



ONDINE

BEETHOVEN

Piano Concertos
Nos. 2 & 4

LARS VOGT

Royal Northern Sinfonia



LUDWIG VAN BEETHOVEN

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Piano Concerto No. 2 in B flat major, Op. 19

28:33

- | | | |
|---|--------------------------|-------|
| 1 | I Allegro con brio | 14:06 |
| 2 | II Adagio | 8:24 |
| 3 | III Rondo. Molto allegro | 6:03 |

Piano Concerto No. 4 in G major, Op. 58

33:24

- | | | |
|---|----------------------|-------|
| 4 | I Allegro non troppo | 18:47 |
| 5 | II Andante con moto | 4:39 |
| 6 | III Rondo. Vivace | 9:58 |

LARS VOGT, piano and conductor
ROYAL NORTHERN SINFONIA

LARS VOGT ON BEETHOVEN'S PIANO CONCERTOS NO. 2 AND NO. 4

A Conversation with Friederike Westerhaus

*The **Piano Concerto No. 2 in B flat major Op. 19** is actually Beethoven's first piano concerto – though it was counted as his second when it was printed. To what extent does this early concerto continue to be situated in the world of Haydn and Mozart?*

Yes, it's always interesting to see what members of the general music public think; when they hear the concerto and don't know it, Mozart is often their first guess. But it has rough edges already pointing to Beethoven: already at the beginning the somewhat bumpy rhythm and the contrasts only briefly coming into view.

Beethoven first wrote down the piano part in 1801, when the concerto was published. Prior to that time, he had improvised his part while performing it. Are we to assume that he once again showed himself from a different side? Or do you believe that he really wrote it down "one to one"?

He must have been quite an improviser. Haydn too of course noticed the same when he played for him. At first, he didn't think Beethoven's capabilities as a pianist were all that convincing. But then when he had him improvise, he was totally enthusiastic. It may also be that Beethoven had a relatively photographic picture of it in his mind. But it's also conceivable to me that liberties were taken if the work nowhere existed in fixed form.

The first and second piano concertos were works with which Beethoven precisely then intended to present himself in Vienna. We perhaps might regard them as something

like visiting cards. When we consider these two concertos, is one more brilliant, more virtuosic, and better as a visiting card than the other?

The first concerto, C major Op. 15, simply goes a step further in its dimensions: it's much longer – and also in its probing of pianistic technique. But with the second he also already comes bursting into the music world and says with great self-confidence: Here I am. And it has some things to offer on the pianistic level as well. It's quite marvelously intricate; some passages are really feared among pianists, and that's how things continue to be with me even today. At the conclusion of the exposition and of the recapitulation in the first movement, for example, rather wild runs in the right hand come with the thematic rhythm in the left hand; then things turn around: the left hand takes over the wild runs from the right hand. And tonally too it's rather advanced; it goes on a chromatic tour of the harmonic world. It's a little bit like tongue twisters. Or, so to speak, like finger twisters.

And in the third movement there's a frolic of a theme ...

Exactly, the third movement has Haydn's bold wit. And, like the first concerto too, it has a middle part in the third movement that's very Hungarian, dancy, a little crazy, of folk character. That's a whole lot of fun to play.

When we're looking to see where Beethoven already shows himself from his more mature side, where we can already detect his depth – then we find it, I think, above all in the second movement, the Adagio.

The Adagio is simply prodigious, such a meditative religioso of magnificent harmony and simplicity, naturalness – he rarely wrote themes more beautiful than this one. It's really very moving. And at the end the virtual standstill with piano recitatives:

the theme really only very gently intoned, absolutely tenderly – precisely in this quiet we notice what an immense power he has inside for supporting something like this. As far as I'm concerned, here the genius is revealed even much more than in stormy passages opening to the outside.

In this movement we also have the feeling that he wrote it not simply because it was important as an affect or dramaturgically to have a slow moment serving the corresponding emotions; instead it really seems to come from deep inside.

Yes, it's absolutely deeply felt and goes into another world. Here we already realize that Beethoven believed that music can indeed reach very different worlds. Not only beauty in the sense of: Now that's a pretty melody, nice to listen to; but that he believed that one can change people, that the power of art and music can change the world. And that's what we feel precisely during these quiet moments. A revolutionary power.

*That brings us directly to the beginning of the **Piano Concerto No. 4 in G major Op. 58**. It's of course absolutely extraordinary how it gets underway. Everybody at that time – we're now in 1808, the year of its premiere – would have thought: First a grand orchestral exposition will come, and then the pianist will enter at some point. And that isn't at all what happens, but something quite different, to be specific, what's actually an improvisation by the pianist at the beginning – or how would you describe it?*

It has an improvisando effect. In Beethoven there's revolution on the outside and revolution on the inside. Risking a standstill in music is something that takes a whole lot of courage. It also takes courage in order to begin a piano concerto so quietly in such a religioso in the piano – contrary to every sort of convention. That

is, not first the grand extroverted entrance but immediately the very personal communication. There's no beating around the bush; instead we're immediately in the core of things without wasting time, without the rubbish that he too of course hated so much, when one does nothing but ingratiate oneself with the audience. But simply immediately in something that's absolutely profound and philosophical and nothing short of metaphysical. It can have an improvisando effect, just as when the pianist sits down and plays what comes to his mind at that particular moment.

Structurally, however, there isn't even the slightest bit of improvisando in this piece, but this is absolutely the core of the movement. In works from Beethoven on – sometimes also in Mozart – there are a few passages that may be said to utter the whole wisdom of the piece all at once at a special moment. In Beethoven often immediately after the cadenza: in the third piano concerto after the cadenza of the first movement, in the fourth also after the cadenza too, and precisely also right at the beginning. These are spine-tingling moments.

I always have the feeling, when I hear this music, that we're witnessing a process that began already long before, as if we were just now tuning in to it, as if this stream of thought were also already there. Do you see what I mean? It's so pensive, so reflective. And it's marked »dolce« ...

Yes, it is in fact the result of a process. He also says very clearly: I expect from the interpreter very different things than just technical capabilities. I expect that he'll concern himself with my message, with what it is that I have to say to people, from what it is that I want to liberate the world – from the very superficial trash, and where it is that we'll find our way to our core. Being completely at one with oneself is surely also a point. When I go out onto the stage, the most important aspect for me is always to be very much at one with myself and to convey just that

– this peace, this naturalness, to let the music come about on its own and to flow through me without adding all too much else to it. These are all things that are supposed to have such a simple and natural effect but are so difficult to attain. The interpreter is faced with an extreme challenge in these first couple of measures, even if on the technical side the notes are not difficult to play. I philosophize these first measures into nothingness. And then the answer in B major comes in the orchestra, immediately in a completely enraptured key, another world, a fabulous world. With the Royal Northern Symphony we've found a way to have the orchestra itself discover this color without having me conduct at the beginning and to have it take its time to do so. I completely remove myself from things and attempt to maintain my intensity, and our concertmaster, Bradley Creswick, begins very tenderly. For me it was important to work very much on the basis of trust, to feel when the tone has to come. Trust is a very decisive point. And it works with a magnificent musician like Bradley and with a so very sensitive and creative orchestra like the Royal Northern Sinfonia.

Not too long ago in Newcastle we performed the great program from the Vienna concert of December 1808, at which not only the fourth piano concerto but also the fifth and sixth symphonies were premiered. Here we in fact do notice a certain kinship between the first movement of the piano concerto and the Pastoral Symphony, for instance. This almost Schubertian seeking, beseeching, imploring. He can also make the move from the man fighting on the outside, as in the fifth symphony, to the personal state of a man who does his seeking inside. And this is no less revolutionary. In the fourth piano concerto the piano often has a supporting role. The piano only very rarely has the theme. It's expected that the pianist will position himself around the melodies in the orchestra and lend the themes meaning in a supporting role. That's a very great challenge, on the one hand to be a soloist and on the other hand to integrate oneself into a larger structure. It isn't enough to be a pianist and to believe that one's own voices are the most important.

What you describe, that you as an interpreter need to be entirely at one with yourself in this initial section, that's of course something that continues in an immensely powerful manner in the second movement. Our impression is that there are two different pieces, one for the pianist and one for the orchestra. Two completely different worlds collide – and straight through to the conclusion, where the orchestra, as it were, moves toward the pianist or comes into his world.

The second movement is “new music.” Where else is there ever again such a radical movement, both in structure and in content? To be assailed so brutally by the orchestra, full of rage, practically fire-breathing. And the piano, which on the one hand almost seems to be intimidated when it answers so tenderly but also with a very strong inner faith. In the conviction that if I'm so very at one with myself, all these powers can do nothing against me. And, my God, what a statement that is, when we consider Beethoven's life and human life in general. We all have to struggle with so much that assails us like the Furies in life. And this is what the great genius can say to us; he can give us the courage we need without uttering a single word: In silence there is strength. That sounds like a cliché, but it's so true. We can overcome it all if we firmly and sincerely believe in what makes us who we are.

Yes, that's an incredibly strong statement. From the words you've chosen I hear that you're also thinking of the Orpheus story, which is often mentioned in conjunction with this work, the idea that this movement at least is borrowing from the Orpheus myth, and the pianist as a sort of Orpheus tames the wild Furies and opposes death with his string playing and his voice.

Going on to include the possible interpretation that the conclusion of the cadenza, this circularity, also might mean: Don't turn around. But then he does turn around.

And rigidity and death in E minor set in. The transition between the second and third movements is also something incredible. The E interpreted as “turning around,” out of the realm of the dead with the rhythm of the Furies continuing fragmentarily under it. The *religioso* remains – but actually now only in rigidity and sorrow. And how do we find our way out? Beethoven shows us the way with a simple transformation. I always tell the orchestras that the first chord of the last movement, the C major, should initially have the same color as the fading last chord of the second movement. That we really don’t know where things will lead. And from it – from death, this rigidity – what suddenly emerges is waggish humor and triumph. The eruption of the first *fortissimo*. It’s actually the first truly great moment of liberation in the entire piece, which now is over twenty minutes old. Here people practically hear it being shouted at them: We can be free; we can dance again. We’ve overcome it all! With a humorous little “turn-around” we’ve found our freedom again. This last movement is freedom!

And it’s first here, in the last movement, that the orchestra and the pianist really play together, really are on the same terrain, and toss balls back and forth, playfully ...

Yes, the balls very much are tossed – playfully, fiercely, defiantly. There’s something like this in Schubert too. Now things first really get going, even if the entire world is on the verge of collapse. Today I’ll go again to the wine garden and really have fun in life. That we can do! This liberation is simply marvelous. And then at the end, when after the piano cadenza, the motifs in the clarinets and bassoon display absolute love of nature, we’re again at one with nature. It’s also a little bit like things in the Pastoral Symphony: We’ve made it through the storm, and sentiments of thanksgiving after the storm – or in this case after death – are expressed. The last movement also obtains this triumph. It is precisely not merely a smile, as it is in Mozart, when things are resolved, but a grin, practically a forced expression of joy.

Our human willpower leads us to the triumph of freedom. It isn't something that's merely divine and that we merely wait to receive – but it's the individual. That's of course always the message in Beethoven: The individual can obtain freedom.

Struggle to obtain freedom, isn't that it? I understand it really in the sense of a struggle. The individual must – or can – find the courage to win freedom for himself.

And so it is indeed. The more life experience we have, the more we notice that freedom is actually with us here inside. We also of course have models like Viktor Frankl, this wonderful man who could have died in the concentration camps – how he describes how one preserves inner freedom for oneself in such situations and doesn't surrender this freedom to his tyrants.

But continues his quest with "Man's Search for Meaning" ...

Exactly. And this message is always relevant – and especially in our times. When we see the shocking things happening in the world, we can only wish for all humankind that we'll again and again hear this message.

Translated by Susan Marie Praeder

Lars Vogt has established himself as one of the leading musicians of his generation. Born in the German town of Düren in 1970, he first came to public attention when he won second prize at the 1990 Leeds International Piano Competition and since then has enjoyed a varied career. His versatility as an artist ranges from the core classical repertoire of Mozart, Beethoven, Schumann and Brahms to the romantics Grieg, Tchaikovsky and Rachmaninov through to the dazzling Lutoslawski concerto. Lars Vogt is now increasingly working with orchestras both as conductor and directing from the keyboard. His recent appointment as Music Director of the Royal Northern Sinfonia at the Sage, Gateshead reflects this new development in his career.

Lars Vogt has performed with many of the world's great orchestras including the Royal Concertgebouw Orchestra, Berlin Philharmonic, Vienna Philharmonic, London Philharmonic, London Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Boston Symphony, NHK Symphony and Orchestre de Paris. He has collaborated with some of the world's most prestigious conductors including Sir Simon Rattle, Mariss Jansons, Claudio Abbado and Andris Nelsons. His special relationship with the Berlin Philharmonic has continued with regular collaborations following his appointment as their first ever "pianist in Residence" in 2003/4.

Lars Vogt enjoys a high profile as a chamber musician and in June 1998 he founded his own chamber festival in the village of Heimbach near Cologne. In 2005 he established a major educational programme "Rhapsody in School" which brings his colleagues to schools across Germany and Austria. He is also an accomplished and enthusiastic teacher and in 2013 was appointed Professor of Piano at the Hannover Conservatory of Music.

www.larsvogt.de



Lars Vogt *Music Director*
Julian Rachlin *Principal Guest Conductor*
Thomas Zehetmair *Conductor Laureate*

Royal Northern Sinfonia, Orchestra of Sage Gateshead, is the UK's only full-time chamber orchestra. Founded in 1958, RNS has built a world-wide reputation for the North East through the quality of its music-making and the immediacy of the connections the musicians make with audiences. The orchestra regularly flies the flag for the region at the Edinburgh Festival and the BBC Proms, in 2017 performing Handel's Water Music at The Stage @ the Dock in Hull - the first Prom performed outside of London since 1930. They appear frequently at venues and festivals in Europe, and last season toured in South America, China and South Korea.

In recent seasons RNS has worked with conductors and soloists Christian Tetzlaff, Olli Mustonen, Reinhard Goebel, Katrina Canellakis and Nicholas McGegan; a host of world class singers including Sally Matthews, Karen Cargill and Elizabeth Watts, and also collaborated with leading popular voices such as Sting, Ben Folds, John Grant and Mercury Rev.

RNS has commissioned new music, recently by Benedict Mason, David Lang, John Casken and Kathryn Tickell, and in the 2015/16 season launched a new Young Composers Competition.

RNS has always been actively involved in local communities and in education. This season the orchestra will perform across the region in Kendal, Middlesbrough, Carlisle, Berwick, Barnard Castle and Sunderland, and once again take their Baroque Christmas by Candlelight tour to regional churches. Musicians support young people learning musical instruments through Sage Gateshead's Centre for Advanced Training and through In Harmony, a long-term programme in Hawthorn Primary School in which every child in the school learns a musical instrument and plays in an orchestra.

LARS VOGT ÜBER DIE KLAVIERKONZERTE NR. 2 UND NR. 4 VON BEETHOVEN

Das Gespräch führte Friederike Westerhaus

Das Klavierkonzert Nr. 2 in B-Dur op. 19 ist eigentlich Beethovens erstes Klavierkonzert – die Zählung kommt durch die Drucklegung zustande. Inwieweit ist dieses frühe Konzert noch in der Welt von Haydn und Mozart angesiedelt?

Ja, das ist immer interessant, wenn musikalische Laien das Stück hören und nicht kennen, fällt oft der Tipp erst einmal auf Mozart. Aber es hat Ecken und Kanten, die schon auf Beethoven hindeuten, schon am Anfang der etwas ruppige Rhythmus und die Kontraste, die nur kurz zum Vorschein kommen.

Beethoven hat erst für die Drucklegung 1801 die Klavierstimme aufgeschrieben. Davor hat er seine Stimme improvisiert im Konzert. Muss man davon ausgehen, dass er da nochmal in einer anderen Weise sein Gesicht gezeigt hat? Oder glauben Sie, dass er es wirklich quasi eins zu eins aufgeschrieben hat?

Er muss ja ein ziemlicher Improvisator gewesen sein. Das hat ja auch Haydn bemerkt, als er ihm vorgespielt hat. Der war anfangs nicht so überzeugt von Beethovens pianistischen Fähigkeiten. Aber dann, als er ihn hat improvisieren lassen, war er völlig begeistert. Es kann auch sein, dass Beethoven sich das relativ photographisch im Kopf vorgestellt hat. Aber ich könnte mir vorstellen, dass es Freiheiten gegeben hat, wenn das nirgendwo fixiert war.

Das erste und das zweite Klavierkonzert waren Stücke, mit denen sich Beethoven gerade in Wien vorstellen wollte. Vielleicht kann man von so einer Art Visitenkarten

sprechen. Wenn man sich diese beiden Konzerte anschaut, ist das eine glanzvoller, virtuoser, besser als Visitenkarte geeignet als das andere?

Das Erste, C-Dur op. 15, geht einfach noch einen Schritt weiter in den Dimensionen, es ist viel länger, und auch in dem Ausloten der pianistischen Technik. Aber mit dem Zweiten platzt er auch schon in die Musikwelt herein und sagt mit großem Selbstbewusstsein: Hier bin ich. Und es hat auch pianistisch einiges zu bieten. Es ist ganz schön vertrackt, einige Stellen sind unter Pianisten richtig gefürchtet, das geht mir auch bis heute so. Zum Schluss der Exposition und der Reprise im 1. Satz kommen beispielsweise ziemlich wilde Läufe der rechten Hand mit thematischer Rhythmik der Linken, dann dreht es sich um, die linke Hand übernimmt die wilden Läufe der Rechten, und auch tonal ist das ziemlich avanciert, da geht es einmal chromatisch durch die Harmonik. Es hat ein bisschen den Charakter von Zungenbrechern. Fingerbrecher gewissermaßen.

Und im dritten Satz kommt ein Schluckauf-Thema...

Genau, der dritte Satz hat eine Haydn'sche Frechheit. Und er hat wie auch das erste Konzert im dritten Satz einen Mittelteil, der sehr ungarisch ist, tänzerisch, ein bisschen durchdreht, volkstümlich. Das macht beim Spielen sehr viel Spaß.

Wenn man auf der Suche danach ist, wo Beethoven sich schon von seiner reiferen Seite zeigt, wo man die Tiefe schon spüren kann – das ist vor allem der 2. Satz, das Adagio, finde ich.

Das Adagio ist einfach ungeheuerlich, ein solch andächtiges Religioso von herrlicher Harmonik und Einfachheit, Schlichtheit – er hat selten schönere

Themen geschrieben als dieses. Das ist wirklich sehr bewegend. Und dieser quasi Stillstand am Schluss mit Klavier-Rezitativen, das Thema wirklich nur noch ganz zart gehaucht , absolut innig - gerade in dieser Stille merkt man, was er für eine immense innere Kraft hat, die so etwas trägt. Da zeigt sich für mich das Genie noch viel mehr als in stürmischen, nach außen gerichteten Passagen.

Bei diesem Satz spürt man auch, dass er den nicht einfach schreibt, weil es als Affekt oder dramaturgisch wichtig ist, einen langsamen Satz zu haben, der die entsprechenden Emotionen bedient, sondern das scheint wirklich von tief innen zu kommen.

Ja, das ist absolut tief empfunden und geht in eine andere Welt. Da merkt man schon, dass Beethoven den Glauben hat, dass Musik doch ganz andere Welten erreichen kann. Nicht nur Schönheit in dem Sinne, das ist eine hübsche Melodie, nett anzuhören, sondern dass er glaubt, dass man den Menschen verändern kann, dass die Welt sich ändern kann durch die Kraft von Kunst und Musik. Und das fühlt man gerade in diesen stillen Momenten. Eine revolutionäre Kraft.

*Das führt uns direkt in den Beginn des **Klavierkonzerts Nr. 4 in G-Dur op. 58**. Es ist ja total außergewöhnlich in der Art und Weise, wie es losgeht. Jeder in der Zeit - wir sind jetzt im Jahr der Uraufführung 1808 - hätte gedacht, erstmal kommt eine große Orchester-Exposition und dann irgendwann setzt der Pianist ein. Und das passiert mitnichten, sondern etwas ganz anderes, nämlich eigentlich eine Improvisation des Pianisten am Anfang - oder wie würden Sie das beschreiben?*

Es wirkt improvisando. Es gibt bei ihm die Revolution nach außen und die nach innen. Dass man Stillstand riskiert in der Musik, das ist etwas, wofür man sehr viel Mut braucht. Ebenso braucht man Mut, ein Klavierkonzert ganz still in so

einem Religioso im Klavier zu beginnen - gegen jegliche Konventionen. Also nicht erstmal dieser große extrovertierte Auftritt, sondern gleich die ganz persönliche Ansprache. Es gibt kein Drumrumreden, sondern man ist sofort im Kern, ohne Zeit zu verlieren, ohne diesen Tand, den er ja auch so gehasst hat, wo man sich nur dem Publikum anbietet. Sondern einfach sofort in etwas, was absolut tiefgründig und philosophisch, geradezu metaphysisch ist. Es darf improvisando wirken, als wenn sich der Pianist hinsetzt und spielt, was ihm gerade in den Sinn kommt. Aber ist es strukturell im Stück kein bisschen improvisando, sondern absolut der Kern des Satzes. Es gibt bei den Werken ab Beethoven - manchmal auch bei Mozart - einige wenige Stellen, die quasi die ganze Weisheit des Stückes einmal in einem besonderen Moment sagen. Bei Beethoven oft direkt nach der Kadenz : Im dritten Klavierkonzert nach der Kadenz des ersten Satzes, im vierten auch nach der Kadenz und eben aber auch direkt am Anfang. Das sind Gänsehaut -Momente.

Ich habe immer das Gefühl, wenn ich das höre, dass wir Zeugen eines Prozesses werden, der längst schon begonnen hat, als würden wir uns einklinken, als wäre dieser Gedankenfluss schon da. Können Sie nachvollziehen, was ich meine? Das ist so sinnend, nachsinnend. Und es ist „dolce“ überschrieben...

Ja, es ist tatsächlich das Ergebnis eines Prozesses. Er sagt auch ganz klar, ich erwarte von dem Interpreten noch ganz andere Dinge als die technischen Fähigkeiten. Ich erwarte, dass er sich mit meiner Botschaft auseinandersetzt, mit dem, was ich den Menschen zu sagen habe, wovon ich die Welt befreien will - von dem ganzen oberflächlichen Kram, und wo wir zu unserem Kern finden. Ganz bei sich zu sein ist sicherlich auch ein Punkt. Wenn ich rausgehe auf die Bühne, ist für mich immer der wichtigste Aspekt, ganz bei mir zu sein und das zu übertragen - diese Ruhe, diese Selbstverständlichkeit, die Musik zu sich kommen zu lassen und durch mich hindurch fließen zu lassen ohne allzu viel dazu zu tun. Das sind

all diese Dinge, die so einfach und selbstverständlich wirken sollen, die aber so schwierig zu erreichen sind. Der Interpret ist in diesen ersten paar Takten aufs Äußerste gefordert, auch wenn die Töne rein von der technischen Seite nicht schwer zu spielen sind. Ich philosophiere diese ersten Takte ins Nichts hinein. Und dann kommt im Orchester die Antwort in H-Dur, gleich in einer völlig entrückten Tonart, eine andere Welt, eine sagenhafte Welt. Wir haben mit der Royal Northern Sinfonia den Weg gefunden, dass das Orchester selbst diese Farbe entdeckt, ohne dass ich anfangs dirigiere, und sich auch die Zeit dafür genommen hat. Ich habe ich mich ganz rausgenommen und versucht, meine Intensität zu halten, und unser Konzertmeister, Bradley Creswick, hat ganz zart angefangen. Mir war wichtig, dass da ganz viel auf Vertrauen läuft, dass man spürt, wann der Ton fällig wird. Vertrauen ist da ein ganz entscheidender Punkt. Mit einem grandiosen Musiker wie Bradley geht das, und mit einem so sensiblen und kreativen Orchester wie der Royal Northern Sinfonia.

Wir haben kürzlich in Newcastle das große Programm von dem Wiener Konzert im Dezember 1808 gemacht, in dem nicht nur das 4. Klavierkonzert, sondern auch die 5. und 6. Sinfonie uraufgeführt wurden. Da sieht man tatsächlich schon eine gewisse Seelenverwandtschaft des ersten Satzes aus dem Klavierkonzert mit der Pastorale zum Beispiel. Dieses fast Schubert'sch Suchende, Erbittende, Flehende. Er kann auch aus dem äußerlich Kämpfenden wie in der fünften Symphonie in diesen Zustand des innerlich Suchenden gehen. Und das ist nicht weniger revolutionär. Im 4. Klavierkonzert ist die Rolle des Klaviers oft umspielend. Das Klavier hat ganz selten Thema. Es wird vom Pianisten erwartet, sich um die Melodien im Orchester zu legen, den Themen durch die Umspielungen Sinn zu verleihen. Das ist eine ganz hohe Herausforderung, einerseits Solist zu sein und sich andererseits in ein größeres Gefüge einzufügen. Es reicht nicht, Pianist zu sein und zu glauben, dass die eigenen Stimmen die wichtigsten sind.

Was Sie beschreiben, dass Sie als Interpret gefordert sind, ganz bei sich zu sein an diesem Anfang, das ist natürlich etwas, das sich in ungeheurer kraftvolle Art und Weise im zweiten Satz fortsetzt. Man hat den Eindruck, als wären es zwei unterschiedliche Stücke, eines für den Pianisten und eines fürs Orchester. Es prallen völlig gegensätzliche Welten aufeinander - und zwar durchgängig bis zum Schluss, wo sich das Orchester quasi auf den Pianisten hinbewegt oder in seine Welt hineinkommt.

Der zweite Satz ist Neue Musik. Wo gibt es jemals wieder einen so radikalen Satz, strukturell aber auch inhaltlich? So ruppig vom Orchester angegangen zu werden, voller Wut, feuerspeiend geradezu. Und das Klavier, das innig, zwar einerseits fast verschüchtert aber eben auch in einem ganz starken inneren Glauben antwortet. In dem Glauben, dass, wenn ich so bei mir bin, mir all diese Mächte nichts anhaben können. Und mein Gott, was ist das für ein Statement, wenn man an Beethovens Leben denkt und überhaupt an das Leben der Menschen. Wir alle haben mit so viel zu kämpfen, was uns wie die Furien angeht im Leben. Und dieses ist es, was das große Genie uns sagen kann, uns den Mut geben kann ohne ein einziges Wort zu verwenden: In der Stille liegt die Kraft. Das klingt nach einem Klischee, aber es ist so wahr. Wir können das alles überwinden, wenn wir fest und innig an das glauben, was uns ausmacht.

Ja, das ist ein unglaublich starker Satz. In den Worten, die Sie wählen, höre ich, dass Sie auch an die Orpheus-Geschichte denken, die oft mit diesem Werk in Verbindung gebracht wird, die Idee, dass dieser Satz zumindest eine Anlehnung an den Orpheus-Mythos ist und der Pianist quasi als Orpheus die wilden Furien zähmt und sich mit seinem Saitenspiel und seiner Stimme dem Tod entgegenstellt.

Bis hin zur möglichen Interpretation, dass der Schluss der Kadenz, dieses Kreisen, auch bedeuten könnte: dreh Dich nicht um. Und dann dreht er sich doch um. Und

es kommt das Erstarren und der Tod in e-Moll. Der Übergang vom zweiten zum dritten Satz ist auch etwas Unglaubliches. Dieses E, das um-interpretiert wird, aus dem Totenreich mit dem Rhythmus der Furien noch fragmentarisch darunter. Das Religioso bleibt übrig, aber eigentlich nur noch in Erstarrung und Trauer. Und wie kommt man da wieder raus? Beethoven weist diesen Weg durch eine einfache Umformung. Ich sage immer den Orchestern, der erste Akkord des letzten Satzes, das C-Dur, sollte zunächst dieselbe Farbe haben, wie der verklingende letzte Akkord des zweiten Satzes. Dass man wirklich nicht weiß, wo es hinführt. Und daraus - aus dem Tod, dieser Erstarrung - wird plötzlich dieser mutwillige Humor und Triumph. Das Hervorbrechen dieses ersten Fortissimos. Das ist eigentlich der erste richtig große Befreiungsschlag des ganzen Stückes, das da schon über 20 Minuten alt ist. Hier bekommen die Menschen geradezu zugeschrien: Wir können frei sein, wir können wieder tanzen. Das ist alles überwunden! Mit einem humoristischer kleinen Umdeuter haben wir unsere Freiheit wieder. Der letzte Satz ist Freiheit!

Und erst hier, im letzten Satz, spielen das Orchester und der Pianist wirklich zusammen, sind wirklich in einem Terrain und schmeißen sich die Bälle zu, spielerisch...

Ja, da schmeißt man sehr die Bälle zu - spielerisch, geradezu grimmig, trotzig. Sowas gibt es auch bei Schubert. Jetzt erst recht, auch wenn die ganze Welt zusammenzubrechen droht. Ich gehe heute noch mal zum Heurigen und lasse das Leben wirklich gut sein. Das dürfen wir! Dieses Befreien ist einfach herrlich. Und dann am Schluss, wenn nach der Klavierkadenz die Motive in Klarinetten und Fagotten die absolute Naturverbundenheit zeigen, sind wir wieder mit der Natur im Einen. Das ist auch ein bisschen wie in der Pastorale: Das Gewitter ist überstanden, und es kommen die dankbaren Gefühle nach dem Sturm - oder in diesem Falle nach dem Tod. Der letzte Satz erzwingt auch diesen Triumph. Es ist eben nicht nur ein Lächeln wie es bei Mozart ist, wenn sich die Dinge lösen, sondern es ist ein

Grinsen, geradezu etwas zwanghaft Fröhliches. Durch unser menschliches Wollen kommen wir zum Triumph der Freiheit. Das ist nicht etwas, was nur göttlich ist und was man nur empfangen muss, sondern es ist das Individuum. Das ist ja immer diese Botschaft bei Beethoven: Das Individuum kann die Freiheit erzwingen.

Die Freiheit erringen, oder? Ich verstehe das wirklich im Sinne eines Ringens. Das Individuum muss – oder kann – den Mut finden, sich die Freiheit zu nehmen.

Und das ist ja auch so. Je mehr Lebenserfahrung man hat, desto mehr merkt man, dass die Freiheit ja tatsächlich in uns angelegt ist. Wir haben ja auch Beispiele wie Viktor Frankl, diesen tollen Mann, der in den KZs fast ums Leben gekommen wäre, wie er beschreibt, wie man sich selbst in solchen Situationen die innere Freiheit bewahrt und seinen Tyrannen nicht diese Freiheit übergibt.

„Trotzdem Ja zum Leben sagen“...

Genau. Und das ist eine ständig aktuelle Botschaft, gerade auch in unseren Zeiten. Wenn man die erschütternden Dinge auf der Welt sieht, kann man nur allen Menschen wünschen, dass wir diese Botschaft immer wieder hören.

Lars Vogt hat sich als einer der führenden Musiker seiner Generation profiliert. Er wurde 1970 in Düren geboren und machte erstmals auf sich aufmerksam, als er im Jahre 1990 bei dem Internationalen Klavierwettbewerb von Leeds den zweiten Platz belegte und bald darauf eine bemerkenswerte Laufbahn einschlug. Sein Repertoire reicht von den Klassikern Mozart, Beethoven, Schumann und Brahms über die Romantiker Grieg, Tschaikowsky und Rachmaninoff bis zu Witold Lutosławskis furiosem Klavierkonzert. Mittlerweile tritt Lars Vogt – entweder am Pult oder vom Klavier aus dirigierend – immer häufiger als Orchesterleiter in Erscheinung. Dass ihn die im »Sage« von Gateshead (Newcastle) beheimatete Royal Northern Sinfonia jüngst zu ihrem musikalischen Direktor ernannte, ist ein Ausdruck dieser neuen künstlerischen Entwicklung.

Lars Vogt hat mit vielen weltbekannten Orchestern vom Range des Concertgebouw Orkest, der Berliner und Wiener Philharmoniker, des London Philharmonic und des London Symphony Orchestra, der Boston Symphony, der New York Philharmonic, des NHK Symphony Orchestra Tokio und des Orchestre de Paris konzertiert, wobei er mit so prominenten Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Mariss Jansons, Claudio Abbado und Andris Nelsons musizierte. Eine ganze besondere Beziehung verbindet ihn mit den Berliner Philharmonikern, die ihn in der Saison 2003/04 zum ersten »Residenzpianisten« ihrer gesamten Geschichte machten und bis heute regelmäßig mit ihm zusammenarbeiten.

Lars Vogt genießt auch als Kammermusiker hohes Ansehen. Im Juni 1998 gründete er in Heimbach bei Köln ein eigenes Kammermusikfestival. 2005 folgte das bedeutende musikpädagogische Programm Rhapsody in School, in dessen Rahmen viele seiner Kollegen die verschiedensten deutschen und österreichischen Schulen besuchen. Vogt ist selbst ein vorzüglicher Lehrer und erhielt im Jahre 2013 eine Professur der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.

www.larsvogt.de

Lars Vogt *Musikalischer Leiter*
Julian Rachlin *Erster Gastdirigent*
Thomas Zehetmair *Ehrendirigent*

Die Royal Northern Sinfonia (RNS), das Orchester des Konzerthauses Sage Gateshead, ist das einzige hauptamtliche Kammerorchester in Großbritannien. Das Ensemble wurde 1958 gegründet und hat durch seine musikalische Qualität und den direkten Kontakt der Musiker zum Publikum den Nordosten des Landes ins Bewusstsein gebracht. Regelmäßig hisst das Orchester die Flagge seiner Region beim Edinburgh Festival und den BBC Proms – jüngst mit Händels Wassermusik, die 2017 an der Stage@the Dock in Hull bei den ersten Proms aufgeführt wurde, die seit 1930 außerhalb Londons stattfanden. Die RNS ist häufig in europäischen Sälen und bei kontinentalen Festivals zu hören und hat in der vorigen Saison Konzertreisen durch Südamerika, China und Südkorea unternommen.

In den vergangenen Spielzeiten hat das RNS mit den Dirigenten und Solisten Christian Tetzlaff, Olli Mustonen, Reinhard Goebel, Katrina Canellakis und Nicholas McGegan zusammengearbeitet. Dazu kamen eine stattliche Zahl an Weltklasse-Sänger(inne)n wie Sally Matthews, Karen Cargill und Elizabeth Watts sowie einige der führenden Stimmen aus dem Pop-Bereich (unter anderem gastierten Sting, Ben Folds, John Grant und die Band Mercury Rev beim RNS).

Zu den Komponisten, die im Auftrage des Orchesters neue Werke geschrieben haben, gehörten in jüngster Zeit Benedict Mason, David Lang, John Casken und Kathryn Tickell. In der Spielzeit 2015/16 wurde überdies ein neuer Wettbewerb für junge Komponisten ins Leben gerufen.

Das RNS ist seit jeher aktiv in die kommunale Arbeit und die Erziehung einbezogen. In der gegenwärtigen Saison wird das Orchester die gesamte Region bereisen und

so in Kendal, Middlesbrough, Carlisle, Berwick, Barnard Castle und Sunderland auftreten. Außerdem führt auch in diesem Jahr die Reise wieder zu verschiedenen Kirchen der Gegend, wo das RNS seine Baroque Christmas by Candlelight feiern wird. Im Centre for Advanced Training des Sage Gateshead unterstützen die Musiker junge Menschen beim Instrumentalunterricht und durch das Langzeitprogramm In Harmony, das es allen Kindern an der Hawthorn Primary School ermöglicht, ein Instrument zu lernen und in einem Orchester zu spielen.

www.classicalseason.com

Recordings based on a series of live performances at
Sage Gateshead Concert Hall, UK
15–17 March, 2017 (Piano Concerto No. 2); 8–10 June, 2017
(Piano Concerto No. 4)

Executive Producer: Jochen Hubmacher

Recording Producer: Stephan Schmidt

Recording Engineer: Richard Halling

© & © 2018, Deutschlandradio/Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila

Cover photo & photos of Lars Vogt: Giorgia Bertazzi

Photo of the orchestra: Anna Reszniak

Photo of Beethoven: Everett Historical | Shutterstock

Design: Santi Tanalgo

ALSO AVAILABLE



ODE 1292-2



ODE 1297-2

For more information please visit www.ondine.net



ODE 1311-2

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

1–3 Piano Concerto No. 2 in B flat major, Op. 19 28:33

4–6 Piano Concerto No. 4 in G major, Op. 58 33:24

LARS VOGT, piano and conductor
ROYAL NORTHERN SINFONIA

A co-production with

Deutschlandfunk

LIVE RECORDING


www.ondine.net

[62:16] • English notes enclosed • Deutsche Textbeilage

© & © 2018, Deutschlandradio/Ondine Oy, Helsinki
Manufactured in Germany. Unauthorised copying, hiring, lending,
public performance and broadcasting of this recording is prohibited.

www.larsvogt.de • www.deutschlandfunk.de • www.classicalseason.com



ODE 1311-2