

ONDINE

BRAHMS

PIANO CONCERTO NO. 2
HANDEL VARIATIONS

LARS VOGT

ROYAL NORTHERN SINFONIA



JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

	Piano Concerto No. 2 in B flat Major, Op. 83	46:46
1	I. Allegro non troppo	17:43
2	II. Allegro appassionato	9:05
3	III. Andante (Solo cello: Steffan Morris)	10:31
4	IV. Allegretto grazioso	9:23
	Variations and Fugue on a Theme by Handel, Op. 24	27:59
5	Aria. Var. 1–25	22:31
6	Fugue	5:28

LARS VOGT, piano & conductor
ROYAL NORTHERN SINFONIA

Back to Origins –

Lars Vogt in Conversation with Friederike Westerhaus

After your first Brahms album with the Piano Concerto No. 1 and Ballades, you've now recorded the Piano Concerto No. 2 in B flat major Op. 83 and the Variations and Fugue on a Theme by Handel, Op. 24.

*The beginning of the **Piano Concerto No. 2** is marked by the marvelously beautiful horn solo (played by Peter Francomb). In the Andante third movement the cello (played by Steffan Morris) really stands out. Both instruments are very much in the spotlight. How did Brahms come to bring in these two additional solo instruments?*

I believe that it's supposed to symbolize something, almost like opera characters. The beginning is the counter-model to the first piano concerto, where things get underway with an incredible explosion by the entire orchestra, with the whole drama in fortissimo. And here things begin with a simple solo motif, unaccompanied. It's only one voice, as if from a distance. I personally believe that the horn at the beginning reflects our bond with nature. Where we come from, or where we're actually supposed to be.

A return to origins? Perhaps also to the origin of all things?

Precisely, how we are originally at one and in perfect harmony with our own nature – and perhaps with the nature all around us as well. And then for me the entire first movement is the struggle to find this bond again. It's broken already with the first piano cadenza.

Yes, it's about a minute of music, and then it suddenly gets totally tempestuous and experiences breakage.

If it were a film, it would be the flashback to the times when things were in order. And then we're in the present, where storms are raging and nothing is all right anymore. But

then the first theme in the orchestra to begin with has positive triumph in it, but then he again and again struggles to come through. Already the first tutti is filled with drama and disruption. For me it's important that the horn theme isn't pompous. I believe that there's a parallel here to Handel's music.

In its simplicity?

Also in the harmonic dimension, the B flat major, the festive element. It isn't imbued with Late Romanticism but has lightness too, an element of joy. This first became apparent to me when I discovered the parallels to the Handel Variations: both are in B flat major, and the themes are similar. And many of the elaborations in the variations are very much related to the concerto in piano technique. As we know, composers frequently look for a model – sometimes in music history but sometimes also in themselves. When Brahms wrote various works – the symphonies, the piano sonatas, the violin sonatas, the cello sonatas – he also designed counter-concepts to whatever had preceded the particular work. And here I believe that reflection on the historical context and on music from the past – Handel – was of further assistance to him in finding a way to begin.

We've mentioned the horn, with its bond with nature, with origins. I believe that the cello leads us more into a most deeply human relationship. How do you see this?

Yes, absolutely! For me it's a part of the psychology of the piece. In the first movement the pianist struggles his way through to return to the festive B flat major at the conclusion. The second movement is quite a massacre; peace is definitively vanquished; the conclusion is really bloody. It's as if the pianist had gotten absolutely caught up somewhere.

He's completely removed from the origin of things.

And he doesn't really know what's supposed to happen now – as of course sometimes occurs in life too. And then the cello comes like a newly introduced character in the opera and takes the pianist by the hand and hums – for me it's more a humming than a singing –

a simple melody of folk-song character. Here Brahms quotes his own song, "Immer leiser wird mein Schlummer." When the piano enters after the solo, it doesn't yet completely trust the peace and quiet; it doubts. First we're in B flat major, then in E flat minor. Then once again the music goes into a belligerent middle part. And at the end, after the cello once again has sung out its song with piano accompaniment – so the piano in the meantime is willing to go in for this – the same motif is answered in B flat major and E flat major. For me it's as if the piano were letting itself sink away into peace. Now one can accept having the cello take one by the hand.

There's a video recording on which you conduct the concerto from the piano. On it you seem to be treating this melody quite gingerly. You're very careful with things. As far as treating things gingerly is concerned, for you is this a human relationship or instead something transcendental?

It can be both. I see it as a quite vivid emotional image, that one has gotten caught up in a profound conflict, perhaps has experienced an unfortunate fate, and then something comes like the voice of deliverance and says: "Come, in simplicity you'll find your way back. You can go back there despite everything that you've experienced." The last movement is then in principle nothing more than a "Yes, we can live like this."

A turn to life, to joy, to standing-in-life?

Precisely. And then we have the Viennese and the Hungarian in it, typical of Brahms, everything that for him constitutes joy in life. He has fought his way through to this point.

Sometimes the concerto is also presented as quite heavy-duty, very thickly piled on. But there are so many intimate moments in it.

Very intimate moments! But it's naturally also the ultimate challenge for the pianist, one of the most difficult pieces of all. And not only from the playing side but also from the characterizing side because in the really difficult passages you can't put on even a little

bit of the show-off act. The most difficult things are almost all in piano and pianissimo and aren't supposed to sound difficult at all but have lightness. And then he even writes "grazioso" or "dolce" or some such. Here too for him the musical expression is much more than having the pianist show that he can execute these breakneck things. It's also interesting that the concerto occupies a peculiar position between two fully symphonic movements and two movements that are actually like chamber music. And at the end the trumpets and the timpani are no longer used either. The orchestra is deliberately reduced. During the performance that's a special challenge in itself. Immediately after the second movement I've so often had the feeling that one has actually had it with the world. And it's really very difficult that then a movement comes in which one mainly works to serve the cello. Focusing oneself on the fact that an entirely different side is needed from one as an interpreter isn't easy here.

Then it's reflection on simplicity – as if this reflection were the key to finding one's way back to origins. Is that how you understand it?

Yes, it's a little like the feeling of a farewell symphony. We reduce, deliberately downsize, focus on simple things. And also the chamber-musical element is demanded much more from the pianist.

In this reflection on simplicity and reduction, he also of course draws back on something. He evidently has the need to oppose somewhat the exuberant Romantic element. When he occupies himself with Handel – to what extent is that for him then also a musical point of origin?

What strikes me more and more about his works is that in references he often goes back to early material, all the way back to the archaic layer. In the second movement of the second piano concerto I also think of Handel. Harnoncourt worked out that it can be interpreted like a Baroque dance – of course with all the drama and pain. But the background is a Baroque dance, and for me it was important for us to have that at least at the back of our minds.

What was it that attracted Brahms so much to Handel?

When the second piano concerto was written, Wagner, for example, was already enjoying his heyday. And for Brahms I think it was the feeling that times were becoming more and more complicated. And that musical paths were being taken that he regarded as questionable, to say the least. So for him this reflection on something perceptibly clear and pure was energizing, in order again to move forward, I think. Reflection on what was good in the past. It helps us to continue to move forward as human beings. For him this reflection perhaps also occurs at moments when he strives for a higher truth that transcends his own emotions. He doesn't wallow in the mud of his emotions but finds ways out – for example, also in the manner of his polyphonic intricacies drawing on Bach. For me, however that doesn't take away a single bit of emotion but instead reinforces it. For me Brahms belongs to the most emotional music that one can imagine – precisely BECAUSE he doesn't simply go around spewing out emotions.

*Along with the **Handel Variations**, Brahms wrote other variations, like the *Paganini Variations* or the *Haydn Variations*. What do you think was occupying his mind while working on these compositions?*

In *The Book of Laughter and Forgetting* Milan Kundera once so very nicely described the basic principle of variations. He's dealing with the late Beethoven variations. And he describes that it has a philosophical component, how one captures in thought something beautiful for oneself that we never actually succeed in doing in life. And that it at least may succeed in music. One has a theme that has so many facets, so many possibilities – just as a life has to pass through various possibilities. And in the variations all of these facets are probed. Like a scientist with a microscope, these possibilities are probed more precisely; one explores things more deeply. One can examine things so precisely, to the point that one can almost see the individual molecules. But then we also once again need distance; zooming in alone isn't enough. What's entailed, then, is the process of exploring a theme that then again becomes one's own work with a psychological development of its own. And here in the *Handel Variations* things culminate in a grand fugue, which again is

reflection on old music. In the fugue, which is led up to ecstatic heights, the work finds its radiant, festive end point. One could really go very easily straight from the end of the Handel Variations to the beginning of the Piano Concerto No. 2.

How then would you describe the psychological development of the Handel Variations?

At the beginning the variations initially seem merely to grope forward, relatively mildly. They embellish. Then there's a first risoluto variation. This resoluteness creates the impression that something has gone wrong. And then a variation mourning in minor immediately occurs. I regard these mutual reactions as tremendously fascinating. And in part we have whole groups of variations that evidently occur interdependently, that go along as if in an ecstatic state. Here thematic parts are separated out; an upbeat motif reappears in slightly modified form. The variations also vary interactively and interrelationally.

In a letter Brahms describes that during the compositional process only the bass interested him. He says that he can actually only adorn or embellish the melody but can't really make it do anything on its own. However, when he takes the bass as the foundation he can create a new cosmos over it. Is that what he does?

There are so many variations; so every aspect is expressed sometime or other. But the bass has top priority. And here he of course is referring to the Goldberg Variations by Johann Sebastian Bach. Here one also thinks how beautiful all that is there above, until one has understood that what matters is actually the bass. This provides Brahms, as a great harmonist, with all sorts of opportunities for variation. The harmony of the theme is very simple and moves merely in the tonic, dominant, and subdominant, while the last-mentioned already has the feel of a sensation. And already in the second variation things get chromatic. Then suspenseful minor darkenings of the subdominant occur. The theme progresses, so to speak, harmonically. He uses all the available design space. Although everything is based on a theme by Handel, it's very profound music by Brahms. But Handel always remains at the back of his mind as the basis of the things that also give Brahms solid ground on which he can perform his magic, also in piano technique. It's like a study

of all that's possible on the piano. As in the Piano Concerto No. 2, here too he verges on the limits. But in the variations what he's concerned with isn't primarily the sphere of piano technique but very different characters and facets. Thus here and there, for example, two gripping Hungarian dances on the basis of this theme are just simply found. On account of this diversity in the end it's simply immense fun to play the Handel Variations.

(Translation: Susan Marie Praeder)

Lars Vogt has established himself as one of the leading musicians of his generation. Born in the German town of Düren in 1970, he first came to public attention when he won second prize at the 1990 Leeds International Piano Competition and has enjoyed a varied career for over twenty-five years. His versatility as an artist ranges from the core classical repertoire of Mozart, Beethoven, Schumann and Brahms to the romantics Grieg, Tchaikovsky and Rachmaninov through to the dazzling Lutostawski concerto.

During his prestigious career Lars has performed with many of the world's great orchestras including the Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre de Paris, Santa Cecilia Orchestra, Berliner Philharmoniker, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Bayerischer Rundfunk Munich, Staatskapelle Dresden, Wiener Philharmoniker, London Philharmonic, London Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Boston Symphony and NHK Symphony.

Since September 2015 Lars has been Music Director of Royal Northern Sinfonia at Sage Gateshead in the UK, a position which he has held for five years, with the 2019/20 season marking his final season before he becomes Principal Artistic Partner of the orchestra. As a conductor Lars has also worked with many leading orchestras, including the Cologne and Zurich Chamber Orchestras, Orchestre de Chambre de Paris, Camerata Salzburg, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Hannover Opera Orchestra, Frankfurt Museumorchester, Warsaw Philharmonic, and the Sydney, Singapore and New Zealand symphony orchestras. In May 2019 he undertook a highly acclaimed tour of Germany and France leading the Mahler Chamber Orchestra including concerts in Berlin, Munich and Paris.

www.larsvogt.de

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



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

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

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

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

www.classicalseason.com

Zurück zum Ursprung –

Lars Vogt im Gespräch mit Friederike Westerhaus

Sie Nach dem ersten Brahms-Album mit dem 1. Klavierkonzert und Balladen haben Sie jetzt das Klavierkonzert Nr. 2 in B-Dur op. 83 und die „Variationen und Fuge über ein Thema von Händel“ op. 24 eingespielt.

Der Anfang des 2. Klavierkonzerts ist geprägt von dem wunderschönen Hornsolo (gespielt von Peter Francomb). Im 3. Satz Andante ist das Cello (gespielt von Steffan Morris) sehr hervorgehoben. Das ist beides sehr exponiert. Wieso führt Brahms diese beiden zusätzlichen Solo-Instrumente ein?

Ich glaube, dass die etwas symbolisieren sollen, fast wie Operncharaktere. Der Anfang ist das Gegenmodell zum 1. Klavierkonzert, wo es mit dem unglaublichen Einschlag des gesamten Orchesters losgeht, mit dem totalen Drama im Fortissimo. Und hier beginnt es mit einem einfachen Solomotiv, unbegleitet. Das ist nur eine Stimme, wie aus der Entfernung. Ich persönlich glaube, dass das Horn am Anfang unsere Verbundenheit mit der Natur widerspiegelt. Wo wir herkommen, oder wo wir eigentlich sein sollten.

Eine Rückkehr zum Ursprung? Vielleicht auch zum Ursprung von allem?

Genau, wie wir mit unserer eigenen Natur – vielleicht auch der äußeren – ursprünglich erstmal eins und im Reinen sind. Und dann ist für mich der ganze erste Satz das Ringen darum, diese Verbundenheit wiederzufinden. Schon mit der ersten Klavierkadenz wird das unterbrochen.

Ja, das ist etwa eine Minute Musik, und dann ist es direkt total ungestüm und bricht ein.

Wenn es ein Film wäre, wäre es der Rückblick darauf, als die Dinge gut waren. Und dann ist man in der Gegenwart, wo die Stürme toben und nichts mehr heil ist. Das erste Thema

im Orchester ist dann aber schon zunächst mal ein positiv Triumphierendes, aber da muss er sich immer wieder hinringen. Schon das erste Tutti ist voll von Drama und Zerrüttung. Mir ist wichtig, dass das Hornthema nicht pompös ist. Ich glaube, da ist eine Parallele zur Tonsprache von Händel.

In der Schlichtheit?

Auch in dem Akkordischen, dem B-Dur, dem Feierlichen. Das ist nicht spätromantisch getüncht, sondern hat auch eine Leichtigkeit, etwas Freudiges. Das ist mir erst klar geworden, als ich die Parallele mit den Händel-Variationen entdeckt habe: Beides steht in B-Dur und die Themen ähneln sich. Und viele der Bearbeitungen in den Variationen sind in der Klaviertechnik sehr verwandt mit dem Konzert. Komponisten suchen sich ja häufig ein Vorbild – manchmal in der Geschichte, aber manchmal auch bei sich selbst. Wenn Brahms mehrere Werke geschrieben hat – die Sinfonien, die Klaviersonaten, die Violinsonaten, die Cellosonaten – hat er auch Gegenkonzepte entworfen zum jeweils Vorherigen. Und hier glaube ich, dass das Besinnen auf den historischen Kontext und auf Altes – auf Händel – ihm weitergeholfen hat, den Einstieg zu finden.

Wir haben über das Horn gesprochen mit dem Bezug zur Natur, zum Ursprung. Ich glaube das Cello führt uns eher in eine zutiefst menschliche Beziehung. Wie sehen Sie das?

Ja, auf jeden Fall! Für mich ist es ein Teil der Psychologie des Stückes. Im ersten Satz ringt er sich noch durch, das feierliche B-Dur am Schluss wiederzufinden. Der zweite Satz ist ein ziemliches Massaker, der Frieden wird endgültig zerschlagen, der Schluss ist wirklich blutig. Es ist, als wenn sich der Pianist geradezu verrannt hat.

Er ist völlig weggerückt von dem Ursprung.

Und er weiß eigentlich nicht, was soll jetzt werden – wie es manchmal ja auch im Leben ist. Und dann kommt das Cello wie eine neu eingeführte Persönlichkeit in der Oper und nimmt den Pianisten an die Hand, summt – für mich ist es eher ein Summen als ein Singen – eine



einfache, volksliedhafte Melodie. Brahms zitiert hier sein eigenes Lied „Immer leiser wird mein Schlummer“. Wenn das Klavier einsteigt nach dem Solo, traut es dem Frieden noch nicht ganz, es zweifelt. Man ist erst in B-Dur, dann in Es-Moll. Dann geht es nochmal in einen kämpferischen Mittelteil. Und am Schluss, nachdem sich das Cello nochmal vom Klavier begleitet ausgesungen hat – das Klavier lässt sich also inzwischen darauf ein – wird dasselbe Motiv in B-Dur und Es-Dur beantwortet. Für mich ist das, als wenn das Klavier sich sinken ließe in den Frieden. Man kann das jetzt akzeptieren, dass das Cello einen an der Hand nimmt.

Es gibt eine Videoaufnahme, wie Sie das Konzert vom Klavier aus dirigieren. Da scheinen Sie diese Melodie auch auf Händen zu tragen. Sie nehmen das ganz behutsam. Wenn es um dieses Getragensein geht, ist es für Sie dann eine menschliche Beziehung oder doch eher etwas Transzendentes?

Es kann beides haben. Ich sehe das fast bildhaft emotional, dass man sich im tiefen Konflikt verrannt hat, vielleicht ein schlimmes Schicksal erfahren hat, und dann jemand wie die rettende Stimme kommt und sagt: „Komm, in der Einfachheit findest Du wieder zurück. Du kannst dahin zurückkehren, trotz allem, was Du durchgemacht hast“. Der letzte Satz ist dann im Prinzip nur noch ein „Ja, so können wir leben“.

Eine Hinwendung zum Leben, zur Freude, zum Im-Leben-Stehen?

Genau. Und da ist das Wienerische und das Ungarische drin, typisch für Brahms, all das, was für ihn auch Lebensfreude ausmacht. Er hat sich dahin durchgekämpft.

Zuweilen wird das Konzert auch als ein ziemlicher Brecher angelegt, sehr dick aufgetragen. Dabei sind da so viele intime Momente drin.

Sehr intime Momente! Aber es ist natürlich auch die ultimative Herausforderung an den Pianisten, eines der schwersten Stücke überhaupt. Und nicht nur vom Spielen her sondern auch vom Charakterlichen, weil man in den wirklich schweren Passagen kein bisschen

Show-Off betreiben kann. Die schwersten Sachen sind fast alle im Piano und Pianissimo und sollen gar nicht schwer wirken, sondern eine Leichtigkeit haben. Da schreibt er dann auch noch *grazioso* oder *dolce* oder sowas. Auch da ist ihm der musikalische Ausdruck viel wichtiger als dass der Pianist zeigt, dass er diese halsbrecherischen Dinge vollführen kann. Interessant ist auch, dass das Konzert so eine Schiefelage hat zwischen zwei völlig symphonischen Sätzen und zwei eigentlich kammermusikalischen Sätzen. Die Trompeten und die Pauke sind am Ende auch nicht mehr besetzt. Das Orchester wird bewusst reduziert. Bei der Aufführung ist das schon eine besondere Herausforderung. Gerade nach dem zweiten Satz hatte ich so oft das Gefühl, dass man eigentlich wirklich fertig ist mit der Welt. Und es ist total schwierig, dass dann ein Satz kommt, in dem man hauptsächlich dienend wirkt für das Cello. Sich da zu fokussieren, dass eine ganz andere Seite von einem als Interpret gebraucht wird, ist nicht einfach.

Es ist also eine Rückbesinnung auf das Einfache – als wäre diese Rückbesinnung der Schlüssel, wieder zu dem Ursprung zurückzufinden. So verstehen Sie es?

Ja, es ist ein bisschen das Gefühl von Abschiedssinfonie. Wir reduzieren, werden bewusst kleiner, fokussieren uns auf die einfachen Dinge. Und auch vom Pianisten wird noch viel mehr das Kammermusikalische gefragt.

In dieser Besinnung auf die Schlichtheit und die Reduktion, greift er ja auch auf etwas zurück. Er hat offenbar das Bedürfnis, dem überbordend Romantischen etwas entgegenzusetzen. Wenn er sich mit Händel beschäftigt – inwieweit ist das für ihn dann auch ein musikalischer Ursprung?

Mir fällt immer mehr auf bei seinen Werken, dass er in Referenzen oft auf Altes zurückgreift bis hin zu Archaischem. Beim zweiten Satz vom 2. Klavierkonzert denke ich auch an Händel. Harnoncourt hat herausgearbeitet, dass der wie ein barocker Tanz interpretiert werden kann – natürlich mit all dem Drama und Schmerz. Aber der Hintergrund ist ein barocker Tanz, und mir war wichtig, dass wir das zumindest im Hinterkopf haben.

Was war es denn, was Brahms so zu Händel gezogen hat?

In der Zeit des 2. Klavierkonzerts war beispielsweise Wagner schon in voller Blüte. Und für Brahms war es glaube ich das Gefühl, dass die Zeit sich immer weiter verkompliziert hat. Und dass musikalische Wege beschritten wurden, die er zumindest für fragwürdig hielt. Da war für ihn diese Rückbesinnung auf etwas gefühlt Klares, Reines auch kraftspendend, um wieder nach vorne zu kommen, denke ich. Die Rückbesinnung auf das Gute in der Vergangenheit. Das hilft uns als Menschen ja immer weiter. Für ihn kommt diese Rückbesinnung vielleicht auch in Momenten, in denen er nach einer höheren Wahrheit strebt, die seine eigenen Emotionen übersteigt. Er suhlt sich nicht im Schlamm seiner Emotionen, sondern findet Wege hinaus – zum Beispiel auch in der Art seiner polyphonen Verschränkungen, die auf Bach zurückgreift. Für mich nimmt das aber keine Emotion weg, sondern verstärkt sie eher. Für mich gehört Brahms zur emotionalsten Musik, die man sich denken kann – eben WEIL er die Emotionen nicht einfach herauskotzt.

Brahms hat neben den Händel-Variationen auch andere gefertigt, wie die Paganini-Variationen oder die Haydn-Variationen. Was glauben Sie hat ihn bei dieser Arbeit umgetrieben?

Milan Kundera hat das Grundprinzip von Variationen mal so schön beschrieben in seinem „Buch vom Lachen und Vergessen“. Da geht es um die Variationen des späten Beethoven. Und er beschreibt, dass es eine philosophische Komponente hat, wie man etwas Schönes für sich festhält, was uns im Leben eigentlich nie gelingt. Und dass das doch wenigstens in der Musik gelingen möge. Man hat ein Thema, das so viele Facetten hat, so viele Möglichkeiten – wie ein Leben unterschiedliche Möglichkeiten hat zu verlaufen. Und in den Variationen werden all diese Facetten ergründet. Wie ein Forscher mit einem Mikroskop werden die Möglichkeiten genauer ergründet, man steigt tiefer hinein. Man schaut so genau hin, bis man fast die einzelnen Moleküle sehen kann. Aber dann braucht es doch auch wieder die Distanz, das Heranzoomen allein reicht nicht. Es geht also um den Erkundungsprozess eines Themas, das dann wieder zu einem eigenen Werk wird mit einer eigenen psychologischen Entwicklung. Und hier in den Händel-Variationen gipfelt es dann in einer großen Fuge, was wieder der Rückbezug aufs Alte ist. In der Fuge,

die zu ekstatischer Höhe geführt wird, findet das Werk seinen strahlenden, feierlichen Endpunkt. Man könnte eigentlich sehr gut aus diesem Ende der Händel-Variationen direkt übergehen in den Anfang des 2. Klavierkonzerts.

Wie würden Sie denn die psychologische Entwicklung der Händel-Variationen beschreiben?

Am Anfang scheinen sich die Variationen erstmal nur vorzutasten, relativ mild. Sie sind umspielend. Es gibt dann eine erste risoluto-Variation. Dieses Resolute wirkt, als wenn etwas kaputt gegangen ist. Und dann kommt sofort eine in Moll trauernde Variation. Diese Reaktionen aufeinander finde ich unheimlich faszinierend. Und es sind zum Teil ganze Gruppen von Variationen, die offensichtlich zusammenhängen, die wie in einem Rausch durchgehen. Da werden Thementteile abgetrennt, ein Auftaktmotiv taucht leicht verwandelt wieder auf. Die Variationen variieren auch aufeinander und ineinander.

In einem Brief beschreibt Brahms, dass ihn bei der Arbeit eigentlich nur der Bass interessiert. Er sagt, dass er die Melodie eigentlich nur verzieren oder umspielen, aber mit ihr nichts wirklich Eigenes schaffen könne. Wenn er hingegen den Bass als Fundament nehme, könne er darüber einen neuen Kosmos erschaffen. Ist es das, was er macht?

Es sind so viele Variationen, da kommt jeder Aspekt mal zur Sprache. Aber der Bass steht über allem. Und da bezieht er sich natürlich auf die Goldberg-Variationen von Johann Sebastian Bach. Da denkt man auch, wie schön ist das alles da oben, bis man verstanden hat, dass es eigentlich um den Bass geht. Das verschafft Brahms als großem Harmoniker alle Variationsmöglichkeiten. Die Harmonik des Themas ist sehr einfach und bewegt sich nur in Tonika, Dominante, Subdominate, wobei dann letztere sich schon wie eine Sensation anfühlt. Und schon in der zweiten Variation wird es chromatisch. Dann kommen spannende Moll-Eintrübungen der Subdominante. Das Thema verläuft sich sozusagen harmonisch. Er nutzt den gesamten Gestaltungsraum. Das basiert zwar alles auf dem Thema von Händel, ist aber doch sehr tiefe Musik von Brahms. Aber Händel bleibt immer im Hinterkopf als die Basis der Dinge, die Brahms auch den Halt gibt, auf dem er sich kaprizieren kann, auch klaviertechnisch. Es ist wie eine Studie darüber, was auf dem

Klavier alles möglich ist. Wie im 2. Klavierkonzert geht er auch hier an Grenzen. Aber es geht ihm auch in den Variationen nicht primär ums Klaviertechnische, sondern um ganz unterschiedliche Charaktere und Facetten. So finden sich zwischendurch zum Beispiel auch einfach zwei packende ungarische Tänze auf der Basis dieses Themas. Wegen dieser Vielfalt macht es auch einfach letztlich ungeheuren Spaß, die Händel-Variationen zu spielen.

Lars Vogt hat sich als einer der prominentesten Musiker seiner Generation profiliert. Er wurde 1970 in Düren geboren und machte erstmals auf sich aufmerksam, als er im Jahr 1990 den zweiten Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb Leeds gewann. Seine weltweite Karriere als Pianist dauert mittlerweile über 25 Jahre an. Seine Vielseitigkeit als Künstler reicht von der Musik von Bach, Mozart und Beethoven über die Romantiker Schumann, Brahms, Grieg, Tschaikowsky und Rachmaninow bis hin zu zeitgenössischen Werken wie dem fulminanten Lutoslawski -Konzert.

Während seiner hochkarätigen Karriere als Pianist spielte Lars Vogt mit renommierten internationalen Orchestern wie dem Concertgebouworkest, dem Orchestre de Paris, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia und den Berliner Philharmonikern, dem Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Staatskapelle Dresden, Wiener Philharmoniker, London Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, The Philadelphia Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra sowie dem NHK Symphony Orchestra.

Die Saison 2019/20 markiert seine letzte Saison als Music Director der Royal Northern Sinfonia nach fünf sehr erfolgreichen Jahren in dieser Funktion, bevor er Directeur Musical des Orchestre de chambre de Paris wird. Als Dirigent arbeitete Lars auch mit vielen führenden Orchestern zusammen, darunter den Zürcher Kammerorchestern und dem Orchestre de chambre de Paris, der Camerata Salzburg, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Niedersächsische Staatsorchester Hannover, dem Frankfurter Opern- und Museumsorchester, dem Warsaw Philharmonic sowie dem Sydney, Singapore und New Zealand Symphony Orchestra. Mit dem Mahler Chamber Orchestra war Lars Vogt im Mai 2019 auf einer viel beachteten Europatournee u. a. in Berlin, Frankfurt und Paris zu Gast.

www.larsvogt.de

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



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

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

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

Das RNS ist seit jeher aktiv in die kommunale Arbeit und die Erziehung einbezogen. In der gegenwärtigen Saison wird das Orchester die gesamte Region bereisen und so in Kendal, Middlesbrough, Carlisle, Berwick, Barnard Castle und Sunderland auftreten. Außerdem führt auch in diesem Jahr die Reise wieder zu verschiedenen Kirchen der Gegend, wo das RNS seine Baroque Christmas by Candlelight feiern wird. Im Centre for

Advanced Training des Sage Gateshead unterstützen die Musiker junge Menschen beim Instrumentalunterricht und durch das Langzeitprogramm In Harmony, das es allen Kindern an der Hawthorn Primary School ermöglicht, ein Instrument zu lernen und in einem Orchester zu spielen.

www.classicalseason.com

Recordings:

Executive Producers: Reijo Kiilunen; Jochen Hubmacher (Piano Concerto No. 2) &
Susann El Kassar (Handel Variations)

Piano Concerto No. 2:

February 15–16, 2019, Sage Gateshead Concert Hall, UK
Recording Producer, Editing and Mastering: Christoph Franke
Recording Engineer: Julian Schwenkner
Supporting Engineer: Richard Halling

Handel Variations:

December 17–19, 2019, Kammermusiksaal DLF, Cologne, Germany
Recording Producer: Stephan Schmidt
Recording Engineer: Michael Morawietz
Editing: Stephan Schmidt

© & © 2020, Deutschlandradio/Ondine Oy, Helsinki

A co-production with



Booklet Editor: Joel Valkila
Cover & artist photos: Anna Reszniak-Vogt
Photo of Brahms: Alamy

ALSO AVAILABLE



ODE 1330-2

For more information please visit www.ondine.net



Johannes Brahms in 1876

LARS VOGT



ODE 1346-2

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

- 1–4 Piano Concerto No. 2
in B flat Major, Op. 83 46:46
- 5–6 Variations and Fugue
on a Theme by Handel, Op. 24 27:59

LARS VOGT, piano & conductor

ROYAL NORTHERN SINFONIA

A co-production with



[73:32] • English notes enclosed • Deutsche Textbeilage

ODE 1346-2

© & © 2020, Deutschlandradio/Ondine Oy, Helsinki
Manufactured in Germany. Unauthorised copying, hiring, lending,
public performance and broadcasting of this recording is prohibited.

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