



ONDINE

BEETHOVEN

Sonatas Op. 30

CHRISTIAN TETZLAFF · LARS VOGT

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

	Violin Sonata No. 6 in A major, Op. 30 No. 1	21:19
1	I. Allegro	7:00
2	II. Adagio molto espressivo	6:50
3	III. Allegretto con variazioni	7:29
	Violin Sonata No. 7 in C minor, Op. 30 No. 2	24:01
4	I. Allegro con brio	7:20
5	II. Adagio cantabile	8:33
6	III. Scherzo: Allegro	3:00
7	IV. Finale: Allegro	5:08
	Violin Sonata No. 8 in G major, Op. 30 No. 3	16:09
8	I. Allegro assai	6:06
9	II. Tempo di minuetto, ma molto moderato e grazioso	6:49
10	III. Allegro vivace	3:14

CHRISTIAN TETZLAFF, violin
LARS VOGT, piano

“In life there’s a much greater art to being happy than sad”

Christian Tetzlaff and Lars Vogt in Conversation with Friederike Westerhaus

Beethoven composed the Sonatas Op. 30 during a phase that was a time of dramatic change for him. How much of the later Beethoven is there already in these sonatas?

CT: In the music of most great composers significant radical changes first tend to occur in chamber compositions, new harmonic inventions or wild ideas, because the symphony is addressed more to a large public. The Sonatas Op. 30 are still very early, even before the second symphony. But in their compositional language they’re much more up to the “Eroica,” the third symphony. It’s precisely in the C minor sonata that the scherzo is really modern, wild, and absurd – the “Eroica“ scherzo also has absurd elements like this. And the second symphony is a marvelous work but not that far removed from Haydn. Here Beethoven created movements in all the sonatas that are completely untypical and that had never existed before in this way.

In the C minor sonata this new language is very noticeable. The first sonata, in A major, has a quite different character stylistically. Where in it do you two see that it’s so forward-looking?

LV: Or rather: inward-looking...He directs this A major so that it’s really very inward in orientation. In it I already detect traces of the slight melancholy that sometimes resonates in his music, like in the later E major or A major piano sonatas. They’re three completely different works. The Haydnesque, coquettish, witty G major sonata that literally jumps up at you and doesn’t give you any chance at all to react. The A major sonata is clearly milder. The second movement, the adagio, is something quite special. To me it sounds

as if Beethoven wanted just once to show Italian composers how one writes a proper Italian aria. But he does it so personally that it simply doesn't at all have the effect of persiflage. But it belongs to his most personal music of all. Thoughts of farewell are also articulated here.

CT: Yes, the conclusion of this slow movement is like things in many later works. Thirty measures of farewell – from *piano* into *pianissimo* into triple *ppp*, and always with his favorite formula, the descending thirds. They run through his oeuvre in the conclusions of his slow movements. It's an introspective level that one doesn't find in the first two symphonies.

It's incredibly songlike and moving. And I think that he also finds his way to a sort of inwardness, even if to a very different type, in the second movement of the G major sonata...

CT: Yes, in my view it shouldn't even be called a "slow movement." In this connection the triple idea of the sonatas also occurs to me. In the A major and C minor sonatas he wrote two adagio movements that can't be surpassed in depth and in the second even in solemnity – with the idea: "I'll show everything that one can say at the moment."

So in this set he doesn't need yet another slow movement. But this minuet is a movement form that I don't know from earlier music. There's a minuet in Mozart's F major violin sonata. But this one is a bit ironic and incredibly tender and hovers between all the styles and statements.

And yet it's very captivating in its simplicity.

LV: Yes, and I also regard the G major sonata as very special because it immediately grips you. Already when I was practicing, I had the feeling that it surprises you at every turn.

CT: But in the last movement there's a clear model, Haydn's Hungarian last movements.

Yes, it's very reminiscent of them. But I also find things surprising on the whole. He comes from the C minor sonata and strikes an entirely different tone in the G major sonata. It's just such a rousing number, the Allegro vivace, that indeed points back somewhat to Haydn again. I also thought a bit how things are in the sequence of his symphonies, where he so very much rushes forward with the "Eroica," and then with the fourth symphony, as it were, stops to think and says: "Everything was also very beautiful when it was somewhat sunnier." In the G major sonata it's also somehow as if nothing had happened.

CT: I think that too is quite important. What Beethoven is so often associated with is a stance of rattling at the gate, challenging fate. Of course, we have the fifth symphony and passages like this in the third symphony. But with somebody like him it really falls short of the mark because he's both able to and wants to tell of everything. And these things shouldn't be played off against each other. I think that for almost every composer it's easier to toss off something filled with rage than a sunny, unspectacular, mature, pretty work. Of course, in Beethoven we do have the grand stance. But where he really makes the heart bleed is at moments when the melody doesn't at all need anything additional, and nevertheless we're all gripped while listening. And it gets better and better the older he becomes. In the last string quartets you can hardly still bear it when he writes the Cavatina or the "Heiliger Dankgesang" in the String Quartet Op. 132.

LV: Or the late Bagatelles.

CT: Which is why he perhaps also places it at the end. Later he said words to this effect: “My best symphony so far is the eighth. Why don’t people understand this?” Perhaps it’s just that the grand character of the other symphonies is simpler for all of us and also more satisfying. But what he conjures up here – and also in the G major sonata – in lightness of life and tones that had never existed before, that’s the greater art. In life there’s a much greater art to being happy than sad.

It’s interesting that you’ve also brought up the eighth symphony here. In it his sense of humor is also so strongly conveyed. And also on this recording it seems to be very important to both of you to have the listener become aware of this side of his.

CT: Yes, the seriousness part gets on my nerves. Because Beethoven is always seen as a great composer, we don’t give him credit for being able to be just as stupid, funny, or drunken as all the rest of us. He’s just as good in all these roles. While playing all you have to do is look and not be afraid to overshoot the mark. And to see that you’re really a child. I find that important here. You don’t have to seek the sublimity and human magnificence in him. We know from his letters that he was simply one of us. He too struggled with various problems in everyday interpersonal relations. With him we really should factor in that he wasn’t superhuman.

And yet the fateful element that's always associated with him comes over very much in the C minor sonata.

LV: Though there are in fact different kinds of C minor. C minor is an absolutely important key in Beethoven's music. There's a C minor of profound tragedy. But with him, for me, it's more like a cold fire. That runs through. Something that burns but at the same time is ice-cold when it sweeps through.

CT: And also where struggle is involved and not resignation. The idea is: "I've got to tackle it" – isn't it?

LV: Exactly. Surmounting something. And it's precisely at the end of the C minor sonata that this storm really comes raining down on one's head. One goes flying out the door. There's really no more stopping.

Why do you two think that he decided in favor of a four-movement form here? After all, he could have gone directly over into the last movement.

LV: It's because we need the other side of the coin in this cold C minor struggle. That's the incredibly audacious wit about the scherzo – in contrast to the tragic element, the gloom, the glistening.

CT: For me the slow movement in this sonata is the center, with its warmth, its tenderness. Later in the "Heiliger Dankgesang" he writes a stupid march as a follow-up. It's something like what happens in "O Freunde, nicht diese Töne!", only the other way around. What we have here is emotionality, about which Beethoven says: "Getting emotional is for the fairer sex"; it perhaps shouldn't undergo erasure from the evil

element. But he says: “Ah, come, don’t be so sentimental; we’ll put this scherzo in here for a change, so that they’ll all marvel, and then you’ll again be ready for the frontal attack of the last movement.”

How do you see the weighting of the two instruments in the three sonatas? After all, they’re sonatas for piano and violin.

LV: Here I find that the piano part is on the same level as – if not more difficult than – the ones in Beethoven’s piano sonatas. He challenges the pianist like wild. It’s in part absurd stuff that he writes, where your head has to be three places at once. Here I do have to ask myself where this comes from. It’s similar in the cello sonatas; they’re in part also so complex for the piano. It’s precisely when there’s another instrument that he increases the degree of difficulty on the instrumental side. One naturally thinks: when things are divided up, they should be somewhat easier to handle. But that’s not at all the case. All three sonatas are very demanding.

CT: But until then it hadn’t even occurred to anybody that you could have a piece for violin and piano. In structural respects it’s already more balanced than most sonatas before it. The early Mozart sonatas are very much piano pieces with violin; the last Mozart sonatas are no longer that way. But here participation in the playing process is almost fifty-fifty. The piano dribbles and runs a little more, but the ball possession is practically the same on the two sides.

It also strikes me as being very dialogic, and of course there are in part what are downright theatrical movements. One immediately has before the mind’s eye a scene between two protagonists who meet and toss the ball back and forth.

LV: And there's a need for that too, that the ideas go flying around the ears on both sides – both in the active element and also in the tenderness, that things go back and forth. It's already on an equal basis. And the violin is also quite substantially challenged in technique.

CT: For violin sonatas, yes.

Shortly after the sonatas, in the fall of 1802, Beethoven wrote the "Heiligenstädter Testament," in which he speaks above all about his increasing deafness. He also had to struggle with the worsening of his hearing before this time; it was a great burden for him to bear. And then he writes a sonata like the A major sonata. Is that a "nevertheless," a "now-more-than-ever"? Or how does it fit into this context?

CT: I've always thought, and here studies bear me out, that people have such a set, how much happiness or depression aptitude they have. When things get sad and gloomy in Beethoven, people always say: "Yes, yes, his hearing." I think that's a bit unfortunate. These are things with which one of course has to deal one's whole life long. But how a personality is structured, that doesn't depend on it alone either. For example, there are people who are paraplegics, for whom things really go downhill for two years, and ten years later they rate their own sense of being just like before the accident. I wouldn't want to overestimate this in Beethoven. That it deepened his life is self-evident. The difficulties he had in communicating, his life of being left to his own devices, the constant listening inwardly to himself, changed his compositional style. But that it made him more tragic, sadder, evidence of this I wouldn't really find in his oeuvre. There are the greatest arias of jubilation, and the finale of the ninth symphony is no coincidence. It isn't that from this point on he becomes lachrymose. Not at all.

After Brahms, Schumann, and Mozart, why was it now the right time for you two to record the Beethoven sonatas?

CT: We've always played them not quite often enough. And these are my favorite sonatas by Beethoven in this triple combination. They're the ones dearest to my heart.

LV: Beethoven is of course a constant presence. And the recordings occur at certain points, when a fruit really gets ripe. It brings enduring happiness to occupy oneself with these works.

CT: Speaking for myself, I have to say that earlier I had what was really a little bit of a snobbish prejudice against this attitude in Beethoven's compositions: "I can change the world; I'll begin this piece like this and I'll take it precisely to this point; I know what I want – I as a human being determine how fate unfolds." And I always played it off a bit against this Schubertian and Mozartian stance: "You know, folks, that's just how it is"; in other words, these "state-of-affairs" compositions in which you can participate in the experience and where nobody says: "I'll put everything into the proper order." And sometimes I said to myself that the Beethovenian model appeals less to me. But the longer I love every note by him, the more I also notice that in his music too all the question marks are there all the time. And this will to conquer the world is really a heroic and moving approach because it simply doesn't succeed. Nobody succeeds, and in Beethoven's real life it didn't at all work. This is why in his music he ventured into the most incredible worlds and regions. But I no longer see things this way: that he's the one who subordinates music to him. He's also someone who's driven along and wants to see all the corners of the world. And he's extremely open to this exploration of the beyond in an inner human region.

LV: We've performed together as a duo for more than twenty years. And as a duo too we again and again discover ourselves anew in these various worlds. That on a recording one can play oneself into the composer's world surely isn't possible with every other person. That's what's so incredible about working with Christian, that we identify ourselves so much with this world, and all these character traits are there. The Schubertian, where one lets things happen. And the Beethovenian, where something perhaps isn't overcome, but there's an enormous power in it that would like to overcome.

CT: And don't you also think that there's a very great pleasure factor involved while playing these sonatas? When the C minor sonata gets underway, or in the *Ungarese* in the last movement of the G major sonata, here one feels an incredible bodily joy. Over the years I've discovered with you that one has fewer worries here. Unbridled. Beethoven said: "Why should I care about your miserable violin?" – and now I've almost reached the point where I can say: "Why should I really care about my miserable violin when I have fun while playing this piece?" And this is a path of development on which we can make good progress together and where we aren't shy about each other.

Translation: Susan Marie Praeder

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

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

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

Lars is now increasingly working with orchestras as a conductor and from September 2015 has been Music Director of Royal Northern Sinfonia at Sage Gateshead, 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. In October 2019, Lars was announced as the next Music Director of Orchestre de Chambre de Paris, commencing this appointment on 1 July 2020.

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.

During his prestigious career Lars has performed with many of the world's great orchestras including the Concertgebouworkest, 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.

www.larsvogt.de

**„Es ist im Leben viel kunstvoller, fröhlich als traurig zu sein“
Christian Tetzlaff und Lars Vogt im Gespräch mit Friederike Westerhaus**

Die Sonaten op. 30 sind in einer Zeit entstanden, die für Beethoven eine Umbruchphase war. Wie viel von dem späteren Beethoven steckt schon in diesen Sonaten?

CT: Bei den meisten großen Komponisten passieren die wichtigen Umwälzungen erstmal eher in kammermusikalischen Werken, harmonische Neuerfindungen oder wilde Ideen, weil die Sinfonie sich doch eher an ein großes Publikum wendet. Die Sonaten op. 30 sind noch sehr früh, noch vor der 2. Sinfonie. Sie sind aber von der kompositorischen Sprache her schon viel mehr bei der „Eroica“, der 3. Sinfonie. Gerade in der c-Moll-Sonate ist das Scherzo wirklich modern, wild und absurd – auch das „Eroica“-Scherzo hat so absurde Elemente. Und die 2. Sinfonie ist ein wunderbares Stück, aber nicht weit von Haydn entfernt. Hier hat Beethoven in allen Sonaten Sätze geschaffen, die vollkommen untypisch sind und die es in dieser Art vorher noch nie gegeben hatte.

Bei der c-Moll-Sonate ist diese neue Sprache sehr augenfällig. Die 1. Sonate in A-Dur hat einen ganz anderen Duktus. Wo seht Ihr da, dass es so nach vorne gewandt ist?

LV: Oder eher nach innen... Dieses A-Dur wendet er wirklich sehr nach innen. Ich spüre da auch schon die leichte Melancholie, die bei ihm manchmal mitschwingt, wie bei den späteren E-Dur- oder A-Dur-Klaviersonaten. Dies sind drei völlig unterschiedliche Würfe. Die haydnsche, kokette, witzige G-Dur-Sonate, die einen regelrecht anspringt und einem gar keine Chance lässt zu reagieren. Die A-Dur-Sonate ist deutlich milder. Der 2. Satz, das Adagio, ist etwas ganz Besonderes. Für mich klingt das, als wollte Beethoven den italienischen Komponisten mal zeigen, wie man eine anständige italienische Arie schreibt. Aber er macht das so persönlich, dass es eben nicht wie

eine Persiflage wirkt. Sondern es gehört zu seinem Persönlichsten überhaupt. Daraus sprechen auch Abschiedsgedanken.

CT: Ja, der Schluss von diesem langsamen Satz ist wie bei viel späteren Werken. 30 Takte Abschied – vom Piano ins Pianissimo ins dreifache ppp, und immer mit seiner Lieblingsformel, den fallenden Terzen. Die ziehen sich an den Schlüssen seiner langsamen Sätze durch sein Werk hindurch. Das ist eine innige Ebene, die man in den ersten beiden Sinfonien nicht findet.

Das ist unglaublich gesänglich und berührend. Und ich finde, dass er im zweiten Satz der G-Dur-Sonate auch zu einer Art von Innerlichkeit findet, wenn auch zu einer ganz anderen Art...

CT: Ja, ich finde man darf den noch nicht mal als „langsamen“ Satz bezeichnen. Da komme ich auch zu dem Dreier-Gedanken der Sonaten: Er hat zwei Adagio-Sätze geschrieben in der A-Dur- und c-Moll-Sonate, die an Tiefe und sogar an Weihe im zweiten nicht zu überbieten sind – mit der Idee: „Ich zeige alles, was man im Moment sagen kann“.

Also er braucht in diesem Set nicht noch einen langsamen Satz. Aber dieses Menuett ist eine Satzform, die ich nicht kenne von vorher. Es gibt ein Menuett in der F-Dur-Violinsonate von Mozart. Aber dies ist etwas ironisch und unglaublich liebevoll und schwebt so zwischen allen Stilen und Aussagen.

Und dabei ist es ganz bestechend in seiner Schlichtheit.

LV: Ja, und die G-Dur-Sonate finde ich auch deswegen ganz besonders, weil sie einen sofort packt. Ich hatte schon beim Üben das Gefühl, dass sie einen an jeder Ecke überrascht.

CT: Aber im letzten Satz gibt es ein eindeutiges Vorbild, die ungarischen letzten Sätze von Haydn.

Ja, das erinnert sehr daran. Aber ich finde das auch insgesamt überraschend. Er kommt aus dieser c-Moll-Sonate und schlägt einen ganz anderen Ton an in der G-Dur-Sonate. Das ist so ein Rausschmeißer, dieses Allegro vivace, das doch wieder etwas zu Haydn zurückweist. Ich hab auch etwas daran gedacht, wie das mit seiner Abfolge der Sinfonien ist, wo er mit der „Eroica“ so nach vorne prescht, und sich dann mit der 4. Sinfonie nochmal quasi besinnt und sagt, „War auch alles ganz schön, als es etwas sonniger war“. Die G-Dur-Sonate ist auch irgendwie so, als wäre nichts gewesen.

CT: Ich finde das auch ganz wichtig. Womit Beethoven so oft verbunden wird, ist dieser an den Toren rüttelnde, das Schicksal herausfordernde Gestus. Natürlich gibt es die 5. Sinfonie und solche Passagen in der 3. Sinfonie. Aber es ist wirklich zu kurz gegriffen bei jemandem wie ihm, weil er von allem erzählen kann und möchte. Und das kann man nicht gegeneinander ausspielen. Ich glaube, für fast jeden Komponisten ist es einfacher, so ein wütendes Ding rauszuschleudern als ein sonniges, unspektakuläres, reifes, schönes Werk. Den großen Gestus gibt es natürlich bei Beethoven. Aber wo er einem das Herz wirklich umdreht, ist in diesen Momenten, in denen die Melodie gar nichts Zusätzliches braucht und trotzdem jeder gefesselt zuhört. Und das wird immer besser, je älter er wird.

In den letzten Streichquartetten ist das kaum mehr zu ertragen, wenn er die Cavatina oder den Heiligen Dankgesang im Streichquartett op. 132 schreibt.

LV: Oder die späten Bagatellen.

CT: Deswegen setzt er das vielleicht auch an den Schluss. Später sagt er sinngemäß: „Meine beste Sinfonie bis dato ist die 8. Sinfonie. Warum verstehen die Leute das nicht?“ Vielleicht ist einfach für uns alle dieser große Gestus der anderen Sinfonien einfacher und auch befriedigender. Aber was er hier – auch in der G-Dur-Sonate – zaubert an Lebensleichtigkeit und Klängen, die es nicht gab, das ist die größere Kunst. Es ist im Leben viel kunstvoller, fröhlich als traurig zu sein.

Interessant, dass Du hier auch die 8. Sinfonie ansprichst. Da spürt man auch seinen Humor so stark. Und es scheint Euch auch bei dieser Aufnahme sehr wichtig zu sein, dass man diese Seite von ihm wahrnimmt.

CT: Ja, mich nervt diese Seriösität. Weil Beethoven immer als ein Großer gesehen wird, spricht man ihm nicht zu, dass er genauso blöd, lustig oder betrunken sein kann wie wir alle. Das kann er alles ganz genauso gut. Dazu gehört beim Spielen eigentlich nur das Hingucken, und dass man keine Angst hat, über das Ziel hinauszuschießen. Und dass man wirklich Kind ist. Das finde ich dabei wichtig. Das Hehre und Großmenschentum muss man bei ihm nicht suchen. Wir wissen aus seinen Briefen, dass er einfach einer von uns ist. Er hat auch mit diversen Problemen im alltäglich Zwischenmenschlichen gekämpft. Man muss ihm doch Rechnung tragen, dass er kein Übermensch ist.

Und trotzdem kommt ja dieses Schicksalhafte, was man ihm immer zuschreibt, vor allem in der c-Moll-Sonate sehr durch.

LV: Wobei es ja unterschiedliche Arten von c-Moll gibt. C-Moll ist eine total wichtige Tonart für Beethoven. Es gibt ein c-Moll von tiefer Tragik. Aber bei ihm ist das für mich eher so ein kaltes Feuer. Das zieht sich durch. Etwas, das brennt aber gleichzeitig eiskalt durchfegt.

CT: Und wo auch Kampf dabei ist und nicht Resignation. Dieser Gedanke: „Ich muss das anpacken“, oder?

LV: Genau. Etwas überwinden. Und gerade am Schluss der c-Moll-Sonate wird einem dieser Sturm wirklich um die Ohren gehauen. Man fliegt mit der Tür raus. Es gibt dann wirklich kein Halten mehr.

Was meint Ihr, warum er sich da für eine viersätzliche Form entschieden hat ? Er hätte ja auch direkt ins Finale gehen können.

LV: Wir brauchen eben auch die andere Seite der Medaille von diesem kalten c-Moll-Kampf. Das ist der unglaublich kecke Witz von dem Scherzo – im Gegensatz zu dieser Tragik, dem Düsteren, Gleißenden.

CT: Der langsame Satz ist für mich bei dieser Sonate das Zentrum, mit dieser tiefen Wärme, liebevoll. Später beim Heiligen Dankgesang schreibt er im Anschluss einen blödsinnigen Marsch. Das ist etwa so wie bei „O Freunde, nicht diese Töne!“, nur andersrum. Also diese Rührung, von der Beethoven sagt: „Rührung ist für Frauenzimmer“, die soll vielleicht nicht von dem Bösen weggewischt werden. Sondern er sagt, „Ach

komm, jetzt sei mal nicht so sentimental, jetzt schieben wir mal dieses Scherzo rein, damit sich alle wundern, und dann bist Du wieder bereit für den Frontalangriff vom letzten Satz“.

Wie seht Ihr die Gewichtung der beiden Instrumente in den drei Sonaten? Es sind ja Sonaten für Klavier und Violine.

LV: Ich finde hier den Klavierpart ebenbürtig wenn nicht schwerer als Beethovens Klaviersonaten. Er fordert den Pianisten wahnsinnig. Es ist zum Teil absurdes Zeug, was er schreibt, wo auch der Kopf an drei Stellen gleichzeitig sein muss. Da frage ich mich schon, woher das kommt. In den Cellosonaten ist es ähnlich, die sind auch teilweise so komplex fürs Klavier. Ausgerechnet, wenn ein weiteres Instrument dabei ist, legt er vom Instrumentalen her noch eine Schippe drauf. Man denkt ja, wenn man sich das teilt, dürfte es etwas überschaubarer sein. Aber das ist überhaupt nicht so. Alle drei Sonaten sind richtig fordernd.

CT: Es gab bis dato aber auch noch nicht den Gedanken, dass ein Stück für Geige und Klavier sein könnte. Von der Faktur her ist es schon gleichberechtigter als die meisten Sonaten davor. Die frühen Mozart-Sonaten sind durchaus Klavierstücke mit Geige, die letzten Mozart-Sonaten nicht mehr. Aber hier ist der Anteil am Spielgeschehen fast 50:50. Das Klavier dribbelt und läuft ein bisschen mehr, aber der Ballbesitz ist fast ausgeglichen.

Ich finde es auch sehr dialogisch, und es sind ja auch teilweise geradezu theatralische Sätze. Man hat sofort eine Szene zwischen zwei Protagonisten vor Augen, die sich begegnen und sich die Bälle zuschmeißen.

LV: Und das braucht es auch, dass einem die Gedanken um die Ohren fliegen gegenseitig – sowohl im Aktiven als auch in der Zartheit, dass man sich das gegenseitig zuspield. Das ist schon gleichrangig. Und die Geige ist technisch auch ganz schön gefordert.

CT: Für Geigensonaten ja.

Kurz nach den Sonaten, im Herbst 1802, hat Beethoven das Heiligenstädter Testament geschrieben, in dem er von seiner fortschreitenden Taubheit spricht. Er hatte mit der Verschlechterung seines Gehörs auch schon vorher zu kämpfen, das hat ihn sehr belastet. Und dann schreibt er eine Sonate wie die A-Dur-Sonate. Ist das ein Trotzdem, Jetzt-Erst-Recht? Oder wie passt die in diesen Kontext?

CT: Ich glaube immer, und da geben mir auch Studien recht, dass Menschen so ein Set haben, wie viel Glücks- oder Depressionsbegabung sie haben. Wenn es bei Beethoven traurig oder düster wird, sagt man immer, „Jaja, sein Gehör“. Das finde ich etwas schade. Das sind Dinge, mit denen setzt man sich natürlich das ganze Leben auseinander. Aber wie eine Persönlichkeit strukturiert ist, das hängt eben auch nicht allein davon ab. Zum Beispiel gibt es Menschen, die querschnittsgelähmt sind, bei denen es zwei Jahre richtig runter geht, und zehn Jahre später schätzen sie ihre eigene Befindlichkeit wieder wie vor dem Unfall ein. Ich möchte das nicht so gerne überbewerten bei Beethoven. Dass es sein Leben vertieft hat, ist selbstverständlich. Die Kommunikationsschwierigkeiten, das Auf-Sich-Gestellt-Sein, das ständige In-Sich-Hineinhorchen hat seinen Kompositionsstil verändert. Aber ob es ihn tragischer, trauriger gemacht hat, dazu würde ich im Oeuvre eigentlich nichts finden. Es gibt die größten Jubel-Arien, und das Finale der 9. Sinfonie ist kein Zufall. Es ist nicht so, dass er von diesem Zeitpunkt an larmoyant wird. Gar nicht.

Warum war es für Euch jetzt der richtige Zeitpunkt nach Brahms, Schumann und Mozart die Beethoven-Sonaten aufzunehmen?

CT: Die haben wir immer etwas zu wenig gemacht. Und für mich sind diese meine Lieblings-Sonaten von Beethoven in dieser Dreier-Verbindung. Sie liegen mir am meisten am Herzen.

LV: Beethoven ist natürlich eine Dauer-Präsenz. Und die Aufnahmen fallen an bestimmte Punkte, wenn so eine Frucht wirklich reif wird. Es ist ein Dauer-Glück, sich mit diesen Werken auseinander zu setzen.

CT: Für mich selbst muss ich sagen, ich hatte früher ein ganz bisschen so ein snobistisches Vorurteil gegen dieses „Ich kann die Welt verändern, ich fange dieses Stück so an und ich führe es genau dahin, ich weiß, was ich will – ich als Mensch bestimme, wie das Schicksal geht“ in Beethovens Stücken. Und ich habe das immer etwas ausgespielt gegen dieses Schubertsche und Mozartsche „Wisst Ihr Leute, so ist es halt“, also diese Zustandskompositionen, in denen man mitleben darf und wo keiner sagt, „Ich krieg das jetzt alles hingebogen“. Und manchmal habe ich mir gesagt, dass mir das Beethovensche Modell weniger zusagt. Aber je länger ich jede Note von ihm liebe, umso mehr merke ich auch, dass auch bei ihm alle Fragezeichen die ganze Zeit mit dabei sind. Und dieser Willen, die Welt zu bewältigen, ist eigentlich ein heroischer und berührender Ansatz, weil es ja einfach auch nicht gelingt. Es gelingt keinem, und in Beethovens wirklichem Leben hat es überhaupt nicht funktioniert. In seiner Musik ist er dadurch zu den unglaublichsten Welten und Gegenden gekommen. Aber ich sehe es nicht mehr so, dass er derjenige ist, der sich die Musik untertänig macht. Er ist auch jemand, der getrieben wird und in alle Ecken der Welt gucken möchte. Und er ist extrem offen für dieses Weitergehen in einen inneren Menschenbereich.

LV: Wir spielen als Duo über 20 Jahre zusammen. Und auch als Duo entdecken wir uns in diesen unterschiedlichen Welten immer wieder neu. Dass man bei einer Aufnahme so in den Komponisten hineinschlüpft, ist sicher nicht mit jedem möglich. Das ist so unglaublich bei der Arbeit mit Christian, dass wir uns so mit dieser Welt identifizieren, und diese ganzen Charakterzüge alle da sind. Der Schubertsche, wo man die Dinge geschehen lässt. Und der Beethovensche, wo etwas vielleicht nicht bewältigt wird, aber doch eine ungeheure Kraft drinsteckt, die bewältigen möchte.

CT: Und findest Du nicht auch, dass beim Spielen dieser Sonaten ein sehr hoher Lustfaktor dabei ist? Wenn die c-Moll-Sonate losgeht, oder im *ungarese* im letzten Satz der G-Dur-Sonate, da spürt man eine unglaubliche körperliche Freude. Ich entdecke mit Dir über die Jahre, dass man sich da weniger Sorgen machen muss. Und wenn man in diesen Stücken loslassen darf, dann sind sie dafür super geeignet. Zügellos. Beethoven hat gesagt „Was geht mich Deine elende Geige an“ – und jetzt bin ich fast auch soweit zu sagen, „Was geht mich eigentlich meine elende Geige an, wenn mir das jetzt Spaß macht, das zu spielen“. Und das ist eine Entwicklung, die wir gut zusammen gehen können und wo wir voreinander nicht scheu sind.

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.

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 Lutosławski-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

Recordings: Sendesaal Bremen, 31 August – 2 September, 2020

Executive Producer: Reijo Kiilunen

Recording Producer: Christoph Franke

Piano tuner: Martin Henn

© & © 2021 Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila

Cover & photos: Giorgia Bertazzi

This album was made in cooperation with Sendesaal Bremen







LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

- 1-3 **Violin Sonata No. 6 in A major, Op. 30 No. 1**
4-7 **Violin Sonata No. 7 in C minor, Op. 30 No. 2**
8-10 **Violin Sonata No. 8 in G major, Op. 30 No. 3**

CHRISTIAN TETZLAFF, violin
LARS VOGT, piano