathrin ten Hagen als 14-Jährige mit den Nürnberger Symphonikern unter Marc Andrae. Es folgten zahlreiche weitere Auftritte als Solistin u.a. mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, den Hamburger Symphonikern, der KlassikPhilharmonie Hamburg, den Moskauer Symphonikern, dem USC Symphony Orchestra und mit dem Kammerorchester der Republik Belarus, der Kammersymphonie Leipzig, Arcata Stuttgart und dem Barock-Ensemble Boston. In ihrer Musik bringt sie die ursprüngliche Kraft der individuellen Klangsprachen verschiedener Länder zum Ausdruck; so spielte sie Tourneen durch Argentinien und Uruguay, Russland und die Ukraine, Europa, China und die USA. Sie gastierte bei dem Schleswig-Holstein Musikfestival, dem Rheingau Musik Festival, den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, dem Zermatt-Festival und dem Yellow Barn Festival in den USA. Der musikalische Austausch zwischen jungen Talenten und Dozenten über nationale und zeitliche Grenzen hinaus liegt ihr dabei sehr am Herzen.

Kathrin ten Hagen spielte in Konzertsälen wie dem Eurogress Aachen, der Tonhalle Düsseldorf, der Laeiszhalle in Hamburg, der Liederhalle in Stuttgart, der Berliner Philharmonie, der Jordan Hall in Boston, der Weill-Recital Hall/Carnegie Hall und dem California Center for the Arts. Ihre Konzerte wurden übertragen von Deutschland Radio, WDR 3 und Bayern 4 Klassik.

Kathrin ten Hagen ist Preisträgerin zahlreicher internationaler Wettbewerbe. 2009 gewann sie den ersten Preis beim Donald Portnoy International Violin Competition in Augusta/Georgia. 2007 wurde ihr der erste Preis beim California International Young Artists Competition in Escondido/San Diego zuerkannt. Weitere erste Preise erhielt sie beim Internationalen Marschner-Wettbewerb 2005, beim Ibolyka-Gyarfas-Violinwettbewerb der Berliner Musikhochschulen 2002 und beim Bundeswettbewerb Jugend Musiziert. Außerdem ist sie Preisträgerin des Corpus Christi International Competition in Texas, des Internationalen Max-Rostal-Wettbewerbs für Violine und des Ruggiero-Ricci-Wettbewerbs. Bereits im Alter von 14 Jahren war sie zweite Preisträgerin und Gewinnerin des Mozart-Preises beim Internationalen Yfrah-Neaman-Violinwettbewerb und im selben Jahr ebenfalls zweite Preisträgerin beim Jakob-Stainer-Violinwettbewerb. Sie war Stipendiatin der Deutschen Stiftung Musikleben, der Zeit-Stiftung und der Ottilie-Selbach-Redslob-Stiftung.



Kathrin ten Hagen ist leidenschaftliche Kammermusikerin. Sie konzertierte mit Gerald Fauth, Peter Frankl, Riccardo Bovino, Silke Avenhaus, Gustav Rivinius, Wen-Sinn Yang und dem Hyperion Trio. Mit ihrem TenHagen Quartett wurde sie 2011 beim Oberstdorfer Musiksommer mit dem Spezialpreis für Kammermusik ausgezeichnet, außerdem gewann das Quartett den Interpretationswettbewerb der Hochschule für Musik Detmold. Kathrin ten Hagen engagiert sich sowohl in den USA als auch in Deutschland in Outreach- und Gesprächskonzerten, um ein breiteres Publikum für klassische Musik zu gewinnen. Regelmäßig spielt sie für das von Lars Vogt gegründete Projekt „Rhapsody in School“.

Ihr besonderes Interesse gilt der zeitgenössischen Musik. So umfasst ihr Repertoire einerseits eine Vielzahl von Werken der klassischen Moderne, andererseits auch zahlreiche nach 1970 komponierte Werke von Komponisten wie Henze, Lutoslawski, Marschner, Balassa, Suslin, Widmann, Yun und Zimmermann. Beim Ruggiero-Ricci-Violinwettbewerb 2007 erhielt sie einen Sonderpreis für die Interpretation des zeitgenössischen Werkes „Etude IV“ von Jörg Widmann.

Kathrin ten Hagen studierte bei Antje Weithaas in Berlin und bei Igor Ozim in Salzburg, wo sie ihren „Bachelor of Arts“ mit Auszeichnung abschloss. Als Stipendiatin des DAAD setzte sie 2007 ihr Studium bei Donald Weilerstein am New England Conservatory of Music in Boston fort und erhielt dort 2009 ihren „Master of Music with Honors“ und 2010 das „Graduate Diploma“. Weitere künstlerische Impulse gaben ihr internationale Meisterkurse bei Thomas Brandis, Zakhar Bron, Robert Mann, Wolfgang Marschner und Christian Tetzlaff.

Kathrin ten Hagen war als Donald Weilersteins Assistentin am New England Conservatory tätig. Außerdem war sie Dozentin beim Young Artist Programm des Yellow Barn Festivals USA 2009 und 2010. Im Sommer 2012 gab sie einen Meisterkurs bei der International Music Academy Chernihiv.

Seit 2011 unterrichtet Kathrin ten Hagen an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig im Hauptfach Violine.

VIOLINE: PIERRE DALPHIN, GENÈVE 2008

The violinist Kathrin ten Hagen is known for the deep passion of her playing, her virtuosity, and her wholehearted devotion to music. The *Aachener Zeitung* described her playing with these words: »moving purity, tonal expressiveness, and technical perfection« (Aachener Zeitung, Feb. 2013). Kathrin ten Hagen played her debut with the Nürnberger Symphoniker at the age of 14. Since then, she has appeared with the Deutsche Symphonieorchester Berlin, the Hamburger Symphoniker, the KlassikPhilharmonie Hamburg, the Moskauer Symphoniker, the USC Symphony Orchestra, and the Chamber Orchestra of the Republic of Belarus, the Kammersymphonie Leipzig, Arcata Stuttgart, and the Baroque Ensemble Boston. She performs a wide array of repertoire and has toured through Argentina, Uruguay, Russia, the Ukraine, Europe, China, and the USA. She has been invited to play at the Schleswig-Holstein Musikfestival, the Rheingau Musik Festival, the Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, the Zermatt Festival, and the Yellow Barn Festival in the USA. The musical exchange between young performers and teachers from different nations and generations is a matter of education close to her heart.

Kathrin ten Hagen played in concert halls such as the Eurogress Aachen, the Tonhalle Düsseldorf, and the Laeiszhalle in Hamburg, the Liederhalle in Stuttgart, the Berliner Philharmonie, and the Jordan Hall in Boston, the Weill-Recital Hall at Carnegie Hall, and the California Center for the Arts. Her concerts have been broadcasted by Deutschland Radio, WDR 3, and Bayern 4 Klassik.

Kathrin ten Hagen is prize winner of several international competitions. In 2009, she won the first prize at the Donald Portnoy International Violin Competition in Augusta/Georgia. She was also the first prize winner at the California International Young Artists Competition 2007 in Escondido/San Diego. Her other awards include first prizes at the International Wolfgang Marschner Competition 2005, the Ibolyka Gyarmas Competition 2002, and the German Youth Competition Jugend Musiziert. Furthermore, she was awarded prizes at the Corpus Christi International Competition in Texas, the International Max-Rostal-Competition, and the Ruggiero Ricci Competition. Already at the age of 14, she won the second prize and the Mozart-prize at the International Yfrah-Neaman-Competition as well as the second prize at the Jakob-Stainer-Competition. She was a scholarship holder of the Deutsche Stiftung Musikleben, the Zeit-Stiftung, and the Ottilie-Selbach-Redslob-Stiftung.

Ms. ten Hagen is a passionate chamber musician. She has performed together with Gerald Fauth, Peter Frankl, Riccardo Bovino, Silke Avenhaus, Gustav Rivinius, Wen-Sinn Yang, and the Hyperion Trio.

With the TenHagen Quartett, she was awarded the special prize for chamber music at the Oberstdorfer Musiksommer in 2011, as well as the prize of the Interpretationswettbewerb of the Hochschule für Musik Detmold. In the USA and in Germany Ms. ten Hagen commits herself to outreach concerts in order to further broaden the classical music audience. She frequently plays for the project 'Rhapsody in School', founded by Lars Vogt.

Contemporary music is a particular interest of Kathrin ten Hagen. Alongside the repertoire of the classical modernists, she plays a broad range of works written after 1970 by composers such as Henze, Lutoslawski, Marschner, Balassa, Suslin, Widmann, Yun, and Zimmermann. In the Ruggiero Ricci Competition 2007 she received a special prize for the interpretation of the contemporary work *Etude IV* by Jörg Widmann.

Kathrin ten Hagen studied with Antje Weithaas at the Universität der Künste Berlin and with Igor Ozim in Salzburg, where she completed the *Bachelor of Arts* degree with honors. As a scholarship holder of the DAAD she became a student of Donald Weilerstein at the New England Conservatory in Boston in September 2007 and was awarded her degree *Master of Music* with honors in 2009 and the *Graduate Diploma* in 2010. She received additional training in international masterclasses with Thomas Brandis, Zakhar Bron, Robert Mann, Wolfgang Marschner, and Christian Tetzlaff.

Kathrin ten Hagen has worked as an assistant of Donald Weilerstein at the New England Conservatory. In addition, she was a teacher at the Young Artist Program of the Yellow Barn Festival in the USA in 2009 and 2010. In the summer of 2012 she taught a master class at the International Music Academy Chernihiv.

Since 2011 Kathrin ten Hagen has been on faculty at the Hochschule für Musik und Theater 'Felix Mendelssohn Bartholdy' Leipzig.

VOLIN: PIERRE DALPHIN, GENÈVE 2008

CHRISTINA WRIGHT-IVANOVA, PIANO www.christinajwright.com

Christina Wright-Ivanova ist Konzertpianistin, Kammermusikerin und Dozentin für Opern- und Liedgesang in Boston, USA. Geboren in New York City, wuchs sie auf den Englischen Kanalinseln und in Kanada auf. Sie hat mit bekannten Musikern in den USA, Frankreich, Tschechien, Deutschland, Österreich, Italien, Kanada, Venezuela und China zusammengearbeitet. Derzeit ist sie als Pianistin an der Boston University beschäftigt.

Dr. Wright-Ivanova spielte Recitals mit Musikern des Boston Philharmonic Orchestra, des Portland Symphony Orchestra, des Rhode Island Philharmonic Orchestra, des Wichita Symphony Orchestra und des Civic Orchestra of Chicago sowie mit Sängern der Deutschen Oper Berlin, der Oper Leipzig und der Calgary Opera. Außerdem hat sie mit den Dirigenten Muscha Santora, Lisa Graham, Lidiya Yankovskaya und Alexander Kalajdzic sowie mit den Komponisten Jo Kondo, Steve Reich, Joan Tower, Gavin Bryars und Daniel Brewbaker zusammengearbeitet.

Ihre Auftritte führten sie in viele Konzertsäle in Boston, unter anderem das Harvard Fogg Art Museum, Jordan Hall, MIT, Museum of Modern Renaissance, Longy School of Music und das Lily Pad in Cambridge. Sie korrepetierte in den Klassen von Paula Robison, Miriam Fried und Laurence Lesser sowie in den Gesangsklassen von Patricia Misslin, Penelope Bitzas und Delores Ziegler. In Meisterklassen arbeitete sie mit Künstlern wie Barbara Bonney, Kenneth Griffiths, Warren Jones, Rena Sharon, Alan Smith, Pierre Vallet, Roger Vignoles und Brian Zeger zusammen und nahm an Meisterkursen der New York Art Song Preservation Society teil.

Dr. Wright-Ivanova gewann gemeinsam mit der kanadischen Sopranistin Allison Cecilia Arends das angesehene *Johann Strauss Scholarship for Advanced Study of Music in Austria*. Dieses ermöglichte ihr, einen Sommer lang am Franz-Schubert-Institut in Baden bei Wien zu studieren. Dabei arbeitete sie gemeinsam mit Rudolf Jansen, Helmut Deutsch, Edith Wiens und Elly Ameling. Sie nahm an verschiedenen Kammermusikfestivals teil, unter anderem dem Niagara International Music Festival in Ontario, Kanada und dem Summer Institute for Contemporary Performance in Boston.

Anlässlich des 100. Todestages von Antonín Dvořák spielte sie in der Prager Akademie beim Ameropa Kammermusik Festival das 2. Klavierquintett des tschechischen Komponisten. Sie führte die Klaviertrios

von Smetana und Dvořák auf dem Amici della Musica Festival in Lucera/ Italien zusammen mit Kathrin Hagen und Francesco Mastromatteo auf. 2014 wird ihre Dissertation mit dem Titel „The Total Janáček in Pohádka: Function of Theatrical and Musical Structure in *A Fairy Tale*“ veröffentlicht.

Aufgrund ihres Engagements für die Zusammenführung von Kulturen durch klassische Musik erhielt Dr. Wright-Ivanova die Möglichkeit, einen Sommer in Venezuela als Pianist-in-Residence mit dem Orquesta Infantil de Acarigua-Araure zu verbringen. In dieser Zeit arbeitete sie mit jungen Nachwuchsmusikern und trat mit anderen Gastkünstlern im Rahmen des venezuelanischen Musikprogramms *El Sistema* auf. Sie gab Interviews in mehreren Orten des Landes, die im Fernsehen und im Rundfunk gesendet und in Zeitungen veröffentlicht wurden. Im Jahr 2011 reiste sie nach Nanjing, China, wo sie gemeinsame Aufführungen mit Studenten und Mitarbeitern der Nanjing University of the Arts hatte.

2012 und 2013 war Dr. Wright-Ivanova Korrepetitorin und festangestellte Pianistin am American Institute for Musical Studies in Graz. 2011 wurde sie von der Franco-American Vocal Academy (FAVA) in Salzburg als Dozentin für Deutsche Lieder eingeladen. Im Jahr 2009 war sie Pianistin für die Handel & Haydn Society in Boston.

Sie spielte Uraufführungen von amerikanischen und kanadischen Komponisten und hatte Auftritte im Zuge der Clutch New Music Series in Austin, Texas, sowie beim Steve Reich Festival in Boston. Zudem erstellte sie gemeinsam mit Jonny Greenwood von der Gruppe Radiohead Demoaufnahmen der Musik für den Film *The Master* (Western LLC, 2012).

Dr. Wright-Ivanova promovierte an der University of Texas, Austin, schloss ihr Masterstudium am New England Conservatory of Music in Boston ab und absolvierte den Bachelor an der University of Victoria in Kanada. Zu ihren Mentoren gehörten Anne Epperson, Eva Kinderman und Robin Wood.



Christina Wright-Ivanova is a collaborative pianist, chamber musician, opera and lieder coach, and orchestral pianist based in Boston, USA. She was born in New York, NY, and grew up in the English Channel Islands and Canada. She has performed with prominent musicians in the USA, France, Czech Republic, Germany, Austria, Italy, Canada, Venezuela, and China. She is currently Staff Pianist at Boston University.

Dr. Wright-Ivanova has appeared in recital with orchestral members from the Boston Philharmonic, Portland Symphony Orchestra, Rhode Island Philharmonic Orchestra, Wichita Symphony Orchestra, and the Civic Orchestra of Chicago and with singers from the Deutsche Oper Berlin, Leipzig Oper, and Calgary Opera. She has also worked with conductors Mischa Santora, Lisa Graham, Lidiya Yankovskaya, and Alexander Kalajdzic, and with composers Jo Kondo, Steve Reich, Joan Tower, Gavin Bryars, and Daniel Brewbaker.

She has performed in many venues in Boston, including the Harvard Fogg Art Museum, Jordan Hall, MIT, Museum of Modern Renaissance, Longy School of Music, and the Lily Pad in Cambridge. She also worked closely in the instrumental studios of Paula Robison, Miriam Fried, and Laurence Lesser and the vocal studios of Patricia Misslin, Penelope Bitzas, and Delores Ziegler. She worked in master classes with artists such as Barbara Bonney, Kenneth Griffiths, Warren Jones, Rena Sharon, Alan Smith, Pierre Vallet, Roger Vignoles, and Brian Zeger, and in master classes at the New York Art Song Preservation Society.

Dr. Wright-Ivanova won the prestigious 'Johann Strauss Scholarship for Advanced Study in Austria' as a duo with Canadian soprano Allison Cecilia Arends. This enabled her to study for a summer at the Franz-Schubert-Institut, Baden-bei-Wien. During this festival, she worked with Rudolf Jansen, Helmut Deutsch, Edith Wiens, and Elly Ameling. She has participated in chamber music festivals including the 'Niagara International Music Festival' in Ontario, Canada, and the 'Summer Institute for Contemporary Performance' in Boston.

At the 'Ameropa Chamber Music Festival' in Prague, Czech Republic, she performed Dvořák's Piano Quintet, Op. 81, at the Prague Academy for the 100th Anniversary of Dvořák's death. Since then, she has performed Smetana and Dvořák's Piano Trios at the Amici della Musica Festival in Lucera, Italy, together with Kathrin ten Hagen and Francesco Mastromatteo, and her dissertation 'The Total

Janáček in Pohádka: Function of Theatrical and Musical Structure in *A Fairy Tale*' is in the process of publication (2014).

As an advocate for connecting cultures through classical music, Dr. Wright-Ivanova was honored to spend a summer in Venezuela as Guest Pianist-in-Residence with the Orquesta Infantil de Acarigua-Araure. During this time, she taught classes and worked with emerging young artists. She performed with orchestral musicians as part of Venezuela's classical music program, El Sistema, and was interviewed on television, newspaper, and radio broadcasts throughout the country. In 2011, she also traveled to Nanjing, China, where she performed a collaborative recital with students and faculty from the Nanjing University for the Arts.

In 2012 and 2013, Dr. Wright-Ivanova was a Répétiteur and Staff Pianist at the American Institute for Musical Studies in Graz, Austria. In 2011, she was the German Lieder coach at the Franco-American Vocal Academy (FAVA) in Salzburg. She was also the pianist for the Handel & Haydn Society in Boston in 2009.

She has premiered works by both American and Canadian composers and has performed in the Clutch New Music series in Austin, Texas, as well as in the Steve Reich Festival in Boston. She has also recorded a series of demos for Jonny Greenwood's (Radiohead) soundtrack for the movie 'The Master' (Western LLC, 2012).

Dr. Wright-Ivanova holds degrees from the University of Texas at Austin (Doctorate), New England Conservatory in Boston (Masters) and the University of Victoria, Canada (Bachelors). Her mentors include Anne Epperson, Eva Kinderman, and Robin Wood.

IMPRESSUM Annette Schumacher • Tonmeister: Martin Rust • Mastering: Manfred Schumacher • Aufnahme: Immanuelskirche Wuppertal, 22.–25. Oktober 2013 • Flügel Steinway D, 595 260, Steinway-Haus Düsseldorf • Flügelbetreuung: Martin Ulrich • Fotos: Martin Teschner • Layout: Annette Schumacher • Text: Daniel Knaack, Kathrin ten Hagen, Christina Wright-Ivanova • Übersetzung: Daniel Knaack • © 2014

violin KATHRIN TEN HAGEN
piano CHRISTINA WRIGHT-IVANOVA **EASTERN
IMPRESSIONS**

SERGEJ PROKOFIEV (1891–1953)

Sonata D Major Op. 94bis

- 1 Moderato | 8 : 34
- 2 Scherzo: Presto | 4 : 57
- 3 Andante | 3 : 26
- 4 Allegro con brio | 6 : 39

LEOŠ JANÁČEK (1854–1928)

Sonata for violin and piano

- 5 Con moto | 4 : 48
- 6 Ballada | 4 : 46
- 7 Allegretto | 2 : 27
- 8 Adagio | 4 : 36

BÉLA BARTÓK (1881–1945)

Rhapsody No. 1 Sz 86

- 9 Prima parte: Lassú (slow) | 4 : 24
- 10 Seconda parte: Friss (fast) | 5 : 42

PANCHO VLADIGEROV (1899–1978)

- 11 Bulgarian Rhapsody »Vardar« Op. 16 | 8 : 16



violin KATHRIN TEN HAGEN
piano CHRISTINA WRIGHT-IVANOVA **EASTERN
IMPRESSIONS**
PROKOFIEV, JANÁČEK, BARTÓK, VLADIGEROV

