

A black and white portrait of Lars Vogt, a man with a short beard and mustache, wearing a dark suit jacket over a black t-shirt. He is looking slightly to the right of the camera with a neutral expression. The background is a textured, light-colored wall.

ONDINE

LARS VOGT

BACH

GOLDBERG
VARIATIONS

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

GOLDBERG VARIATIONS, BWV 988

76:38

| | | |
|----|--|------|
| 1 | Aria | 3:56 |
| 2 | Variatio 1. a 1 Clav. | 1:52 |
| 3 | Variatio 2. a 1 Clav. | 1:40 |
| 4 | Variatio 3. Canone all'Unisono. a 1 Clav. | 2:02 |
| 5 | Variatio 4. a 1 Clav. | 1:04 |
| 6 | Variatio 5. a 1 ô vero 2 Clav. | 1:25 |
| 7 | Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav. | 1:19 |
| 8 | Variatio 7. a 1 ô vero 2 Clav. al tempo di Giga | 1:33 |
| 9 | Variatio 8. a 2 Clav. | 1:53 |
| 10 | Variatio 9. Canone alla Terza. a 1 Clav. | 1:41 |
| 11 | Variatio 10. Fughetta. a 1 Clav. | 1:33 |
| 12 | Variatio 11. a 2 Clav. | 1:57 |
| 13 | Variatio 12 a 1 Clav. Canone alla Quarta in moto contrario | 3:10 |
| 14 | Variatio 13. a 2 Clav. | 4:49 |
| 15 | Variatio 14. a 2 Clav. | 2:04 |
| 16 | Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav.: Andante | 3:29 |
| 17 | Variatio 16. Ouverture. a 1 Clav. | 2:50 |
| 18 | Variatio 17. a 2 Clav. | 2:04 |
| 19 | Variatio 18. Canone alla Sesta. a 1 Clav. | 1:25 |
| 20 | Variatio 19. a 1 Clav. | 1:24 |
| 21 | Variatio 20. a 2 Clav. | 2:00 |

| | | |
|----|---|------|
| 22 | Variatio 21. Canone alla Settima | 2:36 |
| 23 | Variatio 22. a 1 Clav. alla breve | 1:29 |
| 24 | Variatio 23. a 2 Clav. | 2:02 |
| 25 | Variatio 24. Canone all'Ottava. a 1 Clav. | 2:59 |
| 26 | Variatio 25. a 2 Clav. adagio | 7:11 |
| 27 | Variatio 26. a 2 Clav. | 2:19 |
| 28 | Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav. | 2:11 |
| 29 | Variatio 28. a 2 Clav. | 2:26 |
| 30 | Variatio 29. a 1 ô vero 2 Clav. | 2:13 |
| 31 | Variatio 30. a 1 Clav. Quodlibet | 1:48 |
| 32 | Aria da Capo | 4:13 |

LARS VOGT, piano

LARS VOGT ON THE *GOLDBERG VARIATIONS* A CONVERSATION WITH FRIEDERIKE WESTERHAUS

Westerhaus: You have known the Goldberg Variations for many years. How did you regard this work before you recorded it? With respect, with love?

Vogt: My first encounter with the *Goldberg Variations* was by way of Glenn Gould and the film by Bruno Monsiegeon. One part was devoted to the *Goldberg Variations*. I saw the beginning when I was a child of ten or eleven, late in the evening. I fell asleep at some point but then woke up again. But somehow, even then, in that half-awake state, I sensed that it was something very special. Alone the dimensions of the piece by themselves. And from the respect with which Gould spoke about it. Out of curiosity I then bought the music in 1996.

Westerhaus: Just to be able to find a way into this world?

Vogt: Exactly. And when I began working through the first theme and the first variations, I immediately noticed how incredibly difficult they are and how precisely one has to consider, even purely technically, how one might at all be able to master it. After all, much of it is written for two manuals, which almost doesn't work on one manual. One has to resort to a bit of trickery.

Westerhaus: But even on two manuals the work would be technically most highly demanding. After all, Bach deliberately intended to write exercises.

Vogt: Yes, exactly. It's a part of the *Clavier-Übung*. That's something one notices. I had great respect for it. And I never had the time to occupy myself with the *Goldberg Variations* for two or three months. They suffered repeated neglect. In the end seventeen years passed before I really played the *Goldberg Variations* on the stage. During the last year I learned them completely by heart, which in this piece is quite

a feat. I wanted to interiorize them, variation by variation. In concert I put the music on the grand piano as a memory aid – I didn't want to subject myself to stress over seventy-five minutes.

Westerhaus: If the work ripened in you for seventeen years, then how did your view of it change or even sharpen?

Vogt: Well, one always thinks: that's such a sacred object. And for me the great musical surprise was that the work is actually very entertaining! There's an underlying *joie de vivre* in it. And nonetheless each variation – already in the aria, after the double bar – treats the theme of the acceptance of sorrow.

It's a marvelous outlook on life to say: we have joy as our foundation and can be thankful for life. Grief and pain are a part of what we accept.

The *Goldberg Variations* are actually an all-encompassing vision of life, but on the whole a very positive view of it. Sometimes I thought: this is entertaining music on the highest level.

Westerhaus: Reception history has made the work so gigantic, so significant, so charged with meaning – you used the term 'sacred object.' So the question arises: How do I approach it as an artist? How do I come to the inner conviction that it's good and proper for me now also to present my viewpoint – after all the others who've done so, including Glenn Gould, who did indeed set a genuine milestone?

Vogt: For starters, one has to 'de-sanctify' the work for oneself. One has to take a step back and simply take it as a piece that Bach thought out at that time. He didn't necessarily want to leave a last will and testament. I believe that he simply took delight in the experiment of constructing canons around these variations, of experimenting structurally. For example, the relevance of the numbers, which means that here the

theme consists of thirty-two measures and the work of thirty-two pieces, the groups of three always end with a canon, and a quodlibet occurs at the conclusion. I think he had fun with that. One hears it in this music. For this reason I would place the greatest emphasis on delight and fun. Of course there are a couple of dramatic outbursts and occasionally also great sorrow, but the positive element predominates.

The aria too is no squeezing out of meaning, no romantic supercharging, but a simple, pretty piece of music. Great significance does not much belong here. The significance is produced on its own.

Westerhaus: But the aria is in fact precisely the place where one initially prepares the ground for everything that comes after it. Here one in principle really does have to begin developing the overarching idea. How did you tackle this?

Vogt: Oddly enough, for me that resonated quite naturally right from the beginning. Even if it doesn't have much to do with the tradition in which the aria is often played very slowly. Perhaps it comes from my intense occupation with historical performance practice. Some time ago I again spent a week with my very dear friend Roger Norrington, who always says: "There are no slow movements." That's of course a blunt statement, but there's something to it. The idea that sound stands by and for itself, only for the beauty of the moment, has actually existed only since the late nineteenth century. And in this respect such an aesthetic in my view doesn't have much to do with the *Goldberg Variations*. But the idea of a musical curve has always existed, of an oscillation. In the aria there's no prescription of tempo, which means there's also no reason to make it into an adagio. It's a harmless aria, which, as András Schiff has shown, is built on the basses. If one plays them very slowly, the basses aren't at all interconnected. Not to mention the inner voices, which have to be interconnected.

You say that everything proceeds from the aria. That's right! But before I made my recording I listened to some other recordings and was perplexed to hear how radically the break between the aria and the first variation sometimes was executed. The aria fades away into something sacred, noble, sublime – and then the first variation comes bursting in with a force and a brutality as if there were no connection at all. This too was something that I just couldn't imagine. Rather, I regard the first variation as a galant dance embellishing and continuing the aria.

Westerhaus: You decided to record the Goldberg Variations on a modern grand piano. Why – and what is your idea of sound here?

Vogt: I prefer the modern grand piano, in spite of all the difficulties and disadvantages when compared with some historical instruments. Its color is something especially marvelous, also precisely for polyphonic part writing. My occupation with historical performance practice has brought me to the point that I come as close as possible to a human voice or to violin playing practically without vibrato and would like to phrase in this manner. And so a completely different sound picture develops.

Westerhaus: Which means, coming from your idea of sound, that you employ the vibrato more as a kind of ornament and not as a fundamental color. How do you treat the pedal?

Vogt: I've experimented with it – also inspired by András Schiff, whom I've heard with Bach's *The Well-Tempered Clavier*, where he didn't use the pedal one single time. I've ascertained that this also works very well with the *Goldberg Variations*, at least almost without the pedal. For me there's one passage that has an organ character and in one of the repetitions can tolerate a bit of a cathedral effect. I've added the pedal in some spots but very rarely. The basic idea is in fact to get along without the pedal. Everything results from the polyphonic design. And one can make it clear very well with the fingers.

Westerhaus: While you of course have to decide which voices you'll emphasize where. There's hardly one right path here, is there?

Vogt: That's right. But everything is played twice; in this respect one has the chance to vary, also in character. I'm no friend of extensive ornamentation. I find the piece already to be so complex that I've very much held myself back on this. The ornaments written by Bach are so precisely and wonderfully thought out that I don't want to add a lot to them. I'm also not an advocate of the idea of playing the repetitions an octave higher.

Westerhaus: While listening I had the feeling that you were really playing the work more for yourself than for others – beginning with this simplicity with which you design the aria.

Vogt: That's a wonderful thought. I also feel this intimacy in Bach because everything is intended "Soli Deo Gloria", that is, in the end involves his relationship with God. Here one is very much by oneself. In concert I experience something similar. Even in halls that are so very big, like the Tonhalle in Zurich, I had the feeling that I could play it entirely for myself and make the people come closer to me.

Westerhaus: The dimensions of the Goldberg Variations are gigantic. In concert you play them from front to back. How did you play them for the recording?

Vogt: Here too it's extremely important that one captures the overarching idea. I played a complete run-through at the beginning and at the end. In between I worked in groups of three. These are inner units, like little trio sonatas.

In this piece basic trust plays an extremely important role. One has to trust that this music speaks for itself. I've always played in the conviction that dimensionality too, the length, is a part of the work. This time must pass. One has to trust that things

are good this way, and people too experience their happiness because of this. In this sense Bach here simultaneously created a microcosm and a macrocosm.

One doesn't have to understand everything precisely in order to comprehend the beauty of the *Goldberg Variations*. One senses this clarity, the vibrancy, sometimes what is extreme joy. At the end, this quodlibet, which I personally feel is a gigantic song of thanksgiving. It's also an immensely enthralling psychological process.

We let ourselves be taken along on this journey. We ourselves don't have to navigate but on it are guided by the greatest musical genius there ever was: Johann Sebastian Bach.

(Translation: Susan Marie Praeder)

Lars Vogt has established himself as one of the leading musicians of his generation. Born in the German town of Düren in 1970, he first came to public attention when he won second prize at the 1990 Leeds International Piano Competition and 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

LARS VOGT ÜBER DIE “GOLDBERG-VARIATIONEN” DAS GESPRÄCH FÜHRTE FRIEDERIKE WESTERHAUS

Westerhaus: Die Goldberg-Variationen kennen Sie schon seit vielen Jahren. Wie standen Sie dem Werk gegenüber, bevor Sie es aufgenommen haben? Mit Respekt, mit Liebe?

Vogt: Meine erste Begegnung mit den Goldberg-Variationen war der Film von Bruno Monsaingeon über Glenn Gould. Ein Teil war den Goldberg-Variationen gewidmet. Den Anfang habe ich als Kind mit 10-11 Jahren gesehen, spätabends. Irgendwann bin ich eingeschlafen, dann wieder aufgewacht. Aber irgendwie habe ich schon damals in diesem halbawachen Zustand gespürt, dass das etwas ganz Besonderes ist. Allein schon die Dimensionen des Stücks. Und durch den Respekt, mit dem Gould darüber sprach. Aus Neugierde habe ich dann 1996 die Noten gekauft.

Westerhaus: Um überhaupt einen Einstieg zu finden in diese Welt?

Vogt: Genau. Und als ich anfang, das erste Thema und die ersten Variationen zu erarbeiten, habe ich sofort gemerkt, wie unglaublich schwer die sind und wie genau man sich schon rein technisch überlegen muss, wie man das überhaupt bewältigen kann. Vieles ist ja für zwei Manuale geschrieben, was auf einem Manual fast nicht funktioniert. Man muss schon etwas tricksen.

Westerhaus: Aber sogar auf zwei Manualen wäre das Werk technisch höchst anspruchsvoll. Bach wollte ja bewusst Übungen schreiben.

Vogt: Ja, genau. Es ist ein Teil der „Clavier-Übung“. Das merkt man. Ich hatte großen Respekt davor. Und ich hatte nie Zeit, mich mal 2-3 Monate nur mit den Goldberg-Variationen zu beschäftigen. Sie blieben immer wieder liegen. Letztlich dauerte es 17 Jahre, bis ich die Goldberg-Variationen wirklich auf der Bühne gespielt habe.

Im letzten Jahr habe ich sie komplett auswendig gelernt, was bei diesem Stück ein ziemlicher Akt ist. Ich wollte Variation für Variation verinnerlichen. In den Konzerten habe ich als Gedankenstütze die Noten in den Flügel gelegt – den Stress über 75 Minuten wollte ich mir nicht antun.

Westerhaus: Wenn das Werk 17 Jahre in Ihnen gereift ist, wie hat sich Ihr Blick darauf verändert oder auch geschärft?

Vogt: Man denkt ja immer, das sei so ein Heiligtum. Und die große musikalische Überraschung war für mich, dass das Werk eigentlich ganz unterhaltsam ist! Darin steckt eine Grund-Lebensfreude. Und dennoch geht es auch in jeder Variation – schon in der Aria nach dem Doppelstrich – um das Thema der Akzeptanz von Trauer. Es ist ein schönes Weltbild, zu sagen: wir haben eine Grundfreude und können dankbar für das Leben sein. Leid und Schmerzen sind ein Teil dessen, was wir annehmen.

Die Goldberg-Variationen sind eigentlich ein Rundumschlag auf das Leben, aber ein insgesamt sehr positiver Blick darauf. Manchmal dachte ich, es ist Unterhaltungsmusik auf höchstem Niveau.

Westerhaus: Das Werk ist auch durch die Rezeptionsgeschichte so riesig, so bedeutungsträchtig, so aufgeladen – Sie haben den Begriff des Heiligtums verwendet. Da ist die Frage, wie nähere ich mich dem als Künstler? Wie komme ich zu der inneren Überzeugung, dass es gut und richtig ist, wenn ich jetzt auch meine Sichtweise präsentiere – nach all den anderen, die das gemacht haben, unter anderem Glenn Gould, der ja einen echten Meilenstein gesetzt hat.

Vogt: Erstmal muss man das Werk für sich „ent-heiligen“. Man muss einen Schritt zurück treten, und es einfach als ein Stück nehmen, das sich Bach damals

ausgedacht hat. Er wollte damit nicht notwendigerweise ein Testament hinterlassen. Ich glaube, er hatte einfach Freude an dem Experiment, um die Kanons herum diese Variationen zu bauen, strukturell zu experimentieren. Beispielsweise die Zahlen-Relevanz, dass so ein Thema aus 32 Takten besteht und das Werk aus 32 Stücken, die Dreiergruppen immer mit einem Kanon enden und am Schluss ein Quodlibet steht. Ich denke, das hat ihm Spaß gemacht. Das hört man dieser Musik an. Deswegen würde ich die Freude und den Spaß fast am größten schreiben. Natürlich gibt es ein paar dramatische Einbrüche und zwischendurch auch eine große Traurigkeit, aber es überwiegt das Positive.

Auch die Aria ist kein Ausquetschen von Sinn, keine romantische Aufladung, sondern ein einfaches, schönes Stück Musik. Das Bedeutungsschwangere hat da nicht viel zu suchen. Die Bedeutung stellt sich von selbst ein.

Westerhaus: Aber die Aria ist doch tatsächlich genau das, wo man schon den Boden bereitet für alles, was danach kommt. Man muss doch im Grunde schon da beginnen, den großen Bogen zu spannen. Wie sind Sie das angegangen?

Vogt: Eigenartigerweise hat das für mich von Anfang an ganz natürlich geschwungen. Auch wenn das mit der Tradition, in der die Aria oft sehr langsam gespielt wird, nicht viel zu tun hat. Vielleicht kommt das durch meine intensive Beschäftigung mit der historischen Aufführungspraxis. Ich habe vor einiger Zeit wieder eine Woche mit dem von mir sehr geliebten Roger Norrington verbracht, der immer sagt: „Es gibt keine langsamen Sätze“. Das ist natürlich eine krasse Aussage, aber da ist was dran. Das Konzept, dass Klang für sich steht, nur für die Schönheit des Moments, gibt es eigentlich erst seit dem späten 19. Jahrhundert. Und insofern hat diese Ästhetik für mich bei den Goldberg-Variationen nicht viel zu suchen. Es hat aber schon immer den Gedanken von einem musikalischen Bogen gegeben, von einem Schwingen. Es gibt bei der Aria keine Tempovorschrift, also auch keinen Grund, sie zu einem Adagio zu

machen. Es ist eine unschuldige Aria, die – wie András Schiff das dargelegt hat – auf den Bässen aufbaut. Wenn man sie sehr langsam spielt, haben die Bässe überhaupt keine Verbindung mehr zueinander. Ganz zu schweigen von den Innenstimmen, die Bezug zueinander haben müssen.

Sie sagen, alles geht aus der Aria hervor. Das ist richtig! Aber ich habe vor meiner Aufnahme einige andere Einspielungen gehört und war perplex, wie radikal manchmal der Bruch von der Aria zur ersten Variation gemacht wurde. Die Aria verklingt zu etwas Heiligem, Erhabenen, Enthobenen – und dann bricht mit einer Wucht und Brutalität die erste Variation herein, als würde gar kein Zusammenhang bestehen. Das konnte ich mir eben auch nicht vorstellen. Ich empfinde die erste Variation eher als einen galanten Tanz, der die Aria umspielt und weiterführt.

Westerhaus: Sie haben sich entschieden, die Goldberg-Variationen auf einem modernen Flügel einzuspielen. Warum - und was ist Ihre Klangvorstellung dabei?

Vogt: Ich bevorzuge den modernen Flügel trotz aller Schwierigkeiten und Nachteile gegenüber manchen historischen Instrumenten. Seine Farbigkeit ist etwas besonders Tolles, auch gerade für polyphone Stimmführung. Ich bin durch die Beschäftigung mit der historischen Aufführungspraxis dahin gekommen, dass ich einer Gesangsstimme oder einer Geige, die fast ohne Vibrato spielt, möglichst nahe kommen und auf diese Art phrasieren möchte. Und so entwickelt sich ein völlig anderes Klangbild.

Westerhaus: Das heißt, dass Sie von der Klangvorstellung her das Vibrato eher als eine Art Verzierung einsetzen und nicht als eine Grund-Farbe. Wie halten Sie es mit dem Pedal?

Vogt: Ich habe damit experimentiert – auch angeregt durch András Schiff, den ich mit Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ gehört habe, wo er kein einziges Mal das Pedal berührt hat. Ich habe festgestellt, dass das bei den Goldberg-Variationen auch sehr gut geht, zumindest fast ohne Pedal. Es gibt für mich eine Stelle, die einen Orgel-

Charakter hat, und in einer der Wiederholungen etwas Kathedralen-Effekt vertragen kann. Ganz punktuell habe ich Pedal dazugetan, aber sehr selten. Der Grundgedanke ist tatsächlich, ohne Pedal auszukommen.

Es ergibt sich alles aus der polyphonen Fügung. Und die kann man durch die Finger sehr gut klarmachen.

Westerhaus: Wobei Sie sich ja entscheiden müssen, welche Stimmen Sie wann hervorheben. Da gibt es kaum den einen richtigen Weg, oder?

Vogt: Stimmt. Aber alles wird zweimal gespielt, insofern hat man die Chance zu variieren, auch im Charakter. Ich bin kein Freund von großen Verzierungen. Ich finde das Stück bereits so komplex, dass ich mich da sehr zurück gehalten habe. Die Verzierungen, die Bach schreibt, sind so genau und schön überlegt, dass ich da nicht viel hinzudichten wollte. Ich bin auch kein Befürworter davon, die Wiederholung eine Oktave höher zu spielen.

Westerhaus: Ich hatte beim Hören das Gefühl, dass Sie das Werk eigentlich mehr für sich selbst als für andere spielen – schon in dieser Schlichtheit, wie Sie die Aria anlegen.

Vogt: Das ist ein schöner Gedanke. Diese Intimität fühle ich bei Bach auch dadurch, dass alles „Soli Deo Gloria“ gedacht ist, also letztlich um seine Beziehung zu Gott geht. Da ist man ganz bei sich. Im Konzert geht mir das ähnlich. Ich hatte auch in so großen Sälen wie der Tonhalle Zürich das Gefühl, dass ich das ganz für mich spielen kann, und die Leute zu mir heranrücken.

Westerhaus: Die Dimensionen der Goldberg-Variationen sind riesig. Im Konzert spielen Sie sie von vorne bis hinten durch. Wie haben Sie es bei der Aufnahme gemacht?

Vogt: Es ist extrem wichtig, dass man auch da den Bogen findet. Ich habe am Anfang und am Ende einen kompletten Durchlauf gespielt. Dazwischen habe ich in Dreiergruppen gearbeitet. Das sind innere Einheiten, wie kleine Triosonaten.

Bei diesem Stück spielt das Grundvertrauen eine extrem wichtige Rolle. Man muss darauf vertrauen, dass diese Musik für sich spricht. Ich habe immer mit der Überzeugung gespielt, dass auch die Dimension, die Länge, ein Teil des Werkes ist. Diese Zeit muss vergehen. Man muss das Zutrauen haben, dass das gut so ist, und die Menschen auch dadurch ihr Glück erfahren. In diesem Sinne hat Bach hier gleichzeitig einen Mikro- und einen Makrokosmos geschaffen.

Man braucht nicht alles genau zu verstehen, um die Schönheit der Goldberg-Variationen zu begreifen. Man spürt diese Klarheit, die Lebendigkeit, manchmal übermäßige Freude. Am Ende dieses Quodlibet, das ich persönlich als riesigen Dankesang empfände. Es ist auch ein ungeheuer spannender psychologischer Ablauf.

Wir lassen uns auf diese Reise mitnehmen. Wir müssen nicht selbst navigieren, sondern werden dabei von dem größten musikalischen Genie geführt, das es je gab: Johann Sebastian Bach.

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

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

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

www.larsvogt.de

Recordings: 24–26 March, 2014, Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln, Germany
Executive Producer: Maja Ellmenreich
Recording Producer Stephan Schmidt
Editing, Mastering & Mix: Stephan Schmidt
Balance Engineer: Eva Pöpplein

© & © 2015, Deutschlandradio/Ondine Oy, Helsinki

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

ALSO AVAILABLE



ODE 1271-2



ODE 1205-2



ODE 1204-2

For more information please visit www.ondine.net

