

ONDINE

CHRISTIAN TETZLAFF
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

ROBIN TICCIATI

BEETHOVEN
SIBELIUS

Violin Concertos



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

	Violin Concerto in D major, Op. 61 (1806)	39:59
1	I Allegro ma non troppo	22:45
2	II Larghetto	8:24
3	III Rondo. Allegro	8:48

JEAN SIBELIUS (1865–1957)

	Violin Concerto in D minor, Op. 47 (1905)	31:09
4	I Allegro moderato	15:05
5	II Adagio di molto	9:15
6	III Allegro, ma non tanto	6:48

CHRISTIAN TETZLAFF, violin

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

ROBIN TICCIATI, conductor

“Beethoven’s concerto demands a large measure of naiveté”

**Christian Tetzlaff on the Violin Concertos of Beethoven and Sibelius
A Conversation with Friederike Westerhaus**

You’ve already recorded both concertos before – why did you now want to make a new recording of them in this combination?

At first glance this combination perhaps doesn’t immediately suggest itself. But both works are solitaires: Beethoven, the greatest violin concerto there ever had been until then, in its dimensions and also in its challenging content. And Sibelius, at the beginning of the 20th century, an amazing work very much staking its claims to depth, innovation, and unusualness, combined with a very pronounced virtuosic element. Both are milestones.

With the DSO and Robin Ticciati I find it particularly nice that we perform completely differently in these two works. Our sound picture and our close emotional association with them are guided by the narrative dimensions of the works, not by our fundamental manner of performance.

These two works didn’t have an easy time of it; both met with opposition. From today’s perspective Beethoven’s concerto is the great Classical concerto, but he caused offense with it. What, in your opinion, was the reason behind this?

In comparison with a string quartet or a symphony, a concerto does in fact address the audience more directly with an outward aspect, with the presentation of virtuosity and the focus on a performing personality. But both concertos couple this with the highest musical aspirations. And that, I believe, is the dichotomy that at first can be off-putting.

Why does somebody tell us about the profoundest things, while at the same time he wants to convince us that he can do everything that can be done on his violin? And connected with this, he radiates a certain mirth – even circus mirth.

Is that how you see things? That there's an element of "circus mirth" in Beethoven and Sibelius?

Yes, in Beethoven, in the last movement, simply the joy, with many fast runs and the end, which sets off a genuine fireworks display. In Sibelius it pervades the first and third movements. But in Beethoven concluding jubilation is possible. And in Sibelius the virtuosity has its closeness to madness or excessiveness.

*In **Beethoven** what immediately stands out is that you play the timpani cadenza from the piano version of the concerto. You've also published the cadenza with Schott. And also in the further course of the music you work with cadenzas and ornamentations by Beethoven. Why have you chosen this route?*

I've never done it any differently. I played the big cadenza even when I was fifteen. Since we have cadenzas by Beethoven for all the movements, I had no alternative but to say that the master imagines it somewhat like this. And the marvelous thing about this in the **Third Movement, Rondo (Allegro)** is that as a result the seriousness or solemnity sometimes surrounding the work is also completely suspended. He has nothing but nonsense in the cadenzas. On the piano it also looks very nice since he has the notes played sometimes with the left hand and then with the right hand, in rapid alternation. On the violin we can play it on different strings and leap with the hand. Such magician's tricks are there in the cadenzas in the last movement in order to say: Now we're no longer in the first or second movement; here we can have some real good fun. It also reflects on the choice of tempo in the movement and underscores the fact that this is music of folk character; the theme is a hunting theme; the strings are in wild uproar but really relieved.

*Precisely the tempo question is of course also decisive in the **First Movement, Allegro ma non troppo** – the beginning with the timpani beats. The timpani, as we know, play a big role in the cadenza. How is this interrelated?*

In any event I'd like to have the quarter notes thought of as quarter notes and not as alla breve, that is, in cut time. The timpani motif in the quarter notes is unrelenting and not bouncing with spirited swing. In contrast to this, however, the melodies do go on a bit and in cut time, which means that they can't at all be so slow. And here I was delighted to see that the metronome markings registered

here by the Beethoven pupil Carl Czerny are situated in such a middle region with the quarter note equals 126. In terms of music history, it's interesting that earlier my tempo, when I began playing the concerto, was regarded by everybody more as fast, and today by comparison more as slow, and this only because of the changes in performance practice during the last forty years. In regard to tempo in Beethoven I need to add: In all these decisions it was of course amazing to come to solutions together with Robin who I feel I share a heartbeat with...

In the cadenza Beethoven tries out things going along with the military association of the timpani. Here there's a quick march, as in the *Fidelio*, then there's a part between the two tempos, and then we clearly have Tempo 1. The cadenza in itself thus doesn't expressly indicate what tempo the first movement has, but how important the associations with the timpani are for the entire movement.

For me it's already the case that the cadenza displays a spectrum, what the movement has in it, like a condensation. What then happens at the beginning – and where aren't we yet at this point? Because of the timpani the beginning already does have a bit of march character.

The marching beginning with the timpani and the dissonant entries of the strings surely have threatening associations; it very much may have something to do with war. But then melodies come that are so simple, almost banal, because what's entailed is merely tonic-dominant-dominant-tonic, like a children's song. All the themes of song character are like children's songs, and they're always set in opposition to the catastrophe. Then relatively early an outburst of rage emerges from the timpani motif and serves to counteract the song element before it. This fight pervades the entire movement, but the "child" insists on singing his melody in this manner – until first at the end, after the cadenza, the second theme can be sung entirely by me, accompanied by the pizzicato with the timpani association. What takes place is a form of reconciliation on the highest level. The "anti"-elements seem to have been overcome. But in the development section things are very bleak; here the timpani motif gains complete control, the melodies disappear, and the cellos descend chromatically over fifteen measures, down and down into a pianissimo note that simply says: I don't know how to go on from here. The return into the theme comes like a *deus ex machina*. Absolutely amazing.

This has little to do with a brilliant display of violin playing. What does this say about the personality embodied by the violin?

For the violinist it's a challenge that we practically have no forte in this movement. Only when the orchestra has three beats with me is there briefly a forte. Otherwise everything is in piano, piano dolce. And I have almost no melodies. I accompany a lot, embellish the stories – it's a very cautious concerto. The narrating personality thus still holds back a lot. I also get a couple of outbursts of rage, but my first completely sung melody doesn't come until after the cadenza. What a lot of Romantic violinists have written in the cadenzas is worthy of admiration and quite pretty and uses the melodies randomly and without embarrassment – in the Kreisler cadenza, really marvelously done with the layering of the first and second themes, one over the other. But Beethoven treats the violin so gingerly and says: Here you can only briefly sing tenderly, and dynamically you're a tender personality. And in one cadenza he does entirely without the second theme. I believe that inwardly he had the sense: For the end of the movement it'd be nice if I really saved that up for myself. Now the audience, the soloist, and the orchestra are really in one boat and can enjoy the melody together when it's sung completely.

*And it continues into the **Second Movement, Larghetto**, where this inward song is spread out, spun out very widely – where the violin is given a lot of space. Now that has something very bright and light to it, so I think.*

Absolutely, I also have a very concrete picture here because the form of the movement is so unusual. The main theme occurs four times in a row. It's a procession. First pianissimo with sordino, then in the clarinet, then in the bassoon, then with all the strings in forte. This picture of a procession that's coming closer – it's what inevitably occurs to me.

For me this procession has religious devotion, something amazing, enthusiastic in it. And then in my inward picture I get out of the procession coach and began to tell about love and beauty. And the element of struggle, the despondent element, is no longer present in this movement. The priest sings with real solemnity. The procession continues on its way, and then the beginning of the theme comes again from very far away with the horns in pianissimo

and the strings with sordino. In between there's a moment when he wrote "fading away" – a pianissimo that evidently leads to muteness. But what in the first movement rigidifies in mortal fear is for me precisely the opposite here: it's sinking away into beauty. For me in this endless diminuendo there's a positive release. Like a Zen association that you no longer have to occupy yourself with yourself but it streams through you.

A release uniting you with the One?

A happy losing-of-oneself. And it's picked up again by such a string sound. It's somewhat reminiscent of the words of Jesus in the Bach Passions. A devotional holiness. And then the sudden fortissimo of the orchestra comes at the end and says already in the sense of Beethoven's Ninth: "O friends, not these tones" – not because they're ugly tones; instead it's a command to end the marvelous fantasizing and utopias. Now we'll go out to a bar and drink and continue to live differently.

Then, it's a being-brought-back to the earth...

Precisely, a being-brought-back to reality – but in the meantime a reality that says: I've really surmounted something. While the first movement has the element of struggle and opposition and of great mourning, he now says: OK, things can go on.

With the big fortissimo the door is thrown open, and again we're in the world, in the here-and-now. Then the playful delight of the third movement comes, reminiscent of village life and even sometimes robust. And how do things go for you with the conclusion in the violin? I always find that it goes away whistling all the while: Ah, it was really nothing at all. The world's for sale? I'll buy it.

Yes, in high spirits. At the moment I can do everything I want. Shortly before the end a thematic reference comes again to the second movement, to the fading beauties and depths of the work, and then he really dances away. A pleasure. And the longer I play it, the more it becomes a human pleasure. And the idea of the sublime, inviolate, increasingly fades in order to reveal the picture of a really communicative human being that you as a violinist then hopefully will also become. The work demands a large measure of naiveté.

*You've said a lot about the fighting element in Beethoven. When we take a look at **Jean Sibelius**, does one associate him with the independence movement in Finland; he was a national hero and played a major role in this nation's self-realization. Do you also hear something fighting in Sibelius? And for you does his music have something 'Finnish' about it?*

Although it was a pleasure for him to have been the Finnish national composer, he also occupied himself universally with the musical styles of his times. In many of his works he doesn't deal deliberately with documenting a national identity. One can associate Finnish breadth with the beginning — lakes. On the other hand, it's such an inwardly sung world that it also simply might be a picture from his life of the soul. What really excites me is when, because he comes from a country on Europe's periphery, this peripheral aspect is also projected onto the music. The ridiculous notion that the **Third Movement, Allegro ma non tanto** is "a polonaise for polar bears" totally misses the point in terms of content. Precisely the last movement is marvelously exhilarating. But if you play it like "a polonaise for polar bears," then it isn't. Here the tempo also plays a big role. He prescribes a metronome number up to 108-116; in a letter he writes that the movement has to be played "as fast as possible"; it's a "danse macabre."

This movement stands dignifiedly with the fantastic first two movements because it's situated in a very unusual land. Not in the Finland with dancing polar bears but in a wildness and roughness that in fact does reflect the 20th century. It's a wild soulscape, beginning with the timpani and the ricochet in the strings. And then the hair-raising virtuosity, the fight of the violinist over the rhythmic pattern. For me this isn't a virtuosic display; these are ecstatic moments.

It of course has this gloomy, demonic, very wild element. However, for me it also occasionally contains a seeking element. Where's the path here; where are things taking me here?

Yes, the virtuosic music is shaken up. And by the incredible instrumentation in the tutti. It far transcends a mirthful concluding movement, even with my wild flageolet song. Until the conclusion it's a bizarre world. Only the last four measures are a D major striving upward – a little reimagining of the conclusion of the Beethoven concerto, perhaps also a little homage.

The wild element in the last movement has a preview in the first movement in the mad scream or shout right before the cadenza. It pierces us to the quick.

Already the beginning of the **First Movement, Allegro moderato** is very amazing. He prescribes mezzo-forte dolce. One would like to play it either as pianissimo non vibrato or in forte. One has to bring oneself to say: Ah, mezzo-forte dolce, that means sung normally, no extreme. That's the human voice, actually unspectacular as far as the dynamic marking is concerned.

It also seems to me as if it might be a song that's always already there and now simply is accessed, by clicking into a song that already existed before.

Precisely, because it enters with a long G in D minor, which makes it seem as if this music has already been running. But very quickly it goes over into music that we can only term expressionistic. From bar 140 each measure has crescendos and decrescendos, a constant back-and-forth. All the high final notes have a diminuendo. That's anti-virtuosic because we always like to fling out the last notes. At the same time it's like an actor from the *Nosferatu* era, when narration occurs with incredible facial gestures and grimaces showing what's seething inside the character. It's great to see and ideally great to hear that polished violin beauty isn't all that we have here – but narrating, shouting, moving ourselves around.

How do you experience this moment leading to the cadenza, the scream?

It's fun to play the shout. Before it there's triple pianissimo. It's like the entrance of a master magician who at the beginning isn't there at all. At the beginning the violinist is the singer, and here he suddenly mutates into a demonic violinist who takes charge of things. It's so great: for all the great musical depth, the macho fiddler also comes to show what he can do and to try to cast his spell over everything.

The bodily experience, the playing sensation between Beethoven and Sibelius could not be more different. Just the power, the great amount of fortissimo and the excessive vibrato – in Sibelius,

Dionysus is really at work. It's a total opposition to the Apollinian violin playing in the first movement of the Beethoven concerto.

Do you have the sense, from the manner in which it's written, that Sibelius occupied himself intensively with the violin, that he comes from the violin?

Yes, very much. And in Beethoven one notices at every turn that it isn't absolutely his métier. Beethoven, Tchaikovsky, many who don't come from violin especially yearn for the song of the violin. And they can't really absolutely gauge what's really difficult. Therefore it turns out exactly how they want it. They don't take into consideration the most beautiful shifts of string or the best position but write what they need.

And Sibelius knows about the difficulties and deliberately employs them? Evidently, as we know, he wasn't at all able to play the concerto himself...

Yes, it's really very difficult. One might think that it's his revenge for not succeeding in pursuing a career as a violinist. But one nevertheless notices how deeply familiar he is with the violin.

*The song element from the first beginning once again very much comes into the foreground in the **Second Movement, Adagio di molto**. Here he turns precisely to this side and extends the song practically into infinity.*

Yes, the movement has three parts, A-B-A, and this melody encompasses the complete A part, occurs only a total of two times, and both times is approximately three minutes long. This is very amazing because it continues without interruption and appears to be perfectly logical. Now that's an invention for you. In letters Sibelius compares himself with Beethoven in detail and also enumerates where he feels that he's superior to Beethoven. This melody is something about which he can rightly be proud.

For me it's very important that the middle part of the movement is pervaded by a Baroque rhetorical rhythmic figure that urgently rushes ahead and is unsettling. Then an astonishing song of lament occurs, very complicatedly written, with triplets against eighths. It's very all-consuming, with a despair that can be felt physically. And then there's a gigantic return, an ecstatic moment that one almost doesn't survive while playing when it goes back into the recapitulation. When you have an amiable conductor and an amiable orchestra, it's a movement in which you feel beyond description because you've been given the chance to narrate it.

He indeed speaks of something really different from Beethoven in his second movement. In Beethoven you've spoken of release, of union with the One. Here there's despair, fighting, the existential challenge with which human beings are faced.

Yes, the fighting person, the enamored individual, the psychic torments and joys of a protagonist who in this case I actually am. The movement belongs to the violinist.

Comparing the two concertos, how does playing them affect you?

The Sibelius concerto is an incredible physical challenge. You can probably hold back somewhat more in order to come through the whole unscathed – but I can't do it. This component of the physically involved, loud, vibrating, muscular playing in Sibelius leaves you behind as a different human being than the Beethoven concerto does, in which you ideally would like to go out on your tiptoes, filled inside with enthusiasm.

(Translation: Susan Marie Praeder)

Christian Tetzlaff has been one of the most sought-after violinists and exciting musicians on the classical music scene for many years. “The greatest performance of the work I’ve ever heard,” Tim Ashley wrote in the Guardian about his interpretation of the Beethoven Violin Concerto with Daniel Harding. In the Frankfurter Rundschau Hans-Klaus Jungheinrich called it virtually a “rediscovery” of this frequently played work.

Concerts with Christian Tetzlaff often become an existential experience for interpreter and audience alike; old familiar works suddenly appear in an entirely new light. In addition, he frequently turns his attention to forgotten masterpieces like Joseph Joachim’s Violin Concerto, which he successfully championed, and attempts to establish important new works in the repertoire, such as the Violin Concerto by Jörg Widmann, which he premiered. He has an unusually extensive repertoire and gives approximately 100 concerts every year. Christian Tetzlaff served as Artist in Residence with the Berlin Philharmonic, participated in a concert series over several seasons with New York’s Metropolitan Opera Orchestra under James Levine and appears regularly as a guest with such ensembles as the Vienna and New York Philharmonic Orchestras, the Concertgebouw Orchestra and London’s leading orchestras.

Essential to Tetzlaff’s approach are the courage to take risks, technical brilliance, openness and alertness to life. Significantly, Christian Tetzlaff played in youth orchestras for many years. His teacher at the Lübeck University of Music was Uwe-Martin Haiberg, for whom musical interpretation is the key to violin technique. Christian Tetzlaff founded his own string quartet in 1994, and chamber music is still as important to him as his work as a soloist with and without orchestra. The Tetzlaff Quartet has received such awards as the Diapason d’Or, and the trio with his sister Tanja Tetzlaff and pianist Lars Vogt was nominated for a Grammy. Christian Tetzlaff has also received numerous awards for his solo CD recordings. He plays a violin made by the German violin maker Peter Greiner and teaches regularly at the Kronberg Academy.

www.christiantetzlaff.com

For more than 70 years the **Deutsches Symphonie-Orchester Berlin** (DSO Berlin) has distinguished itself as one of Germany's leading orchestras. The number of renowned music directors, the scope and variety of its work, and its particular emphasis on modern and contemporary music, makes the ensemble unique. Founded as the RIAS Symphony Orchestra in 1946, it was renamed the Radio Symphony Orchestra Berlin in 1956 and has borne its current name since 1993.

Robin Ticciati has led the DSO as its music director since the 2017–18 season. Since its inception, the orchestra has been able to retain outstanding artist personalities. As the first music director, Ferenc Fricsay defined the standards in terms of repertoire, acoustic ideal and media presence. In 1964, Lorin Maazel assumed artistic responsibility. In 1982, he was followed by Riccardo Chailly and in 1989 by Vladimir Askenazy. Kent Nagano was appointed music director in 2000 and has stayed associated with the orchestra as an honorary conductor. As his successors Ingo Metzmacher (2007–2010) and Tugan Sokhiev (2012–2016) set decisive accents with the DSO in the concert life of the German capital.

With its many guest performances, the orchestra is present on the national and international music scene. The orchestra has performed in recent years in Brazil and Argentina, in Japan, China, Malaysia, Abu Dhabi and Eastern Europe, as well as at major festivals such as the Rheingau Musik Festival, Edinburgh International Festival, Salzburg Festival and the BBC Proms. The DSO also has a global presence with numerous award-winning albums. In 2011, it received the Grammy Award for the premiere recording for the production of Kaija Saariaho's opera 'L'amour de loin' conducted by Kent Nagano.

The Deutsches Symphonie-Orchester Berlin is an ensemble of the Radio Orchestra and Choirs GmbH (ROC). The shareholders are Deutschlandradio, the Federal Republic of Germany, the State of Berlin and Radio Berlin-Brandenburg.

www.dso-berlin.de

Robin Ticciati (OBE) has been Music Director of the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin since 2017 and Music Director of Glyndebourne Festival Opera since 2014. He was Principal Conductor of the Scottish Chamber Orchestra from 2009–18.

Recent and future guest-conducting highlights include concerts with the Budapest Festival Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, London Philharmonic Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, and the Wiener Philharmoniker.

Opera projects include new productions of *La damnation de Faust*, *Pelléas et Mélisande* and *La clemenza di Tito* at Glyndebourne and the BBC Proms; *Peter Grimes* at La Scala, *Le nozze di Figaro* at the Salzburg Festival, and *Eugene Onegin* at both the Royal Opera House and The Metropolitan Opera.

His highly acclaimed discography includes Berlioz with the Swedish Radio Symphony Orchestra; Haydn, Schumann, Berlioz and Brahms with the Scottish Chamber Orchestra; Dvořák, Bruckner and Brahms with the Bamberg Symphony Orchestra; and Duparc, Ravel and Bruckner with Deutsches Symphonie-Orchester Berlin.

Born in London, Robin Ticciati is a violinist, pianist and percussionist by training. He was a member of the National Youth Orchestra of Great Britain when, aged fifteen, he turned to conducting under the guidance of Sir Colin Davis and Sir Simon Rattle. He holds the position of 'Sir Colin Davis Fellow of Conducting' at the Royal Academy of Music.

Robin was awarded an OBE for services to music in the Queen's Birthday Honours (2019).





„Beethovens Konzert verlangt ein großes Maß an Naivität“

**Christian Tetzlaff die Violinkonzerte von Beethoven und Sibelius
im Gespräch mit Friederike Westerhaus**

Beide Konzerte haben Sie schon zuvor eingespielt – warum wollten sie sie jetzt in dieser Kombination neu aufnehmen?

Auf den ersten Blick ist diese Kombination vielleicht nicht so naheliegend. Aber es sind beide Solitäre: Beethoven das größte bis dato existierende Violinkonzert, von den Ausmaßen her und auch vom inhaltlichen Anspruch. Und Sibelius zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein erstaunliches Werk, das großen Anspruch an Tiefe, Neuheit und Ungewöhnlichkeit hat, gepaart mit einem sehr ausgeprägten virtuoson Element. Beides sind Meilensteine.

Mit dem DSO und Robin Ticciati finde ich besonders schön, dass wir in beiden Stücken vollkommen unterschiedlich musizieren. Unser Klangbild und unsere emotionale Verbundenheit mit den Stücken ist durch die Geschichten der Stücke geprägt und nicht durch unsere grundsätzliche Art zu musizieren.

Beide Stücke hatten es nicht leicht, beide sind auf Widerstand gestoßen. Beethoven ist aus heutiger Sicht das klassische Konzert schlechthin, aber er ist damit angeeckt. Was war Ihrer Meinung nach der Grund?

Ein Konzert wendet sich eigentlich im Vergleich zu einem Streichquartett oder einer Sinfonie noch direkter an das Publikum mit einem äußerlichen Schein, der Darstellung von Virtuosität und dem Fokussieren auf eine spielende Persönlichkeit. Das paaren aber beide mit höchstem musikalischen Anspruch. Und das ist glaube ich dieser Spagat, der erstmal befremdlich sein kann.

Warum erzählt uns einer von den tiefsten Dingen, und gleichzeitig will er uns davon überzeugen, dass er auf seiner Geige alles Mögliche machen kann? Und damit verbunden verbreitet er eine gewisse Fröhlichkeit – sogar Zirkusfröhlichkeit.

Empfinden Sie das so? Dass in Beethoven und Sibelius eine „Zirkusfröhlichkeit“ steckt?

Ja, bei Beethoven im letzten Satz einfach die Freude, mit vielen schnellen Läufen und dem Schluss, der ein richtiges Feuerwerk entzündet. Bei Sibelius zieht sich das durch den ersten und dritten Satz. Aber bei Beethoven ist ein Schlussjubiläum möglich. Und bei Sibelius steckt in der Virtuosität auch eine Nähe zum Wahnsinn oder Überbordenden.

*Bei **Beethoven** fällt sofort auf, dass Sie die Paukenkadenz aus der Klavierfassung des Konzerts spielen. Die Kadenz haben Sie bei Schott auch veröffentlicht. Und auch im weiteren Verlauf arbeiten Sie mit Kadenz und Verzierungen von Beethoven. Warum wählen Sie diesen Weg?*

Ich habe das noch nie anders gemacht. Die große Kadenz habe ich schon gespielt, als ich 15 war. Da wir für alle Sätze Kadenz von Beethoven haben, war alternativlos für mich zu sagen, so stellt sich der Meister das ungefähr vor. Und das Schöne im **3. Satz, Rondo (Allegro)**, ist, dass dadurch auch der Ernst oder die Weihe, mit der das Stück manchmal umgeben wird, vollkommen gebrochen ist. Er macht nur Quatsch in den Kadenz. Auf dem Klavier sieht das auch hübsch aus, da lässt er die Noten mal mit der linken, dann mit der rechten Hand spielen, schnell wechselnd. Wir können das auf der Geige auf verschiedenen Saiten spielen und mit der Hand springen. Solche Taschenspielerstücke sind im letzten Satz in den Kadenz drin, um zu sagen: Wir sind jetzt nicht mehr im ersten oder zweiten Satz, sondern hier darf es richtig lustig zugehen. Das reflektiert auch auf die Tempowahl des Satzes und unterstreicht, dass dies volkstümliche Musik ist, das Thema ein Jagdthema, die Streicher in wildem Aufruhr, aber wirklich erleichtert.

*Gerade die Tempofrage ist natürlich auch im **1. Satz, Allegro ma non troppo**, entscheidend – der Beginn mit den Paukenschlägen. Die Pauke spielt ja in der Kadenz dann eine große Rolle. In welchem Verhältnis steht das zueinander?*

Ich möchte auf jeden Fall, dass die Viertel als Viertel gedacht werden und nicht alla breve, also halbtaktig. Das Paukenmotiv in den Vierteln ist unerbittlich und nicht schwungvoll. Im Gegensatz dazu sind die Melodien allerdings weitschweifig und halbtaktig, können also gar nicht so langsam

sein. Und da hat es mich gefreut zu sehen, dass die Metronomangaben, die der Beethoven-Schüler Carl Czerny dazu notiert hat, sich mit Viertel gleich 126 genau in so einem Mittelbereich bewegen.

Musikhistorisch ist interessant, dass mein Tempo früher, als ich begonnen habe das Konzert zu spielen, von allen eher als schnell wahrgenommen wurde, und heute im Vergleich eher als langsam, und das nur wegen der sich verändernden Aufführungspraxis der letzten 40 Jahre. Es war natürlich fantastisch zusammen mit Robin Lösungen zu finden-ich fühle mich ihm so verbunden und immer auf einer Wellenlänge...

In der Kadenz probiert Beethoven Dinge aus, die mit der militärischen Assoziation der Pauke einhergehen. Da kommt ein Geschwindmarsch wie im „Fidelio“, dann gibt es einen Teil zwischen den beiden Tempi, und dann deutlich Tempo 1. Die Kadenz gibt also an sich nicht Ausdruck darüber, welches Tempo der erste Satz hat, sondern wie wichtig die Assoziationen mit der Pauke für den gesamten Satz sind.

Für mich ist es schon so, dass die Kadenz auch ein Spektrum zeigt, was im Satz steckt, wie ein Kondensat. Was also passiert am Anfang – und wo sind wir dort noch nicht? Durch die Pauke hat der Anfang ja schon etwas Marschartiges.

Der marschierende Paukenbeginn und die dissonanten Einsätze der Streicher haben sicher bedrohliche Assoziationen, das kann durchaus mit Krieg zu tun haben. Aber dann kommen Melodien, die so simpel sind, fast banal, weil es sich nur um Tonika-Dominante-Dominante-Tonika handelt, wie ein Kinderlied. Alle gesanglichen Themen sind wie Kinderlieder, und sie werden immer wieder der Katastrophe gegenübergestellt. Relativ früh kommt dann aus dem Paukenmotiv ein Wutausbruch, der das Gesänge davor konterkariert. Dieser Kampf geht durch den ganzen Satz, aber das „Kind“ beharrt darauf, seine Melodie auf diese Art zu singen – bis erst am Schluss nach der Kadenz das zweite Thema von mir ganz gesungen werden darf, begleitet von den Pizzicati mit der Paukenassoziation. Es findet also eine Versöhnung auf höchster Ebene statt. Die Anti-Elemente scheinen überwunden zu sein. Aber in der Durchführung ist das ganz schlimm, da übernimmt das Paukenmotiv vollständig, die Melodien verschwinden und die Celli steigen über

15 Takte chromatisch immer weiter ab in eine Pianissimo-Note, die einfach sagt: Ich weiß nicht weiter. Wie ein Deus ex machina kommt die Rückführung ins Thema. Ganz erstaunlich.

Das hat mit einem strahlenden Geigen-Auftritt wenig zu tun. Was sagt das die Persönlichkeit aus, die die Geige verkörpert?

Für den Geiger ist die Herausforderung, dass wir praktisch kein Forte in dem Satz haben. Nur wenn das Orchester mit mir drei Schläge hat, ist kurz ein Forte. Sonst ist alles im Piano, Piano dolce. Und ich habe fast keine Melodien. Ich begleite viel, umspiele die Geschichten – es ist ein sehr vorsichtiges Konzert. Die erzählende Persönlichkeit ist also noch sehr zurückhaltend. Ein paar Wutausbrüche bekomme auch ich, aber meine erste vollständig gesungene Melodie ist erst nach der Kadenz.

Was viele romantische Geiger in den Kadenzen geschrieben haben, ist bewundernswert und hübsch, und verwendet wahllos und ungeniert die Melodien – in der Kreisler-Kadenz wirklich schön gemacht mit dem ersten und zweiten Thema übereinander liegend. Aber Beethoven behandelt die Geige so vorsichtig und sagt, hier darfst Du nur kurz zärtlich singen und dynamisch bist Du eine zarte Persönlichkeit. Und in einer Kadenz verzichtet er ganz auf das zweite Thema. Ich glaube, dass er innerlich gespürt hat: Für den Schluss des Satzes wäre es schön, wenn ich mir das wirklich aufgespart habe. Jetzt sind Publikum, Solist und Orchester wirklich in einem Boot und dürfen die vollständig gesungene Melodie zusammen genießen.

Und es geht weiter in den 2. Satz, Larghetto, wo dieser innige Gesang sehr ausgeweitet, ausgesponnen wird – wo der Geige viel Raum gegeben wird. Das hat etwas sehr Lichtes, finde ich.

Absolut, ich habe da auch ein sehr konkretes Bild, weil die Form des Satzes so ungewöhnlich ist. Es kommt viermal hintereinander das Hauptthema. Das ist eine Prozession. Erst Pianissimo mit Sordino, dann in der Klarinette, dann im Fagott, dann von allen Streichern im Forte. Dieses Bild eines Zuges, der näher kommt, ist für mich unausweichlich.

Für mich hat diese Prozession eine religiöse Andacht, etwas Staunendes, Begeistertes. Und dann steige ich in meinem inneren Bild aus der Prozessionskutsche aus und beginne zu erzählen von der Liebe und von der Schönheit. Auch das Element des Kampfes, das Verzweifelte, gibt es in diesem Satz nicht mehr. Der Priester singt wirklich weihervoll. Die Prozession zieht auch wieder ab und dann kommt von ganz weit entfernt noch einmal der Anfang des Themas von den Hörnern im Pianissimo und den Streichern mit Sordino. Zwischendurch gibt es einen Moment, wo er schreibt „sich verlierend“ – ein Pianissimo, das offensichtlich bis ins Verstummen führen darf. Aber was im ersten Satz in Todesangst erstarrt, ist für mich hier genau das Gegenteil: das Versinken in Schönheit. In diesem Endlos-Diminuendo ist für mich eine positive Auflösung. Wie so eine Zen-Assoziation, dass man sich mit nichts mehr beschäftigen muss, sondern es strömt durch einen durch.

Ein Auflösen im Eins?

Ein glückliches Sich-Verlieren. Und das wird aufgefangen wieder von so einem Streicherklang. Das erinnert etwas an die Jesus-Worte in den Bach-Passionen. Eine andächtige Heiligkeit. Und dann kommt am Ende das plötzliche Fortissimo des Orchesters und sagt schon im Sinne von Beethovens Neunter „O Freunde, nicht diese Töne“ – nicht, weil es hässliche Töne sind, sondern eher der Aufruf aufzuhören mit dem herrlichen Phantasieren und den Utopien. Jetzt gehen wir in die Kneipe und trinken und leben auf eine andere Art weiter.

Also ein Zurückholen auf die Erde...

Genau, ein Zurückholen in die Realität – aber inzwischen eine Realität, die sagt, ich habe wirklich etwas bewältigt. Wo der erste Satz das Element des Kampfes und Gegenüberstellens und der großen Trauer hat, sagt er jetzt: Ok, es geht weiter.

Mit dem großen Fortissimo wird die Tür aufgestoßen, und wir sind wieder auf der Welt, im Hier und Jetzt. Dann kommt der spielfreudige dritte Satz, dörflich und auch mal derb. Und wie geht es Ihnen mit dem Schluss in der Geige? Ich finde immer sie verschwindet da so pfeifend: Ach, es war ja eigentlich gar nichts. Was kost' die Welt.

Ja, übermütig. Ich kann im Moment alles machen, was ich will. Kurz vor dem Ende kommt noch einmal ein thematischer Verweis auf den zweiten Satz, auf die verflossenen Schönheiten und Tiefen des Werkes, und dann tanzt er wirklich ab. Ein Vergnügen. Und umso länger ich es spiele, wird es ein immer menschlicheres Vergnügen. Und diese Idee des Ehrens, Unantastbaren verschwindet immer mehr zugunsten des Bildes von einem wirklich mitteilbaren Menschen, der man als Geiger dann hoffentlich auch wird. Das Stück verlangt ein großes Maß an Naivität.

*Sie haben viel das Kämpferische im Beethoven gesprochen. Wenn wir uns **Jean Sibelius** anschauen, bringt man ihn mit der Unabhängigkeitsbewegung von Finnland in Verbindung, er war ein Nationalheld, spielte eine große Rolle für die Selbstfindung dieser Nation. Hören Sie bei Sibelius auch etwas Kämpferisches? Und hat seine Musik für Sie irgendwas „Finnisches“?*

Er ist zwar mit Vergnügen der finnische Nationalkomponist gewesen, aber hat sich auch universell mit den Musikstilen seiner Zeit beschäftigt. Es geht in vielen seiner Stücke nicht bewusst um das Beweisen einer nationalen Identität. Mit dem Anfang kann man finnische Weite assoziieren, Seen. Andererseits ist das so eine innerlich gesungene Welt, die auch einfach ein Bild aus seinem Seelenleben sein kann. Was mich wirklich aufregt ist, wenn dadurch, dass er aus einem Land am Rande Europas stammt, dieser Randaspekt auf die Musik projiziert wird. Diese blöde Aussage, der **3. Satz, Allegro ma non tanto**, sei „eine Polonaise für Eisbären“, greift inhaltlich total daneben. Gerade der letzte Satz ist wahnsinnig aufregend. Aber wenn man ihn als „Polka für Eisbären“ spielt, ist er das nicht. Da spielt das Tempo auch eine große Rolle. Er schreibt eine Metronomzahl bis 108-116, in einem Brief schreibt er, der Satz muss „so schnell wie möglich“ gespielt werden, das ist ein „Danse macabre“.

Dieser Satz steht würdig neben den phantastischen beiden ersten Sätzen, weil er sich in einem ganz ungewöhnlichen Land befindet. Nicht in einem Finnland mit tanzenden Eisbären, sondern in einer Wildheit und Rohheit, die tatsächlich das 20. Jahrhundert spiegelt. Das ist eine wilde Seelenlandschaft, angefangen mit den Pauken und dem Ricochet in den Streichern. Und dann die haarsträubende Virtuosität, der Kampf des Geigers über diesem rhythmischen Muster. Das ist für mich kein virtuoses Zurschaustellen, sondern das sind ekstatische Momente.

Natürlich hat das dieses Düstere, Dämonische, sehr Wilde. Es hat für mich aber zwischendurch auch etwas Suchendes. Wo ist hier der Weg, wo geht es hier lang für mich?

Ja, die Virtuosenmusik ist gebrochen. Auch durch die unglaubliche Instrumentation in den Tutti. Es geht weit über einen fröhlichen Schlusssatz hinaus, auch mit meinem irren Flageolett-Gesang. Bis zum Schluss ist das eine bizarre Welt. Nur die letzten vier Takte sind ein nach oben strebendes D-Dur – ein kleines Abbild vom Schluss des Beethoven-Konzerts, vielleicht eine kleine Hommage.

Das Wilde des letzten Satzes findet eine Vorausschau im ersten Satz in diesem irrwitzigen Aufschrei kurz vor der Kadenz. Der fährt einem durch Mark und Bein.

Schon der Anfang des **1. Satzes, Allegro moderato**, ist sehr erstaunlich. Er schreibt Mezzoforte dolce vor. Man möchte es gerne entweder Pianissimo non vibrato spielen oder im Forte singen. Man muss sich durchringen zu sagen: Ah Mezzoforte dolce, das heißt normal gesungen, kein Extrem. Das ist die menschliche Stimme, eigentlich unspektakulär von der Bezeichnung her.

Mir kommt es auch so vor, als wäre das ein Gesang, der immer schon da ist und einfach aufgegriffen wird, ein Sich-Einklinken in einen Gesang, der schon vorher existiert.

Genau, weil es mit einem langen G in d-Moll einsetzt, was wirkt, als liefe diese Musik schon vorher. Aber ganz schnell mündet das in Musik, die man nur expressionistisch nennen kann. Ab Takt 40 hat jeder Takt Crescendi und Decrescendi, ein ständiges Hin und Her. Alle hohen Abschlussnoten haben ein Diminuendo. Das ist anti-virtuos, weil man die letzten Noten immer gerne rausschleudert. Gleichzeitig ist es wie die Schauspieler aus der Nosferatu-Zeit, wo mit unglaublichem Gesichtsausdruck und Grimassen erzählt wird, was in einem brodelt. Das ist toll zu sehen und im Idealfall toll zu hören, dass all das nicht polierte Geigenschönheit ist, sondern erzählend, schreiend, sich bewegend.

Wie empfinden Sie diesen Moment, der zur Kadenz führt, diesen Schrei?

Das macht Spaß, diesen Schrei zu spielen. Davor ist dreifaches Pianissimo. Das ist wie der Auftritt eines Zaubermeisters, der am Anfang gar nicht da ist. Am Anfang ist man der Sänger, und hier mutiert man plötzlich zum dämonischen Geiger, der die Sache an sich reißt. Das ist so toll: Bei aller großen Musik und Tiefe kommt auch der Macho-Fiddler, der zeigt, was er kann und versucht, alle in seinen Bann zu ziehen.

Das Körpergefühl, das Spielgefühl, könnte zwischen Beethoven und Sibelius nicht verschiedener sein. Allein die Kraft, das viele Fortissimo und das exzessive Vibrato – im Sibelius ist wirklich Dionysos am Werk. Das ist ein totaler Gegensatz zu dem apollinischen Geigenspiel im ersten Satz des Beethoven-Konzerts.

Spüren Sie in der Art des Schreibens, dass sich Sibelius selbst intensiv mit der Geige beschäftigt hat, dass er von der Geige kommt?

Ja, sehr. Und bei Beethoven merkt man auf Schritt und Tritt, dass das nicht absolut sein Metier ist. Beethoven, Tschaikowsky, viele, die nicht von der Geige kommen, sind besonders sehnsüchtig nach dem Gesang der Geige. Und sie können nicht ganz genau abschätzen, was wirklich schwer ist. Darum wird es genauso wie sie wollen. Sie nehmen keine Rücksicht auf die schönsten Saitenwechsel oder die beste Lage, sondern schreiben, was sie brauchen.

Und Sibelius weiß um die Schwierigkeiten und setzt diese bewusst ein? Er hätte das Konzert ja offenbar selbst gar nicht spielen können...

Ja, es ist wirklich sehr schwer. Man könnte meinen, es sei seine Rache dafür, dass er die Geigen-Karriere nicht geschafft hat. Aber trotzdem merkt man, wie tief vertraut ihm die Geige ist.

*Das Gesangliche des ersten Anfangs kommt im 2. Satz, **Adagio di molto**, nochmal sehr zur Geltung. Da wendet er sich genau dieser Seite zu und dehnt den Gesang fast ins Unendliche aus.*

Ja, der Satz hat drei Teile, A-B-A, und diese Melodie umfasst den kompletten A-Teil, kommt insgesamt nur zweimal vor und ist beide Male ungefähr drei Minuten lang. Das ist ganz erstaunlich, weil sie ungebrochen weitergeht und vollkommen sinnvoll scheint. Das ist eine solche Erfindung. Sibelius vergleicht sich in Briefen ausführlich mit Beethoven und zählt auch auf, wo er sich Beethoven überlegen fühlt. Diese Melodie ist etwas, auf das er zu Recht stolz sein kann...

Für mich ist ganz wichtig, dass der Mittelteil des Satzes von einer barocken rhetorischen rhythmischen Figur durchdrungen ist, die drängend vorantreibt und beunruhigt. Dann kommt ein erstaunlicher Klagegesang, sehr kompliziert geschrieben, mit Triolen gegen Achtel. Da zehrt es sehr, mit einer körperlich nachfühlbaren Verzweiflung. Und dann kommt eine riesige Rückführung, ein ekstatischer Moment, den man fast nicht überlebt beim Spielen, wenn es zurückgeht in die Reprise. Wenn man einen liebevollen Dirigenten und ein liebevolles Orchester hat, ist das ein Satz, bei dem man sich unbeschreiblich fühlt, dass man das erzählen darf.

Er spricht eben wirklich von etwas ganz anderem als Beethoven in seinem zweiten Satz. Beim Beethoven haben Sie von dieser Auflösung, dem Einswerden gesprochen. Hier sind es die Verzweiflung, der Kampf, die existenziellen Herausforderung des Menschseins...

Ja, die kämpfende Person, das verliebte Individuum, die seelischen Qualen und Freuden eines Protagonisten, der in dem Fall tatsächlich ich bin. Der Satz gehört dem Geiger.

Wie lassen diese beiden Konzerte Sie im Vergleich zueinander zurück?

Der Sibelius ist eine unglaubliche physische Herausforderung. Man kann sich wahrscheinlich etwas mehr raushalten, um unbeschadet durch das Ganze zu kommen – ich kann das aber nicht. Diese Komponente des physisch involvierten, lauten, vibrierten, muskulösen Spiels im Sibelius lässt einen durchaus als anderen Menschen zurück als das Beethoven-Konzert, bei dem man im Idealfall auf Zehenspitzen rausgehen möchte vor innerer Begeisterung.

Christian Tetzlaff ist seit Jahren einer der gefragtesten Geiger und spannendsten Musiker der Klassikwelt. „The greatest performance of the work I've ever heard“, schrieb Tim Ashley im Guardian über seine Interpretation des Beethoven-Violinkonzerts mit Daniel Harding. Und Hans-Klaus Jungheinrich sprach in der Frankfurter Rundschau geradezu von einer „Neugewinnung“ dieses vielgespielten Werks.

Konzerte mit Christian Tetzlaff werden oft zu einer existenziellen Erfahrung für Interpret und Publikum gleichermaßen, altvertraute Stücke erscheinen plötzlich in völlig neuem Licht. Daneben lenkt er den Blick immer wieder auf vergessene Meisterwerke wie das Violinkonzert von Joseph Joachim, für das er sich erfolgreich stark gemacht hat, und versucht, wirklich gehaltvolle neue Werke wie das von ihm uraufgeführte Violinkonzert von Jörg Widmann im Repertoire zu etablieren. Er pflegt ein ungewöhnlich breites Repertoire und gibt rund 100 Konzerte pro Jahr. Christian Tetzlaff war Artist in Residence bei den Berliner Philharmonikern, hat eine mehrere Spielzeiten umfassende Konzertserie mit dem Orchester der New Yorker Met unter James Levine bestritten und gastiert regelmäßig u.a. bei den Wiener und den New Yorker Philharmonikern, dem Concertgebouworkest und den großen Londoner Orchestern.

Voraussetzung für Tetzlaffs Ansatz sind Mut zum Risiko und spieltechnische Souveränität, Offenheit und eine große Wachheit fürs Leben. Bezeichnenderweise hat Christian Tetzlaff viele Jahre in Jugendorchestern gespielt, in Uwe-Martin Haiberg hatte er an der Musikhochschule Lübeck einen Lehrer, für den die musikalische Interpretation der Schlüssel zur Geigentechnik war – nicht umgekehrt. Bereits 1994 gründete Christian Tetzlaff sein eigenes Streichquartett, und bis heute liegt ihm die Kammermusik ebenso am Herzen wie seine Arbeit als Solist mit und ohne Orchester. Das Tetzlaff Quartett wurde u.a. mit dem Diapason d'or ausgezeichnet, das Trio mit seiner Schwester Tanja Tetzlaff und dem Pianisten Lars Vogt für den Grammy nominiert. Aber auch für seine solistischen CD-Aufnahmen hat Christian Tetzlaff zahlreiche CD-Preise erhalten. Er spielt eine Geige des deutschen Geigenbauers Peter Greiner und unterrichtet regelmäßig an der Kronberg Akademie.

www.christiantetzlaff.com

In den über 70 Jahren seines Bestehens hat sich das **Deutsche Symphonie-Orchester Berlin** (DSO) durch seine Stilsicherheit, sein Engagement für Gegenwartsmusik sowie mit CD- und Rundfunk-produktionen einen exzellenten Ruf erworben. Gegründet 1946 als RIAS-Symphonie-Orchester, wurde es 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt. Seinen heutigen Namen trägt es seit 1993.

Mit der Spielzeit 2017-2018 trat der junge Brite Robin Ticciati die Position als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des DSO an. In seinen ersten beiden Spielzeiten hat er die Bandbreite seines Könnens und das große Einverständnis, das zwischen ihm und dem Orchester gewachsen ist, bereits eindrucksvoll bewiesen. Seit seiner Gründung hat es das DSO verstanden, herausragende Künstlerpersönlichkeiten an sich zu binden. Ferenc Fricsay definierte als erster Chefdirigent Maßstäbe im Repertoire, im Klangideal und in der Medienpräsenz. 1964 übernahm der junge Lorin Maazel die künstlerische Verantwortung, 1982 folgte Riccardo Chailly und 1989 Vladimir Ashkenazy. Kent Nagano wurde 2000 zum Chefdirigenten berufen. Seit seinem Abschied 2006 ist er dem Orchester als Ehrendirigent eng verbunden. Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmacher und von 2012 bis 2016 Tugan Sokhiev mit dem Orchester entscheidende Akzente im hauptstädtischen Musikleben.

Durch zahlreiche Gastspiele ist das DSO als Kulturbotschafter Berlins und Deutschlands im nationalen und internationalen Musikleben präsent. In den letzten Jahren konzertierte es in Brasilien und Argentinien, in Japan, China, Malaysia, Abu Dhabi und in Osteuropa, außerdem bei bedeutenden Festivals wie den Salzburger Festspielen oder den BBC Proms. Auch mit vielfach ausgezeichneten CD-Einspielungen ist das DSO weltweit gefragt. 2011 erhielt es für die Produktion von Kaija Saariahos ›L'amour de loin‹ unter Kent Naganos Leitung den ›Grammy Award‹ für die beste Operaufnahme.

Das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH (ROC), die von Deutschlandradio, der Bundesrepublik Deutschland, dem Land Berlin und dem Rundfunk Berlin-Brandenburg getragen wird.

www.dso-berlin.de

Robin Ticciati ist seit 2017 musikalischer Leiter des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin und seit 2014 Direktor der Glyndebourne Festival Opera. Von 2009–2018 war er Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra.

Unter den zurückliegenden und künftigen Highlights des Gastdirigenten Ticciati finden sich Konzerte mit dem Budapest Festival Orchestra, dem Chamber Orchestra of Europe, dem London Philharmonic Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und den Wiener Philharmonikern.

Unter den Opernprojekten finden sich neue Produktionen von *La damnation de Faust*, *Pelléas et Mélisande* und *La clemenza di Tito* in Glyndebourne und bei den BBC Proms; *Peter Grimes* an der Mailänder Scala, *Le nozze di Figaro* bei den Salzburger Festspielen sowie *Eugene Onegin* am Royal Opera House und der Metropolitan Opera.

Seine vielgelobte Diskographie enthält Werke von Berlioz mit dem Symphonieorchester des Schwedischen Rundfunks; von Haydn, Schumann, Berlioz und Brahms mit dem Scottish Chamber Orchestra; von Dvorák, Bruckner und Brahms mit den Bamberger Symphonikern; und von Duparc, Ravel und Bruckner mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin.

Der in London geborene Robin Ticciati wurde als Geiger, Pianist und Schlagzeuger ausgebildet. Mit fünfzehn Jahren – er saß damals in den Reihen des National Youth Orchestra of Great Britain – wandte er sich unter der Anleitung von Sir Colin Davis und Sir Simon Rattle der Orchesterleitung zu. An der Royal Academy of Music bekleidet er die Position eines »Sir Colin Davis Fellow of Conducting«.

Im Juni 2019 wurde Robin Ticciati für seine Dienste an der Musik mit dem Order of the British Empire ausgezeichnet.

Recordings: 30–31 October, 2018 (Sibelius); 16–17 November, 2018 (Beethoven – live recording),
Großer Sendesaal, Haus des Rundfunks Berlin (Sibelius), Philharmonie Berlin (Beethoven)
Executive Producer: Reijo Kiilunen (Ondine) & Rainer Pöllmann (Deutschlandfunk Kultur)
Recording Producer, Editing, Mixing & Mastering: Christoph Franke
Recording engineer: Henri Thaon
© & © 2019, Deutschlandradio/Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila
Photos: Giorgia Bertazzi

A co-production with



Ein Ensemble der





LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

1–3 Violin Concerto in D major, Op. 61

39:59

JEAN SIBELIUS (1865–1957)

4–6 Violin Concerto in D minor, Op. 47

31:09

CHRISTIAN TETZLAFF, violin

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

ROBIN TICCciati, conductor



ONDINE
www.ondine.net

[71:22] • English notes enclosed • Deutsche Textbeilage

© & © 2019, Deutschlandradio/Ondine Oy, Helsinki
Manufactured in Germany. Unauthorised copying, hiring, lending,
public performance and broadcasting of this recording is prohibited.

ODE 1334-2



A co-production with

