



hänssler
CLASSIC

J. S.
BACH

Sonatas for Violin & Piano BWV 1014 - 1019

YORCK KRONENBERG piano | CHRISTOPH SEYBOLD violin

Bach Sonaten für Violine und Klavier

Ein Gespräch zwischen
Christoph Seybold
und Yorck Kronenberg

YK: Wir sitzen zusammen bei einem Wein, in einer der vielen schwäbischen Beizen, in deren Nachbarschaft wir – kaum zwanzig Kilometer voneinander entfernt – zur Schule gegangen sind und auch unsere ersten musikalischen Erfahrungen gesammelt haben.

CS: Wie denkst du an deine Vergangenheit zurück? Fühlst du dich mit deinen Wurzeln, auch den geographischen, noch verbunden?

YK: Ich bin noch immer relativ häufig in der Gegend, was ja auch unserer Probenarbeit sehr zugute gekommen ist. Dabei sind die Erinnerungen, die ich mit den ersten Schuljahren verbinde, durchaus nicht so idyllisch, wie es etwa meine kleine Tochter, wenn wir von Berlin

kommen, bei Familienbesuchen heute empfindet. Meine Eltern waren keine gebürtigen Schwaben. Ich habe nie Dialekt gesprochen, was in den ersten Schuljahren schon für einen gewissen Außenseiterstatus gereicht hat. Auch mein frühes Interesse an Kunst, mein Musizieren und frühe literarische Versuche, fanden erst während der späteren Gymnasialzeit seinen Weg nach außen und waren dann auch wesentlicher Bestandteil wichtiger Freundschaften. Daran denke ich gerne zurück. Trotzdem war es für mich wichtig, einen Studienort zu wählen, der aus der empfundenen Enge hinausführte. Ich habe in Lübeck Klavier und Komposition studiert; aus privaten Gründen, und weil sich dort Möglichkeiten zu Aufnahmen und Anschluss an das reichhaltige Kulturleben eröffneten, bin ich danach nach Berlin gezogen. Ein Lektor, mit dem ich über mehrere Jahre zusammenarbeitete, sagte mir einmal, es gäbe Schriftsteller, die ihr Leben lang aus ihrer Kindheit, andere, die aus der Jugend oder dem frühen Erwachsen-

sein schöpften. Diese Phasen hielt er für die prägenden – und hat daraus eine Art Typologie abgeleitet. Viele haben das so gesehen, Goethe etwa in 'Dichtung und Wahrheit' oder Kafka, der bis zum Tode um die Familienkonstellation der Kindheit kreiste.

Wir haben uns in diesen frühen Jahren nicht gekannt. Trotzdem mag die geographische Nähe der Herkunft zu dem schnellen Entschluss beigetragen haben, miteinander dieses Projekt anzugehen. Hast du diesen Eindruck?

CS: Von meiner Schulzeit hier in Süddeutschland bewahre ich lebhaftere Eindrücke. Mit den Mitschülern kam ich zwar gut zurecht, war aber durch die Beschäftigung mit der Musik häufig abwesend. Die Lehrer, so empfand ich es, hielten mich von Wichtigerem ab: Das war eben schon früh die Musik. Diese Einstellung hat meinen Eltern Sorgen gemacht. Als mein Bruder später am M.I.T. in Physik promovierte, hieß es: „Der macht was Recht's“. Vor dem Gymnasium kam ich

als Jungstudent zu Prof. Marschner nach Freiburg. Ein Stipendium in die USA mit 16 zementierte meinen Wunsch, für immer nach Amerika zu ziehen. Seit der Zeit hat mich eine Faszination für New York nie verlassen. Das erste Konzert, das ich in der Carnegie Hall damals hörte, war die Matthäus-Passion mit dem Stuttgarter Dirigenten Helmut Rilling – daran musste ich beim Abhören unserer Aufnahme wieder denken. Erstaunlich fand ich, dass viele der guten Geiger zu dem Zeitpunkt von NY nach Köln zu Prof. Bronpilgerten. Dem schloss ich mich an und landete dann mit meinem schwäbischen Dialekt und einem sehr amerikanisch gefärbten Englisch an der Musikhochschule in Köln. Hier gab es so viele wirklich fantastische junge Talente aus der ganzen Welt, dass ich die folgenden Jahre mit nichts anderem zubrachte als dem Studium von Partituren, Üben und den Unterrichtsstunden. Und dem ein oder anderen Besuch beim Arzt, wegen Rückenschmerzen. Zu den für mich musikalisch prägenden Einflüssen zähle ich die Arbeit mit

György Pauk, Rainer Kussmaul, Adam Kostecky und vor allem mit Ida Haendel, die so wunderbar frei von Dogmen und Konventionen war und dabei trotzdem immer ein untrügliches Gespür für Stil und Eleganz hatte.

Um deine Frage noch einmal direkt zu beantworten: Ja, ich glaube, dass unsere Herkunft und auch die Verbindung zu gemeinsamen Freunden, bei aller Verschiedenheit von Anfang an für Vertrauen sorgte. Es hilft ungemein, ein derartiges Projekt in freundschaftlicher Verbundenheit anzugehen. Zu Beginn hat jeder eigene Vorstellungen und Sichtweisen, die sich dann peu à peu in eine gewachsene gemeinsame Interpretation fügen. Dabei gibt es natürlich Diskussionen, die geführt, und gegensätzliche Sichtweisen, die überwunden werden müssen.

YK: Im Ganzen habe ich unsere Probearbeit und auch die Gespräche, die ihr vorausgingen, als ausnehmend harmonisch erlebt. Welche Probleme gab es für dich?

CS: Dein Bestreben, manche Tempi bis ins Extreme zu verlangsamen, hat mich anfangs fast zur Verzweiflung getrieben, da man als Geiger natürlich nur mit begrenzten Bogenlängen arbeiten kann. Manche Noten erschienen mir unspielbar. Dabei ist es gerade diese fast schon willenlose Stimmung, die Bachs übermenschliche Welttrauer einzigartig macht. Kein Komponist hat eine so breite Wandlungsfähigkeit und Bandbreite der Interpretationsmöglichkeiten. Dies ist Reiz und Herausforderung zugleich.

YK: Da wir von Kindheit gesprochen haben: Ich erinnere mich daran, dass eines der frühesten Bilder, die ich gerade mit der Musik Bachs verband, das eines großen weißen Saales war, in dem sich nur ein Flügel befindet. Eine nackte Glühbirne baumelt von der Decke. Keine Ablenkung. Größtmögliche Abstraktion. Das ist ein Bild, das mir noch heute sehr nahe steht, und das sich natürlich gut mit der Situation einer Aufnahme in Verbindung bringen lässt.

CS: Hat sich deine Sichtweise auf Bach, haben sich deine Interpretationen im Laufe der Zeit geändert?

YK: Ich zitiere gerne einen Satz, der Stravinskij zugeschrieben wird. Auf die Frage, wie sich sein Geschmack im Laufe der Jahre geändert habe, soll er geantwortet haben: „It never changes, it adds.“ Ich habe im Laufe der Jahre, vom Klavier ausgehend und aus der Klavierschule Paul Bucks kommend, der Pianisten wie Gerhard Oppitz und Konrad Elser entstammen, wichtige Impulse aus der historischen Aufführungspraxis erhalten. Ich habe die Werke Bachs oft auf Cembalo und Werke der Klassik auf historischen Hammerklavieren aufgeführt und auch entsprechende Aufnahmen gemacht. Letztlich glaube ich, dass diese Erfahrungen mich in meiner ästhetischen Grundhaltung bestärkt haben. Die größte Musik existiert für mich in einer abstrakten geistigen Welt, die von dem gegebenen Instrumentarium informiert, aber keinesfalls bestimmt wird. Bach hatte

wenig Skrupel, Stücke je nach Bedarf für andere Instrumente umzuschreiben, und bei vielen musikalischen Ideen hat man, im Gegensatz etwa zu Virtuosen der romantischen Epoche, den Eindruck, dass sie von instrumentalen Erwägungen kaum beeinflusst wurden. Das ist wie ein Geisterreich, ein großer weißer Saal der Töne, Klänge und Stimmen. Auch deshalb fand ich es von Anfang an so interessant, mit dieser Aufnahme und mit dir als Partner, dieses Wunschprojekt umzusetzen. Wenn ich heute meine frühen Aufnahmen, etwa der Goldberg-Variationen anhöre, stelle ich viele Gemeinsamkeiten fest, das kristalline durchsichtige Klangbild etwa und das Streben nach größtmöglicher Eigenständigkeit der Stimmen. Auch den Hang zu einer fast ins Statische hinüberstrebenden Langsamkeit innerhalb klagender Sätze, die Versenkung, diesen meditativen Zug erkenne ich wieder. Die Tempoführung ist insgesamt aber deutlich freier, atmender, auch verspielter geworden – es dauert eben manchmal lange, zum Kind zu werden. [*Lacht und hebt sein Glas.*]

CS: Während der Proben stellte sich heraus, dass wir beide eine Mischung suchten, eine Symbiose aus Elementen der barocken historischen Aufführungspraxis und moderner Möglichkeiten, Klang zu formen. Ich hatte vor langer Zeit verschiedene Barockbögen probiert – auch in Kombination mit der damals üblichen tieferen Stimmung des Instruments. [Lacht.] Das war überhaupt nichts für mich. Stilistisch Klang und Artikulierung der Epoche anzupassen und den Hall der Kirchen in der Phrasierung nachzuempfinden, interessiert mich dagegen sehr und war für mich auch für diese Aufnahme eine entscheidende Motivation.

Wie du weißt, befand ich mich persönlich in einer sehr schwierigen und schmerzlichen Situation. Vor allem die Auseinandersetzung mit Bachs langsamen Sätzen empfand ich als eine zutiefst bewegende, fast schon religiöse Erfahrung – dabei bin ich überhaupt kein gläubiger Mensch.

YK: Diese Sätze gehen in der Tiefe ihres Ausdrucks über alles hinaus, was zu die-

ser Zeit sonst geschrieben wurde. Es gibt da harmonische Wendungen, die Jahrhunderte vorausweisen, und andererseits Konstruktionen von drei gleichberechtigten Einzelstimmen – der Geigenstimme und den beiden Stimmen im Klavier –, die sich in tiefster Isolation, in grüblerischer Einsamkeit zu verlieren scheinen. Im vierten Satz etwa der G-Dur-Sonate sind wir mehrfach in Lachen ausgebrochen, ein Lachen, das geradezu Erschrecken überspielte. So etwas habe ich selten in einer Zusammenarbeit erlebt.

CS: Was für barocke Ausdrucksmöglichkeiten gab es für dich und wie bist du mit Verzierungen und nicht auskomponierten Ornamenten umgegangen?

YK: Ich integriere Verzierungen in viele melodiose Abläufe. Das ist für mich weniger ornamental im eigentlichen Sinne, als eine naheliegende und für die Epoche auch ganz typische Möglichkeit, am Tasteninstrument, an dem der einmal angeschlagene Ton ja sonst verklingen

würde, diesen Ton eben doch noch zu gestalten. Ich manchen Sätzen, dem traumhaft schönen dritten Satz der A-Dur-Sonate oder dem langsamen zweiten Satz der G-Dur-Sonate, habe ich hin und wieder generalbassartige Akkordik ergänzt und sogar hier und dort Gegenstimmen frei hinzugefügt. Das empfinde ich nicht als Willkür, sondern als legitime persönliche Möglichkeit, die musikalische Vorgabe in ein besonderes Licht zu tauchen. Ausschmückungen von Kadenzten wie gegen Ende des zweiten Satzes der A-Dur-Sonate, während die Violine mit Akkordbrechungen brilliert, entspringen einer Improvisationsfreude, die sich einfach austoben will.

Wie war dein Zugang zur Tongestaltung? Du hast dich mit Ornamenten ja eher zurückgehalten.

CS: Ganz bewusst sogar. Die Violinstimme ist oft sehr ähnlich der menschlichen Stimme geschrieben. Der erste Satz der c-Moll-Sonate etwa, das Siciliano, ist eng angelehnt an die Arie

'*Erbarne dich*' der Matthäus-Passion. Gerade die vokale Qualität dieser Musik verleiht ihr etwas Überzeitliches. Die Erfahrungen der historischen Aufführungspraxis sind wichtig, und sie haben auch mich beschäftigt. Ich habe mich aber nicht gescheut, auch alle anderen instrumentalen Möglichkeiten zu nutzen, die in der Zeit zwischen dem Entstehen der Sonaten und unserer Gegenwart erschlossen wurden. Letztlich folge ich meinem Herzen, meinem Geschmack. Für mich geht es darum, diesen vor über dreihundert Jahren komponierten Zyklus im Hier und Jetzt zum Leben zu erwecken und zu entdecken. Das schließt alles Formelhafte aus.

YK: Ein Bach für das 21. Jahrhundert?

CS: Musik, die die Grenzen der Epochen überschreitet. Doch, ich glaube, das trifft es ganz gut.

Christoph Seybold studierte Violine bei Prof. Zakhar Bron in Köln und bei Prof. Jens Ellermann in Hannover. Wichtige zusätzliche Impulse erhielt er durch die Zusammenarbeit mit Rainer Kussmaul und Ida Haendel.

Er konzertierte als Solist und Kammermusiker in bedeutenden Sälen in Europa, Asien und Amerika, darunter dem Konzerthaus Berlin, der Laeizhalle Hamburg, der Meistersingerhalle Nürnberg, dem Herkulesaal und der Philharmonie München und der Liederhalle Stuttgart. Als Solist spielte er mit den St. Peterburger Symphonikern unter Alexander Dmitrijew in der Philharmonie St. Petersburg, unter Garry Stratton mit dem Toronto Philharmonic Orchestra u.a. im Konzertsaal der CBC und im Glenn Gould-Studio in Toronto. Zu seinen regelmäßigen Kammermusikpartnern gehören u.a. das Faust Quartett und die Pianisten Haiou Zhang, Ingmar Lazar und Igor Tchetuev. Seine CD-Aufnahme mit Werken von R. Strauss, Beethoven, Bach und Franz Waxman mit

der Pianistin Milana Chernyavska wurde von der nationalen wie der internationalen Presse begeistert aufgenommen.

Die Süddeutsche Zeitung bezeichnete Seybold im Jahr 2019 als "Weltklasse-Geiger".

Christoph Seybold spielt auf einer Violine von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1724.

Yorck Kronenberg studierte Klavier bei Prof. Konrad Elser und Prof. James Tocco und Komposition bei Prof. Friedhelm Döhl in Lübeck. Er war Gewinner des Internationalen Klavierwettbewerbs „Johann Sebastian Bach“ in Saarbrücken 1998, worauf sich eine internationale Konzerttätigkeit anschloss. Seine bisher neun Einspielungen umfassen das Repertoire von Barock bis Moderne und wurden von der Kritik enthusiastisch aufgenommen. Die FAZ bezeichnete in ihrer Beilage „taktvoll“ seine Aufnahme sämtlicher Klavierkonzerte J.S. Bachs (2014) als „Aufnahme für die Insel“, der Kultur-Spiegel stellte fest: „...so frisch wie lange nicht mehr.“ In einem großen Gesamtzyklus führte Kronenberg die Klavierkonzerte seit 2019 u.a. in der Laeisz-Halle Hamburg, dem Gewandhaus Leipzig und in der Philharmonie Berlin auf, auf Cembalo in allen bedeutenden Konzertkirchen Frankreichs.

Im Zuge der Zusammenarbeit mit dem Barockorchester Capriccio veröffentlichte

er 2022 eine Einspielung mit Klavierkonzerten von Mozart, Sterkel und Giovanni Battista Martini, die vom SR zur CD der Woche gekürt wurde.

Kompositionen Kronenbergs wurden u.a. vom Arditti Quartett aufgeführt.

Yorck Kronenberg ist auch als Autor tätig. Bisher erschienen fünf Romane, die u.a. von „dtv“ veröffentlicht wurden. Artikel zu gesellschaftlichen Fragen erschienen in der „Welt“ und im „Focus“. Er ist Mitglied im PEN -Zentrum Deutschland.

Yorck Kronenberg lebt in Berlin.





Bach Sonatas for Violin and Piano

A conversation between
Christoph Seybold and
Yorck Kronenberg

YK: We're sitting together over a glass of wine in one of the many Swabian pubs in the neighbourhood where we went to school – barely twenty kilometres apart – and where we also had our first musical experiences.

CS: How do you feel about how the years have passed? Do you still feel connected to your roots, and I include your geographical roots in that?

YK: I still visit the area relatively often, which has greatly benefited our rehearsals. However, my memories of my early school years are not nearly as idyllic as those of my young daughter when we visit the family from Berlin today. My parents were not native Swabians, and I never spoke the dialect, something which

made me somewhat of an outsider in my early school years. My early interest in art, my music-making and my early literary attempts only found their way out into the open during my later secondary school years, and then these facets became an essential part of my important friendships. I like to think back on that. Nevertheless, it was important for me to choose a place to study that would take me away from what I perceived to be a narrow environment. I studied piano and composition in Lübeck for personal reasons, and then, because opportunities opened up for recording and connecting with the rich cultural life there, I decided to move to Berlin.

An editor with whom I worked for several years once told me that there are writers who draw on their childhood throughout their lives, and others who draw on their youth or early adulthood. He considered these phases to be the most formative – and derived a kind of typology from them. Many saw it this way; Goethe in "Poetry and Truth", for example, or

Kafka, whose thoughts revolved around his childhood family constellation, something which preoccupied him until his death.

We didn't know each other in those early years. Nevertheless, the geographical proximity of our origins may have contributed to the relatively rapid decision to tackle this project together. Do you also have that impression?

CS: I have vivid memories of my school days here in southern Germany. I got on well with my classmates, but I was often absent-minded because I was so mentally preoccupied with music, and I often felt that my teachers were distracting me from more important things. Music really was already a big part of my life, even at that early age. But this attitude worried my parents, and when my brother later earned his doctorate in physics at M.I.T., they said, 'You see, he's doing it the right way'. Before I began secondary school, I came to Freiburg as a young student of Prof. Marschner, and then a scholarship

to the United States at the age of 16 cemented my desire to move to America for good. Since then, my fascination with New York has never left me. The first concert I attended at Carnegie Hall back then was the St. Matthew Passion with the Stuttgart conductor Helmut Rilling, and I was reminded of that moment when listening to our recording. I found it astonishing that so many of the good violinists at that time made the pilgrimage from New York to Cologne to study under Professor Bron. I eventually joined them and ended up at the Cologne University of Music with my Swabian dialect and very heavily American-influenced English accent. There were so many truly fantastic young musicians from all over the world there that I spent the following years doing nothing but studying scores, practicing and attending lessons. And the occasional visit to the doctor because of my bad back. Among the main influences that shaped my musical development, I would count my work with György Pauk, Rainer Kuss-

maul, Adam Kostecki and, above all, Ida Haendel, who was so wonderfully free of dogma and convention, yet always had an unerring sense of style and elegance. To come back to your original question once again: yes, I believe that our backgrounds and our connection to mutual friends created a kind of trust between us from the outset, despite all of our differences. It helps immensely to tackle a project like this in a spirit of friendship. At the outset, everyone has their own ideas and perspectives, which then gradually merge into a shared interpretation. Of course, this process involves discussion and the resolution of contrasting views.

YK: Overall, I found our rehearsal process and the conversations that preceded it to be exceptionally harmonious. What type of problems did you encounter?

CS: Your attempts to slow down some of the tempos to the extreme almost drove me to despair at first, as violinists can of

course only work with limited bow lengths. Some notes actually seemed unplayable to me. Yet it is precisely this almost listless melancholy that makes Bach's superhuman world-weariness unique. No other composer has such a wide range of interpretative possibilities, and to me, this is something that's both appealing and challenging at the same time.

YK: Coming back to the subject of childhood, I remember that one of the earliest images I associated with Bach's music was that of a large white hall with only a grand piano in it. A bare light bulb dangles from the ceiling. No distractions. Maximum abstraction. It's an image that is still very close to my heart today and which, of course, can be easily associated with the recording situation.

CS: Has your view of Bach changed over time? Have your performances altered in any way?

YK: I like to quote a sentence attributed to Stravinsky. When asked how his taste had changed over the years, he is said to have replied, 'It never changes, it just gets added to.'

Over the years, starting with the piano and graduating from Paul Buck's piano school, which produced pianists such as Gerhard Oppitz and Konrad Elser, I have received valuable inspiration from historical performance practice. I've often played Bach's works on the harpsichord and classical works on historical forte-pianos and have also made recordings of these performances. Ultimately, I believe that these experiences have strengthened my fundamental aesthetic approach. For me, the finest music exists in an abstract spiritual world that is inspired by the instruments at hand, but by no means determined by them. Bach had few qualms about rewriting pieces for other instruments as he saw fit, and with many musical ideas, in contrast to virtuosos of the Romantic era, for example, one gets the impression that they were

hardly influenced by the constraints of the instruments available. It's like a spirit realm, a large white hall of tones, sounds and voices. That's another reason why I found it so interesting from the outset to collaborate with you on this recording and turn this dream project into reality. When I listen back to my early recordings, for example, the Goldberg Variations, I notice many similarities, such as the crystalline, transparent sound and the pursuit of the greatest possible independence of the voices. I also recognise the tendency towards a slowness that verges on the static within melancholy phrases, a deep immersion, like a kind of meditative trait. Overall, however, the tempo has become much freer, more breathable, and even more playful – sometimes it takes a long time to summon up the child in oneself. [*Laughs and raises his glass*]

CS: During rehearsals, it became clear that we were both looking for a mixture, a symbiosis of elements from historical Baroque performance practice and

modern sound-shaping techniques. I'd tried out various Baroque bows quite a while back – also in combination with the lower tuning of the instrument that was common at the time. [*Laughs*] That wasn't for me at all. On the other hand, I am very interested in adapting the sound and voicings to the style of the era and re-creating the reverberation of churches in the phrasing, and this was also a decisive factor in my approach to this recording. As you know, I found myself in a very difficult and painful situation. I found Bach's slow movements in particular to be a deeply moving, almost religious experience, even though I'm not a religious person at all.

YK: These phrases transcend everything else written at that time in terms of their depth of expression. There are harmonic twists and turns that are centuries ahead of their time, and on the other hand, they contain arrangements of three equal individual voices – the violin part and the two piano parts – that seem to lose them-

selves in deepest isolation, a form of brooding solitude. In the fourth movement of the G major sonata, for example, there were points when we simply had to burst out laughing, a laughter that almost masked our alarm. I have rarely experienced anything quite like this in a creative collaboration.

CS: What baroque means of expression were available to you, and how did you deal with embellishments and the meticulously defined compositional flourishes?

YK: I integrated these flourishes into many of the melodious passages. For me, this is less ornamental in the true sense of the word than an obvious and, for the era, quite typical way of shaping the note on a keyboard instrument, where the note would otherwise fade away once it has been struck. In some movements, such as the dreamlike third movement of the A major sonata or the slow second movement of the G major sonata, I have

occasionally added basso continuo-like chords and even freely added counter-voices here and there. I don't see this as arbitrary but rather as a legitimate personal opportunity to cast the musical material in a unique light. Embellishing cadences, for example, towards the end of the second movement of the A major sonata, while the violin dazzles with its arpeggios, spring from a joy of improvisation that simply wants to run wild.

How did you approach the sound design? You tended to be rather restrained when it came to embellishments.

CS: Quite deliberately, in fact. The violin part is often written in a way that is very similar to the human voice. The first movement of the C minor sonata, for example, the Siciliano, is closely based on the aria "Erbarme dich" from the St. Matthew Passion, and it is precisely the vocal quality of this music that imbues it with something timeless. The insights gained from historical performance practice are significant, and I have also taken

these into account. However, I have not shied away from using all and any of the other instrumental options that have been developed in the period between the creation of these sonatas and the present day. Ultimately, I listen to my heart and follow my own personal taste. For me, it's about bringing this cycle, composed over three hundred years ago, to life and discovering it in the here and now, and that premise rules out anything formulaic.

YK: Bach for the 21st Century?

CS: Music that transcends the bounds of time. Yes, I think that sums it up rather well.

Christoph Seybold studied violin with Prof. Zakhar Bron in Cologne and Prof. Jens Ellermann in Hanover. He gained important additional inspiration through his collaboration with Rainer Kussmaul and Ida Haendel.

He has performed as a soloist and chamber musician in major concert halls in Europe, Asia, and America, including the Konzerthaus Berlin, the Laeizhalle Hamburg, the Meistersingerhalle Nuremberg, the Herkulesaal and the Philharmonie Munich, and the Liederhalle Stuttgart.

As a soloist, he has performed with the St. Petersburg Symphony Orchestra under Alexander Dmitrijew at the Philharmonie St. Petersburg, with the Toronto Philharmonic Orchestra under Garry Stratton at the CBC Concert Hall, among others. As a soloist, he has performed with the St. Petersburg Symphony Orchestra under Alexander Dmitriev at the St. Petersburg Philharmonic, and with

the Toronto Philharmonic Orchestra under Garry Stratton at venues including the CBC Concert Hall and the Glenn Gould Studio in Toronto. His regular chamber music partners include the Faust Quartet and pianists Haiou Zhang, Ingmar Lazar, and Igor Tchetuev. His CD recording of works by R. Strauss, Beethoven, Bach, and Franz Waxman with pianist Milana Chernyavska was enthusiastically received by the national and international press.

In 2019, the *Süddeutsche Zeitung* described Seybold as a “world-class violinist.”

Christoph Seybold plays a violin made by Antonio Stradivari in 1724.

Yorck Kronenberg studied piano with Prof. Konrad Elser and Prof. James Tocco and composition with Prof. Friedhelm Döhl in Lübeck. He won the Johann Sebastian Bach International Piano Competition in Saarbrücken in 1998, which led to an international concert career. His nine recordings to date cover repertoire from Baroque to Modern and have been enthusiastically received by critics. In its supplement "taktvoll," the FAZ described his recording of all of J.S. Bach's piano concertos (2014) as "a recording for the island," while KulturSpiegel stated: "...as fresh as it has been in a long time." In a major complete cycle, Kronenberg has performed the piano concertos since 2019 at venues including the Laeisz-Halle Hamburg, the Gewandhaus Leipzig, and the Philharmonie Berlin, and on the harpsichord in all the major concert churches in France.

As part of his collaboration with the baroque orchestra Capriccio, he released a recording of piano concertos by

Mozart, Sterkel, and Giovanni Battista Martini in 2022, which was named CD of the Week by SR.

Kronenberg's compositions have been performed by the Arditti Quartet, among others.

Yorck Kronenberg is also an author. He has published five novels to date, including with dtv. Articles on social issues have appeared in Die Welt and Focus. He is a member of the PEN Center Germany.

Yorck Kronenberg lives in Berlin.

Aufnahmen / Recordings: Festeburgkirche Frankfurt, 18., 19., 20. Juni 2025

Tonmeister / Director of Recording: Uwe Walter

Interview: Yorck Kronenberg, Christoph Seybold

Übersetzung / Translation: Paul Bonin

Fotos / Photos: Irène Zandel

Grafik / Graphic Arts: Birgit Fauseweh



© & © 2026 by Profil Medien GmbH

D - 73765 Neuhausen, info@haensslerprofil.de, www.haensslerprofil.de

2 CD HC24029