



  
SUPER AUDIO CD  
**HYBRID**  
MULTICHANNEL  
plays on  
SACD, CD & DVD player

LIV MIGDAL  
VIOLINE & PIANO  
MARIAN MIGDAL

BEETHOVEN DEBUSSY STRAUSS

  
Ars<sup>®</sup>  
Produktion  
Schumacher  
**DSD**  
Direct Stream Digital



  
SUPER AUDIO CD



CASPAR LUDWIG  
**OPLÄNDER STIFTUNG**  
*empowering young people.*

Wir bedanken uns bei der  
MOZART GESELLSCHAFT DORTMUND e.V. und der OPLÄNDER STIFTUNG für die freundliche Unterstützung.  
Many thanks to MOZART GESELLSCHAFT DORTMUND e.V. and to OPLÄNDER STIFTUNG for the generous support.



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Sonate für Klavier und Violine Nr. 6 A-Dur op. 30 Nr. 1

- |   |                           |        |
|---|---------------------------|--------|
| 1 | Allegro                   | 7 : 54 |
| 2 | Adagio molto espressivo   | 7 : 17 |
| 3 | Allegretto con variazioni | 8 : 20 |

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

Sonate für Violine und Klavier g-Moll

- |   |                                |        |
|---|--------------------------------|--------|
| 4 | Allegro vivo                   | 5 : 29 |
| 5 | Intermède – Fantasque et léger | 4 : 55 |
| 6 | Finale. Très animé             | 5 : 00 |

RICHARD STRAUSS (1864–1949)

Sonate für Violine und Klavier Es-Dur op. 18

- |   |                                  |         |
|---|----------------------------------|---------|
| 7 | Allegro, ma non troppo           | 12 : 14 |
| 8 | Improvisation. Andante cantabile | 8 : 57  |
| 9 | Finale. Andante – Allegro        | 9 : 36  |

gesamt 70 : 01

»Diese Sonaten sind die einzigen in ihrer Art. [...] Dabey ist das Accompagnement der Violine mit der Clavierpartie so künstlich verbunden, daß beide Instrumente in beständiger Aufmerksamkeit unterhalten werden; so daß diese Sonaten einen eben so fertigen Violin- als Clavier-Spieler erfordern.« Mit diesen Worten pries man im *Magazin der Musik* von Carl Friedrich Cramer die originelle Qualität der im Jahr 1781 als Opus II veröffentlichten *Six Sonates pour le Clavecin, ou Piano Forte avec l'accompagnement d'un Violon* von Wolfgang Amadeus Mozart. Entgegen den Konventionen bemühte sich der Komponist – der damit als Begründer der modernen Violinsonate gelten kann – in seinen späten Sonaten um ein ausgewogeneres Verhältnis beider Instrumente. In folgender Generation war es Ludwig van Beethoven, der das Prinzip des musikalischen Dialogs aufgriff und mit seinen Werken den grundlegenden Typus für Sonaten mit zwei gleichberechtigten Partnern schuf.

Dieser Entwicklung der Duopartnerschaft ging eine Norm voraus, in der die Violine stets eine untergeordnete Rolle gespielt hatte. Die Besetzung etablierte sich in Frankreich um etwa 1730 aus den Traditionen der *Clavecin*-Musik und der aus Italien stammenden Violinsonate. In wegweisenden Werken wie den *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* op. 3 von Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville tritt die Violine als Begleitinstrument – vor allem zur Verstärkung der Oberstimme – auf, konnte bisweilen *ad libitum* weggelassen, oder gar von einem anderen Melodieinstrument wie der Flöte ersetzt werden. Diese Besetzungsflexibilität beruhte auf den gesellschaftlichen Umständen des 18. Jahrhunderts. Die Kompositionen sollten vor allem dem Bedarf des gemeinsamen Musizierens entgegenkommen, wobei das *Clavier* wesentlicher Träger des musikalischen Ausdrucks war und durch weitere Stimmen bereichert werden konnte.

Durch Mozarts innovatives Eingreifen in die Gattungstraditionen wurde der Weg für die Beethovenschen Violinsonaten geebnet. Dessen erste Sonaten zeigen auch noch deutlich die Spuren vom stilistischen Einfluss seines Vorgängers. Doch obwohl Beethoven sein op. 30 noch als Klaviersonaten *»avec l'Accompagnement d'un Violon«* bezeichnet, ist die Violine

dem Klavier praktisch nicht mehr untergeordnet. Zudem weitete er bereits in seiner sogenannten *Frühlingssonate* op. 24 die formale Anlage auf einen vierten Satz aus, und durch den zunehmenden technischen Anspruch verlieh Beethoven seinen Sonaten einen konzertanten Charakter. Spätestens seit seiner *Kreutzer-Sonate* op. 47, in deren Titel von der »*Violino obbligato*« die Rede ist, gebührt der Violine im vollen Maße die Gleichberechtigung neben dem Klavier.

Bis zu diesem Zeitpunkt war die Violinsonate weitgehend auf das Umfeld der Wiener Klassik beschränkt und erfuhr ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts immer größere Verbreitung. Die Werke der Romantik waren in erster Linie Reflexionen auf das normierte Sonatenprinzip Beethovens, von dem es nur wenigen gelang sich abzuheben. Neben den stilbildenden Sonaten von Schumann und Brahms lieferten besonders Franzosen wie Franck, Saint-Saëns und Fauré bedeutende Beiträge zur Gattung. Die großangelegte konzertante Violinsonate stieß dabei zusehends an die Grenzen des Beethovenschen Modells. Sie erfuhr neue Impulse mit dem Übergang von der Spätromantik zur Moderne. Komponisten wie Claude Debussy und Richard Strauss wendeten sich zunehmend von der traditionellen Schreibweise der Sonate ab und verliehen ihr individuelle Züge. Diese Tendenz steigerte sich im fortschreitenden 20. Jahrhundert, sodass sich eine Gattungskontinuität kaum mehr feststellen lässt. Dennoch haben sich einige Komponisten mit eindrucksvollen Beiträgen an Violinsonaten hervorgetan.

BEETHOVENS *Sonate für Klavier und Violine Nr. 6 A-Dur op. 30 Nr. 1* entstand in der ersten Hälfte des Jahres 1802. Dem beruflichen Erfolg stand in dieser Zeit der zunehmende Verlust seines Gehörs gegenüber. Der schlechte Gesundheitszustand und die gesellschaftliche Isolation veranlassten ihn am 6. Oktober 1802 zur Niederschrift des *Heiligenstädter Testaments*. In künstlerischer Hinsicht befand sich Beethoven an einem Wendepunkt seines kompositorischen Schaffens.



Während der frühen Zeit in Bonn war sein Kammermusikwerk noch deutlich der höfischen Divertimentotradition verpflichtet. Aufgrund der Distanzierung von funktionaler Musik und der in seinen Augen eingeschränkten Möglichkeiten des Bläserklangs richtete Beethoven mit seiner dauerhaften Übersiedlung nach Wien die Aufmerksamkeit zunehmend auf Kammermusikgattungen größeren kompositorischen Anspruchs – vor allem auf das Streichquartett, das Klaviertrio und die Duosonate. So entstanden in den ersten zehn Wiener-Jahren neun seiner zehn Violinsonaten. Entscheidenden Einfluss übten die Kammermusikwerke Mozarts und seines Lehrers Haydn auf ihn aus. Beethoven eignete sich jedoch nicht allein die handwerklichen Voraussetzungen an, sondern strebte nach weit Höherem: Sein »neuer Weg« – den er laut der (zweifelhaften) Überlieferung seines Schülers Czerny ab etwa 1802 betrat – zeigt eine enorme Abweichung von den konventionellen Formen, was in den *Violinsonaten* op. 30, ebenso in den analog entstandenen *Klaviersonaten* op. 31, beispielhaft zur Geltung kommt.

In der selten gehörten op. 30/1 vollzieht Beethoven einen entscheidenden Schritt von der violinbegleiteten Klaviersonate zur Sonate mit zwei gleichberechtigten Instrumenten. Dies gelingt ihm auf eine äußerst subtile Art, die Virtuosität weniger durch spieltechnischen Anspruch als vielmehr in der Ausführung der satztechnischen Details und des eleganten musikalischen Ausdrucks abverlangt. Das fortschrittliche Moment wird besonders an der Themenstruktur der einzelnen Sätze deutlich. So ist bereits das Kopfhema im *Allegro* untrennbar auf beide Instrumente verteilt. Die polyphone Verschränkung macht eine Unterscheidung in Haupt- und Nebenstimme sowie Melodie und Begleitung nicht mehr möglich. Auch das *Adagio molto espressivo* wirkt nur auf den ersten Blick konventioneller: Eine breite sangliche Kantilene der Violine, in der Zärtlichkeit und Leidenschaft pulst, erscheint als Kontrast zum punktierten Rhythmus der Klavierbegleitung. Die Melodie wechselt jedoch schon bald in das Klavier und wird durch die kontrapunktische Violinstimme erweitert, welche selbst eine Verschmelzung der vorangehenden Begleitung darstellt. Für das Finale sah Beethoven üblicherweise ein Rondo vor. Dieses verwarf er jedoch und griff in seiner *Kreutzer-Sonate* wieder darauf zurück. Stattdessen verwirklicht Beethoven in der A-Dur-Sonate zum ersten Mal einen Variationssatz.

Die **Sonate für Violine und Klavier g-Moll** ist die letzte Komposition von CLAUDE DEBUSSY. Zum Ende seines Lebens plante er die Veröffentlichung eines sechs Werke umfassenden Sonatenzyklus', konnte jedoch aufgrund seines krebisbedingten Todes im März 1918 nur drei Sonaten vollenden. Auf dem Titelblatt der Erstausgabe war unter dem Namen des Komponisten der Zusatz »*Musiciens français*« zu lesen; ein Bekenntnis, das sich einerseits auf das musikalische Erbe seines Heimatlandes bezog und andererseits als Ausdruck seines Patriotismus – umso mehr nach dem Eintritt Frankreichs in den Ersten Weltkrieg – zu verstehen ist.

Debussys Kammermusikœuvre ist schmal: Für den Zyklus entstanden neben der Violinsonate bereits 1915–1916 eine *Cellosonate* und die *Sonate für Flöte, Viola und Harfe*, daneben sein *Streichquartett* aus dem Jahr 1893 und ein paar wenige andere Werke.

Der Komponist stand dem Akademismus der traditionellen Sonatenformen, die zudem vom deutsch-österreichischen Einfluss dominiert wurden, ablehnend gegenüber. Wenn er sich den klassischen Formen zuwandte, geschah dies auf eine progressive Art, die zwar nicht gänzlich mit den Konventionen brach, aber danach strebte, sich von ihnen zu lösen. Stattdessen zeigt sich in den Werken die Besinnung auf vorklassische französische Traditionen besonders anhand ihrer freien Formen, dem eleganten Stil und der Klarheit des Satzes.

Die Violinsonate ist dafür beispielhaft. Im Kopfsatz *Allegro vivo* lässt sich zwar ein sonatenhaftes Schema erkennen. Doch anstelle einer Verarbeitung des musikalischen Materials durchlaufen die Themen den Satz vielmehr spielerisch und werden nur ein einziges Mal in der Coda miteinander kombiniert. Der zweite Satz ist ein scherzo-ähnliches Zwischenspiel, in dem rhythmisch-improvisatorische Figuren ausdrucksstarken Kantilenen gegenüberstehen. Im turbulenten Finalsatz wird das Hauptthema aus dem ersten Satz zitiert. Debussy lässt es mal langsam im expressiven Mittelteil, mal virtuos mit brillanten Figuren in der Coda in Erscheinung treten.





Die **Sonate für Violine und Klavier Es-Dur op. 18** von 1888 ist das letzte veröffentlichte Kammermusikwerk von RICHARD STRAUSS. Sie steht am Ende seiner sogenannten »klassischen Periode« und damit am Übergang zum Schaffen seiner großen Opern- und Orchesterwerke. Deren Klanggewalt und Tendenz zur Abkehr von traditionellen Formen deutet sich in der Sonate bereits an. Seine ersten Sinfonischen Dichtungen (1886 *Aus Italien* und die erste Fassung von *Macbeth*, 1888 Beginn von *Don Juan*) entstanden analog zur Komposition der Violinsonate.

Großen Einfluss auf das Werk hatte die Begegnung mit der Sängerin Pauline de Ahna, welche im Jahr 1894 seine Frau werden sollte. Das Werk ist durchzogen mit romantischen Gefühlen von jugendlicher Energie, Hoffnung und Erwartung, deren Leidenschaft besonders in den sanglichen Melodien zutage tritt. Strauss spielte seit seinem achten Lebensjahr Violine und komponierte bis 1888 eine Handvoll Kammermusikwerke sowie ein Violinkonzert im klassisch anmutenden Stil. Die Sonate scheint dagegen in ihrer orchestralen Schreibart auf Kommendes vorauszuweisen.

So geht bereits der Kopfsatz über gewöhnliche Sonatenarbeit hinaus: Das Schema ist zwar durchaus traditionell, jedoch treten anstelle von jeweils einem Haupt- und Seitenthema gleich vier Themen auf, die vor allem in der Durchführung breit miteinander verschachtelt werden. Die thematische Arbeit gipfelt in der Coda, in der alle vier Themen unmittelbar nacheinander zu einem fulminanten Höhepunkt streben. Der zweite Satz *Improvisation: Andante cantabile* erscheint in einer auf Kontrast angelegten ternären A-B-A-Form. Im langsamen Abschnitt werden zwei breite Kantilenen von der Violine gespielt und vom Klavier – die erste fließend, die zweite durch Synkopen belebt und zum Satzende variierend – begleitet. Die *con sordino*-Arabesken der Geige in Begleitung der schnellen Klavierskalen verleihen dem dramatischen Mittelteil einen improvisatorischen Charakter. Das *Finale* beginnt mit einer langsamen dunklen Einleitung des Klaviers. Im sich anschließenden energischen *Allegro* kommt das orchestrale Moment in Strauss' kompositorischer Arbeit noch mehr zum Tragen: Die exponierten Themen werden äußerst dicht miteinander verzahnt, und virtuose Figuren beider Instrumente lassen die Sonate im großen dramatischen Gestus enden.

»The sonatas are the only ones of their kind . [...] In them, the accompagnement of the violin with the piano section is intertwined in such an artful way that the sonatas require both a very able violinist and pianist.« In these words, Carl Friedrich Cramers paper *Magazin der Musik* praised the quality of Wolfgang Amadeus Mozart's *Six Sonates pour le Clavecin, ou Piano Forte avec l'accompagnement d'un Violon*, published as Op. II in 1781. Against the conventions of his time, the composer – who can thus be called as the founder of the modern violin sonata – in his later sonatas tried to achieve a balanced relationship of both instruments to each other. In the following generation, it was Ludwig van Beethoven who picked up the idea of a musical dialogue and created the fundamental type of sonatas for equal partners in his works.

The development of this partnership was preceded by a norm in which the violin had always played a subordinate role. The instrumentation established itself in France around 1730, out of the traditions of the *Clavecin*-music and the violin sonata originating in Italy. In path-breaking works like the *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* Op. 3 by Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, the violin acts as an accompanying instrument – especially supporting the upper voice – and at times could be left out *ad libitum*, or even replaced by a different melody instrument such as the flute. The flexibility in the orchestration was grounded on the social circumstances of the 18th century. The compositions were mainly meant to satisfy the requirements for common music-making, in which the piano was the essential carrier of the musical expression. It could be enriched through the addition of further voices.

Through Mozart's innovative intervention in the traditions of genre, the path was paved for Beethoven's violin sonatas. His first sonatas thus still show distinct traces of the stylistic influence of his predecessor. Yet even though Beethoven refers to his Op. 30 as piano sonatas »avec l'Accompagnement d'un Violon«, the violin is basically no longer subordinate to the piano. In addition, he expanded the formal structure by a fourth movement already in his *Spring Sonata* Op. 24, and because of the increasing technical demand, Beethoven gave his sonatas a

concertante character. At the latest from his *Kreutzer Sonata* Op. 47 on, in whose title there is talk of the »Violino obbligato«, the violin is entirely emancipated next to the piano.

Up until this point in time, the violin sonata was mostly limited to the Viennese Classic and its periphery; it was not until the second third of the 19th century that it came to wider circulation. The works of the Romantic period were mostly reflections of the normative principle of Beethoven's sonata, from which only few composers managed to distinguish themselves. Besides the style-forming sonatas of Schumann and Brahms, especially French composers such as Franck, Saint-Saëns and Fauré provided significant contributions to the genre. The large-scale concertante violin sonata began to push the boundaries of Beethoven's model more and more. With the transition from the late Romantic to the Modern era, the sonata gained new impulses. Composers like Claude Debussy and Richard Strauss increasingly turned away from the traditional writing of the sonata and gave her individualistic traits. This tendency rose during the progressing 20th century, which makes it hard to determine any continuity of genre. Nevertheless, some composers made their marks with impressive contributions to the violin sonata.

In the first half of the year 1802, BEETHOVEN wrote his **Violin Sonata No. 6 in A major, Op. 30 No. 1**. His professional success stood in contrast to the increasing loss of his hearing. His bad physical condition and the social isolation led him to the writing of his *Heiligenstädter Testament* on October 6th 1802. From an artistic point of view, Beethoven was at a turning point of his compositional work.

During his early time in Bonn, Beethoven's work of chamber music was still significantly bound to the divertimento traditions of the court. Distancing himself from the functional music and criticizing the limited opportunities of the wind instrument sound, Beethoven began to focus more on chamber music genres of higher compositional demands – especially the string quartet, piano trio and the duo sonata – with his permanent move to Vienna. It was during



Mozart inspiriert  
*in Dortmund und der ganzen Welt.*

CASPAR LUDWIG  
**OPLÄNDER STIFTUNG**

*empowering young people.*

Die MOZART GESELLSCHAFT DORTMUND  
hat bis heute durch ihr Engagement mehr als 100 junge Künstler  
durch ein Stipendium gefördert.  
Die Caspar Ludwig Opländer Stiftung fühlt sich jungen Talenten  
gegenüber verpflichtet und stiftet jährlich Förderpreise: In der  
Saison 2013/14 wurde Liv Migdal unterstützt.

[www.oplaender-stiftung.de](http://www.oplaender-stiftung.de)



his first ten years in Vienna that Beethoven created nine of his ten violin sonatas. Chamber music works by Mozart and Beethoven's teacher Haydn had significant influence on his works. He did not only gain technical understanding, but aspired to more: his »new way« – that he, according to the (dubious) tradition of his student Czerny, began around 1802 – shows an enormous divergence from the conventional forms, which is exemplified in the *Violin Sonatas* Op. 30 as well as in the *Piano Sonatas* Op. 31, which were composed at about the same time.

In No. 1 of Op. 30, which is seldom to be heard today, Beethoven takes a defining step from the piano sonata with violin accompaniment to the sonata with two equal instruments. Beethoven manages this in a subtle way, which requires virtuosity not so much through technical demand as through the execution of the compositional details and the elegant musical expression. The progressive element becomes quite apparent in the thematic structure of the single movements. The main theme in the *Allegro* is already distributed among both of the instruments. The polyphonic interleaving makes it hard to distinguish between a principal and secondary line or melody and accompaniment. Even the *Adagio molto espressivo* seems more conventional only at first glance: a wide and songful cantilena of the violin appears in contradistinction to the dotted rhythm of the piano accompaniment. Soon after the melody switches into the piano and is extended through the contrapuntal violin part, which is in itself a fusion of the preceding accompaniment. For the final movement, Beethoven usually intended a rondo. However, this time he discarded it, using it in his later *Kreutzer Sonata*. Instead, it was in the *Sonata in A major* that he realized a movement of variation for the first time.

The **Violin Sonata in G minor** is the last composition of CLAUDE DEBUSSY. Towards the end of his life, he was planning a publication of a sonata cycle of six works; however he was only able to finish three sonatas before his cancer-related death in March 1918. On the title of the first edition, the notation »*Musicien français*« was printed underneath the composer's name; a creed that at once can be understood as pointing towards the musical heritage of

his homeland and as the expression of his patriotism – especially after France entered the First World War.

Debussy's chamber music oeuvre is small: besides the violin sonata, he has written a *Cello Sonata* and the *Sonata for flute, viola and harp* for the cycle between 1915–16, his *String Quartet* from 1893 and only few other works.

The composer went against the academicism of the traditional sonata form, which furthermore was dominated by the Austro-German influence. When he focused on the classical forms, he did it in a progressive way, which didn't completely break with the conventions, but strove to emancipate itself from them. Instead, his work shows a reflection of the pre-classical French traditions, especially in its free forms, the elegant style and the clarity of texture.

For that, the violin sonata is paradigmatic. The opening movement *Allegro vivo* shows a sonata-like schema. But instead of processing the musical material, the themes playfully pass through the movement and are combined only once, in the coda. The second movement is a scherzo-like interlude, in which rhythmical-improvisatory figures are contrasted with expressional cantilenas. The turbulent final movement quotes the main theme from the opening movement. Sometimes it appears slowly in the expressive central section, sometimes in a virtuoso manner with brilliant figures in the coda.

The **Violin Sonata in E-flat major Op. 18** from 1888 is the last published work of chamber music of RICHARD STRAUSS. It stands at the end of his so-called »classical period« and thus marks a transition to his great operas and orchestral works. Their powerful sound and the tendency to departure from the classical forms are already indicated in the sonata. The first symphonic poems (1886 *Aus Italien* and the first version of *Macbeth*, 1888 beginnings of *Don Juan*) emerged parallel to the composition of the violin sonata.

The encounter with the singer Pauline de Ahna, who was to become Strauss' wife in 1894, had a great impact on his sonata work. It is traversed by romantic feelings of youthful energy, hope and expectations, with a passion that especially comes to light in the songful melodies. Strauss had played the violin since he was eight, and he composed a handful of works of chamber music and a violin concert of quite a classical style before 1888. The sonata in its orchestral style, however, seemed to foreshadow what was still to come.

The opening movement already goes beyond the usual sonata form: Despite the rather traditional schema, there are four themes instead of one main and one minor theme, which are widely interleaved in the musical development. The thematic work culminates in the coda, where all four themes consecutively aspire to a fulminant climax. The second movement *Improvisation: Andante cantabile* appears in a contrasting and ternary A-B-A form. In the slow section two expansive cantilenas are played by the violin and accompanied by the piano – the first one fluently, the second animated by syncopations and varying at the end of the movement. The *con sordino*-arabesques of the violin, accompanied by fast scales of the piano, give the dramatic midsection an improvisatory character. The final movement starts with a slow and dark introduction of the piano. In the following energetic *Allegro* the orchestral moment of Strauss' compositional work comes into effect even more: the exposed themes are densely interleaved, and through the virtuosic figures of both instruments the sonata ends on a dramatic note.

D/E Daniel Knaack



## LIV MIGDAL, VIOLINE

Liv Migdal gilt als eine der herausragenden Geigerinnen der jungen Generation. Als elfjährige Jungstudentin begann sie ihre künstlerische Ausbildung bei Prof. Christiane Hutcap an der Hochschule für Musik und Theater in Rostock. Derzeit besucht sie die Meisterklasse von Prof. Igor Ozim am Mozarteum in Salzburg. Weitere musikalische Impulse erhielt sie in Meisterkursen u. a. bei Thomas Brandis, Donald Weilerstein und Mauricio Fuks.

Die Stipendiatin vieler renommierter Stiftungen, u. a. der Horst Rahe-Stiftung, der Yamaha Music Foundation, der Studienstiftung des Deutschen Volkes und der Mozart Gesellschaft Dortmund, kann auf eine lange Reihe von Wettbewerbserfolgen auf internationaler Ebene zurückblicken. Sie ist Preisträgerin des 1. Internationalen Hindemith Wettbewerbs in Berlin und gewann im Jahr 2010 den GWK Musikpreis. 2011 und 2012 wurde Liv Migdal beim Internationalen Bellon-Musikwettbewerb und beim „Concorso Ruggiero Ricci“ in Salzburg mit dem 1. Preis ausgezeichnet.

Ihre Konzerttätigkeit führte die junge Geigerin in viele Länder Europas, nach Israel und Asien. Sie war Gast bei internationalen Festivals und Solistin renommierter Orchester. So konzertierte sie z. B. mit der Polnischen Kammerphilharmonie, dem Deutschen Kammerorchester Berlin, der Neuen Philharmonie Westfalen, der Norddeutschen Philharmonie, dem Mozarteum Orchester unter Dirigenten wie Cornelius Meister, Johannes Wildner, Heribert Beissel, Wojciech Rajski. Deutschlandtourneen führten sie durch die bedeutendsten Konzertsäle, u. a. den Münchner Herkulesaal, die Bonner Beethovenhalle, die Musikhalle Hamburg und das Konzerthaus Berlin.

Liv Migdal spielt eine Geige von Jean-Baptiste Vuillaume aus dem Jahr 1872.

*Liv Migdal is considered as one of the outstanding violinists of the new generation. She started her artistic education as a junior student at the age of eleven with Prof. Christiane Hutcap at the Hochschule für Musik und Theater in Rostock. Currently she participates in the masterclass of Prof. Igor Ozim at the Mozarteum in Salzburg. She got additional musical impulses in masterclasses with Thomas Brandis, Donald Weilerstein and Mauricio Fuks, among others.*

*Liv Migdal is a scholarship holder of many prestigious foundations such as the Horst Rahe Stiftung, the Yamaha Music Foundation, the Studienstiftung des Deutschen Volkes and the Mozart Gesellschaft Dortmund. She successfully took part in several international music competitions such as the 1st International Hindemith Competition in Berlin 2008. In 2010 she won the music award of the GWK. Liv Migdal was honored with the first prize at the International Richard Bellon music competition in 2012 and at the "Concorso Ruggiero Ricci" in Salzburg 2011.*

*As a violinist she performed in many countries of Europe, in Israel and Asia. Liv Migdal accepted invitations of international festivals and played with prestigious orchestras. Among others she gave concerts with the Polish Chamber Philharmonic Orchestra, the Deutsches Kammerorchester Berlin, the Neue Philharmonie Westfalen, the Norddeutsche Philharmonie or the orchestra of the Mozarteum under such conductors as Cornelius Meister, Johannes Wildner, Heribert Beissel and Wojciech Rajski. During her German tours she played in the most prominent concert halls, e. g. the Herkulesaal in Munich, the Beethovenhalle in Bonn, the Laeiszhalle in Hamburg or the Konzerthaus in Berlin.*

*Liv Migdal plays on a violin of Jean-Baptiste Vuillaume from 1872.*

[www.livmigdal.de](http://www.livmigdal.de)



## MARIAN MIGDAL, PIANO

Marian Migdal, in Polen geboren, studierte in Warschau, Stockholm, Köln sowie an der Juilliard School of Music in New York. 1971 gewann er den Internationalen ARD Wettbewerb in München, zwei Jahre später den Internationalen Schumann-Wettbewerb in New York. Seine Konzertreisen führten ihn seitdem durch die USA und Europa, nach Japan und China.

Auf seinen Tourneen trat Marian Migdal in den bedeutendsten Musikmetropolen auf und konzertierte mit vielen namhaften Orchestern und Dirigenten, u. a. Yuri Ahronovitch, Moshe Atzmon, James Conlon, Dean Dixon, Charles Dutoit, Rafael Frühbeck de Burgos, Okko Kamu, Zdenek Macal, Jerzy Maksymiuk, Uri Segal, Walter Weller und Carlo Zecci.

Neben Rundfunk- und Fernsehaufnahmen hat Marian Migdal zahlreiche Schallplatten und CDs eingespielt, vor allem für die EMI und RCA: Werke von Berwald, Brahms, Chopin, Debussy, Galuppi, Grieg, Haydn, Liszt, Mozart, Schubert und Tschaikowsky.

Für seine Aufnahme des Klavierkonzerts von Franz Berwald mit dem Royal Philharmonic Orchestra London erhielt er den Schwedischen Schallplattenpreis. Marian Migdal hat eine Professur an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg.

*Marian Migdal, born in Poland, studied in Warsaw, Stockholm, Cologne and at the Juilliard School in New York City. In 1971 he won the ARD International Music Competition in Munich, two years later he won the International Schumann Competition in New York City. Numerous concert tours have taken him through the U.S. and Europe, to Japan and to China.*

*During his tours Marian Migdal performed in the most important music metropolises with numerous famous orchestras and conductors, such as Yuri Ahronovitch, Moshe Atzmon, James Conlon,*

*Dean Dixon, Charles Dutoit, Rafael Frühbeck de Burgos, Okko Kamu, Zdenek Macal, Jerzy Maksymiuk, Uri Segal, Walter Weller and Carlo Zecci.*

*Besides his recordings for broadcast and television Marian Migdal recorded several records and CD's especially for EMI and RCA with works of Berwald, Brahms, Chopin, Debussy, Galuppi, Grieg, Haydn, Liszt, Mozart, Schubert and Tschaikowsky.*

*Migdal was honored with the Swedish record award for his recording of the piano concert of Franz Berwald with the Royal Philharmonic Orchestra London. At present he is a professor at the Hochschule für Musik und Theater in Hamburg.*

[www.marianmigdal.de](http://www.marianmigdal.de)

## IMPRESSUM

Produzent: Annette Schumacher • Tonmeister: Martin Rust • Aufnahme: 11.–13.11.2013, Immanuelkirche Wuppertal  
Flügel: Steinway D, Nr. 586083 • Flügelbetreuer: Martin Ulrich • Fotografie: Monika Lawrenz, Martin Rust • Layout: Annette Schumacher • Booklettext D/E: Daniel Knaack • © 2014



# TALENT IST UNBEZAHLBAR. ES ZU FÖRDERN NICHT.

DIE MOZART GESELLSCHAFT DORTMUND UNTERSTÜTZT JUNGE MUSIKER.

Die Mozart Gesellschaft Dortmund fördert seit ihrer Gründung im Jahr 1956 junge Künstler, die sich bereits bei internationalen Musikwettbewerben als Preisträger qualifiziert haben und mit herausragenden musikalischen Fähigkeiten das Publikum und die Fachwelt beeindrucken konnten. Bis heute hat die Mozart Gesellschaft Dortmund mehr als 100 Nachwuchsmusiker durch ein Stipendium unterstützt. Junge Künstler erhalten u. a. solistische Auftritte im Rahmen der Mozart Matineen im Konzerthaus Dortmund – eine von der Mozart Gesellschaft Dortmund organisierte Konzertreihe, die sich großer Beliebtheit erfreut und regelmäßig ausverkauft ist.



Mehr dazu unter [www.mozart-gesellschaft-dortmund.de](http://www.mozart-gesellschaft-dortmund.de)