

ONDINE

BRAHMS

PIANO CONCERTO NO. 1
FOUR BALLADES

LARS VOGT

ROYAL NORTHERN SINFONIA



JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

Piano Concerto No. 1 in D minor, Op. 15

	49:02
1	I. Maestoso 22:40
2	II. Adagio 13:49
3	III. Rondo. Allegro non troppo 12:33

Four Ballades, Op. 10

	22:57
4	I. D minor. Andante 4:36
5	II. D major. Andante 6:30
6	III. B minor. Intermezzo. Allegro 3:55
7	IV. B major. Andante con moto 7:56

LARS VOGT, piano & conductor
ROYAL NORTHERN SINFONIA

“When it’s over, I feel like I’m just covered with blood”:

Lars Vogt on the Ballades Op. 10 and the Piano Concerto No. 1 by Johannes Brahms A Conversation with Friederike Westerhaus

You’ve recorded the Piano Concerto No. 1 in D minor Op. 15 by Johannes Brahms without a conductor. Brahms himself played it with Joseph Joachim at the conductor’s desk when it was premiered in Hanover in 1859. It’s a very complex work. To what extent is it a very different challenge to lead the Brahms concertos from the piano than the piano concertos of Mozart or Beethoven?

It requires even more independence from the orchestra and an incredibly deep sense of trust. Already during the rehearsals we have to coordinate our efforts. Who will lead an accelerando, who will take charge of the rubato? Often, it’s not the piano, and yet it has to happen. Without rubato you can’t play the first movement. But we’re now so very well acquainted as an ensemble, now that we’ve completed our Beethoven journey together, that group understanding around a common idea very quickly materializes. And I believe that my body language, even when I’m playing, transmits a message, so that those who know me well automatically know: Now we’ll reduce the tempo or the dynamics a little bit, and now we can go back to being more open.

Who in the orchestra takes things into her or his hands? Is it automatically the concertmaster, or does the solo cello or somebody from the winds on occasion also assume the lead? Now that presupposes that the ensemble members function together as a finely interconnected whole.

Exactly, in a chamber orchestra there’s always give and take. The concertmaster, Bradley Creswick, is of course incredibly important. We enjoy a close relationship of mutual trust. In many places he’s truly an absolute legend, but unfortunately, he now has completed his last official season as the concertmaster of the Royal Northern Sinfonia. For me it was particularly important to have him around to share the lead in these Brahms projects. But in a chamber orchestra – and actually it should be so in every orchestra – various musicians take turns in the lead, and leading and following constantly occur very flexibly. For example,

I think it's incredibly important that precisely in big tutti passages the winds sometimes see to it that things move forward. When individual chords stand there in a static pose, nothing else can keep on moving.

Are you an advocate of the view that impetus can also come from the back of the orchestra? That the power and energy are generated, as it were, from the back?

Yes, that was a clever tip that somebody gave me, that when you want to give the tempo a push or to do rubato, you should say: Back desks, lead; you see to it that the front ones follow you. In a chamber orchestra we're seated very close together, and we also rotate. With the exception of the concertmaster, the musicians move around and get the chance to sit up front, thereby avoiding a standstill.

Brahms's first piano concerto is a work that we oftentimes hear with a fully dimensioned symphony orchestra. You work with a smaller ensemble. What does that do to the work? Does it on the whole become more like chamber music and lighter?

Of course we've worked on producing intensity, for example, right at the beginning of the work. In the end, in music I believe more in inner strength than in the outward aspect, whether now ten to twenty more people are on the stage. For me what's crucial is that we all believe in this energy, that here the absolute catastrophe really occurs. There's the idea that the first theme was composed after Brahms had learned of Schumann's attempt to take his life. An idea that would be thoroughly imaginable. At least it's something incredibly drastic, most deeply shocking. And everyone who plays it has to feel this deep shock.

The beginning, in its intensity, reminds me of Beethoven's Coriolanus Overture. It really grabs us. We're hurled straight into the course of things.

Absolutely. There are several parallels. In Brahms the model offered by Beethoven of course repeatedly plays a role. The last movement too has very close parallels to Beethoven's third piano concerto. Immediately getting off to a gripping start emotionally – that's very reminiscent of Beethoven.

On the one hand we're thrown into the midst of things, and on the other hand we first get the chance to experience the soloist after the imposing orchestral tutti of some ninety measures. Now that's somewhat bizarre. What's this all about? Now that's really a whirlpool of emotions.

Above all things, an incredible lot of sadness, sadness almost to the point of hopelessness. And in it there are only a few brief shimmers of light. And this sadness also particularly fascinated me when I became acquainted with the work. When I was fifteen or sixteen years old, I went through a phase when I constantly listened to it on my Walkman when I was on my way to Hanover for instruction. At the time I as yet hadn't played the work, but I had a recording by Claudio Arrau and still remember how the rain would patter on the train window, and in the second theme I'd be totally wallowing in this total sadness.

Is it a sadness in which one can lose one's way – or does Brahms bring us out of it again?

That's precisely the thing. He finds a way, but one has to go on this journey right through to the last measure. The psychology is just as mad, from the first measure to the last. For me the opposite of the initial catastrophe then occurs in the last movement, after the piano cadenza, when the horns play the major. It's a little like what we have in Beethoven's sixth symphony, the "Pastorale," when the thunderstorm has passed and peace suddenly reigns. And one can live again, the shepherds play again, and at the end one can even celebrate. And in order to reach this celebration, one first has to take a giant step and also to follow a spiritual path: in the second theme of the first movement and in the prayer of the second movement. It's only then that one can find one's way to the Hungarian Dance in the last movement, which, however, repeatedly has its battles to wage.

That's my feeling too about this. It would be somewhat too schematic if one were to attempt to assign only one character to each of the movements. Here so much goes on within the movements – precisely in the expansive first movement. In it it's as if everything has already been implemented, even if it only later is fully revealed.

Absolutely! Brahms is a master of psychology. In the first movement there's really also a culmination like this in the dialogue between the orchestra and the piano, where we simply

knock each other over the heads with the chords before the music then goes over into the recapitulation. And before the catastrophe occurs, he goes on a short excursion to B major, and it practically has the effect of an operetta. I also told the orchestra: Let's play it like a New Year's concert. For a short time it's a completely different world, where for once it can be such a world, and then the catastrophe is even worse.

One moment when one also feels lifted upward somewhat is the entry of the piano after the orchestral exposition. Here the turmoil for a while yields to a gentler mood.

Yes, it's also one of those moments in Brahms when a certain motor gets going, and this motion continues, and time simply continues to flow and pass. There's something fateful in this, something that also holds the world together. It's both. And this passage of time is actually conveyed by the orchestra to the piano part. The melody in the right hand is very beautiful. But for me what's crucial is that the quarter figure is conveyed by the cellos straight into the left hand of the piano part.

Is that basically also already an answer to the question about how in this concerto as a whole things go with the role of the piano in interplay with the orchestra? Is this an instance of interlocking?

The structural answer is in fact just that, that the piano is integrated very well into the orchestra. On the other hand the piano presents, for example, the second theme entirely by itself over about twenty measures. It practically qualifies as the cadenza – even if we can't call it that. This is the moment when the pianist operates entirely on his own. Here great peace enters. The actual cadenza then occurs in the third movement. But even there the relation to Bach or Mozart's fantasies is rather what occupies the foreground, that is, a retrospective orientation. In the whole concerto there's really no ostentatious virtuosic display. It's an incredible thing for a young composer, for him to write a work that completely serves the music, tells a psychological story, experiences a life. The pianist can already properly show what he can do. But it's always integrated into a statement. The pianist is doing his job only when he is perceived as part of the whole story. In the cadenza in the last movement, for example, the pianist has to see to it that the tide turns – it's here that the

psychological transformation takes place. One has to feel that something is set free here; it's a genuine moment of liberation, and then there's also jubilation.

Some say that Brahms's despair, sadness, and depth were tamed by the form that he gives things. But I find that it becomes even more intensive, almost no longer tolerable. If the form were gone or were not poured into this polyphony, then nothing but an empty scream would be left. It wouldn't have this intensity that he unfolds.

*That brings us quite nicely to the **Four Ballades Op. 10**. Basically, they develop their emotional power and intensity precisely because Brahms works with a reduction of the means. They're genuine dramas in a miniature format but at the same time are actually kept quite simple.*

They're not entirely as humorous as Beethoven's "Bagatelles," but in this respect they practically amount to a continuation of them. It's astonishing how Brahms supplies the coloration and what a broad vista he has for someone who was only about twenty years old. The fourth ballade is about eight minutes long, and the loudest dynamic is piano – everything occurs between piano and pianissimo. To have this spread, so that the song is simply sung out, a sort of slightly melancholily sweet lullaby. In between meditations leading into other worlds – it in fact almost resembles the late Beethoven. It ends in a meditation, with one last thought of the song; it's only an inkling of the melody. Is this perhaps death itself, and one has really not so properly noticed it at all? It's the highest philosophy in the simplest form.

The Intermezzo, the third ballade, also takes us into another world. Over some stretches it has something haunting about it. And very much something gloomy about it.

Above all things, the peculiar dark archaic harmony in the middle part. I've always been very fond of it. It begins rather ragingly and stormily, like flashes of lightning, very much in the virtuosic mode. And then in the middle part he removes this entire impetus; here it sounds like medieval bells. When the theme then returns, it's now merely quiet, an absolutely haunting thing. It has something surreal about it. And only at the very end does the spookiness disappear, and the curtain now begins opening to the lullaby.

The question automatically suggests itself as to what extent the ballades are intended as a cycle. When one hears them one after the other, one could almost understand them as the movements of a sonata. Do you believe that a cyclical idea is behind it all?

In any event, it has that kind of feel. Musicians also like to play them one after the other in the cycle and would not change the order. It makes absolutely good sense. At the beginning we have the dark Scottish tale of the first ballade with its outburst in the middle. Here the rhythmic motif from Beethoven's fifth symphony is constantly quoted. After it the comforting beginning of the second ballade comes, Andante, which then also once again has a middle part very much driven by rhythm before it finds its way back to the song character.

What we have here are really always the relapses back into the protest mode. The Intermezzo too, which gets underway with rebellion and then is transformed into something haunting. And then the last ballade, which now is simply an intimate piece.

"Edward" from Johann Gottfried Herder's "Stimmen der Völker" served as an impulse in the first ballade. The gloomy story of a patricide. When you were performing, how much did you actually have this story in mind?

The young Brahms liked to include a text with the music. For example, he also did so in the Sonata Op. 5. The later Brahms doesn't do all of this any more. He lets the music now merely speak for itself. Nevertheless, I find it incredibly beautiful and poetic to know what's behind it. The darkness and the terribly ominous character of this piece would be clear to me even without the text. However, it of course strengthens the feeling when one also thinks about the Nordic world along with it, a certain chill in the harmony. In the middle part something very dramatic evidently happens – perhaps the murder also occurs in the middle part, in the brutally radiant major. And when the theme then returns with quasi-pizzicato in the left hand – that for me is like dripping blood. Although the theme is there, the accompaniment becomes the main thing. When this brutal middle part is over, I always feel like I'm just covered with blood. That music can say something like this already absolutely qualifies as madness.

(Translation: 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 Lutostawski 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.

www.classicalseason.com

“Danach fühle ich mich geradezu blutverschmiert” –

Lars Vogt über die Balladen op. 10 und das 1. Klavierkonzert von Johannes Brahms Das Gespräch führte Friederike Westerhaus

Sie haben das 1. Klavierkonzert d-Moll op. 15 von Johannes Brahms ohne Dirigenten aufgenommen. Brahms selbst hat es in der Uraufführung 1859 in Hannover zusammen mit Joseph Joachim am Pult gespielt. Es ist ein sehr komplexes Werk. Inwieweit ist es eine ganz andere Herausforderung, die Brahms-Konzerte vom Klavier aus zu leiten als die Klavierkonzerte von Mozart oder Beethoven?

Es braucht noch mehr Eigenständigkeit des Orchesters und ein unglaublich tiefes Vertrauen. Man muss sich schon in den Proben aufeinander einspielen. Wer führt ein Accelerando, wer gibt das Rubato vor? Das ist nämlich oft nicht das Klavier, und dennoch muss es passieren. Ohne Rubato kann man diesen ersten Satz nicht spielen. Aber wir kennen uns jetzt so gut über die hinter uns liegende Beethoven-Reise, dass sehr schnell ein Verständnis für eine gemeinsame Idee da ist. Und ich glaube, dass meine Physis selbst beim Spielen etwas aussagt, dass die, die mich gut kennen, schon wissen: Jetzt nehmen wir das Tempo oder Dynamik etwas zurück und jetzt können wir wieder mehr öffnen.

Wer aus dem Orchester nimmt es mit in die Hand? Ist das automatisch der Konzertmeister oder übernimmt auch mal das Solo-Cello oder jemand von den Bläsern die Leitung? Das setzt voraus, dass alle gut miteinander verbunden sind.

Genau, in einem Kammerorchester ist das immer ein Geben und Nehmen. Der Konzertmeister, Bradley Creswick, ist natürlich unglaublich wichtig. Wir haben ein enges Vertrauensverhältnis. Er ist vielerorts wirklich eine absolute Legende und hat jetzt leider seine letzte offizielle Saison als Konzertmeister der Royal Northern Sinfonia hinter sich. Für mich war es besonders wichtig, dass er diese Brahms-Projekte noch mitgeführt hat. Aber in einem Kammerorchester – und eigentlich sollte es in jedem Orchester so sein – übernehmen immer verschiedene Musiker die Führung, und das Führen und Unterordnen





passiert dauernd ganz flexibel. Ich finde zum Beispiel unglaublich wichtig, dass gerade in großen Tutti-Passagen das Blech manchmal dafür sorgt, dass es vorwärts geht. Wenn einzelne Akkorde statisch stehen, kann sich auch nichts anderes mehr bewegen.

Sind Sie ein Verfechter des Ansatzes, dass auch von hinten aus dem Orchester ein Schub nach vorne kommt? Dass quasi von hinten die Kraft und Energie aufgebaut wird?

Ja, das war ein kluger Tipp, den mir jemand gegeben hat, dass man gerade, wenn man Tempo anschieben will oder Rubato machen möchte, sagt: Hintere Pulte führen, sorgen Sie dafür, dass die vorderen Ihnen folgen. Beim Kammerorchester ist das natürlich sehr dicht beieinander, und wir rotieren auch. Da sitzen bis auf den Konzertmeister immer andere Musiker vorne, um einen Stillstand zu umgehen.

Das 1. Klavierkonzert von Brahms ist ein Stück, das man vielfach mit groß besetztem Sinfonieorchester hört. Sie arbeiten mit einer kleineren Besetzung. Was macht das mit dem Stück? Wird es insgesamt kammermusikalischer und leichter?

Wir haben natürlich schon daran gearbeitet, dass wir die Intensität dennoch erzeugen, beispielsweise direkt am Anfang des Stücks. Letztlich glaube ich in der Musik mehr an die innere Kraft als an die Äußerlichkeit, ob da jetzt noch 10-20 Leute mehr auf der Bühne sind. Für mich ist entscheidend, dass wir alle an diese Energie glauben, dass hier wirklich die absolute Katastrophe passiert. Es gibt den Gedanken, dass das erste Thema entstanden ist, nachdem Brahms von Schumanns Selbstmordversuch erfahren hat. Gut vorstellbar wäre das. Es ist zumindest etwas unglaublich Einschneidendes, zutiefst Erschütterndes. Und dieses Erschütternde muss jeder, der das spielt, spüren.

Mich erinnert dieser Anfang in seiner Intensität an Beethovens Coriolan-Ouvertüre. Das fliegt einem ja wirklich um die Ohren. Man wird total reingeworfen ins Geschehen.

Absolut. Da gibt es mehrere Parallelen. Bei Brahms spielt natürlich das Vorbild Beethoven immer wieder eine Rolle. Auch der letzte Satz hat ganz enge Parallelen zum dritten

Beethoven-Klavierkonzert. Emotional sofort so reinzupacken, das erinnert sehr an Beethoven.

Einerseits werden wir reingeschmissen und andererseits erleben wir den Solisten erst nach dem ausladenden Orchester-Tutti von rund 90 Takten. Das ist ja etwas bizarr. Was hat es damit auf sich? Das ist ja ein Strudel von Emotionen.

Vor allen Dingen wahnsinnig viel Traurigkeit, Traurigkeit fast bis hin zu Hoffnungslosigkeit. Und darin gibt es wenige kurze Lichtschimmer. Und diese Traurigkeit hat mich auch besonders fasziniert, als ich das Stück kennengelernt habe. Ich hatte so eine Phase als 15-16jähriger, in der ich das dauernd auf meinem Walkman gehört habe, wenn ich nach Hannover zum Unterricht fuhr. Ich habe das Stück damals noch gar nicht gespielt, aber hatte diese Aufnahme von Claudio Arrau und erinnere mich noch, wie der Regen an das Zugfenster klatschte, und ich mich im zweiten Thema total gesuhlt habe in dieser totalen Traurigkeit.

Ist das eine Traurigkeit, in der man sich verlieren kann - oder holt Brahms uns da wieder raus?

Das ist eben genau das Ding. Er findet einen Weg, aber man muss diese ganze Reise bis zum letzten Takt gehen. Diese Psychologie ist eben so irre vom ersten bis zum letzten Takt. Für mich ist der Gegenpol zu dieser Katastrophe des Anfangs dann im letzten Satz nach der Klavier-Kadenz, wenn die Hörner das Dur spielen. Das ist ein bisschen wie in Beethovens 6. Sinfonie, der "Pastorale", wenn das Gewitter vorbei ist und plötzlich Frieden herrscht. Und man kann wieder leben, die Hirten spielen wieder, und man darf sogar feiern am Schluss. Und um zu diesem Feiern zu kommen, muss man erstmal einen riesigen Schritt machen und auch einen spirituellen Weg gehen: Im zweiten Thema des ersten Satzes und dem Gebet des zweiten Satzes. Erst dann kann man zu diesem Ungarischen Tanz des letzten Satzes finden, der aber auch immer wieder seine Kämpfe auszufechten hat.

Das empfinde ich auch so. Es wäre etwas zu holzschnittartig, wenn man versuchen würde, jedem der Sätze nur einen Charakter zuzuordnen. Da spielt sich so viel innerhalb der Sätze ab - gerade

in dem raumgreifenden ersten Satz. Darin ist ja alles schon wie implementiert, auch wenn es dann erst später richtig herausgeschält wird.

Absolut! Brahms ist ein Meister der Psychologie. Im ersten Satz gibt es ja auch so eine Kulmination im Dialog von Orchester und Klavier, wo wir uns die Akkorde einfach gegenseitig um die Ohren hauen, bevor es dann in die Reprise geht. Und bevor diese Katastrophe passiert, macht er einen kurzen Ausflug nach H-Dur, und es wirkt fast wie eine Operette. Ich habe auch dem Orchester gesagt, lasst uns das wie das Neujahrskonzert spielen. Das ist einmal ganz kurz eine völlig andere Welt, wo es einmal duften darf, und dann ist diese Katastrophe umso schlimmer.

Ein Moment, in dem man sich auch etwas nach oben gehoben fühlt, ist der Einsatz des Klaviers nach der Orchesterexposition. Da weicht die Zerrissenheit für eine Weile einer sanfteren Stimmung.

Ja, das ist einer dieser Momente bei Brahms, wenn ein bestimmter Motor in Gang ist, und diese Bewegung sich fortsetzt und Zeit einfach nur fließt und vergeht. Darin liegt etwas Schicksalhaftes, etwas, das auch die Welt zusammenhält. Das ist beides. Und dieses Zeitvergehen wird tatsächlich vom Orchester ins Klavier übergeben. Die Melodie ist sehr schön in der rechten Hand. Für mich ist aber entscheidend, dass die Viertel-Figur von den Celli genau in die linke Hand des Klaviers übergeben wird.

Ist das im Grunde auch schon eine Antwort darauf, wie es sich in dem Konzert insgesamt mit der Rolle des Klaviers im Zusammenspiel mit dem Orchester verhält? Ist es ein Ineinandergreifen?

Die strukturelle Antwort ist tatsächlich so, dass das Klavier sehr integriert ist ins Orchester. Andererseits stellt das Klavier zum Beispiel das zweite Thema komplett alleine vor über etwa 20 Takte. Das ist quasi die Kadenz – auch wenn man es nicht so nennen kann. Es ist der Moment, in dem der Pianist ganz für sich ist. Da tritt große Ruhe ein. Die eigentliche Kadenz ist dann im dritten Satz. Aber selbst da steht eher der Bezug zu Bach oder Mozart-Fantasien im Vordergrund, also ein Blick zurück. Ein virtuoses Zurschaustellen gibt es in dem ganzen Konzert eigentlich nicht. Das ist eine unglaubliche Sache für einen jungen Komponisten,

dass er ein Werk schreibt, das vollkommen der Musik dienlich ist, eine psychologische Geschichte erzählt, ein Leben durchlebt. Der Pianist kann schon ordentlich zeigen, was er kann. Aber das ist immer integriert in eine Aussage. Der Pianist macht nur dann seinen Job, wenn er als Teil der gesamten Story wahrgenommen wird. In der Kadenz im letzten Satz beispielsweise muss der Pianist dafür sorgen, dass sich das Blatt wendet – da passiert die psychologische Wandlung. Man muss spüren, dass sich etwas löst, das ist eine echte Befreiung, und dann wird auch jubiliert.

Manche sagen, Brahms' Verzweiflung, Traurigkeit und Tiefe seien durch die Form gebändigt, die er den Dingen gibt. Ich finde aber, dass es dadurch noch intensiver wird, fast nicht mehr erträglich. Wenn die Form weg wäre oder das nicht in diese Polyphonie gegossen wäre, dann bliebe nur noch leeres Geschrei übrig. Es hätte nicht diese Intensität, die er entfaltet.

*Das bringt uns ganz gut zu den 4 **Balladen op. 10**. Die bekommen ihre emotionale Kraft und Intensität im Grunde genau dadurch, dass er mit einer Reduktion der Mittel arbeitet. Es sind echte Dramen im Miniaturformat, aber dabei eigentlich recht schlicht gehalten.*

Sie sind nicht ganz so skurril wie Beethovens "Bagatellen", aber in diesem Sinne schon fast eine Fortschreibung davon. Es ist erstaunlich, wie Brahms die Färbung gibt, und was für einen weiten Blick er als etwa 20jähriger hat. Die 4. Ballade ist rund acht Minuten lang, und die höchste Dynamik ist Piano – alles spielt sich zwischen Piano und Pianissimo ab. Diesen Atem zu haben, dass sich das Lied einfach aussingt, eine Art leicht melancholisch-süßliches Wiegenlied. Dazwischen Meditationen, die in andere Welten führen – das ist schon fast wie beim späten Beethoven. Es endet in einer Meditation, mit einem letzten Gedanken an das Lied, es ist nur noch ein Ahnen der Melodie. Ist das etwa schon der Tod, und man hat es gar nicht so richtig bemerkt? Das ist höchste Philosophie im Einfachen.

In eine entrückte Welt führt er uns auch im Intermezzo, der 3. Ballade. Das hat streckenweise etwas geradezu Spukhaftes. Und durchaus etwas Düsteres.

Vor allen Dingen diese eigentümliche dunkle archaische Harmonik im Mittelteil. Die habe ich immer sehr geliebt. Das fängt ziemlich wütend und aufbrausend an, wie Blitze, durchaus

virtuos. Und dann nimmt er im Mittelteil diesen ganzen Impetus raus, da klingt es wie mittelalterliche Glocken. Wenn das Thema dann wiederkommt, ist es nur noch leise, ein absoluter Spuk. Das hat was Surreales. Und ganz am Schluss ist der Spuk weg, und es wird schon der Vorhang zum Wiegenlied aufgemacht.

Da drängt sich die Frage auf, inwieweit die Balladen als Zyklus gedacht sind. Wenn man sie nacheinander hört, könnte man sie fast wie Sätze einer Sonate wahrnehmen. Glauben Sie, es steht ein zyklischer Gedanke dahinter?

Es fühlt sich auf jeden Fall so an. Man spielt sie auch gerne im Zyklus hintereinander und würde die Reihenfolge nicht verändern. Es macht absolut Sinn. Am Anfang steht die dunkle schottische Geschichte der 1. Ballade mit ihrem Ausbruch im Mittelteil. Da wird dauernd das rhythmische Motiv aus Beethovens 5. Sinfonie zitiert. Danach kommt der tröstliche Beginn der 2. Ballade, Andante, die dann auch nochmal einen sehr rhythmisch getriebenen Mittelteil hat, bevor sie ins Liedhafte zurückfindet.

Es sind eigentlich immer die Rückfälle in das Aufbegehren. Das Intermezzo auch, das mit Aufbegehren losgeht und sich dann ins Spukhafte wandelt. Und dann die letzte Ballade, die nur noch ein innerliches Werk ist.

Bei der 1. Ballade hat die schottische Ballade "Edward" aus Johann Gottfried Herders "Stimmen der Völker" als Impuls gedient. Die düstere Geschichte eines Vatermordes. Wie sehr stand Ihnen diese Geschichte tatsächlich beim Spielen vor Augen?

Der junge Brahms hat gerne noch einen Text zur Musik gestellt. In der Sonate op. 5 macht er das zum Beispiel auch. Der spätere Brahms macht das alles nicht mehr. Er lässt die Musik nur noch aus sich sprechen. Ich finde es trotzdem unglaublich schön und poetisch zu wissen, was dahinter stand. Die Dunkelheit und das Fatale dieses Stücks wäre mir auch ohne den Text klar. Aber es verstärkt das Gefühl natürlich noch, wenn man auch die nordische Welt dazudenkt, die gewisse Kühle der Harmonik. Im Mittelteil passiert offensichtlich etwas sehr Dramatisches – vielleicht geschieht der Mord auch im Mittelteil, in brutal strahlendem

Dur. Und wenn dann das Thema wiederkommt mit quasi Pizzicato in der linken Hand – das ist für mich wie tropfendes Blut. Das Thema ist zwar da, aber da wird die Begleitung zur Hauptsache.

Nach diesem brutalen Mittelteil fühle ich mich immer geradezu blutverschmiert. Dass Musik so etwas aussagen kann, ist schon der Wahnsinn.

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 Lutoslawskis 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:

Piano Concerto No. 1:

November 30 – December 1, 2018 (Piano Concerto No. 1),
Sage Gateshead Concert Hall, UK

Executive Producers: Reijo Kiilunen, Jochen Hubmacher & Susann El Kassar
Recording Producer, Editing and Mastering: Christoph Franke
Recording Engineer: Julian Schwenkner
Supporting Engineer: Richard Halling

Ballades:

January 20, 2019, Kammermusiksaal DLF, Cologne, Germany
Recording Producer: Stephan Schmidt
Recording Engineer: Michael Morawietz
Editing: Stephan Schmidt

© & © 2019, Deutschlandradio/Ondine Oy, Helsinki

A co-production with



Booklet Editor: Joel Valkila
Cover & artist photos: Anna Reszniak-Vogt

LARS VOGT

ODE 1330-2

