

ONDINE

# ANTONÍN DVOŘÁK

Piano Trios Nos 3 & 4, 'Dumky'

CHRISTIAN TETZLAFF

TANJA TETZLAFF

LARS VOGT



# ANTONÍN DVOŘÁK (1841–1904)

	<b>Piano Trio No. 3 in F minor, Op. 65 B. 130 (1883)</b>	<b>40:33</b>
1	I Allegro ma non troppo	13:01
2	II Allegretto grazioso – Meno mosso	6:52
3	III Poco adagio	10:26
4	IV Finale. Allegro con brio	10:14
	<b>Piano Trio No. 4 in E minor, Op. 90 'Dumky' B. 166 (1891)</b>	<b>32:05</b>
5	I Lento maestoso – Allegro quasi doppio movimento (E minor)	4:03
6	II Poco adagio – Vivace non troppo (C sharp minor)	6:56
7	III Andante – Vivace non troppo (A major)	6:33
8	IV Andante moderato – Allegretto scherzando (D minor)	4:59
9	V Allegro – Meno mosso (E flat major)	4:39
10	VI Lento maestoso – Vivace (C minor)	4:55

**CHRISTIAN TETZLAFF**, violin

**TANJA TETZLAFF**, cello

**LARS VOGT**, piano

**“A soul caught in a storm”:**

*Tanja Tetzlaff, Christian Tetzlaff, and Lars Vogt  
in Conversation with Friederike Westerhaus*

(FW) The Trio in F minor and the Dumky Trio are indeed very different. Do they also have something in common?

(LV) Delight in musical performance.

(TT) Over long stretches both works are pervaded by great darkness.

(CT) Dark passion.

(TT) For me both works also in some way exceed the usual limits, not only in expressive richness but also in form. In both works Dvořák goes farther than before.

(LV) That's an interesting thought. The Trio in F minor ventures beyond the chamber sphere. The first movement is nothing short of symphonic. And in the Dumky Trio Dvořák takes a very different path into the small form. Both are similar in darkness but convey very different messages.

(TT) What stands out is that in the Trio in F minor he orients himself more by Brahms in his method of motivic elaboration, while in the Dumky Trio he instead tends to produce fantasies on themes modeled on folk music.

(FW) When we consider the dimensions of the Piano Trio in F minor op. 65, its length of approximately forty minutes immediately stands out. The way I see it, an incredible amount of this entire work's character is revealed already in the very first measures. Here we have the unison beginning in the violin and cello in pianissimo, and then this outburst in the piano ...

(CT) Yes, both are always present, by which I mean great introspection and genuine outbursts culminating in screams and laments, but then there are also many moments that fade into pianissimo, above all in the slow movement.

(FW) Precisely the first movement (Allegro ma non troppo) is so tightly constructed compositionally. Why is it exactly that you're reminded of Brahms here?

(TT) Because such a gigantic movement develops from a little core element – and not only in the way the themes are elaborated but also how they are explored in different emotional ways. And also precisely the second theme in the cello, this melody of magnificent sweep, reminds me of Brahms in the way it simply continues to flow. Now that's not at all what later unfortunately was somewhat disparagingly termed Bohemian music or musikantisch. That's a horrible expression, anyway. What we have here is profound reflection – along with intense passion.

(CT) We've played the Piano Quintet op. 81 quite a lot, a fantastic work. But what's astonishing: the five voices in op. 81 seem to be much more simply and clearly constructed than the three or four in this work. One also notices it while playing. In my case quite some time passed before I developed a deep personal understanding of each voice, why now precisely one more is "gadding about" here.

(TT) Precisely, such a feeling of intricately involved playing! I too remember that. When we began to play the work, I joined as a substitute. The work reminds me very much of the cellist Boris Pergamenshikov, who died in 2004. The first concerts during which we played the Trio in F minor were in memory of Boris. And I still remember that I was shaken very much emotionally. And I had such a feeling of – well, agitation and extreme compositional intricacy.

(FW) Of course one constantly experiences emotional shifts like these. But my impression is that an element of urgency always remains, precisely in the first movement; it never actually entirely comes to rest.

(TT) Perhaps very briefly in the cello theme, so that one at least has the feeling: Okay, it's now really an individual voice that's speaking. It does ask its own question, but it's already a clear statement in the way it blossoms and then is passed on. That's perhaps most of all the moment when one also senses a bit of clarity.

(CT) But when I play the theme, twenty seconds later, then everything again is totally interwoven.

(LV) A soul caught in a storm. And the pianissimo too is in no way calm but in fact nervous right from the very beginning.

(FW) That's what I think too. He really elaborates; one can feel how he's working things out.

(CT) It's also entirely possible that he wrote the work as a reaction to his mother's death.

(FW) Yes, he composed the work during the spring of 1883, and his mother had died at the end of 1882.

(CT) For me that's one part of it. A lullaby appears at the very end. And I can't hear it without relating it to her death. And for me the soulful sorrow in the slow third movement (Poco Adagio) can be beautifully conveyed along with motherly love and these emotions. So then not at all despairing, yearning love but rather an instance of mourning.

(TT) However, despair is also very much present. And I think that loss and loneliness occupy the foreground in the slow movement. It's perhaps also another kind of loneliness when one loses a dear friend or in actual fact one's parents – and is left behind as a lost human being.

(LV) It's also a movement in A flat major, and already the second harmony is in D flat minor. That's such a big drop.

(FW) It's a movement brimming with melodies. However, as far as your recording is concerned, my feeling is that it was important for you not to have it become turgid, kitschy, but to remain simple here.

(CT) For me the melody at the beginning directly after the first theme sounds like a children's song and besides isn't labeled; all that we find here is pianissimo, no espressivo, no crescendos. For me this is yet another image from childhood.

(TT) It's certainly something innocent.

(FW) Yes, I've always had the impression that you play it like a reminiscence, a memory.

(LV) As if hummed.

(FW) Before it we have the second movement, Allegretto grazioso. Is it really so "grazioso"?

(CT) That applies, as I see it, to the whole beginning, the way Lars plays it. If we blast out the fortissimo, then it's perhaps not so "grazioso."

(TT) The grazioso tempo also has a built-in control mechanism, so that one doesn't fall forward. With a backbone.

(CT) And yet I think that in the trio he then gives us a chance to sing out fully romantically and freely. Almost another form of love.

(LV) My solo in the trio almost reminds me of Rachmaninov, with its moment of virtuoso display. And the main part is rhythmically very excited. That actually continues straight through metrically with the triplets. Nevertheless, these accents always occur, these slightly oblique positions. I think that's also part of the Slavic dance style.

(FW) In its dance character the second movement is also related to the fourth movement (Finale. Allegro con brio). For me, after the adagio, it's like being squirted in the face with water. Then we again move completely beyond this mood full of yearning, of absorption in thought.

(TT) I think that means something like: Life goes on! Somehow we have to go on, life must go on, we have to dance again. But in between it does so in a somewhat choppy, frustrated way. And when things intensify so much and come to breaking points, then it's also like running into a wall.

(CT) But then afterwards we have the lullaby. Pictures occur to me: when in some passages he bursts out so happily, grandly, and proudly, then for me it sounds like his mother's wish that despite it all her little Antonín hasn't given up. It's of no use if he runs around and does nothing but lament. And before it there's the hymn. If we relate it to his mother, we have the remembrance of childhood, then the hymn, and then him standing today in life.

(LV) After such a dark movement the question is always how to find a way out of it. Each composer worked this out in his own way. Some attempted to find a way out with rational exertion in a fugue; others with love of nature. And here I think it's also a little bit this element of folk character. With this element of folk character I'll find my way out again.

(FW) Folk character of course is also found in the Dumky Trio, even if it comes across in a completely different way than in the Trio in F minor.

(CT) The elaboration is of course completely different. But what we've discovered for ourselves in the Dumky Trio is that the tempo relations and the interrelations between the movements have been so strictly and precisely worked out that genuine compositional mastery exists in the large form of these six movements. I've listened to many recordings of the Dumky Trio by renowned and relatively unknown ensembles, and everywhere the fact is completely ignored that Dvořák might have had something particular in mind with this larger formal design. All the ensembles I've heard do precisely the same thing: they play the slow parts very slowly and the fast parts very swiftly. And as a result they remove every element of strictness from this work and verge on depriving it of its dignity, that's what I think. It isn't about being always very sad or totally wound up, but precisely in the fast movements there's a lot of seriousness and resistance. Things go so far that in the fast part of the first movement, where the same tempo is prescribed, almost all ensembles select a double tempo. This pervades the entire Dumky Trio. We've recognized for ourselves that Dvořák doesn't simply surround himself with emotional outpourings in black-and-white oppositions but creates a strictly constructed masterpiece. When one really adheres to the prescriptions in tempo and dynamics, it lends the work a new appearance. To be specific, a serious one, while not at all diminishing the feelings of despair, passion, wildness, and delight in musical performance! Neither while playing nor while listening.

(TT) The Dumky Trio was always decried as a somewhat shallow work. And that's terribly sad. Not only because of its compositional mastery but also because of its theme: this journey through the depths – with dignity. I too wasn't aware of this until we began delving seriously into the piece instead of simply occupying ourselves with how loudly, beautifully, or sadly it can be played. A sad human being's series of stories – not us – is what's in the foreground.



(FW) Interestingly, Brahms also spoke of a “serious work” in reference to the Dumky Trio. Dvořák presumably also chose the dumka because atmospherically he wanted to have precisely the sad elegiac and balladic character of this Ukrainian dance.

(CT) But precisely the folk elements, I think, don't benefit from always being played with such great virtuosity when things get fast.

(FW) How do you see the movements – are they individual dances? Stories?

(TT) They're quite often descriptions of states. Stories about emotional states.

(CT) The second movement, for example, is perhaps a funeral march with a side drum.

(LV) Here emotional postcards are what I have in mind. I knew the Dumky Trio also always more as sensationalistic. When we played it more often, it came closer and closer to us, a journey. A certain melancholy has also descended over the whole work.

(FW) Here I also have in mind the circumstances of its composition. Dvořák wrote the Dumky Trio relatively shortly prior to his departure for New York and played it with his friends during his farewell tour. At the time he was surely also very involved emotionally.

(TT) I wouldn't link it to that alone. But surely there are depths. Composed depths examined in various ways. Every time that one plays the work, one is really completely destroyed emotionally. Human existence is shown universally in its tragic nature.

(LV) Here Dvořák is already in his later phase. And here I'm also reminded of the late piano compositions by Brahms or Beethoven's Bagatelles. He chooses the small

form instead of taking out his big bag of tricks. He narrates something incredibly valuable in a very compressed form, direct and concentrated. This simplification in part produces an incredible shock. My heart stands still.

(FW) That means that the greater simplicity of the Dumky Trio, when compared with the Trio in F minor composed eight years earlier, in no way takes away from its profound depth – but just the opposite!

(TT) Yes, also the form of the “postcards.” He doesn’t need the classical four-part form here. That’s actually a very risky thing because the time in between stands still and everything becomes so endless. And then things again get more intricate. There’s nothing unnecessary here.

(LV) During the recording we sometimes dimmed the hall in order personally to get even more into this concentrated, deep, intimate mood. In such a setting one is in seclusion; there are no distractions. There’s total silence. It was extremely intense and intimate. Exhilarating. For me Dvořák is the greatest discovery of the last twenty years; the love I have for this incredible genius who speaks to us with such great art and yet so completely directly has become deeper and deeper.

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](http://www.christiantetzlaff.com)

Cellist **Tanja Tetzlaff** performs an extensive repertoire, including the staple solo and chamber music literature, and important compositions of the 20th and 21st centuries. In 2011, a recording of cello concertos by Wolfgang Rihm and Ernst Toch was released by NEOS.

Tanja Tetzlaff has played with leading orchestras such as the Tonhalle Orchestra Zurich, Bayerischer Rundfunk, Konzerthausorchester Berlin, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Royal Flanders Philharmonic, Spanish National Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre de Paris and Cincinnati Symphony Orchestra, and collaborated with conductors such as Lorin Maazel, Daniel Harding, Philippe Herreweghe, Sir Roger Norrington, Vladimir Ashkenazy, Dmitri Kitajenko, Paavo Järvi, Michael Gielen and Heinz Holliger.

Chamber music also plays a significant part in Tanja's career, with regular appearances alongside Lars Vogt, Leif Ove Andsnes, Alexander Lonquich, Antje Weithaas, Florian Donderer, Baiba and Lauma Skride, and her brother, Christian Tetzlaff, including at the festivals in Heidelberg, Heimbach, Bergen and Edinburgh. She and duo partner Gunilla Süssmann are also regular guests in concert series throughout Scandinavia and Germany, and recently recorded two albums released by CAVI-music, featuring the Brahms cello sonatas and works for cello and piano by Sibelius, Grieg and Rachmaninov. In 1994 Tanja founded the Tetzlaff Quartett, with Christian Tetzlaff, Elisabeth Kufferath and Hanna Weinmeister.

For her recent solo performances she has been with the Philharmonia Orchestra London, the Iceland Symphony Orchestra, Royal Northern Sinfonia Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, the Orchestre Nationale des Pays de la Loire, the Tokyo Metropolitan Orchestra and the NHK Orchestra Tokyo. In the chamber music field she goes on tour again with Lars Vogt and Christian Tetzlaff, with

concerts in Germany, Paris, London, Bilbao, Antwerp and Luxemburg. In various chamber music projects she also appears at the Lucerne Festival and at the Mozarteum Salzburg.

Tanja studied with Bernhard Gmelin in Hamburg and Heinrich Schiff at the Mozarteum in Salzburg, and plays a cello by Giovanni Battista Guadagnini from 1776.

[tanjatetzlaff.com](http://tanjatetzlaff.com)

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

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

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

[www.larsvogt.de](http://www.larsvogt.de)

**„Eine stürmisch-bewegte Seele“ -**

*Gespräch mit Tanja Tetzlaff, Christian Tetzlaff und Lars Vogt  
Von Friederike Westerhaus*

(FW) Das f-Moll-Trio und das Dumky-Trio sind ja schon sehr unterschiedlich. Gibt es auch etwas, das sie verbindet?

(LV) Musizierlust.

(TT) Beide Stücke sind von großer Düsternis durchzogen über weite Teile.

(CT) Dunkle Leidenschaft.

(TT) Für mich sprengen auch beide Werke irgendwie den Rahmen, nicht nur in der Ausdrucksfülle sondern auch in der Form. In beiden Werken ist Dvorak weitergegangen als zuvor.

(LV) Das ist ein interessanter Gedanke. Das f-Moll-Trio geht in die Weite. Der erste Satz ist geradezu sinfonisch. Und im Dumky-Trio geht er einen ganz anderen Weg in die Klein-Form. Beide sind ähnlich in der Dunkelheit, aber haben ganz unterschiedliche Aussagen.

(TT) Es ist auffällig, dass er sich im f-Moll-Trio eher an Brahms orientiert in der Art der motivischen Verarbeitung und im Dumky-Trio eher über Themen phantasiert, die an Volksmusik angelehnt sind.

(FW) Wenn wir auf die Dimensionen des Klaviertrios f-Moll op. 65 schauen, fällt sofort die Länge auf mit rund 40 Minuten. Ich finde, dass sich schon in den ersten Takten unglaublich viel vom Charakter des ganzen Stücks zeigt. Da ist dieser unisono-Anfang in Geige und Cello im Pianissimo, und dann dieser Ausbruch im Klavier...

(CT) Ja, beides ist immer anwesend, so eine Innenschau und wirkliche Ausbrüche bis zum Schreien und Klagen, und dann aber auch viele Momente, die im Pianissimo versinken, vor allem im langsamen Satz.

(FW) Gerade der erste Satz (Allegro ma non troppo) ist so dicht in der Komposition. Wieso genau denkt Ihr da an Brahms?

(TT) Weil sich aus einer kleinen Keimzelle so ein riesiger Satz entwickelt - und zwar nicht nur in der Art, wie die Themen verarbeitet werden, sondern auch, wie sie auf unterschiedliche emotionale Art beleuchtet werden. Und auch gerade das zweite Thema im Cello, diese herrlich lange geschwungene Melodie, erinnert mich an Brahms in der Art, wie sie einfach weiter strömt. Das ist gar nicht das, was man früher leider etwas abfällig als böhmische Musik oder "musikantisch" bezeichnet hat. Das ist sowieso ein schrecklicher Ausdruck. Das hier ist eine tief geistige Verarbeitung - mit aller Leidenschaft.

(CT) Wir haben sehr viel das Klavierquintett op. 81 gespielt, ein fantastisches Werk. Aber was erstaunlich ist: die fünf Stimmen in op. 81 scheinen sehr viel einfacher und klarer gebaut zu sein als die drei oder vier von diesem Stück. Man merkt das auch beim Spielen. Bei mir hat es wirklich auch lange gedauert, bis ich für jede Stimme ein inneres Verständnis gefunden habe, warum da jetzt gerade noch einer „rumwühlt“...

(TT) Genau, so ein Gefühl von verdichtetem Spielen! Daran erinnere ich mich auch. Als wir angefangen haben, das Stück zu spielen, bin ich eingesprungen. Das Stück erinnert mich sehr an den 2004 verstorbenen Cellisten Boris Pergamenschikow. Die ersten Konzerte, in denen wir das f-Moll-Trio gespielt haben, waren im Andenken an Boris. Und ich weiß noch, dass ich emotional wahnsinnig angegriffen war. Und ich hatte so ein Gefühl von - ja - Wühlen und extremer Dichte in der Komposition.



(FW) Natürlich hat man ständig diese emotionalen Wechsel. Aber gerade beim ersten Satz habe ich den Eindruck, es bleibt die ganze Zeit ein Drängen, er kommt eigentlich nie ganz zur Ruhe.

(TT) Vielleicht ganz kurz in dem Cello-Thema, sodass man zumindest ein Gefühl hat von: Okay, es ist jetzt wirklich eine einzelne Stimme, die spricht. Die fragt sich zwar selber, aber es ist schon eine eindeutige Aussage darin, wie das aufblüht und dann übergeben wird. Das ist vielleicht am ehesten ein Moment wo man auch eine Klarheit spürt.

(CT) Aber wenn ich das Thema spiele, 20 Sekunden später, dann ist schon wieder alles total verflochten.

(LV) Eine stürmisch bewegte Seele. Und auch das Pianissimo ist ja keinesfalls ruhig, sondern von Anfang an eigentlich nervös.

(FW) Das finde ich auch. Er verarbeitet wirklich, man spürt, wie er sich auseinandersetzt.

(CT) Es ist ja auch durchaus denkbar, dass er das Stück als eine Reaktion auf den Tod seiner Mutter geschrieben hat.

(FW) Ja, er hat das Stück im Frühjahr 1883 komponiert, und seine Mutter war Ende 1882 gestorben.

(CT) Für mich ist das ein Teil dessen. Ganz am Schluss erscheint noch ein Wiegenlied. Und das kann ich nicht anders hören, als es darauf zu beziehen. Und für mich ist auch die beseelte Traurigkeit im langsamen dritten Satz (Poco Adagio) schön mit Mutterliebe und diesen Emotionen übereinzubringen. Also gar nicht verzweifelte, sehnsüchtige Liebe, sondern eher eine Trauer.

(TT) Die Verzweiflung ist aber auch durchaus da. Und ich finde, dass beim langsamen Satz am Anfang das Verlorene und Einsame im Vordergrund steht. Es ist vielleicht auch eine andere Einsamkeit, wenn man einen geliebten Freund verliert oder tatsächlich die Eltern - und als verlorener Mensch zurückbleibt.

(LV) Das ist ja auch ein Satz in As-Dur und schon die zweite Harmonie ist Des-moll. Das ist ein solches Absinken.

(FW) Es ist ein Satz, der überbordend ist an Melodien. Ich habe aber bei Eurer Einspielung das Gefühl, dass es euch wichtig war, dass das nicht in etwas Schwülstiges, Kitschiges abgleitet, sondern hier schlicht bleibt.

(CT) Diese Melodie am Anfang direkt nach dem ersten Thema klingt für mich wie ein Kinderlied und ist auch unbezeichnet, da steht nur Pianissimo, kein Espressivo, keine Schweller. Das ist für mich auch wieder ein Kindheitsbild.

(TT) Da ist sicherlich was Unschuldiges.

(FW) Ja, ich habe immer den Eindruck gehabt, Ihr spielt das wie eine Reminiszenz, eine Erinnerung.

(LV) Wie gesummt.

(FW) Davor ist der zweite Satz, Allegretto grazioso. Ist der wirklich so "grazioso"?

(CT) Für den ganzen Anfang finde ich das schon, so wie Lars das spielt. Wenn wir das Fortissimo rotzen, ist es vielleicht weniger graziös.

(TT) Grazioso hat ja auch vom Tempo etwas Gehaltenes, dass man nicht vorwärtsfällt. Mit Rückgrat.

(CT) Und da finde ich, dass er uns im Trio erlaubt, jetzt mal voll romantisch und befreit auszusingen. Fast eine andere Form von Liebe.

(LV) Mein Solo im Trio erinnert mich schon fast an Rachmaninow in der Art, wie man da ausholen kann. Und der Hauptteil ist rhythmisch sehr spannend. Das geht eigentlich metrisch voll durch mit den Triolen. Aber dennoch kommen immer diese Akzente, diese leichten Schief lagen. Ich glaube, das gehört auch zur slawischen Art des Tanzes.

(FW) In diesem tänzerischen Charakter ist der zweite auch mit dem vierten Satz (Finale. Allegro con brio) verwandt. Nach dem Adagio ist das für mich wie ein Spritzer Wasser ins Gesicht. Da ist man wieder völlig raus aus diesem Sehnsuchtsvollen, Gedankenverlorenen.

(TT) Ich glaube, das sagt sowas wie: Das Leben geht jetzt weiter! Es muss irgendwie weitergemacht werden, es muss weiter gelebt werden, weiter getanzt werden. Aber das ist durchaus auf eine etwas ruppige, frustrierte Art zwischendurch. Und wenn es sich so steigert und zu diesen Abbrüchen kommt, ist es auch wie ein Anrennen gegen die Wand.

(CT) Nachher kommt dann ja das Wiegenlied. In mir entstehen da Bilder: Wenn er stellenweise so fröhlich, groß und stolz ausbricht, klingt da für mich an, wie die Mutter möchte, dass Ihr Antonchen trotzdem noch ist. Es nützt ja nichts, wenn er rumläuft und nur noch jammert. Und davor kommt noch der Choral. Wenn man es also auf die Mutter bezieht, hat man die Erinnerung an die Kindheit, dann den Choral und dann ihn heute im Leben stehend.

(LV) Es ist immer die Frage nach so einem dunklen Satz, wie man da wieder rauskommt. Das haben die Komponisten unterschiedlich exerziert, manche versuchen es mit einer rationalen Anstrengung in einer Fuge, manche mit Naturverbundenheit, und hier ist es glaube ich ein bisschen auch dieses volkstümliche Element. Durch das volkstümliche Element komme ich wieder raus aus diesem Loch.

(FW) Das Volkstümliche findet sich natürlich auch im Dumky-Trio, auch wenn das ganz anders daherkommt als das f-Moll-Trio...

(CT) Die Verarbeitung ist natürlich vollkommen unterschiedlich. Aber was wir für uns beim Dumky-Trio entdeckt haben ist, dass die Tempoverhältnisse und die Bezüge der Sätze untereinander so stringent und genau ausgearbeitet sind, dass eine echte kompositorische Meisterschaft in der großen Form dieser sechs Sätze besteht. Ich habe viele Aufnahmen des Dumky-Trios von bekannten und unbekanntem Ensembles gehört, und es ist überall eine vollkommene Ignorierung der Tatsache, dass Dvorak sich in dieser größeren formalen Anlage etwas vorgestellt haben könnte. All die Ensembles, die ich gehört habe, machen genau dasselbe: sie spielen die langsamen Teile ganz langsam und die schnellen ganz schnell. Und dadurch nimmt man dem Stück jede Strenge und fast auch die Würde, finde ich. Es geht nicht darum, dass man immer ganz traurig oder vollkommen überdreht ist, sondern gerade in den schnellen Sätzen steckt auch ganz viel Ernst und Widerstand. Das geht so weit, dass fast alle Ensembles im ersten Satz im schnellen Teil, wo dasselbe Tempo steht, ein doppeltes Tempo wählen. Das zieht sich durch das gesamte Dumky-Trio. Wir haben für uns erkannt, dass Dvorak hier nicht einfach mit Emotionen in Schwarz-Weiß um sich schleudert, sondern ein stringentes Meisterwerk geschaffen hat. Wenn man sich wirklich an den Vorgaben in Tempo und Dynamik orientiert, gibt das dem Stück ein neues Gesicht. Und zwar ein ernsthaftes - und mindert die Gefühle der Verzweiflung, Leidenschaft, Wildheit und Musizierlust ja trotzdem durchaus nicht ! Weder beim Spielen noch beim Zuhören .

(TT) Das Dumky-Trio war immer als etwas leicht verschrien. Und das ist wahnsinnig traurig. Nicht nur wegen der kompositorischen Meisterschaft, sondern auch wegen des Themas: dieses Gehen durch die Abgründe - mit Würde. Mir war das auch nicht bewusst, bis wir angefangen haben, uns ernsthaft mit dem Stück zu beschäftigen, statt sich einfach nur darin zu gefallen, wie laut, schön und traurig man spielen kann. Nicht wir sind im Vordergrund, sondern die aneinandergereihten Erzählungen eines traurigen Menschen.

(FW) Brahms hat ja interessanterweise beim Dumky-Trio auch schon von einem "ernsthaften Stück" gesprochen. Dvorak hat ja vermutlich auch die Dumka gewählt, weil er atmosphärisch eben genau das Traurig-Elegische, Balladenhafte dieses ukrainischen Tanzes haben wollte.

(CT) Aber gerade die volkstümlichen Elemente profitieren glaube ich nicht davon, wenn man immer, wenn es schnell wird, so virtuos spielt.

(FW) Was sind die Sätze für Euch - einzelne Tänze? Erzählungen?

(TT) Es sind ganz oft Zustandsbeschreibungen. Erzählungen über emotionale Zustände.

(CT) Das zweite ist doch zum Beispiel vielleicht ein Trauermarsch mit der kleinen Pauke.

(LV) Ich denke dabei an emotionale Postkarten. Ich kannte das Dumky-Trio auch immer eher als reißerisch. Als wir es immer öfter gespielt haben, kam es uns immer näher, eine Reise. Es hat sich eine gewisse Melancholie über das ganze Stück gelegt.

(FW) Ich denke da schon auch an die Entstehung. Dvorak hat das Dumky-Trio relativ kurz vor seiner Abreise nach New York komponiert und auf der Abschiedstournee mit seinen Freunden gespielt hat. Da war er sicher emotional auch sehr involviert.

(TT) Ich würde das gar nicht nur daran festmachen. Aber es sind sicherlich Abgründe. Komponierte Abgründe auf unterschiedliche Weise beleuchtet. Jedes Mal, wenn man das Stück gespielt hat, ist man emotional eigentlich vollkommen zerstört. Das Menschsein wird universell in seiner Tragik gezeigt.

(LV) Dvorak ist hier ja schon in seiner späteren Phase. Und ich denke da auch an die späten Klavierstücke von Brahms oder Beethovens Bagatellen. Er nimmt die kleine Form, statt die große Kiste aufzumachen. Er erzählt etwas unglaublich Wertvolles sehr gedrängt, direkt und konzentriert. Diese Vereinfachung führt teilweise zu einer unglaublichen Erschütterung. Mir bleibt da das Herz stehen.

(FW) Das heißt, dass die größere Schlichtheit des Dumky-Trios im Vergleich zum acht Jahre früher entstandenen f-Moll-Trio in keiner Weise seine Tiefe wegnimmt - im Gegenteil!

(TT) Ja, auch diese Form der "Postkarten". Die klassische viersätzig Form hat er hier nicht nötig. Das ist eigentlich eine risikoreiche Sache, weil die Zeit zwischendurch stehenbleibt und alles so endlos wird. Und dann wird sie wieder verdichtet. Da ist nichts Unnötiges.

(LV) Wir haben bei der Aufnahme manchmal den Saal abgedunkelt, um für uns persönlich noch mehr in diese konzentrierte, tiefe, intime Stimmung zu kommen. Man ist da in Klausur, nichts lenkt ab. Da ist totale Stille. Es war extrem intensiv und innig. Beglückend. Für mich ist Dvorak die größte Entdeckung der letzten zwanzig Jahre, meine Liebe ist immer tiefer geworden zu diesem unglaublichen Genie, das so kunstvoll und dennoch so völlig unmittelbar zu uns spricht.

**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](http://www.christiantetzlaff.com)

**Tanja Tetzlaff** verfügt über ein weit gefächertes Repertoire, das sowohl Standardwerke als auch Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts umfasst. Nach der erfolgreichen Teilnahme an vielen internationalen Wettbewerben spielte sie mit zahlreichen renommierten Orchestern, u. a. mit den Orchestern der Tonhalle Zürich, des Bayerischen Rundfunks und des Konzerthaus Berlin, dem Royal Flandern Orchestra und dem Orquesta Nacional de España, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, sowie dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Orchestre de Paris und dem Cincinnati Symphony Orchestra. Dabei arbeitete sie zusammen mit namhaften Dirigenten wie Lorin Maazel, Daniel Harding, Sir Roger Norrington, Philippe Herreweghe, Vladimir Ashkenazy, Dmitrij Kitajenko, Paavo Järvi, Michael Gielen, Heinz Holliger und vielen anderen.

Als Solistin arbeitete sie zuletzt mit dem Iceland Symphony Orchestra, dem Royal Northern Sinfonia Orchestra, dem Scottish Chamber Orchestra, dem Sinfonieorchester Rostock, dem Philharmonia Orchestra London, dem Orchestre Nationale des Pays de la Loire, dem Tokyo Metropolitan Orchestra sowie dem NHK Orchestra Tokio zusammen. Ihr besonderes Interesse gilt der Kammermusik – sie spielt regelmäßig Klaviertrio mit Christian Tetzlaff und Lars Vogt, zuletzt in Antwerpen, Luxemburg, Freiburg, bei der Schubertiade, in Bilbao, Paris und London. In weiteren Kammermusikformationen ist sie beim Luzern Festival, in Prag sowie beim Mozarteum Salzburg zu hören. Regelmäßig konzertiert sie



in renommierten Kammermusikreihen und bei Festivals. Außerdem gehört sie zur Kernbesetzung des Heimbach-Festivals „Spannungen“. Regelmäßige Kammermusikpartner sind Leif Ove Andsnes, Antje Weithaas, Florian Donderer, Baiba und Lauma Skride, Carolin Widmann und Sharon Kam.

Tanja Tetzlaff ist außerdem Mitglied des Tetzlaff Quartettes, welches 1994 zusammen mit Christian Tetzlaff, Elisabeth Kufferath und Hanna Weinmeister gegründet wurde. Mit ihrer Duopartnerin, der Pianistin Gunilla Süssmann konzertiert sie regelmäßig. Das Duo hat bei CAVI-music zwei CDs mit Werken von Brahms sowie einem nordisch-russischen Programm eingespielt.

Tanja Tetzlaff studierte an der Musikhochschule Hamburg bei Professor Bernhard Gmelin und am Mozarteum Salzburg bei Professor Heinrich Schiff. Sie spielt ein Cello von Giovanni Baptista Guadagnini aus dem Jahre 1776.

[tanjatetzlaff.com](http://tanjatetzlaff.com)

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

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

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

[www.larsvogt.de](http://www.larsvogt.de)

Recordings: Sendesaal Bremen, April 2018  
Executive Producer: Reijo Kiilunen  
Recording Producer: Christoph Franke

Ⓟ & © 2018 Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila  
Photos: Giorgia Bertazzi

This recording was made in cooperation with Sendesaal Bremen.

Also available



For more information please visit [www.ondine.net](http://www.ondine.net)



ODE 1316-2

# ANTONÍN DVOŘÁK (1841–1904)

CHRISTIAN TETZLAFF, violin • TANJA TETZLAFF, cello • LARS VOGT, piano

1–4	Piano Trio No. 3 in F minor, Op. 65 B. 130	40:33
5–10	Piano Trio No. 4 in E minor, Op. 90 'Dumky' B. 166	32:05



sendesaal bremer

**ONDINE**  
www.ondine.net

[72:56] • English notes enclosed • Deutsche Textbeilage

© & © 2018 Ondine Oy, Helsinki  
Manufactured in Germany. Unauthorised copying, hiring, lending,  
public performance and broadcasting of this recording is prohibited.

[www.christiantetzlaff.com](http://www.christiantetzlaff.com) • [tanjatetzlaff.com](http://tanjatetzlaff.com) • [www.larsvogt.de](http://www.larsvogt.de)

ODE 1316-2