



ONDINE

CHRISTIAN TETZLAFF

J.S. BACH Sonatas & Partitas

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) **SONATAS & PARTITAS FOR SOLO VIOLIN**

CD 1

Violin Sonata No.1 in G minor, BWV 1001	15:10
1 I. Adagio	3:40
2 II. Fuga	5:11
3 III. Siciliana	3:10
4 IV. Presto	3:09
Violin Partita No.1 in B minor, BWV 1002	25:34
5 I. Allemanda	4:09
6 II. Double	2:23
7 III. Courante	2:53
8 IV. Double	3:12
9 V. Sarabande	3:44
10 VI. Double	3:12
11 VII. Tempo di Borea	3:06
12 VIII. Double	2:55
Violin Sonata No.2 in A minor, BWV 1003	21:29
13 I. Grave	3:53
14 II. Fuga	7:33
15 III. Andante	5:01
16 IV. Allegro	5:02

62:30

CD 2

Violin Partita No.2 in D minor, BWV 1004	28:35
1 I. Allemande	4:15
2 II. Courante	2:22
3 III. Sarabande	3:56
4 IV. Gigue	3:54
5 V. Chaconne	14:08
Violin Sonata No.3 in C major, BWV 1005	21:53
6 I. Adagio	3:56
7 II. Fuga	9:42
8 III. Largo	3:33
9 IV. Allegro assai	4:42
Violin Partita No.3 in E major, BWV 1006	17:32
10 I. Preludio	3:20
11 II. Loure	4:20
12 III. Gavotte en Rondeau	2:54
13 IV. Menuett I	1:36
14 V. Menuett II	2:23
15 VI. Bourrée	1:19
16 VII. Gigue	1:40
	68:20

CHRISTIAN TETZLAFF, *violin*



Christian Tetzlaff: Thoughts on J. S. Bach's "Sei Solo"

Transcribed by Friederike Westerhaus

Johann Sebastian Bach is definitely a composer with whom I make an effort to grow. I have played these pieces a lot, so that I now feel freer and believe that I perhaps have also become somewhat closer to them. I do not believe that anything about my view has changed fundamentally from what it was on earlier recordings, but I am now able to enjoy more the natural depth and freedom in this music. And I have increasingly rid myself of the conventions that prevailed when I played it for the first time. They include themes like a uniform vibrato for almost all the notes (which of course deprives one of the vibrato's expressive power in important passages). Or nonsensical habits like the division of four-part chords into 2+2 voices for a "controlled organisation" – with the consequence that the conversation involving four independent voices cannot be heard and experienced, and everything sounds like mere fiddling. The various volume levels also have to correspond to the content – which also means extreme piano and fortissimo in some passages – instead of sublime control!

We know from the Bach pupil Johann Friedrich Agricola that the six Sonatas and Partitas meant so much to Bach that he often played them for himself on the harpsichord, in the form of a keyboard version with full harmonies. I believe that this contains a truth. These pieces go beyond gigantic works like *The Well-Tempered Clavier* or *The Musical Offering* inasmuch as a clear personal journey is described: first into the darkness with the first four pieces in minor and with the culmination in the Chaconne, which is horrifying in some passages, and then a journey back into acceptance, great joy, and dancing.

I see the six Sonatas and Partitas as a cycle on each individual level: on the purely formal level it is a cycle beginning on the G string in G minor and ending on the E string in E major, on the violin's lowest and highest strings. It is also a cycle that grows during the course of the three sonatas, in matters of length but also deriving from the significance of the Fugues.

For me the most important level is situated inside: the G minor Sonata conveys something that is great and serious but not despondent. The A minor second

Sonata is a genuine Passion composition, already with its Grave first movement. The accumulation of tritone parallels and figures that weep and sigh shows that this Sonata, if it were a Cantata, would deal with the themes of sin, death, and danger. I associate the first movement with the depiction of Jesus in the Garden of Gethsemane: *Why have I been left alone? Why is nobody now able to stand by my side?*

This of course is only an association.

The Chaconne's length, dramatic quality, and movement form make it a complete exception within the cycle. For me it is the dark magnetic pole of the first four pieces. A tripartite form – a long first part, a somewhat shorter major part, an even shorter part again in D minor – is put together in accordance with the Golden Section. The major part is of an incredibly debilitating, naive beauty, a sarabande rhythm, a dance. Then clear trumpet figures join in, as if a rescue party might be drawing near. In what follows there are gigantic arpeggios in which the biggest sound that one can produce on the violin is developed. And then there is a cut, and things continue back to the initial D minor, this time, however, with even less hope. For me it is doubtless the case that what is involved here is not “tonally moving forms” but a copy of a dramatic human occurrence or a Passion composition – or almost of an entire Cantata with various sections of text dealing with sin, punishment, and death.

For me the content of the Chaconne is a funerary lament – or fear of death or in some passages yearning for death. I believe that it also cannot be dismissed out of hand that a cycle concluded by Bach in 1720 might contain an epitaph for his first wife Maria Barbara, who died during that year. According to many documents known to us, their marriage, which, as we know, produced fantastic children, must have been a very close relationship. At the time Bach came home from a very short journey on official business to learn that his wife was already lying in her grave. This very certainly opened deep wounds.

If this experience found its way into the music, then it would also explain why in a cycle for violin solo a horrifying monument suddenly takes shape in a Partita, which normally has short movements.

In cyclical respects, at this point, after the Chaconne, one has the option of calling it quits or working oneself out of this hole. And Bach demonstrates exemplarily – even calligraphically – how this is to be done: in the autograph he begins writing the next Sonata, the C major Sonata, right on the same page, in the middle, though squeezed in between, as the “Sonata No. 3.” It commences in the same tempo, the same rhythm, the same register – which means that it continues practically without a break. In the fifth measure it leads directly back to D minor. The emergence from the hole thus does not work at all on the first try; C major does not occur on the first beat in this movement. But G minor is cited as the key of the first Sonata in the first cadence, and figurations from the A minor Sonata are found. The conclusion of this first movement after the Chaconne is an exact quotation of the figuration from the conclusion of the Chaconne – but now redirected toward hopefulness. The links to the D minor Partita and the Chaconne are thus also apparent here.

The idea of the cycle is essential to the understanding not only of the music but also of this inner journey into the depths and despair and the attempt thereafter to state in an almost religious manner: But, nonetheless, it is good or right, and I must accept life as it is.

And Bach now does indeed grope toward major, in an almost moving way. How he repeatedly avoids C major, allowing cadences that really should lead to C major, but then repeatedly breaks them off. For a very long time he holds back the genuine cadence to C major. But then he pulls it off in the Fugue! And pulls it off with a might generating an exact counterpart of the Chaconne to stand with it. Many regard the theme at the beginning as a quotation of “Veni creator spiritus,” which would make a lot of sense in this emotional context. The idea that one can be rescued from a state of distress perhaps by support from on high.

For my part, as a non-religious person, I might describe this in such a way that in states of distress one can find the inner strength to liberate oneself again. Whether it is because of how at this moment we interact with other persons or because of what we do or what we have just learned during a stroll.

After the grand jubilant Fugue and a reflective slow movement, things get really virtuosic in the last movement of the C major Sonata, a merry movement, Italian, jaunty, mirthful. The Preludio of the E major Partita follows, the open strings are used wildly, and then a series of dance movements unfolds, some of them meditative, some of them mirthful, and with each movement a little shorter than the one before it. At the conclusion almost nothing is left over. Bach thus did not find it necessary to say: Just look at all that I have done.

Johann Sebastian Bach manifests himself very personally in this cycle. He signs many important passages by using the letters b-a-c-h, one after the other, in any case deliberately indicating his name because he takes the extra step of modifying the parallel passages so that they always end with his name. At the end of the slow movement of the C major sonata he does this in a very important passage while very slowly uttering his name.

He introduces other elements of content by way of the system of tone letters in which each letter of his name or, for example, each letter of his wife's name has a number: B is 2, A is 1, and so on, and then he writes Johann Sebastian or Johann Sebastian Bach in tone letters several times at the ends of movements. But this is not new with him.

These references beyond the musical sphere also have a cabalistic quality. Most listeners of course do not immediately recognize them. He composes the music in this manner because for him it heightens the significance of the text. What actually can be heard and the mystical element blend together very much in this cycle.

The emotional content of this cycle is also reflected in the choice of the instrument: in its sound the violin is a somewhat more personal instrument than the harpsichord. It is somewhat more malleable, sensitive, smaller, can sound entirely lost, but can also open itself quite powerfully. For me the idea suggests itself that this music is Bach's personal little prayer book. And the violin is very well suited for this.

Bach himself was a very good violinist, and he surely found it appealing to do something that nobody before him had done in just this way – and also to show: I can write every form, Italian Sonata, Partita, I can write all three Partitas in such a way that they have completely different movement forms. The idea of entertaining potential and completeness in this work is overwhelming. For this reason playing the six Sonatas as a cycle is also such a marvelous experience.

And something else is remarkable: on the title page Bach wrote “Sei Solo,” which is normally translated as “Six Solos for Violin.” But his Italian was certainly not so bad that he did not know that the work then would have to be titled “Sei Soli.” But the title reads “Sei Solo,” which, translated literally, means “You are alone.” This is surely a concept. Perhaps it lends support to my theory that in this work he laments the death of his wife and says to himself: You are now alone.

Moreover, a violinist is of course “alone” in a different way than a keyboard player, who plays everything with two hands and fills things up harmonically. This idea of loneliness is employed extraordinarily effectively in the music. And what he writes, how it sounds and is meaningful in itself, is something, I think, that can be achieved in this way only on the violin.

A further little aspect pertaining to the cyclical form and the personality of the work: in his very accurate clean copy of 1720 Bach very deliberately designed the P for each of the Partitas. For the first Partita he clearly writes a P. For the second Partita he forms the P with a not very clearly distinguishable J and over it as a curved element an S. The P for the third Partita is clearly formed by a J and an S over it, so that one is just able to read “Partita.” But what one actually should read is “Johann Sebastian.” For me what he is saying the whole time in this cycle is: Just look at me. That is me myself!

For us violinists it is so wonderful that this manuscript is a copy for playing, a part written out with slurs. That is very rare in the Baroque. From start to finish the notes are written as if with bowing markings. And not the bowings with which it might be the easiest to play the work; they follow the semantics and show how the conversation develops. In the long Chaconne that is vital. He always indicates where the bar accents fall, and they are often not on the first beat.

This offers us a new freedom to feel: I have been included in Bach's verbal rhythm, and that allows me also to say these things excessively. One truly does not have to treat this music carefully or magnificently, for these are all very profound human utterances. But then when he gets down to business, one can use one's violin for a genuine fortissimo and pianissimo.

What Bach expresses with this music states that what is experienced is always represented on a universal level. The human condition means precisely that these horrible things happen to all of us.

Even on the joyful pages of the last pieces he does not spread out his grief and joy but instead invites us to understand this as an essential trait of human existence.

In the Gigue at the very conclusion, hardly longer than a minute, Bach says: Now we are all human beings again and will attempt to enjoy this as much as possible.

(Translation: Susan Marie Praeder)

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

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

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

www.christiantetzlaff.com



Gedanken von Christian Tetzlaff zu J. S. Bachs „Sei Solo“

aufgezeichnet von Friederike Westerhaus

Johann Sebastian Bach ist sicher ein Komponist, an dem ich versuche zu wachsen. Durch das viele Spielen dieser Stücke fühle ich mich damit inzwischen freier und glaube, ihnen vielleicht auch etwas näher zu kommen. Ich glaube nicht, dass etwas in meiner Sicht grundsätzlich anders ist als bei den früheren Aufnahmen, aber ich kann die natürliche Tiefe und Freiheit in dieser Musik jetzt mehr genießen. Und ich löse mich zunehmend von den Konventionen, die geherrscht haben, als ich sie zum ersten Mal gespielt habe. Dazu gehören Themen wie ein gleichmäßiges Vibrato fast aller Noten (was einen natürlich der Ausdruckskraft des Vibratos für wichtige Stellen beraubt). Oder unsinnige Gewohnheiten wie das Aufteilen von 4-stimmigen Akkorden in 2+2 Stimmen für einen „gepflegten“ Ablauf - mit der Folge, dass die Unterhaltung von vier unabhängigen Stimmen nicht gehört und erfahren werden kann, und alles nach Geigerei klingt. Lautstärken müssen auch dem Inhalt entsprechen dürfen - also auch extremes Piano und Fortissimo an einigen Stellen - statt hehren Beherrschens!

Von dem Bach-Schüler Johann Friedrich Agricola wissen wir, dass Bach die sechs Sonaten und Partiten so wichtig waren, dass er sie oft für sich selbst am Cembalo gespielt hat, als Klavierfassung mit vollen Harmonien. Ich glaube, darin steckt eine Wahrheit. Diese Stücke gehen über riesige Werke wie das „Wohltemperierte Klavier“ oder das „Musikalische Opfer“ hinaus, indem eine klare persönliche Reise beschrieben wird: zunächst in die Dunkelheit mit den ersten vier Stücken in Moll und der Kulmination in der streckenweise entsetzlichen Chaconne , und eine Reise zurück in Akzeptanz, große Freude und Tanzen.

Ich sehe die sechs Sonaten und Partiten auf jeder Ebene als einen Zyklus: Auf der rein äußeren Ebene ist es ein Zyklus, der auf der G-Saite in g-Moll beginnt und auf der E-Saite in E-Dur aufhört, die auf der Geige die tiefste und die höchste Saite sind. Es ist auch ein Zyklus, der sich in den drei Sonaten steigert, von der Länge aber auch von der Bedeutung der Fugen her.

Die für mich wichtigste Ebene liegt innen: die g-Moll-Sonate konstatiert etwas Großes, Seriöses, aber nicht Verzweifertes. Die zweite Sonate in a-Moll ist schon

mit dem 1. Satz Grave eine wirkliche Passionsmusik. Die Häufung von Tritonus-Parallelen und Figuren, die weinen und seufzen, zeigt, dass sich diese Sonate als Kantate mit den Themen Sünde, Tod und Gefahr auseinandersetzen würde. Der erste Satz ist für mich mit dem Bild von Jesus im Garten Gethsemane verbunden: Warum bin ich allein gelassen worden, warum kann mir niemand mehr zur Seite stehen?

Das ist natürlich einfach nur eine Assoziation.

Die Chaconne fällt durch ihre Länge, Dramatik und Satzform ganz aus dem Zyklus heraus. Für mich ist sie der dunkle Magnetpol der ersten vier Stücke. Man hat eine dreiteilige Form, - einen langen ersten Teil, einen etwas kürzeren Dur-Teil, einen noch kürzeren Teil wieder in d-Moll - , die nach dem Goldenen Schnitt zusammen gesetzt sind. Der Dur-Teil ist von einer unglaublich zehrenden, naiven Schönheit, ein Sarabanden-Rhythmus, ein Tanz. Dann kommen eindeutige Trompeten-Figuren hinzu, als ob eine Rettung naht. Danach kommen riesige Arpeggien, in denen sich der größte Klang entfaltet, den man auf der Geige erzeugen kann. Und dann kommt ein Schnitt, und es geht wieder in das d-Moll des Anfangs, aber dieses Mal noch hoffnungsloser. Für mich steht außer Zweifel, dass es sich hier nicht um ‚tönend bewegte Formen‘ handelt, sondern um die Nachzeichnung eines dramatischen menschlichen Vorfalls oder einer Passionsmusik - oder fast einer ganzen Kantate mit unterschiedlichen Textteilen, die sich mit Sünde, Strafe und Tod befasst.

Für mich ist der Inhalt der Chaconne eine Totenklage - oder Angst vor dem Tod oder streckenweise Sehnsucht nach dem Tod. Ich finde es auch nicht von der Hand zu weisen, dass ein Zyklus, den Bach 1720 beendet, einen Grabstein für seine erste Frau Maria Barbara enthalten könnte, die in dem Jahr gestorben ist. Es muss nach vielen Dokumenten, die wir kennen, eine intensive Verbindung gewesen sein, aus der ja auch fantastische Kinder hervorgegangen sind. Er kam damals von einer kurzen Dienstreise nach Hause, und seine Frau war schon beerdigt. Das hat ganz sicher tiefe Wunden geschlagen.

Wenn das hier eingeflossen ist, würde es auch erklären, warum in einem Zyklus für Violine solo in einer Partita, die normalerweise kurze Sätze hat, plötzlich ein entsetzliches Monument entsteht.

Zyklisch muss man an dieser Stelle, nach der Chaconne, entweder aufhören oder sich aus diesem Loch wieder hocharbeiten. Und das führt Bach exemplarisch – sogar kalligraphisch – vor: Die nächste Sonate, die C-Dur-Sonate, beginnt er im Autograph direkt auf derselben Seite zu schreiben, in der Mitte, nur dazwischen gequetscht „Sonate Nr. 3“. Sie beginnt in demselben Tempo, demselben Rhythmus, derselben Lage – schließt sich also quasi nahtlos an. Im fünften Takt führt sie direkt wieder nach d-Moll. Das Hervorarbeiten aus dem Loch funktioniert also erstmal überhaupt nicht, C-Dur kommt in dem Satz auf der ersten Zählzeit nicht vor. Aber g-Moll als Tonart der 1. Sonate wird in der ersten Kadenz zitiert, und es finden sich Figurationen aus der a-Moll-Sonate. Der Schluss dieses ersten Satzes nach der Chaconne zitiert genau die Figuration des Schlusses der Chaconne – nur jetzt ins Hoffnungsvolle gedreht. Eindeutig sind hier also auch die Verbindungen zur d-Moll-Partita und der Chaconne.

Die Idee des Zyklusses ist wesentlich für das Verständnis der Musik, aber auch für das Verständnis dieser inneren Reise in die Tiefe und Verzweigung und den Versuch, hinterher auf fast religiöse Weise zu sagen: Aber dennoch ist es gut oder richtig, und ich muss das Leben so annehmen wie es ist.

Und er tastet sich dann doch weiter vor zum Dur, auf eine fast rührende Weise. Wie er immer wieder das C-Dur vermeidet, Kadenzen, die eigentlich nach C-Dur führen, zulässt, sie aber immer wieder abbricht. Die wirkliche Kadenz nach C-Dur hält er ewig lange zurück. Aber dann schafft er es in der Fuge! Und er schafft es mit einer Macht, die der Chaconne ein genaues Pendant zur Seite stellt. Das Thema am Beginn halten viele für ein Zitat von „Veni creator spiritus“, was im emotionalen Zusammenhang viel Sinn macht. Die Vorstellung, dass man aus einer Notsituation vielleicht durch Zuspruch von oben gerettet werden kann.

Für mich als nicht-religiösen Menschen könnte ich das so beschreiben, dass man in Notsituationen die innere Kraft finden kann, sich wieder zu befreien. Sei es dadurch, wie einem andere Personen gerade begegnen, oder durch das, was man tut oder was einem der Spaziergang gerade erzählt hat.

Nach der großen jubelnden Fuge und einem nachsinnenden langsamen Satz wird es dann richtig virtuos im letzten Satz der C-Dur-Sonate, ein lustiger Satz, italienisch, sportlich, fröhlich. Dann folgen das Preludio der E-Dur-Partita, die leeren Saiten werden wild verwendet, und eine Reihe von Tanzsätzen, teilweise besinnlich, teilweise fröhlich, jeder Satz ist ein bisschen kürzer als der vorige. Am Schluss ist fast gar nichts mehr da. Bach hat es also nicht nötig gehabt zu sagen: Guckt mal, was ich alles geschafft habe.

Johann Sebastian Bach zeigt sich ganz persönlich in diesem Zyklus. Er signiert viele wichtige Stellen, indem er die Buchstaben b-a-c-h hintereinander verwendet, auf jeden Fall als bewusste Namensnennung, weil er Parallelstellen extra so verändert, dass sie immer in seinem Namen enden. Zum Ende des langsamen Satzes der C-Dur-Sonate macht er das an einer ganz bedeutenden Stelle, ganz langsam spricht er seinen Namen aus.

Weitere Inhalte bringt er durch das System der Tonbuchstaben hinein, in dem jeder Buchstabe seines Namens oder zum Beispiel des Namens seiner Frau ein Chiffre hat, B ist 2, A ist 1 usw., und dann schreibt er mehrmals an Satzenden Johann Sebastian oder Johann Sebastian Bach in Tonbuchstaben. Das ist aber nicht neu bei ihm.

Diese außermusikalischen Bezüge haben auch eine kabbalistische Natur. Die Bezüge sind ja für die meisten Hörer nicht direkt erkennbar. Er komponiert das also so, weil es für ihn selbst die Bedeutung des Textes erhöht. Das wirklich Hörbare und das Mystische durchdringen sich sehr in diesem Zyklus.

Der emotionale Inhalt dieses Zyklusses spiegelt sich auch in der Wahl des Instruments wider: die Geige ist vom Klang her ein etwas persönlicheres Instrument als das Cembalo. Es ist etwas formbarer, verletzlicher, kleiner, kann ganz verloren klingen, aber sich auch recht mächtig öffnen. Für mich liegt nahe, dass diese Musik ein persönliches Gebetbüchlein von Bach ist. Und dafür ist die Geige sehr gut geeignet.

Bach war selbst ein sehr guter Geiger, und es hat ihn sicher gereizt, etwas zu tun, was so keiner vorher gemacht hatte – auch zu zeigen: Ich kann jede Form,

italienische Sonate, Partita, ich kann alle drei Partiten so schreiben, dass sie vollkommen unterschiedliche Satzformen haben. Die Idee der Unterhaltsamkeit und Vollständigkeit darin ist umwerfend. Deswegen ist es auch so schön, die sechs Sonaten als Zyklus zu spielen.

Und noch etwas ist bemerkenswert: Er schreibt auf der Titelseite „Sei Solo“, normalerweise übersetzt mit „Sechs Solos für Geige“. Aber so schlecht war sein Italienisch bestimmt nicht, dass er nicht wusste, dass das „Sei Soli“ heißen müsste.

Da steht aber „Sei Solo“, wörtlich übersetzt „Du bist allein“. Das ist sicher ein Konzept. Vielleicht passt das auch zu meiner Theorie, dass er den Tod seiner Frau dabei beklagt und sich selbst meint: Du bist jetzt allein.

Außerdem ist ein Geiger natürlich anders „allein“ als ein Klavierspieler, der alles mit zwei Händen spielt und harmonisch auffüllt. Diese Idee der Vereinsamung ist musikalisch außerordentlich wirkungsvoll eingesetzt. Und das, was er schreibt, wie es klingt und in sich sinnvoll ist, ist glaube ich nur mit der Geige so zu erreichen.

Ein weiterer kleiner Aspekt für die Zyklusform und die Persönlichkeit des Werks: In seiner sehr akkuraten Reinschrift von 1720 schreibt Bach bei den Partiten jeweils sehr bewusst das P. Bei der ersten Partita schreibt er eindeutig ein P. Bei der zweiten Partita setzt er das P aus einem nicht gut erkennbaren J und darüber als Bogen einem S zusammen. Und bei der dritten Partita ist das P eindeutig ein J und ein S übereinander gelegt, so dass man gerade noch lesen kann „Partita“. Aber was man eigentlich lesen soll, ist „Johann Sebastian“. Für mich sagt er die ganze Zeit in diesem Zyklus: Guckt auf mich. Das bin ich selbst!

Für uns Geiger ist so schön, dass diese Handschrift ein Spiel exemplar ist, eine bezeichnete Stimme mit Bindungen. Das gibt es im Barock sehr selten. Die Noten sind von vorne bis hinten quasi mit Strichbezeichnungen versehen. Und das sind nicht die Striche, wie man es am leichtesten spielen könnte, sondern sie folgen der Semantik und zeigen, wie das Gespräch verläuft. In der langen Chaconne ist das lebenswichtig. Er schreibt immer, wo die Taktschwerpunkte sind, und die sind oft nicht auf der Eins.

Das bringt einen zu einer neuen Freiheit, zu fühlen: Ich bin in Bachs Sprachrhythmus einbezogen, und das erlaubt mir, diese Dinge auch exzessiv zu sagen. Man muss mit dieser Musik wahrlich nicht vorsichtig oder großartig umgehen, denn es sind alles zutiefst menschliche Äußerungen. Aber dann, wenn es zur Sache geht, kann man seine Geige schon für ein wirkliches Fortissimo und Pianissimo gebrauchen.

Das, was Bach mit dieser Musik ausdrückt, ausspricht, das Erlebte, ist immer auch auf einer allgemeingültigen Ebene dargestellt. Die menschliche Bedingung ist eben so, dass diese furchtbaren Dinge uns allen passieren.

Auch in den freudigen Seiten der letzten Stücke breitet er nicht sein Leiden und seine Lust aus, sondern er lädt uns ein, das als wesentliches Merkmal des Menschlichseins zu verstehen.

In der Gigue ganz am Schluss, kaum länger als eine Minute – sagt Bach: Jetzt sind wir wieder alle Menschen und versuchen, das so gut wie möglich zu genießen.

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



Producer Christoph Franke with Christian Tetzlaff

Recording: Sendesaal Bremen, 22–25 October 2016
Executive Producer: Reijo Kiilunen
Recording Producer & Editor: Christoph Franke

© & © 2017 Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila
Photos: Giorgia Bertazzi
Design: Santi Tanalgo

This CD was made in cooperation with Sendesaal Bremen

ALSO AVAILABLE



ODE 1284-2



ODE 1279-5



ODE 1239-2



ODE 1205-2

For more information please visit www.ondine.net

ODE 1299-2D

