

CHRISTIAN TETZLAFF
LARS VOGT

BRAHMS

THE VIOLIN SONATAS



ONDINE



JOHANNES BRAHMS

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

Violin Sonata No. 1 in G major, Op. 78		26:35
1	I Vivace ma non troppo	10:47
2	II Adagio – Più andante – Adagio	7:22
3	III Allegro molto moderato	8:26
Violin Sonata No. 2 in A major, Op. 100		19:51
4	I Allegro amabile	8:02
5	II Andante tranquillo – Vivace – Andante – Vivace di più – Andante – Vivace	6:28
6	III Allegretto grazioso (quasi andante)	5:21
Violin Sonata No. 3 in D minor, Op. 108		20:31
7	I Allegro	7:46
8	II Adagio	4:19
9	III Un poco presto e con sentimento	3:01
10	IV Presto agitato	5:25
11	Scherzo from F. A. E. Sonata, WoO 2	5:23

CHRISTIAN TETZLAFF, violin
LARS VOGT, piano

**Christian Tetzlaff and Lars Vogt discuss their Brahms album
In conversation with Friederike Westerhaus**

You made a live recording of the Brahms sonatas in 2002. Why are you revisiting this repertoire now, after 14 years?

CT: We have played these pieces a great many times and now, after 14 years in a period of our lives when so much has altered for both of us, we may well have more to say. And as a duo we have grown so much closer that we now feel we can be allowed a quite different kind of freedom.

*It seems to me that you have both developed much greater freedom as individual musicians too. And freedom is also very much a feature of these Brahms works. If we start at the beginning, the **Scherzo from the F. A. E. Sonata**, was that just a practice run for a 20-year-old?*

LV: The Scherzo definitely does come across as very impetuous, but there are already hints of the great Brahms in the emotionality and melodic writing, even though his approach becomes different later. But this impetuosity is already there in his own particular musical language from early on.

CT: The F. A. E. sonata was actually composed jointly by Brahms, Schumann and Albert Dietrich for Joseph Joachim. And in Brahms's scherzo the sequence F-A-E doesn't appear at all, unlike in the movements by the other composers. I see the Scherzo as a portrait of Joseph Joachim. I think the somewhat over-effusive melodic content is the portrait of a rather excessively self-confident popular violinist and perhaps also of his rather fiery temperament. The melodic content is salon music, and I don't think this is unintentional.

LV: That may be so, but even in the early piano sonatas there are melodies that tend to run riot – he wasn't doing this later on.

You get the impression that it comes pouring out of him, he rushes onwards, he seems to luxuriate somehow in those melodies. Did he find himself writing in a different way in the later sonatas?

LV: Yes, and that was also a completely different phase of his life. But in this Scherzo he is already very beautifully carrying out an important principle of composition, namely vertical against horizontal. The vertical pulse running through it goes back to Beethoven's fifth symphony, which he was obsessed with – he used to quote from it all the time in his early years. And against it there's the melodic line, which is horizontal.

CT: There's also a certain gesture of fury which we know from Beethoven. This also comes up in the last movement of Brahms's D minor sonata. And this fury is something very physical in Brahms. You notice it in playing it, the way he attacks the piano, and the way he treats the violin too. Playing Brahms involves the whole body, from the soles of the feet to the top of the head. It's true of all the sonatas. What's so pleasing for the violinist is that the emotion and the physical execution are very closely interwoven. And he did love the violin, that's obvious.

*Brahms was, as we know, a pianist himself, and it's interesting that this interrelationship between emotion and body is so evident for you in the violin part too. The Scherzo was of course written for Joachim a token of their close friendship. What role does Joachim play as friend and violinist in the **three Sonatas Op. 78, Op. 100 and Op. 108**?*

CT: One of those sonatas was composed during a crisis in their friendship after Brahms had sided with Joachim's wife when the marriage was breaking up. Then there was a break in communication for the first time. But the friendship was extremely important for thirty years. And it's clear the violin was synonymous with Joachim for Brahms. When they were young, especially, this relationship was really intensive – they travelled together and lived together. Anything to do with violins, Brahms always had Joachim first in mind. Apart from Clara Schumann, Joachim was certainly the most important continual presence in his life.

The three sonatas were written within a span of ten years altogether, between 1878 and 1888. When he wrote the first of the three, Brahms was 45. What stage had he reached in between?

LV: He had in fact already conquered Everest. That's clear. He no longer needed to re-invent the wheel – that was no longer a concern for him. He had arrived successfully in the realm of the symphony, which had tormented him for ages in the search for the right way forward. And now

he was entering the world of the violin sonata, often actually in connection with his summer holidays. That was no coincidence. The first two sonatas reflect an obvious love of nature.

What aspect of nature? The first sonata was written on the shores of the Wörthersee, when he had just come back from Italy. For the second he was in Switzerland on Lake Thun. Do they really give you a sense of the Alps and lakes? Or is it nature in some other form?

LV: I assume that nature awakened in him a link with his own inner nature and soul. So nature is just an image through which he found his own inner peace.

CT: We know that he regularly used to set out walking at five in the morning in order to compose. The sonatas convey a strong sense of the search for solitude. These pieces speak only introspectively. In those of his chamber works that are set for larger forces, that is really what it's all about, even when they're marked fortissimo. There are no fortissimos in the G major violin sonata, and the A major is very restrained too. There aren't any virtuoso passages at all for the violin until the last movement of the D minor sonata. Apart from that he treats the violin very differently. It's particularly explicit in the **G major Sonata**: Brahms wrote the slow movement in memory of his godson Felix Schumann, who had just died of tuberculosis. It's a funeral march, and it's all about loneliness and the sense of loss. And this introspection is something we have done much more successfully this time than in our earlier recording – even the constant mood swings, which are very clearly depicted.

LV: I am also always aware of these paradoxes: melancholy happiness and cheerful sadness. Melancholy and transience resonate together in bliss.

CT: Yes, and it's also there in the first sonata with the constant alternation between G major and G minor. The overall impression is more that of a minor-key sonata. Both the G major and the D minor sonatas begin quietly, one sotto voce, the other mezza voce, so it's a conversation between friends, very intimate.

It changes all the time. What does it demand of you to pin it down and be able to experience this introspection together?

CT: We didn't know each other nearly so well fourteen years ago and our two lives had not yet personally experienced this kind of despair or setbacks as we did later. In the last few years we have found out the most difficult, the most beautiful and the deepest things about each other through countless telephone calls and personal meetings, but we've also been able to share the happiest moments. In this respect we have the feeling of having grown very much together as a duo.

I also find it not uninteresting that you are now at the age Brahms was when he wrote these sonatas.

CT: When I was a young violinist I always thought: what is all that nonsense – I can understand perfectly well, we've got the score after all...

LV: Certainly even when young one can have some instinctive insight. But another aspect comes into play, perhaps comparable with Brahms at that stage – the fact that we are both at a point where the ego, or the need to prove oneself, is not so important any more. In your mid-20s you think about yourself in a different way when you're standing on the stage from how you are when you're in your 40s and playing the Brahms concerto for the 80th time. I have the feeling that you're much more concerned about the essentials and living much more within the work, and even your perception is of secondary importance. This way it becomes, hopefully, even more intensive.

*An important aspect of Brahms is lyricism. This is very much to the fore in the **A major sonata**. The genesis of whole work has to do with Brahms's friend, the singer Hermine Spies. How singable is Brahms's writing?*

CT: There's a direct quotation woven into the first movement: "*Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn*" ("Like melodies, thoughts pass quietly through my mind"). Internalization is what it's about – I'm not singing my melodies out of love for you: rather they come drifting through my mind. That's exactly the feeling when playing him. And the whole sonata is structured on this principle.

And the song goes on: "...wie Frühlingsblumen blüht es und schwebt wie Duft dahin" ("...and it blooms like spring flowers and drifts away like perfume").

CT: As Lars said before, the role of nature. Melodies are compared with the scent of flowers.

LV: And there's fragility inherent in it. Just as all beauty in life, even love, has this fragility. Brahms probably knew that only too well.

Brahms was undoubtedly a genius as a composer, he knew exactly what he was about when it came to pure technique. Yet this sonata, it seems to me, often makes the impression of being improvised.

LV: It's often the case with Brahms that things that are precisely set and formulated alternate with recitative-like, rhetorical parts. I think that in recent years we have gained a different feel for these rhetorical aspects and no longer keep exact time.

CT: In our recording I don't think there are any two bars with exactly the same tempo. Perhaps it's all more breathed and spoken – after all, the heart doesn't beat calmly. And this is a freedom that we gain which is not at all in opposition to the fact that we follow every one of his markings, every slur, every indication of dynamics, every sforzato. All those things that he specifies allow us to play more freely because we take special care to obey them. This fidelity to the text gives us more freedom.

*Another thing that's very noticeable in Brahms's chamber music is rhythmic complexity, for instance in the **D minor Sonata**. He enjoys making it tricky...*

LV: That's also the expression of an unsettled or questing soul. The heart is restless and doesn't find a consistent pulse. This is expressed – in the symphonies too – in rhythms where the emphasis doesn't fall where one would expect it to, and beats are delayed...

...or one believes one is detecting a metre...

CT: ...yes, you can hear something but it doesn't correspond to what's on the page. So many feelings are not black and white. And he increasingly allows himself to venture on to regions in between. I have read in Max Kalbeck that the first movement of the D minor sonata is a portrait of Hans von Bülow, who was a splendid, difficult, complex character. This strongly personalised music by Brahms is, as I see it, bound up with specific content and tells specific stories, but they are too complex for one to be able to say what exactly is happening in them. But the overall feeling is communicated very unambiguously.

LV: He is a true master of psychology. He sets up the psychological sequences in his great works in an arc over three to four movements. It's different every time, he always tells a different story.

He dedicated this sonata to Hans von Bülow, who was a conductor and pianist. Is this noticeable? Is the piano part particularly demanding?

LV: Yes, it's virtually a piano concerto. The D minor sonata is exceptionally demanding. But he generally does demand a lot of the pianist in his chamber works. In the other two sonatas, too, where it isn't at all obvious, the piano part is very hard to render. For instance in the G major sonata, where you have to create an ambiance like gentle raindrops falling, with lots of repeated notes, he takes you to the very limits of touch technique.

CT: For us violinists, in all the sonatas, there's hardly anything difficult as such, but they're difficult to play beautifully.

In the D minor sonata there is a Hungarian character. Do you see it as limited to that sonata or is it in fact present in all his works?

LV: Two things are present everywhere. Firstly the references back to older forms – almost every piece contains some baroque features. It's fun when you identify these. You then play them differently from how you would if you see his work as a great explosion of romanticism. Secondly there are Hungarian gestures and turns of phrase.

CT: It's like an infusion of something untamed working against the rest. But it's at its most pronounced in the third of the three sonatas.

Is the Hungarian element something that was inherent in him, or something he had a yearning for?

LV: I believe he loved this kind of expression. And this image of being essentially human, unrefined, not conformist.

CT: The inner wild streak is very strong in certain works. A feeling of going almost to the brink of the destruction of the soul, or to the limits of what is bearable. The G major sonata ends with a kind of parting gesture that is so heartbreaking that you might wonder if it really is the big farewell. What he has to say always takes us to the very edge.

LV: And when the wheel of drama is set in motion – as in the D minor sonata – it's unstoppable and acquires a momentum of its own that can, and in fact should, cause feelings of deep disquiet.

Translation: Celia Skrine

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

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

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

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

www.larsvogt.de

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

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

from the keyboard. His recent appointment as Music Director of the Royal Northern Sinfonia at the Sage, Gateshead reflects this new development in his career.

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

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

www.larsvogt.de

Christian Tetzlaff und Lars Vogt zum Brahms-Album Das Gespräch führte Friederike Westerhaus

Sie haben die Brahms-Sonaten 2002 live aufgenommen. Warum jetzt, nach 14 Jahren, ein erneuter Besuch dieses Repertoires?

CT: Wir haben die Stücke richtig viel gespielt und haben darüber nach diesen 14 Jahren in einem Lebensabschnitt, der für jeden von uns so viel verändert hat, unter Umständen jetzt mehr zu erzählen. Und wir sind uns als Duo so viel näher gekommen, dass wir das Gefühl haben, uns ist eine ganz andere Freiheit erlaubt untereinander.

*Es scheint mir, dass Sie auch als einzelne Musiker eine viel größere Freiheit entwickelt haben. Und Freiheit zeigt sich auch sehr stark in diesen Werken von Brahms. Wenn wir auf die Anfänge schauen, das **Scherzo aus der FAE-Sonate**, war das nur die Schreibübung eines 20jährigen?*

LV: Man merkt, dass das Scherzo recht ungestüm daherkommt, aber der große Brahms ist schon angelegt in der Emotionalität und Melodik, auch wenn er damit später anders umgeht. Aber dieses Stürmische ist schon eine sehr eigene Sprache.

CT: Die FAE-Sonate ist ja von Brahms, Robert Schumann und Albert Dietrich für Joseph Joachim komponiert worden. Und im Scherzo von Brahms erscheint die Tonfolge f-a-e nicht ein einziges Mal, anders als bei den anderen beiden Komponisten. Ich sehe das Scherzo als ein Porträt von Joseph Joachim. Die etwas überbordende Melodik ist glaube ich das augenzwinkernde Porträt eines etwas über-selbstbewussten Stehgeigers, vielleicht auch seines etwas aufbrausenden Temperamentes. Die Melodie ist Salonmusik, und ich glaube nicht, dass das unabsichtlich ist.

LV: Das mag sein, aber auch in den frühen Klaviersonaten gibt es Melodien, die etwas übermäßig ausschweifend sind, was er später dann nicht mehr in dieser Art macht.

Es entsteht der Eindruck, es strömt aus ihm heraus, er prescht vorwärts, er badet auch irgendwie in den Melodien – hat er sich in den späteren Sonaten noch in einer anderen Weise selbst gefunden?



LV: Ja, das ist auch eine völlig andere Lebensphase. Aber schon in diesem Scherzo spielt er ein wichtiges Kompositionsprinzip sehr schön aus: das Vertikale gegen das Horizontale. Der vertikal durchlaufende Puls geht auf die 5. Sinfonie von Beethoven zurück, die ihn geradezu verfolgt hat und die er in den frühen Jahren ständig zitiert. Und dagegen die horizontale Melodik.

CT: Es ist auch ein gewisser Wut-Gestus, den man von Beethoven kennt. Der taucht auch im letzten Satz der d-Moll-Sonate von Brahms auf. Und diese Wut ist bei Brahms etwas sehr Körperliches. Man merkt das beim Spielen, bei der Klavier-Griffigkeit, auch bei der Geigenbehandlung. Dieses Brahms-Spiel betrifft den Körper überall, von der Fußsohle bis zum Scheitel. Das gilt für alle Sonaten. Das geigende Glück liegt darin, dass sich die Emotion und die körperliche Art des Spiels sehr eng verweben. Und er hat die Geige geliebt, das merkt man.

*Brahms war ja nun selbst Pianist, und es ist interessant, dass diese Verbindung zwischen Emotion und Körper für Sie auch im Violinpart so klar spürbar wird. Das Scherzo ist ja für Joachim entstanden, als Zeichen tiefer Freundschaft. Welche Rolle spielte Joachim als Freund und Geiger für die **drei Sonaten op. 78, op. 100 und op. 108**?*

CT: Eine der Sonaten ist entstanden, als Brahms und Joachim eine Krise hatten, nachdem Brahms im Scheidungsstreit für Joachims Frau eingetreten ist. Da war erstmal Sendepause. Aber diese Freundschaft war über 30 Jahre extrem wichtig. Und die Geige war für ihn Joseph Joachim, das ist klar. Gerade in den jungen Jahren war diese Beziehung wirklich intensiv, sie sind zusammen gereist, haben zusammen gewohnt, Brahms hatte bei der Geige immer erstmal Joachim im Kopf. Neben Clara Schumann war Joachim sicher die wichtigste durchgehende Figur im Leben von Brahms.

Die drei Sonaten sind in einem Zeitraum von insgesamt zehn Jahren entstanden, zwischen 1878 und 1888. Bei der ersten war Brahms 45 Jahre alt. An welchem Punkt stand er inzwischen?

LV: Er hat eigentlich die Mount Everests schon erstürmt. Das merkt man. Er hat es nicht mehr nötig, das Rad neu zu erfinden, darum geht es ihm nicht mehr. Er ist in der Welt der Sinfonien angekommen, was ihn lange gequält und wo er lange nach dem richtigen Weg gesucht hatte. Und jetzt steigt er in diese Welt der Violinsonaten ein, oft auch in Verbindung mit Sommerurlauben. Das ist kein Zufall. Die ersten beiden Sonaten spiegeln eine deutliche Naturverbundenheit wider.

Was für eine Natur? Die erste Sonate ist am Wörthersee entstanden, er kam gerade aus Italien, die zweite in der Schweiz am Thuner See. Klingt das für Sie wirklich nach Alpen und Seen? Oder doch nach einer anderen Art von Natur?

LV: Ich vermute, die Natur hat für ihn eine Verbindung zu seiner eigenen Natürlichkeit und Innigkeit geweckt. Die Natur ist also nur Bild dafür, dass er zu seinem eigenen Frieden findet.

CT: Wir wissen, dass er regelmäßig morgens um 5 Uhr draußen losmarschiert ist zum Komponieren. Dieses Suchen der Einsamkeit spürt man stark in den Sonaten. Diese Stücke sprechen nur noch nach innen. In seinen größer besetzten Kammermusikwerken geht es wirklich zur Sache, auch ins Fortissimo. In der G-Dur-Violinsonate gibt es kein einziges Fortissimo, und auch die A-Dur-Sonate hält sich da zurück. Es gibt keine einzige virtuose Stelle für die Geige bis zum letzten Satz der d-Moll-Sonate. Sonst geht er mit der Geige ganz anders um. In der **G-Dur-Sonate** ist es besonders explizit: den langsamen Satz hat Brahms im Andenken an seinen Patensohn Felix Schumann geschrieben, der in dieser Zeit an Tuberkulose starb. Ein Trauermarsch. Da geht es um Einsamkeit und Verlorenheit. Und diese Innenschau ist uns jetzt viel mehr gelungen als in der frühen Aufnahme - auch dieses ständige Schwanken der Gefühle, das sehr deutlich geschrieben ist.

LV: Ich sehe auch immer dieses Doppelte: ein melancholisches Glück und eine heitere Traurigkeit. In der Seligkeit schwingt Melancholie und Vergänglichkeit mit.

CT: Ja, in der 1. Sonate auch durch den ständigen Wechsel zwischen G-Dur und g-Moll. Der Gesamteindruck ist eher der einer Moll-Sonate. Sowohl die G-Dur als auch die d-moll-Sonate beginnen sotto voce bzw. mezza voce, es wird also unter Freunden geredet, intim.

Das changiert permanent. Was brauchte es von Ihnen, um das aufzuspüren und diese Innigkeit gemeinsam erleben zu können?

CT: Wir kannten uns bis vor 14 Jahren gar nicht so gut und unsere beiden Leben waren im Persönlichen bis dahin auch nicht konfrontiert mit der Art von Verzweiflung und Schlägen wie später. In den letzten Jahren haben wir in unzähligen Telefonaten und Treffen das Schwierigste, Schönste und Tiefste über den anderen herausgefunden, aber auch das Fröhlichste teilen

können. Insofern haben wir schon das Gefühl, als Duo sehr gewachsen zu sein.

Ich finde auch nicht uninteressant, dass Sie jetzt auch in etwa in dem Alter sind, in dem Brahms diese Sonaten geschrieben hat.

CT: Als junger Geiger hätte ich immer gedacht, was soll der Quatsch, ich kann das trotzdem verstehen, wir haben doch die Partitur...

LV: Man kann das sicherlich als junger Mensch erahnen. Aber es kommt noch ein Aspekt hinzu, und der ist vielleicht auch mit Brahms in diesem Stadium vergleichbar: dass wir beide an einem Punkt sind, wo das Ego bzw. das Sich-Beweisen-Müssen nicht mehr so wichtig sind. Mit Mitte 20 sorgt man sich auf eine andere Weise um sich, wenn man auf der Bühne steht, als wenn man mit Mitte 40 das Brahms-Konzert zum achtzigsten Mal spielt. Ich habe das Gefühl, es geht jetzt viel mehr um die essentiellen Dinge und man lebt viel mehr im Werk, und sogar die Perzeption ist eigentlich zweitrangig. Dadurch wird es hoffentlich sogar intensiver.

*Ein wichtiger Aspekt bei Brahms ist die Gesanglichkeit. Das wird in der **A-Dur-Sonate** sehr deutlich. Die ganze Sonate hängt in ihrer Entstehung mit der Brahms-Freundin und Sängerin Hermine Spies zusammen. Wie liedhaft schreibt Brahms?*

CT: Da ist ein richtiges Zitat eingewoben im 1. Satz, „Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn“. Die Verinnerlichung ist Programm, ich singe nicht für Dich meine Melodien in Liebe, sondern sie ziehen mir durch den Sinn. Genauso ist das Empfinden beim Spielen. Und die ganze Sonate ist so angelegt.

Und in dem Lied heißt es weiter „... wie Frühlingsblumen blüht es und schwebt wie Duft dahin“.

CT: Wie Lars vorhin gesagt hat, die Rolle der Natur. Die Melodien sind verglichen mit Blütenduft.

LV: Und es steckt eine Zerbrechlichkeit darin. Wie alle Schönheit im Leben, auch die Liebe, eine Zerbrechlichkeit hat. Das wusste Brahms wahrscheinlich sehr genau.

Nun war Brahms als Tonsetzer ausgesprochen genial, er wusste rein handwerklich genau, was er tut. Trotzdem habe ich bei dieser Sonate den Eindruck, dass sie manchmal fast wie improvisiert wirkt.

LV: Das ist bei Brahms oft der Fall, dass sich genau gesetzte und gefügte Dinge abwechseln mit rezitativischen, rhetorischen Teilen. Auch für diese Rhetorik denke ich, dass wir in den letzten Jahren ein anderes Gespür bekommen haben, dass wir uns nicht zu sehr an Takte binden.

CT: In der Aufnahme gibt es, glaube ich, keine zwei Takte, die dasselbe Tempo haben. Vielleicht ist alles etwas mehr geatmet, gesprochen, das Herz schlägt auch nicht ruhig. Und das ist eine Freiheit, die man gewinnt, die zum Glück überhaupt nicht im Gegensatz steht dazu, dass man akribisch jeden Hinweis, jede Bindung, jede Dynamik, jedes Sforzato von ihm übernimmt. All diese Dinge, die er schreibt, lassen uns freier spielen, weil wir uns ihnen besonders widmen. Die Texttreue führt zu mehr Freiheit.

*Auch die rhythmische Komplexität ist bei Brahms in der Kammermusik sehr auffällig, zum Beispiel auch in der **d-Moll-Sonate**. Er hat Spaß daran, es knifflig zu machen...*

LV: Das ist auch Ausdruck einer flatterhaften oder suchenden Seele. Das Herz ist unruhig und findet nicht den durchgehenden Puls. Das äußert sich dann – auch in den Sinfonien – in einer Rhythmik, wo die Schwerpunkte nicht dahin fallen, wo man sie erwartet, und Takte verschoben werden...

FW: ... oder man glaubt, ein Metrum wahrzunehmen...

CT: ... ja, man kann etwas hören, was aber mit dem, was auf dem Papier steht, nicht zusammen gehört. So viele Gefühle sind nicht schwarz-weiß. Und er erlaubt sich immer mehr, Zwischenwelten zu betreten. Bei Max Kalbeck habe ich gelesen, dass der 1. Satz der d-Moll-Sonate ein Charakterporträt von Hans von Bülow war, der auch ein toller, schwieriger, komplexer Mann gewesen sein soll. Diese stark personalisierte Musik von Brahms ist für mich mit konkreten Inhalten verbunden und erzählt konkrete Geschichten, aber die sind zu komplex, als dass man immer genau sagen könnte, was gerade passiert. Das Gesamtgefühl teilt sich aber eindeutig mit.

LV: Er ist überhaupt ein Meister der Psychologie. Die psychologischen Abläufe in seinen großen Werken legt er über den ganzen Bogen von drei bis vier Sätzen an. Das ist jedes Mal anders, er erzählt immer wieder eine andere Geschichte.

Er hat dem Dirigenten und Pianisten Hans von Bülow diese Sonate auch gewidmet. Merkt man das? Ist der Klavierpart besonders anspruchsvoll geschrieben?

LV: Ja, das ist ein absolutes Klavierkonzert. In der d-Moll-Sonate ist man höchst herausgefordert. Aber er nimmt die Pianisten generell in der Kammermusik sehr ran. Auch in den anderen beiden Sonaten, wo es in keinsten Weise äußerlich ist, ist das sehr schwer darzustellen auf dem Klavier. Zum Beispiel in der G-Dur-Sonate den letzten Satz in so einem verhaltenen Regentropfen-Bereich zu lassen mit diesen vielen repetierten Noten, da muss man dauernd völlig an die Grenze der Anschlagskunst gehen.

CT: Bei uns Geigern ist in den gesamten Sonaten fast nichts Schweres, außer dass es schwer ist, schön zu spielen.

In der d-Moll-Sonate begegnet uns auch der ungarische Duktus. Ist das für Sie auf diese Sonate begrenzt oder zieht sich das bei ihm eigentlich durch das Gesamtwerk?

LV: Zwei Dinge ziehen sich durch. Zum einen der Bezug auf alte Formen, es gibt fast in jedem Stück Barockgesten. Das ist spannend, wenn man die identifiziert. Dann spielt man sie auch anders, als wenn man denkt, das ist ein großer romantischer Ausbruch. Das zweite sind die ungarischen Gesten und Floskeln.

CT: Das ist wie die Infusion von etwas Wildem, das dem anderen entgegen arbeitet. Aber in den drei Sonaten ist es schon in der dritten am deutlichsten.

Ist das Ungarische etwas, das ihm wirklich zu eigen war, oder war das bei ihm eine Sehnsucht danach?

LV: Ich glaube, er hat diese Art des Ausdrucks geliebt. Auch dieses Bild vom Menschsein, des Ungehobelten, nicht Angepassten.

CT: Die Wildheit nach innen ist in einigen Werken schon sehr stark. Ein Gefühl von knapp bis an die Zerstörung der Seele oder die Grenze dessen zu gehen, was man ertragen kann. Die G-Dur-Sonate endet mit einer Abschiedsgeste, die so zehrend ist, dass man an einen großen Abschied denken mag. Inhaltlich bringt er uns immer in Randbereiche.

LV: Und wenn das Rad der Dramatik mal in Gang gekommen ist – wie in der d-Moll-Sonate –, ist es auch nicht mehr aufzuhalten und bekommt eine Eigendynamik, die einem auch mal Angst machen kann und soll.

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

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

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

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

www.larsvogt.de



Recordings: Sendesaal Bremen, 24–26 August 2015
Recording Producer & Editor: Christoph Franke
Piano Tuner: Martin Henn

© & © 2016 Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila
Photos: Giorgia Bertazzi
Design: Armand Alcazar

This CD was made in cooperation with Sendesaal Bremen

ALSO AVAILABLE



BRAHMS
THE PIANO TRIOS

CHRISTIAN TETZLAFF
TANJA TETZLAFF
LARS VOGT

ONDINE

ODE 1271-2D

For additional recordings by Christian Tetzlaff and Lars Vogt please visit www.ondine.net

ALSO AVAILABLE



ODE 1205-2



ODE 1204-2

For additional recordings by Christian Tetzlaff and Lars Vogt please visit www.ondine.net



JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

THE VIOLIN SONATAS

1–3	Violin Sonata No. 1 in G major, Op. 78	26:35
4–6	Violin Sonata No. 2 in A major, Op. 100	19:51
7–10	Violin Sonata No. 3 in D minor, Op. 108	20:31
11	Scherzo from F. A. E. Sonata, WoO 2	5:23

CHRISTIAN TETZLAFF, *violin*

LARS VOGT, *piano*

sendesaal bremen



[72:50] • English notes enclosed • Deutsche Textbeilage

© & © 2016 Ondine Oy, Helsinki
Manufactured in Germany. Unauthorised copying, hiring, lending,
public performance and broadcasting of this recording is prohibited.

www.christiantetzlaff.com • www.larsvogt.de

