



KÖLNER PHILHARMONIE

KÖLNER PHILHARMONIE

Portrait
Tabea Zimmermann 1 | 2
9. und 12. September 2006





Inhalt

Samstag, 9. September 2006, 20:00	2
Portrait Tabea Zimmermann 1	
Rheinische Gesänge	
Dienstag, 12. September 2006, 20:00	12
Portrait Tabea Zimmermann 2	
D'Amore	
Tabea Zimmermann	19
Ein Portrait von Johannes Hirschler	
Biografien	22
Vorschau	27
Impressum	28

Portrait Tabea Zimmermann 1

Rheinische Gesänge

Ingeborg Danz *Alt*

Antje Weithaas *Violine*

Tabea Zimmermann *Viola*

Patrick Demenga *Violoncello*

Lars Vogt *Klavier*

PAUL HINDEMITH (1895–1963)

Sonate für Bratsche allein op. 25 Nr. 1

Breit. Viertel

Sehr frisch und straff. (Viertel)

Sehr langsam

Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache

Langsam, mit viel Ausdruck

ROBERT SCHUMANN (1810–1856)

»Im Rhein, im heiligen Strome«

»Aus alten Märchen winkt es«

aus: Dichterliebe op. 48

Liederkreis aus Heinrich Heines »Buch der Lieder«

für eine Singstimme und Klavier

CLARA SCHUMANN (1819–1896)

Lorelei für eine Singstimme und Klavier

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

Streichtrio-Satz B-Dur D 471

Allegro

PAUSE

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

Zwei Gesänge für Altstimme, Viola und Klavier op. 91

Gestillte Sehnsucht

Geistliches Wiegenlied

ROBERT SCHUMANN

Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello Es-Dur op. 47

Sostenuto assai – Allegro ma non troppo

Scherzo. Molto vivace

Andante cantabile

Finale. Vivace

19:00 Einführung in das Konzert

durch Michael Struck-Schloen

Die Gesangstexte

Robert Schumann

»Im Rhein, im heiligen Strome«

(Text: Heinrich Heine, 1797–1856)

Im Rhein, im heiligen Strome,
Da spiegelt sich in den Well'n
Mit seinem großen Dome
Das große, heilige Köln.

Im Dom da steht ein Bildnis,
Auf goldenem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildnis
Hat's freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Eng'lein
Um unsre liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau.

»Aus alten Märchen winkt es«

(Text: Heinrich Heine)

Aus alten Märchen winkt es
Hervor mit weißer Hand,
Da singt es und da klingt es
Von einem Zauberland;

Wo bunte Blumen blühen
Im gold'nen Abendlicht,
Und lieblich duftend glühen,
Mit bräutlichem Gesicht;

Und grüne Bäume singen
Uralte Melodei'n,
Die Lüfte heimlich klingen,
Und Vögel schmetterten drein;

Und Nebelbilder steigen
Wohl aus der Erd' hervor,
Und tanzen luft'gen Reigen
Im wunderlichen Chor;

Und blaue Funken brennen
An jedem Blatt und Reis,
Und rote Lichter rennen
Im irren, wirren Kreis;

Und laute Quellen brechen
Aus wildem Marmorstein.
Und seltsam in den Bächen
Strahlt fort der Widerschein.

Ach, könnt' ich dorthin kommen,
Und dort mein Herz erfreu'n,
Und aller Qual entnommen,
Und frei und selig sein!

Ach! jenes Land der Wonne,
Das seh' ich oft im Traum,
Doch kommt die Morgensonne,
Zerfließt's wie eitel Schaum.

Clara Schumann

Lorelei

(Text: Heinrich Heine)

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh,
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan.

Geistliches Wiegenlied
(Text: Emanuel Geibel, 1815–1884,
nach Lope de Vega, 1562–1635)

Die ihr schwebet
Um diese Palmen
In Nacht und Wind,
Ihr heiligen Engel,
Stillet die Wipfel!
Es schlummert mein Kind.

Ihr Palmen von Bethlehem
Im Windesbrausen,
Wie mögt ihr heute
So zornig sausen!
O rauscht nicht also!
Schweiget, neiget
Euch leis und lind;
Stillet die Wipfel!
Es schlummert mein Kind.

Der Himmelsknabe
Duldet Beschwerde,
Ach, wie so müd er ward
Vom Leid der Erde.
Ach nun im Schlaf ihm
Leise gesänftigt
Die Qual zerrinnt,
Stillet die Wipfel!
Es schlummert mein Kind.

Grimmige Kälte
Sauset hernieder,
Womit nur deck ich
Des Kindleins Glieder!
O all ihr Engel,
Die ihr geflügelt
Wandelt im Wind,
Stillet die Wipfel!
Es schlummert mein Kind.

Johannes Brahms
Gestillte Sehnsucht
(Text: Friedrich Rückert, 1788–1866)

In gold'nen Abendschein getaucht,
Wie feierlich die Wälder stehn!
In leise Stimmen der Vöglein hauchet
Des Abendwindes leises Weh'n.
Was lispeln die Winde, die Vögelein?
Sie lispeln die Welt in Schlummer ein.

Ihr Wünsche, die ihr stets euch reget
Im Herzen sonder Rast und Ruh!
Du Sehnen, das die Brust bewegt,
Wann ruhest du, wann schlummerst du?
Beim Lispeln der Winde, der Vögelein,
Ihr sehnenenden Wünsche, wann schläft ihr ein?

Ach, wenn nicht mehr in gold'ne Fernen
Mein Geist auf Traumgefieder eilt,
Nicht mehr an ewig fernen Sternen
Mit sehndem Blick mein Auge weilt;
Dann lispeln die Winde, die Vögelein
Mit meinem Sehnen mein Leben ein.



Burg Lahneck, Foto 1893



Von jeher sind Flüsse Inspirationsquelle der Tonkunst. Einerseits werden diesbezügliche Werke vom Reiz tonmalerischer Darstellung motiviert, andererseits verweisen sie indirekt auf die Bedeutung von Fließgewässern als Lebensadern der Zivilisation. Dabei steht das Verbindende (als Handels- und Verkehrswege) dem Trennenden gegenüber: Gerade in alter Zeit waren Flüsse natürliche Grenzen und schwer zu überwindende Hindernisse, und die Natur- und Kulturlandschaften diesseits und jenseits unterschieden sich miteinander drastisch voneinander. Zudem wurden und werden Flüsse auch oft genug zur Gefahr – die Lebensgrundlagen, die sie ihren Anwohnern bieten, können sie ihnen als Naturgewalt wieder entziehen. Nicht zuletzt auf dieser Ambivalenz beruht, dass sich aus dem beständigen Fließen und Strömen eine existenzielle Dimension ableiten lässt, dass der Fluss selbst zum Spiegel des Lebens gerät – im Spannungsfeld von Werden und Vergehen, von stetem Wandel und ewiger Wiederkehr. Nun sind es vor allem die großen Flüsse, die die (künstlerische) Fantasie anregen und in bestimmte Richtungen lenken. So bildete sich im Einzugsgebiet des Rheins eine eigene Form der Romantik aus, die »Rheinromantik«. Auch wird dem »Rheinländer« bis heute ein besonderer Hang zur Offenheit, Fröhlichkeit und Feierlust nachgesagt – was wiederum maßgeblich zur Entstehung »rheinischer Gesänge« beitrug. Im heutigen Konzert geht es freilich nicht um »Rheinromantik« und »Rheinische Gesänge« im engeren Sinne, sondern um ganz unterschiedliche Kompositionen, deren Beziehungen zum Motto mal enger, mal weiter gefasst sein können, mal aber auch kaum greifbar sind.



Paul Hindemith: Sonate für Bratsche allein op. 25 Nr. 1

Paul Hindemiths Sonate für Bratsche allein op. 25 Nr. 1 wurde zwar in »fließender« Bewegung niedergeschrieben, aber nicht auf einem Fluss: »Die Sätze I und V habe ich im Speisewagen zwischen Frankfurt und Köln komponiert und bin gleich aufs Podium und habe die Sonate gespielt«, bemerkte Hindemith nicht ohne Stolz auf sein Arbeitstempo. Dass sich dieses »Podium« (die Uraufführung war am 18. März 1922) in Köln befand, muss als Rechtfertigung für die Aufnahme ins heutige Programm genügen – denn von »Rheinromantik« oder »rheinischem Frohsinn« ist in dem Werk nichts zu spüren. Stattdessen zeichnet es sich durch eine herbe Tonsprache aus, die im vierten Satz geradezu zum Programm stilisiert wird: *Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache.* Kontrastierend umrahmt wird dieser jenseits funktioneller Harmonik angesiedelte Einbruch des Furiosen von zwei langsamen Sätzen – dem dritten mit seiner weit ausschwingenden

Melodik und dem fünften, mit dem die Sonate hoch expressiv ausklingt. Demgegenüber zeichnen sich die jeweils dreiteilig gegliederten Sätze I und II durch kraftvollen, energischen Duktus aus. Nicht nur, dass Hindemith, der selbst Bratscher war, mit dieser Sonate die Ausdrucksqualitäten »seines« Instruments zu würdigen wusste; Opus 25 Nr. 1 dokumentiert auch die Gratwanderung zwischen expressionistischen Ansätzen, wie sie Hindemith zumal in seinen frühen Opern (etwa *Mörder, Hoffnung der Frauen* von 1919) pflegte, und seiner in den 1920er-Jahren vollzogenen Wende zu »versachlichter« linearer Schreibweise.

Robert Schumann: »Im Rhein, im heiligen Strome« und »Aus alten Märchen winkt es«

Unmittelbar angesprochen wird der Rhein dagegen in Robert Schumanns Lied *»Im Rhein, im heiligen Strome«* aus *Dichterliebe* op. 48 nach Heinrich Heine. Der Rhein markiert den Ausgangspunkt einer Assoziationskette, die von der flüchtigen Erscheinung des Doms im Fluss – einem diffusen Spiegelbild, das die Gedanken beflügelt – in Gang gesetzt wird und über das Bildnis der Madonna aus dem Dom schließlich zum Antlitz der Geliebten führt (Schumann selbst bekannte in einem frühen Brief an seine spätere Frau Clara Wieck, dass er sie wie ein fernes Altarbild betrachte). Diese Entwicklung vom Monumentalen und »Heiligen« ins Emotionale und Individuelle schlägt sich in der Vertonung eindrucksvoll nieder. Mit rollender Bewegung wird zunächst der mächtige Strom eingefangen, der strenge und distanzierte Beginn des Liedes verwandelt sich in freundlichen Tonfall, enge und starre Sekundemelodik weicht allmählich größeren Intervallsprüngen. Komponiert hat Schumann den Zyklus *Dichterliebe* in seinem »Jahr des Liedes« 1840, und es ist bittere Ironie des Schicksals, dass er in *»Im Rhein, im heiligen Strome«* jenen Fluss beschwört, in den er sich 14 Jahre später (am 27. Februar 1854) in Selbstmordabsicht stürzen sollte. Schließlich endete sein Leben auch im Rheinland: Am 29. Juli 1856 starb der gebürtige Zwickauer in einer psychiatrischen Klinik in Bonn-Endenich.

Weit stärker noch als *»Im Rhein, im heiligen Strome«* verweist das Lied *»Aus alten Märchen winkt es«*, die Nr. 15 aus *Dichterliebe*, auf Sinnestäuschung und Traum. Heines Text bringt die Unerreichbarkeit der Traumsphäre und ihre Funktion als Projektionsfläche verborgener Wünsche und Fantasien unmissverständlich zum Ausdruck. Schumann betonte aber gerade nicht die Dimension des Resignativen, sondern verlieh dem Lied mit federnder Rhythmik ansteckenden Schwung und heiteren Duktus – als wollte er dem »romantischen Zauberland« durchaus diesseitige Qualitäten einräumen. Die Vortragsanweisung lautet denn auch »Lebendig«, und die mitreißende Klaviereinleitung in glitzernder Höhe zieht unmittelbar in das Lied hinein. Erst am Schluss melden sich Trauer und Vergeblichkeit zu Wort, wird deutlich, dass die Traumbilder vor dem Licht des Tages (»Morgensonne«) und mithin vor der Realität keinen Bestand haben, dass die »blaue Blume« ein Nachtgewächs ist (und bleibt).

Schloss Marienfels bei Remagen

Clara Schumann: Lorelei

Komponiert hat auch Clara Schumann, obwohl die berühmte Pianistin mehrfach befand, sie habe »gar kein Talent zur Composition«. Ihre Werke – vor allem Klavierstücke, Lieder und Kammermusik – sprechen freilich eine andere Sprache. Vielleicht mochte sie ihr, was Konkurrenzsituationen anbelangt, sowieso schon problematisches Verhältnis zu Ehemann Robert nicht noch dadurch belasten, dass sie sich auch als Komponistin allzu sehr profilierte? Zudem war Clara Schumann durch Konzertreisen und Familienleben (Schwangerschaften und Geburten in rascher Folge) bereits stark beansprucht.

Heines Loreley-Gedicht (*Die Heimkehr II*), das gleichermaßen an den Traum und an den Rhein gemahnt, vertonte sie 1843. Und weht aus ihren Liedern, wie die *Allgemeine musikalische Zeitung* ihr 1844 attestierte, der »süße Duft wahrer Poesie«, so trifft dies insbesondere für *Lorelei* zu, in dem der vom Text initiierte »romantische« Schwebezustand (»Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin«) vielschichtig aufscheint. Insofern kann Beethovens tiefgründiger – anlässlich seiner sechsten Sinfonie vermerkter – Ausspruch »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei« auf Clara Schumanns *Lorelei* übertragen werden, da auch hier der in Tönen abstrahierten Abbildung des Inhalts eine zweite Realität hinzugefügt wird: nämlich die Spiegelung der äußeren »Wirklichkeit« im Subjekt. Schon Heines Verse spielen mit dieser Doppelbödigkeit, die im Kontext zunehmender Subjektivierung der (inneren und äußeren) Wahrnehmung im 19. Jahrhundert steht: Die Schilderung von Naturphänomenen zielte verstärkt auf inneres Erleben und tendierte mehr und mehr zum Medium der Selbsterfahrung. Zugleich deutete Heine mit der Vision von der Loreley nicht nur auf die realen Gefahren hin, die von Flüssen ausgehen – ein Riff am Loreley-Felsen brachte so manches Schiff zum Kentern –, sondern auch auf mythische Gefilde: Mit dem »wundersamen« Gesang (samt »gewaltiger Melodei«) der Loreley zieht er eine Verbindungslinie zu den Sirenen aus Homers *Odyssee*.

Franz Schubert: Streichtrio-Satz B-Dur D 471

Das die Natur zum Spiegel der Seele geriet, ist auch für das Schaffen von Franz Schubert maßgeblich. Zugleich schrieb er Musik von jenseitiger Schönheit – wenngleich, zumal in seinen späteren Werken, Resignation und Düsternis aus ihr sprechen. Im Jahr 1816, als sein Streichtrio-Satz D 471 entstand, war von den dunklen Seiten der Existenz allerdings noch kaum die Rede, im Gegenteil: Der jugendliche Schubert befand sich im vielleicht optimistischsten Abschnitt seines kurzen Lebens. Zum einen beflügelte ihn der Erfolg zweier Aufführungen seiner 1814 komponierten Messe in F-Dur, zum anderen hatte er sich in Therese Grob verliebt, für die er die Sopransoli dieser Messe maßgeschneidert hatte. Dass das Trio D 471 unvollendet blieb, hat denn auch eher mit kompositionsspezifischen als mit existenziellen Fragen zu tun. Offensichtlich ist, dass Schubert zunächst ein mehrsätziges Trio konzipierte, da das

Fragment eines langsamen Satzes erhalten ist. Das vollständige *Allegro* überarbeitete er 1817 nochmals, beließ es dann aber dabei. Stattdessen komponierte er im selben Jahr ein völlig neues (und einziges weiteres) Streichtrio (D 581), das gegenüber dem Streichtrio-Satz D 471 nicht nur ein abgeschlossenes viersätziges Werk darstellt, sondern darüber hinaus eine merklich avanciertere Tonsprache aufweist. Vor diesem Hintergrund nimmt der Trio-Satz D 471 die Funktion einer Vorstufe ein, mit der er sich an die Gattung herantastete – eine Vorstufe, die dennoch Eigenwert besitzt und mit ihrer heiter-lyrischen Stimmung an Mozart erinnert. Zwar kommt die für Schubert charakteristische Umdeutung des klassischen Stils in der Exposition des *Allegros* noch kaum zum Tragen; seine bereits in jungen Jahren ausgeprägte Eigenständigkeit offenbart sich aber in der Durchführung, die nicht mehr auf (Themen-)Konflikt, Dialog und Lösung gerichtet ist, sondern musikalische Gedanken aneinander reiht und auf eine Reise in unbekannte (emotionale) Gefilde schickt. Darin zeigt sich die Verbindung zum Topos der »Wanderschaft« – ein wesentliches Element in Schuberts späteren Werken. Diese »Wanderschaft« hat kein fixes Ziel vor Augen, das im Rahmen eines musikalischen Prozesses erreicht wird; der »Wanderer« bewegt sich vielmehr im Kreis und kehrt zu seinem imaginären Ausgangspunkt zurück.



Johannes Brahms: Zwei Gesänge op. 91

Is weit ins 20. Jahrhundert hinein wurde Johannes Brahms als konservativ und »klassizistisch« apostrophiert – und dies, obwohl schon Arnold Schönberg (in seinem Vortrag *Brahms, der Fortschrittliche*) die zukunftsweisenden strukturellen Aspekte seiner Musik aufgedeckt hat. Auch galt Brahms eher als kühl und akademisch – wobei die spätromantische Gefühls- und Ausdrucksintensität seiner Werke oftmals unterschätzt und zu wenig beachtet wurde. Gleichwohl äußern sich lyrische Innigkeit und tiefe Empfindsamkeit bereits in seiner Vorliebe für dunkle, warme Klangfarben, wie er sie auch in seinen *Zwei Gesängen* für eine Altstimme mit Bratsche und Pianoforte op. 91 betont. Flüsse oder Flusslandschaften spielen in den vertonten Texten zwar keine Rolle; zumal in Friedrich Rückerts Gedicht *Gestillte Sehnsucht* durchdringen sich aber in beinahe mystischer Überhöhung – und ganz im Sinne der Romantik – Naturphänomene und geistig-seelische Reflexionen. Komponiert hat Brahms sein Opus 91 im Jahr 1884 für seinen Freund, den Geiger Joseph Joachim, und dessen Frau, die Sängerin Amalie Weiß. In *Gestillte Sehnsucht* entführen Viola und Klavier mittels eines sehnenenden Vorspiels (*Adagio espressivo*) in die Atmosphäre des »Abendscheins«. Nach dem Einsatz der Singstimme entfaltet sich ein dichtes

kontrapunktisches Geflecht, in dem Stimme und Instrumente gleichberechtigt sind. Nicht nur der streng polyphone Satz, auch die formale Disposition des Gesangs, der an eine Arie mit obligatem Instrument gemahnt, verweist auf barocke Musizierpraxis. Zugleich verknüpfte Brahms kunstvoll Inhalt und musikalische Form, indem er zwar von der dreiteiligen Strophenform ausging, diese aber aufgrund inhaltlicher Erwägungen aufbrach. Danach sind jeweils die ersten vier Zeilen der Strophen I und III sowie die letzten zwei Zeilen aller drei Strophen – somit einen Refrain bildend – aufeinander bezogen. Und die von zweifelndem Aufbegehren zeugenden Zeilen 1–4 aus Strophe II heben sich mit aufgewühlter musikalischer Gestaltung prägnant davon ab.

Von aufgewühlter Stimmung ist im zweiten Gesang, dem *Geistlichen Wiegenlied* auf Worte von Emanuel Geibel, hingegen nichts zu spüren. Auffällig ist aber, dass die Viola eine Gegenstimme zum Vokalpart formuliert, in der zudem das Wiegenlied »Joseph, lieber Joseph« zitiert wird – ein Wiegenlied im Wiegenlied also, wobei Brahms solcherart nicht nur seine Nähe zur Volksliedtradition, sondern auch seinen Sinn für Humor offenbart, spielt »Joseph, lieber Joseph« doch gewiss auf den Widmungsträger Joseph Joachim an.

Burg Katz bei St. Goar



Robert Schumann: Klavierquartett Es-Dur op. 47

Weit markanter als bei Johannes Brahms entsprechen Robert Schumanns Leben und Schaffen dem Idealbild vom »Romantiker« – seine Krisen, sein langes Schwanken zwischen einer Laufbahn als Literat oder Musiker, der Kampf um seine große Liebe Clara Wieck (den er, wie neue Forschungsergebnisse beweisen, allerdings auch mit kühler Berechnung führte) und nicht zuletzt sein Selbstmordversuch und tragisches Ende in geistiger Umnachtung (s.o.). Auch Schumanns Selbstverständnis und sein Bestreben, sich gegen das »gemein Irdische« und die »niedere Sprache« abzugrenzen, deuten auf romantische Verklärung: »Es gibt zwei Sprachen der Kunst, die gemein Irdische, welche die Mehrzahl der Kunstjünger bei Fleiß und gutem Willen in der Schule sprechen lernt, und die höhere, die überirdische, die des eisensten Studiums spottet, und die dem Menschen angeboren sein muss. Die niedere Sprache ist ein Kanal, der geradeaus einen geregelten, ja nur erzwungenen Verlauf verfolgt; die höhere ist ein Waldstrom, der brausend aus der Nähe der Wolken stürzt, man weiß nicht woher? Und wohin? der fließt, wie Klopstock sagt, »stark und gedankenvoll«. Die Propheten redeten diese Sprache, und sie ist auch die Sprache der Künstler; denn die Künstler sind Propheten.«

Aus diesem »Waldstrom« schöpfend, wandte sich Schumann zunächst ganz dem Klavier zu, dem er mit lyrischen Charakterstücken bis dato ungeahnte Ausdrucksfelder erschloss. Später setzte er dann zeitlich begrenzte Schwerpunkte auf bestimmte Gattungen – so widmete er sich nach dem Liederjahr (1840) erst der Sinfonie (1841) und dann der Kammermusik: 1842 entstanden nicht nur seine Beiträge zur Streichquartettliteratur (Opus 41), sondern zudem noch das Klavierquintett op. 44 und das Klavierquartett in Es-Dur op. 47. Über die ersten Tage der Arbeit am Klavierquartett geben Eintragungen im »Haushaltsbuch« der Familie Schumann minuziös Auskunft:

Oktober 1842

24. Anflug zu neuem Quartett –
schlaflose Nächte immer

25. 1ster Satz d. Quartetts in Es-Dur

26. Scherzo d. Quartetts fertig

27. Fleißig am Quartett

29. Fleißig im Quartett u. glücklich

30. Früh das Quartett beinahe

ganz vollendet mit großer Zufriedenheit

Sehr zufrieden zeigte sich Schumann auch nach der ersten Aufführung des Werks am 5. April 1843 in privater Gesellschaft, konstatierte er doch, dass es sich »recht effektiv ausnehme, effektvoller als das Quintett«. Dabei mutet das Klavierquartett mit seiner klaren formalen Gliederung, den prägnanten Zäsuren sowie der leicht aufzufassenden Thematik und Harmonik auf den ersten »Blick« eher schlicht an. Indes, bei genauem Hinhören stellt sich dies anders dar – denn bereits im Hauptsatz des Kopfsatzes steht der äußerlich symmetrischen Periodik eine inhaltliche Unregelmäßigkeit gegenüber, die auf lyrische Transformation statt auf klassische Disposition des Themas zielt. Und das Seitenthema bildet keinen Kontrast, sondern entpuppt sich als Kontrapunkt des Chorals »Wer nur den lieben Gott lässt walten«. In die gleiche Richtung deuten die Trios des Scherzos, die gegenüber dem Hauptteil (*Molto vivace*) nur bedingt neue Ausdrucksbereiche eröffnen, da sie von dessen Achtelbewegung dominiert werden. Auch im langsamen Satz liegt die Betonung auf Kontemplation und innerer Ruhe, während das Finale sich als komplexe Spielart des Sonatenrondos erweist und motivisch an das erste Trio des Scherzos anknüpft. Strukturelle Zurückgenommenheit und geringes thematisches Kontrastpotenzial gehen freilich nicht zu Lasten der Ausdrucksintensität; vielmehr spiegelt sich darin der Zwiespalt zwischen den formalen und satztechnischen Errungenschaften des »klassischen Stils« und deren schleichender Aushöhlung und Umdeutung im Zuge jenes romantischen Musikempfindens wider, das auch Schuberts Musik prägt. Zwar reagierten Schumann und Schubert solcherart nicht zuletzt auf das übermächtige Vorbild Beethovens, die Tendenz zu lyrischer Verinnerlichung – im übertragenen Sinn zur Flucht in die Innerlichkeit – reflektiert aber zugleich ein kulturgeschichtliches Phänomen: Die Komponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts »mussten«, um den wachsenden Widersprüchen ihrer Zeit (intuitiv) gerecht zu werden, musikalisch-stilistisch neue Pfade betreten.

Egbert Hiller

Portrait Tabea Zimmermann 2

D'Amore

François Leleux *Oboe*

Tabea Zimmermann *Viola*

Patrick Demenga *Violoncello*

Alexander Swete *Gitarre*

Daniel Ciampolini *Schlagzeug*

Silke Avenhaus *Klavier*

PAUL HINDEMITH (1895–1963)

Kleine Sonate

für Viola d'amore und Klavier op. 25 Nr. 2

Mäßig schnell. Lustig

Sehr langsam

Sehr lebhaft

LUCIANO BERIO (1925–2003)

Sequenza VIIa

für Oboe solo

NICCOLÒ PAGANINI (1782–1840)

Terzetto concertante D-Dur

für Viola, Gitarre und Violoncello

Allegro

Minuetto

Adagio

Valtz a Rondo

PAUSE

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Sonate für Orgel Es-Dur BWV 525

(Fassung für Oboe, Viola und Violoncello)

[Allegro moderato]

Adagio

Allegro

CHARLES MARTIN LOEFFLER (1861–1935)

La cornemuse (Der Dudelsack)

aus: Deux Rapsodies für Oboe, Viola und Klavier

LUCIANO BERIO

Naturale (über sizilianische Melodien)

für Viola, Schlagzeug und Zuspieldband (sizilianischer Volksänger)

Paul Hindemith: Kleine Sonate für Viola d'amore und Klavier op. 25 Nr. 2

Von Hause aus besaß Paul Hindemith (1895–1963) als Komponist und phänomenaler Instrumentalist genau jene Doppelbegabung, der man heute – von Künstlern wie dem Klarinetisten Jörg Widmann abgesehen – nur noch allzu selten begegnen kann. Aber Hindemith war nicht nur ein international gefeierter Bratschist und Kammermusiker. Sein kaum zu stillendes Interesse an Blas- und Streichinstrumenten spiegelt sich gerade in seinem kammermusikalischen Schaffen wider. Und besonders in seinen Sonaten. Neben den Werken für Bratsche, Violoncello und Violine deckte er nahezu die gesamte Bläserfamilie ab; die Sonaten reichen vom Fagott über Trompete bis zur Basstuba, daneben gibt es sogar eine Sonate für vier Hörner! Und weil Hindemith zudem ein passionierter Pionier in der historischen Aufführungspraxis war, sorgte er oftmals für erstaunliche Entdeckungen. So auch 1922, als er ein Saiteninstrument aus dem Dornröschenschlaf weckte, das sich im 17. und 18. Jahrhundert ungemeiner Popularität erfreut hatte: die Viola d'amore. Im September 1922 schrieb Paul Hindemith an Emma Ronnfeld: »Ich habe einen neuen Sport: Ich spiele Viola d'amore, ein ganz herrliches Instrument, das ganz verschollen ist und für das nur eine ganz kleine Literatur besteht. Das Schönste, was Du Dir an Klang vorstellen kannst; eine nicht zu beschreibende Süße und Weichheit. Es ist heikel zu spielen, aber ich spiele es mit großer Begeisterung und zur Freude aller Zuhörer.« Hindemith muss an diesem doppelbesaiteten Vorläufer der Bratsche schnelle Fortschritte gemacht haben. Denn schon im Mai 1922 hatte er eine dreisätzigige Sonate für dieses Instrument mit Klavierbegleitung komponiert, die

im Juni in der Heidelberger Universität uraufgeführt wurde. Sechs Jahre später wurde das Werk dann in den Sonaten-Zyklus op. 25 aufgenommen und als *Kleine Sonate* gedruckt. Jedoch ist der Titel etwas irreführend. Schließlich schöpfte Hindemith die technischen Möglichkeiten der Viola d'amore mit kontrastierenden Stimmungen und vertrackten Rhythmen komplett aus. In dieser Sonate steckt bei aller Neugier für die erweiterte Tonalität zudem aber auch der Geist der Vergangenheit. Gleich das erste Thema im Kopfsatz *Mäßig schnell. Lustig* besitzt barocke Statur, ohne in akademischem Neo-Klassizismus zu erstarren. Der zweite Satz *Sehr langsam* entpuppt sich sodann als rhapsodischer Dialog zwischen den beiden Instrumenten, der nach einem hymnischen Aufschwung zart verebbt. Im Finale *Sehr lebhaft* schlägt Hindemith Metren gegeneinander, würzt es mit einem Fanfarenruf und lässt es in einer Prestissimo-Coda wirkungsvoll ausklingen. Obwohl diese *Kleine Sonate* das einzige Werk Hindemiths für die Viola d'amore bleiben sollte, kam er von ihr doch nie ganz los. So spielte er im Laufe der 1920er-Jahre nahezu alle wichtigen Werke von Vivaldi, Stamitz und Ariosti. Und 1948 nahm er mit seiner Viola d'amore sogar in New York an einer Aufführung von Bachs *Johannes-Passion* teil. Im Laufe des 20. Jahrhunderts sollten dann immerhin Komponisten wie Klaus Huber, Olga Neuwirth und Karlheinz Stockhausen dem Charme dieses enorm resonanz- und stimmungreichen Instruments wieder erliegen.



Luciano Berio 1996
in der Kölner Philharmonie

Luciano Berio: Sequenza VIIa für Oboe solo

Als Vertreter der ersten Nachkriegsavantgarde-Generation beherrschte der Italiener Luciano Berio (1925–2003) alle Regeln des zwölftönigen und seriellen Komponierens. Aber als Südländer erinnerte er in seinen Werken nicht nur an die gestenreiche, oftmals theatralische Art der menschlichen Kommunikation, wie sie auch typisch für seine Heimat ist. Berio bekannte sich darüber hinaus zu einem verblüffenden Virtuositentum, bei dem eine musikalische Idee die Ausdrucks- und Spielmöglichkeiten eines Instruments durchaus an seine Grenzen bringen darf. Ein direktes Vorbild für Berio war sein berühmter Landsmann Niccolò Paganini nicht, als er 1958 mit der Komposition der *Sequenze* begann, einer Reihe von Stücken für ein Solo-Instrument oder für eine Solo-Stimme. Doch wie Paganini zumindest mit seinen diabolisch schweren *Capricci* für Violine solo ein schweißtreibendes Exerzitium für die Finger hinterlassen hat, so gelten auch die insgesamt 14 *Sequenze* als hochexperimentelle Abenteuer-spielplätze für jeweils ein Instrument. Von der *Sequenza I* für Flöte (1958) bis zur *Sequenza XIV* für Violoncello (2002) betreten die Solisten musikalisches und musikantisches Neuland, ob nun ein Akkordeonist, ein Gitarrist oder wie im Fall der *Sequenza VIIa* ein Oboist. Widmungsträger dieses 1969 komponierten und 2000 noch einmal von Berio durchgesehenen Stückes ist Heinz Holliger, der führende Interpret für zeitgenössische Oboenmusik. Und allein die von Holliger aufgestellte Übersicht über die technischen Anforderungen dokumentiert den Anspruch an den Interpreten,

der es hier mit Doppeltrillern, Triller-Glissandi, Flatterzungen und Mikro-Intervallen zu tun hat. Über die Substanz des Stückes hat sich dagegen Luciano Berio wie folgt geäußert: »Sequenza VII wird von einer Art andauerndem Konflikt heimgesucht, der – für mich sehr leidenschaftlich und gelegentlich dramatisch – aus dem Gegensatz zwischen extremer Geschwindigkeit der instrumentalen Einsätze und der Langsamkeit der musikalischen Prozesse entsteht, die den Fortgang aufrechterhalten, wie etwa eine gewisse Unbewegtheit der Stimmlage, eine ausgedehnte Abwesenheit einiger Noten und die allmähliche Häufung bestimmter Intervalle (so z.B. der reinen Quinte, nicht uneingedenk des Englischhorns in Wagners *Tristan und Isolde*). In Sequenza VII setzte ich die Suche nach Lösungen fort, die sich den Anschein der Polyphonie geben. In dieser Sequenza wird der Solopart in eine Perspektive versetzt, er wird durch die beständige Anwesenheit der Tonika gleichsam ›analysiert‹, eines H, das pianissimo von einem beliebigen anderen Instrument hinter der Szene gespielt werden kann.« Dieser omnipräsente Ton H ist selbstverständlich auch eine Hommage an den Oboisten Heinz Holliger.

Niccolò Paganini: Terzetto concertante D-Dur für Viola, Gitarre und Violoncello

Von Franz Schubert weiß man, dass er ein begeisterter Amateur auf der Gitarre gewesen ist, der sich schon mal bei seinen Liedern begleitete. Und auch ein Hector Berlioz sollte ausgerechnet von seiner musikalischen Früherziehung an der Gitarre zehren, als er später mit seinen revolutionären Klangfarben-Arrangements die musikalische Welt aus den Angeln hob. Für die Gitarre hat Berlioz zwar nichts Bedeutendes komponiert. Als Mitarbeiter bei der von François-Joseph Fétis herausgebenden *Revue Musicale* setzte sich Berlioz zumindest aber in seinen Besprechungen und Kommentaren derart für die Gitarre ein, dass ihm der berühmteste Geiger und Gitarrist seiner Zeit aus Dankbarkeit sein Instrument vermachte: Niccolò Paganini. Dabei hatte Paganini ein durchaus zwiespältiges Verhältnis zur Gitarre. Denn einerseits wurde sie für ihn auch zum musikalischen Lockmittel, mit denen sich Damen bezirzen ließen. Andererseits schrieb er: »Ich liebe das Instrument nicht, doch es ist für mich ganz einfach ein Mittel, das mir beim Denken hilft, meine Fantasie anregt. Das kann mir die Geige nicht leisten.« Und weiter: »Die Violine ist meine Geliebte, die Gitarre mein Herr.« So unterschiedlich sein Verhältnis zu diesen beiden Instrumenten war, so

überraschend hat er sie kompositorisch bedacht. Immerhin übertrifft das Gitarren-Werk Paganinis das für die Violine um ein Vielfaches! Neben allein 140 kleineren Stücken für Solo-Gitarre gibt es Duos, Trios und Quartette für Gitarre und Streichinstrumente, die sich an den geübten Amateur wenden. Zwei seiner Terzette für Viola, Gitarre und Violoncello entstanden 1833 auf einer Konzertreise durch England. Während Paganini das zweite Terzetto am 4. August komponierte, ist die genaue Datierung des *Terzetto concertante* D-Dur nicht zu rekonstruieren. Immerhin erschien in der Londoner *Morning Post* vom 15. Mai 1833 ein Bericht von einem Konzert, das im Hause des musikliebenden Mediziners Archibald Billing stattgefunden hatte und bei dem eben jenes *Terzetto concertante* gegeben worden war. Während ein gewisser Robert Lindlay das Cello spielte, übernahm Felix Mendelssohn Bartholdy den für Klavier transkribierten Gitarrenpart und Paganini höchstselbst die Bratschenstimme. Für das viersätziges Werk hat Paganini einerseits keine schwierigen Hindernisse für die drei Solisten aufgebaut. Auf der anderen Seite ist es gerade die dominierende Rolle der Viola in diesem gelöst ablaufenden Gefüge, die auf Paganinis »neue« Liebe zu diesem Saiteninstrument verweist. So übernehmen das Cello und die Gitarre bisweilen die Aufgaben eines Basso continuo, nehmen beide Instrumente die Einsätze der Viola auf und begleiten sie eher untergeordnet. Diese solistische Rolle der Viola sollte Paganini dann kurz darauf mit hexenmeisterlicher Kunst ausbauen: in dem 1834 komponierten Konzertstück *Sonata per la gran viola*, für das er sich eine »Contraviola« entwerfen ließ, die er mit höllischen Doppelgriffen und komplizierten Flageolets bearbeitete. Und welchen Narren Paganini an der Viola gefressen hatte, unterstreicht zudem seine Reaktion auf das Werk für Viola und Orchester, das er bei Berlioz bestellt hatte. Als Paganini die ersten Partiturseiten von *Harold en Italie* zu Gesicht bekam, soll er laut den *Mémoires* von Berlioz nur empört geschluckt haben: »Beim Anblick der Pausen, die die Bratsche im Allegro hat, rief er aus: ›Das geht nicht! Ich schweige hier viel zu lange, ich muss immerfort zu spielen haben!«

Johann Sebastian Bach: Sonate für Orgel Es-Dur BWV 525 (Fassung für Oboe, Viola und Violoncello)

Zeit seines produktiven Lebens war Johann Sebastian Bach ein enorm hellhöriger Zeitgenosse, der auf Anhub das registrierte und verarbeitete, was aus den Musikhochburgen Frankreich und gerade Italien importiert wurde. Seine gleichsam »internationalen« Solo- und Orchester-Suiten legen dafür beredtes Zeugnis ab. Doch merkwürdigerweise ließ sich Bach ausgerechnet von der barocken Triosonate nicht ähnlich umfassend inspirieren wie beispielsweise von den italienischen Concerti. Bis auf die Sonate für zwei Flöten und Basso continuo BWV 1039 und die Triosonate für Flöte, Violine und Basso continuo c-Moll, die ihren Platz im *Musikalischen Opfer* fand, hat die Bach-Forschung nach wie vor kein weiteres, authentisches Werk für diese Gattung identifizieren können. Den Löwenanteil der von Bach kursierenden Trio-Sonaten machen daher Bearbeitungen eigener Werke aus. Womit Bach wiederum ganz zeitgemäß war. Denn wie seine großen Komponistenkollegen Vivaldi und Händel machte er vielfach aus Altem Neues. Das wohl berühmteste Beispiel des sogenannten »Parodierens« ist seine Wiederverwertung und Umarbeitung von weltlichen Kantaten für das *Weihnachtsoratorium*. Diese Kunst des Recyclings von musikalischen Gedanken liegt teilweise auch der Sammlung der sechs Orgel-Sonaten BWV 525–530 zugrunde. Nach dem Bach-Biografen Johann Nikolaus Forkel dienten diese dreistimmigen Sonaten 1730 als Unterrichtsmaterial für Bachs ältesten Sohn Wilhelm Friedemann. Ihrer Satztechnik nach sind sie Abkömmlinge des barocken Typus' der Sonate für zwei Melodieinstrumente und Generalbassgruppe, die aber jetzt von einem einzigen Spieler auf zwei Manualen und Pedal ausgeführt werden musste. Was die Entstehung der Sonate Es-Dur BWV 525 angeht, ist zumindest gesichert, dass Bach den langsamen Satz für die Sammlung komponiert hatte, während die Ecksätze wahrscheinlich auf frühere Orgelwerke zurückgehen. Dass aber gerade diese Sonate mit ihrem konzertant-mehrstimmigen Brio und dem typischen Melos nach einer Bearbeitung für drei Instrumente verlangt, hat schon ein anonymer Autor Ende des 18. Jahrhunderts mit seiner Version für Violine, Violoncello und Cembalo bewiesen. In der Fassung für Oboe, Viola und Violoncello nun kommt es gleich im Eröffnungssatz (einem *Allegro* im $\frac{3}{4}$ -Takt) zu beschwingten Stimm-Imitationen und ostinaten Rhythmen als eigentlichem Motor. Und nach der mit Verzierungen dekorierten Wehmut des *Adagios* zeigt sich das abschließende *Allegro* tänzerisch, aber in seiner verzaubernden Wirkung ebenfalls äußerst subtil.



Borgo Giuliano und der Etna auf Sizilien.
Die sizilianische Folklore war eine wichtige
Inspirationsquelle für Luciano Berio.



Charles Martin Loeffler: *La cornemuse* (Der Dudelsack)

Eigentlich hieß er Martin Karl Löffler und wurde 1861 in Berlin-Schöneberg geboren. Karriere machte er aber unter dem französisch klingenden Namen Charles Martin Loeffler, und als Geburtsort gab er fortan das elsässische Mulhouse an. Dass er auch in seiner Wahlheimat, den USA, wo er es bis zum zweiten Konzertmeister beim Boston Symphony Orchestra schaffte, dann als echter Franzose durchging, lag aber nicht nur an seiner gefälschten Identität. In seinen Kompositionen ließ er immer wieder den Impressionismus durchschimmern, den er bei seinen Aufenthalten in Paris in vollen Zügen aufgesogen hatte. Überhaupt entwickelte sich Loeffler nach seinem Kompositionsstudium an der Berliner Hochschule für Musik zu einem musikalisch vielseitigen Mann. Sein kreativer Horizont reichte von der Gregorianik bis zum Jazz und der Folklore. Und er beherrschte nicht nur die Violine und die Viola bravourös. Loeffler, der 1935 als amerikanischer Staatsbürger in Medfield (Massachusetts) verstarb, hatte bereits 1894 die Viola d'amore wiederentdeckt und war so begeistert von ihr, dass er sie oft in seinen Orchesterwerken einsetzte. Die beiden Rhapsodien für Oboe, Viola und Klavier, die Loeffler 1901 begann und 1905 vollendete, basieren auf einem Lieder-

zyklus, der 1898 nach Gedichten des französischen Lyrikers Maurice Rollinat entstanden war. Loeffler hatte diese fast symbolistisch angelegten Gedichte ursprünglich für Stimme, Klarinette, Viola und Klavier gesetzt. Die geplante Uraufführung jedoch kam nicht zustande, da kurz zuvor der Klarinettist des Boston Symphony Orchestras, Léon Portau, bei einer Schiffspassage über den Atlantik ums Leben gekommen war. Wahrscheinlich im Gedenken an Portau bearbeitete Loeffler die insgesamt drei Lieder neu: Während das erste Lied zu einem Orchesterpoem umgestaltet wurde, arrangierte er die Lieder *L'étang* (Der Teich) und *La cornemuse* (Der Dudelsack) eben für Oboe, Viola und Klavier. Tummeln sich in *L'étang* unheimliche Kobolde und »schwindsüchtige Kröten«, steckt in *La cornemuse* eine schauerlich-phantastische Atmosphäre. Fast wie ein heulender Wind wühlt der virtuose Klaviersatz dieses »Lied ohne Worte« auf, in dem die wirbelnde Melodielinie der Oboe und der Bratsche überlassen ist, bevor sie in der Ferne verklingt. Es ist ein wahrer Grabesgesang auf den Dudelsackpfeifer – dessen klagendes Instrument von Loeffler mit effektvollen Klangfarben wieder zum Leben erweckt worden ist.

Luciano Berio: Naturale für Viola, Schlagzeug und Zuspieldband

Remembering the Future« – so nannte Luciano Berio eine Vorlesungsreihe, die er 1993/94 an der berühmten Harvard University hielt. Und in diesem Titel steckt wie unter einem Brennglas Berios lebenslanger Versuch, die Zukunft über eine fruchtbare Beziehung zur Vergangenheit und zu Traditionen zu gestalten. Das Komponieren als mögliche neue Variante von etwas Wiedergefundenem, als eine Art Neubelichtung – das trifft auf Werke Berios zu, in denen er eigene Partituren transformierte. Wie beispielsweise in vielen seiner *Sequenze*, die er zu den Orchesterstücken *Chemins* umgearbeitet hat. Aber Berio war genauso ein Jäger und Sammler in der so genannten Kunst- wie in der Volksmusik, wenn er sich mit Monteverdi oder mit sizilianischer Folklore beschäftigte. Schon 1946 hatte er für sizilianische Volkslieder eine einfache Klavierbegleitung komponiert, und mit *Folk Songs* (1964) und *Voci* (1984) folgten bedeutende Bearbeitungen und Auseinandersetzungen mit dem Liedgut. Die für Viola und zwei Instrumentalgruppen komponierten *Voci* bildeten ein Jahr später auch das Ausgangsmaterial für *Naturale* für Viola, Schlagzeug und Zuspieldband. Ursprünglich war *Naturale* als Ballettmusik geplant. Die Uraufführung fand 1985 in Palermo anlässlich einer Aufführung der »Ater Balletto«-Compagnie statt. Aber auch in der konzertanten Fassung verliert *Naturale* nichts an suggestiver Theatralik – wenn sich eine instrumentale Viola-Sängerin auf einen Wettstreit mit dem italienischen Volkssänger Peppino Celano einlässt, den Berio höchstselbst in Palermo aufgenommen hatte und dessen Gesang nun vom Tonband kommt. Es ist ein doppelbödiger Dialog darüber, wie nahe und vielleicht fern zugleich sich Kunst- und Volksmusik sind. »Ich kehre immer wieder zur Volksmusik zurück, weil ich einen Kontakt zwischen ihr und meinen eigenen Ideen über Musik herstellen möchte«, so Berio, »ich habe einen utopischen Traum, von dem ich weiß, dass er nicht realisiert werden kann: Ich möchte eine Einheit zwischen Volksmusik und unserer Musik schaffen, eine wirkliche, hörbare, verstehbare Kontinuität zwischen altem Volksmusik-Machen, das gleich nahe bei unserer Alltagsarbeit wie unserer Musik ist.«

Guido Fischer

»Wenn Sie so weiterspielen, bekommen Sie noch ein Stück von mir.« (György Ligeti)

Tabea Zimmermann

Ein Portrait von Johannes Hirschler

Gerne deutet man bei bedeutenden Malern, Schriftstellern und Musikern jeden Lebensmoment als unausweichlichen Schritt auf dem langen Weg zur Entfaltung des Genies – und übersieht dabei, wie viele glückliche Umstände zusammenkommen müssen, damit eine außergewöhnliche Begabung auch genährt wird und sich entfalten kann. Tabea Zimmermann beginnt mit drei Jahren Bratsche zu spielen. Ein ungewöhnlicher Einstieg. Viele Bratschistinnen und Bratscher spielen zunächst Geige und steigen irgendwann um auf das Alt-Instrument der Streicherfamilie. Nicht so Tabea Zimmermann, die 1966 als viertes Kind in eine musisch veranlagte Familie im badischen Lahr geboren wird. Die älteren Geschwister

spielen jedes ein Instrument. Klavier, Geige und Cello sind schon vergeben, aber die Dreijährige will auch mitspielen. »Meine älteren Geschwister mussten jeden Tag üben. Da habe ich mir eben auch ein Notenpult genommen, zwei Kochlöffel aus der Küche geholt und eine Viertelstunde mitgeübt«. Das hält sie, sturköpfig wie sie ist, ein halbes Jahr durch, bis die Eltern den Geigenlehrer der älteren Schwester ansprechen, Dieter Mantel an der Musikschule Lahr. »Er hatte die Vision, dass auch Kinder mit Bratsche beginnen könnten«, erinnert sich Tabea Zimmermann. »Ich bekam eine Achtelgeige mit Bratschensaiten, das muss jämmerlich gequitscht haben«. Jetzt kann sie mitspielen im Geschwisterverbund, vor allem Streichtrio mit den Schwestern. Sie hat ihre Nische, in der sie sich in Ruhe entwickeln kann: »Als jüngeres Geschwisterkind bekommt man eine Menge mit, ohne aktiv daran zu arbeiten. Man will es den älteren zeigen und fühlt sich angespornt. Ich hatte wahnsinniges Glück, bei der Bratsche zu landen. Junge Bratscher gab es gar nicht, und wo immer ich hinkam, war ich die süße Kleine.«

Zehn Jahre bleibt Tabea Zimmermann bei Dieter Mantel: »Noch heute ist er für mich mein wichtigster Lehrer. Er hat uns Kindern die Lebendigkeit und das Spontane an der Musik mitgegeben, und auch das Verständnis für Kammermusik.« Mit dreizehn geht sie an die Freiburger Musikhochschule, das Gymnasium wird sie nicht beenden. Bei Ulrich Koch an der Hochschule erwirbt sie sich Repertoire, eine stabile Technik und die Fähigkeiten zum Auftreten. In ihrer Freiburger Zeit spielt sie auch zum ersten und bislang einzigen Mal die Viola d'amore, für eine Aufführung der Johannes-Passion. »Das hat mein Verständnis von Bratschentechnik völlig umgekrempelt. Ich hatte bis dahin



immer mit Schulterstütze gespielt, und das geht auf der Viola d'amore nicht. Da musste ich ohne auskommen und merkte mit einem Mal, was mir das auf der Bratsche für Möglichkeiten bot.«

Von Freiburg geht sie für ein kurzes und intensives Aufbaustudium ans Salzburger Mozarteum zu Sándor Végh, sie nimmt an Wettbewerben teil und konzertiert. »Mit sechzehn, siebzehn Jahren war ich plötzlich Berufsmusikerin, ohne Gelegenheit gehabt zu haben, zu überlegen, was ich eigentlich werden will.« Das war nicht immer leicht für sie: »Auf meinen Konzertreisen kam ich überall zum ersten Mal hin und kannte niemanden, und ich wusste auch nicht, wie man Kontakte knüpft. Manchmal habe ich nach drei oder vier Tagen das erste Mal wieder gesprochen, wenn ich etwas eingekauft habe. Dann habe ich sogar ein bisschen gestottert.« Heute sind ihr die Konzertsäle der Welt vertraut, und sie trifft häufig auf alte Bekannte. Besonders glücklich ist sie mit den Konzertreisen des Arcanto Quartetts, das sie 2002 gemeinsam mit den befreundeten Musikern Antje Weithaas, Daniel Sepec und Jean-Guihen Queyras gegründet hat. »Das Tourneeleben ist mir außerordentlich suspekt. Aber mit dem Quartett ist es herrlich, die gemeinsamen Konzerte, die Zugfahrten, man ist immer in Gesellschaft.«

1982 gewinnt Tabea Zimmermann den internationalen Concours in Genf, 1984 den Wettbewerb in Budapest. Ein Jahr zuvor entscheidet sie den Wettbewerb »Maurice Vieux« in Paris für sich. Der erste Preis ist eine flammend rot-orange Bratsche des zeitgenössischen Geigenbauers Etienne Vatelot. Tabea Zimmermann reagiert mit badischem Understatement: »Ich dachte zunächst, was will ich mit einer neuen Bratsche. Sie schien mir damals viel zu groß. Aber sie war von Anfang an gut, und wir haben uns sehr miteinander angefreundet und entwickeln uns gemeinsam weiter.« Anders als italienische Meisterinstrumente aus dem 17. und 18. Jahrhundert, etwa von Guarneri und Stradivari mit ihrem brillanten, aber schmalen Klang, ermöglicht ihr das Instrument ihren charakteristisch großen, strahlenden Ton und die profunde Kraft, die sie auf der tiefsten Saite, der C-Saite, entwickelt. Die regt sogar György Ligeti zu einer ihr gewidmeten Komposition an: »Er hatte mich in Köln bei der Uraufführung eines Bratschenkonzertes gehört, das mit einem traurigen jüdischen Thema auf der C-Saite beginnt. In der Pause kam er zu mir und sagte, »wenn Sie so weiterspielen, bekommen Sie noch ein Stück von mir«. Der erste Satz seiner

Sonate wird ausschließlich auf der C-Saite gespielt und ist technisch absolut grenzwertig.« Auch andere Komponisten schreiben für sie, darunter Größen wie Wolfgang Rihm, Sally Beamish und Heinz Holliger. Neue Musik ist ein wesentlicher Bestandteil ihres Repertoires, inzwischen hat sie mehr als dreißig Uraufführungen gespielt. Das große Solorepertoire wie die Bratschenkonzerte von Paul Hindemith, Béla Bartók und Alfred Schnittke spielte sie mit Dirigenten wie Kurt Masur, Christoph Eschenbach, Nikolaus Harnoncourt, James Conlon und David Shallon. Es ist ihre besondere Fähigkeit, einerseits mühelos solistisch ein ganzes Orchester zu überstrahlen, andererseits ganz selbstverständlich in der Kammermusik einen dienenden Part einzunehmen. Sie ist viel gefragt in den unterschiedlichsten Besetzungen und musiziert mit Partnern wie Heinz Holliger, Frank Peter Zimmermann, Silke Avenhaus, Pierre-Laurent Aimard, Alfred Brendel, Gidon Kremer und Steven Isserlis. Ein Kritiker der *Frankfurter Rundschau* bringt es auf den Punkt, warum sie weltweit ihr Publikum wie ihre Kollegen zu faszinieren vermag: »Wenn Tabea Zimmermann als Bratscherin in einem Kammerensemble musiziert, beginnen die Stücke von innen heraus zu leuchten«. Mit Hartmut Höll, dem langjährigen Begleiter von Dietrich Fischer-Dieskau, hat sie eine enge künstlerische Zusammenarbeit entwickelt, die auch auf etlichen ihrer inzwischen rund 30 Einspielungen dokumentiert ist.

1987 lernt Tabea Zimmermann ihren ersten Mann, den Dirigenten David Shallon kennen. Mit ihm hat sie die beiden Söhne Yuval und Jonathan, die sie auch auf ihre Tourneen mitnimmt, wann immer es geht. »Die Schwangerschaften haben mich sehr verändert, alles wurde viel existenzieller dadurch. Vielleicht tritt die Bratsche manchmal in den Hintergrund, aber wenn ich Musik mache, dann hundertprozentig. Durch die Kinder habe ich heute ein viel reicheres Gefühlsleben, inner- und außerhalb der Musik.« Mit ihrem Mann konzertiert sie viel gemeinsam, bis zu seinem plötzlichen Tod im Jahr 2000. Ein Jahr später lädt sie die Freunde Antje Weithaas und Jean-Guihen Queyras dazu ein, am Todestag ihres Mannes mit ihr gemeinsam zu musizieren. Daraus entwickelt sich 2002 das Arcanto Quartett. »Ich habe lang gezögert, obwohl ich viel Kammermusik gespielt habe. Für mich muss Kammermusik aus dem inneren Bedürfnis entstehen, sich mit Menschen so zu verschränken, dass jeder seine Seele öffnet und man gemeinsam ausdrückt, was in den Noten steht.« Und mit diesem Anspruch, der keine Hierarchien und ange-



Seit 2003 ist Tabea Zimmermann mit Steven Sloane, dem Chefdirigenten der Bochumer Symphoniker, verheiratet. Auch diese Beziehung hat eine starke musikalische Seite. Zuletzt gingen sie gemeinsam mit dem Bundesjugendorchester auf Tournee, dem sie einst selbst angehörte, und dem Bratschenkonzert *On Opened Ground* von Mark-Anthony Turnage. Im Herbst 2005 waren sie gemeinsam in China beim Musikfestival in Peking. Mit dabei: die 2003 geborene gemeinsame Tochter Maya und ihre Brüder: »So oft es geht, nehmen wir sie mit. Wir alle profitieren sehr viel von diesen Reisen, und versuchen, das intensiv nachzubereiten.«

Neu – oder vielmehr wieder neu – ist für sie das Spiel auf Darm- statt auf Stahlsaiten. Vor vier Jahren konzertierte sie im Bonner Beethoven-Haus auf der Bratsche, mit der der Komponist in der Hofkapelle seinen Dienst versah; das Instrument war wie zu seiner Zeit mit Darmsaiten bespannt. »Kürzlich habe ich auch meine eigene Bratsche mit Darmsaiten bespannt, um Bachfugen zu spielen und jetzt mit Christopher Hogwood und dem Basler Kammerorchester eine Transkription von Mozarts Klarinettenkonzert. Das war das erste Mal seit zwanzig Jahren, dass ich wieder auf Darmsaiten gespielt habe. Ich hatte völlig vergessen, was für einen Preis ich für die Stahlsaiten bezahle in punkto Klangproduktion, Klangschattierungen und Ausdrucksmöglichkeiten.«

Auch ihre Studenten werden sich wohl in den kommenden Semestern mit der Frage »Stahl- oder Darmsaiten?« auseinandersetzen. 1987 wurde Tabea Zimmermann Professorin an der Musikhochschule Saarbrücken. 1994 erhielt sie einen Ruf nach Frankfurt, und seit 2002 unterrichtet sie an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. So, wie sie für ihr Musikmachen einmal fixierte Interpretationen ablehnt, betreibt sie auch bei ihren Studierenden produktive Verunsicherung: »Die sind zunächst völlig orientierungslos, weil ihnen niemand mehr sagt, Aufstrich, Abstrich, 2. Lage, 4. Lage, sondern weil ich ihnen lauter Fragen stelle. Es hat mit einem Kunststudium nichts zu tun, wenn man genaue Spielanweisungen gibt. Man muss bewusst Entscheidungen treffen und begründen können, nur dann kann man von Interpretation sprechen.« Aber genauso wie sie sie fordert, ist sie auch da für ihre Studenten: »Manche kommen auch zu mir nach Hause, und manchmal kann man auch mit einer ausführlichen Beratung am Telefon die Seele wieder so ins Gleichgewicht bringen, dass man wieder den richtigen Lagenwechsel machen kann.« – Nur üben als Selbstzweck, das hat bei ihr keinen Platz: »Es geht immer darum, etwas zu lernen, um damit eine musikalische Idee auszudrücken.«

maßte Autorität akzeptiert, bestreitet sie auch ihre Solokonzerte: »Wenn ich irgendwo gastiere und ein Stück zum fünfundzwanzigsten Mal spiele, dann habe ich mir viele Gedanken darüber gemacht. Gelegentlich treffe ich auf Dirigenten, die das Stück nicht kennen oder vielleicht auch nicht mögen. Dann gehe ich offensiv auf das Orchester zu und teile ihm meine musikalischen Ideen mit.«

Zum Selberdirigieren wäre der Schritt nicht weit, aber auch da geht sie ihre eigenen Wege: »Mit den Bochumer Symphonikern habe ich die Streicher-serenade von Brahms gespielt, als eine Art 2. Konzertmeisterin vom ersten Pult der Bratschen aus, die ich den 1. Geigen gegenüber platziert habe. Es ist klanglich ein enormer Unterschied, ob ein Tempowechsel auf Anweisung kommt oder aus einem gemeinsamen Atem, auch wenn man dafür acht Proben braucht.« Ein ähnliches Projekt hat sie auch mit dem Chamber Orchestra of Europe gespielt.

Biografien



Silke Avenhaus

Silke Avenhaus wurde in Karlsruhe geboren und studierte bei Bianca Bodalia und Klaus Schilde in München sowie bei György Sebök an der Indiana University Bloomington. Zudem arbeitete sie mehrfach mit Sándor Végh und András Schiff. Sie ist gleichermaßen als Solistin und Kammermusikerin gefragt. Einen großen Stellenwert nimmt die zeitgenössische Musik ein. Verschiedene Komponisten schrieben Werke, die sie zur Uraufführung brachte. In der Saison 2000/2001 war sie gemeinsam mit Muriel Cantoreggi und Jörg Widmann »Rising Star« der ECHO. Sie gastierte u.a. in der Wigmore Hall London, im Concertgebouw Amsterdam, im Salle Gaveau in Paris, im Brahms-Saal des Wiener Musikvereins, in der Kölner Philharmonie sowie in den Philharmonien in München und Berlin. Sie erhielt Einladungen zum Marlboro Music Festival, zu den Berliner Festwochen, zum Rheingau Musik Festival, zum Klavierfestival Ruhr und zum Lucerne Festival. Silke Avenhaus musiziert mit Künstlern wie Thomas Zehetmair, Irena Grafenauer, Christoph Poppen, Isabelle Faust, Jörg Widmann, Antje Weithaas, Tabea Zimmermann und Quirine Viersen. 2004 debütierte sie bei den Salzburger Festspielen, beim Beethovenfest Bonn und beim NDR Sinfonieorchester. Im Frühjahr 2005 spielte sie erstmals beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und 2006 begann sie ein gemeinsames Kammermusikprojekt mit Sabine Meyer, Benjamin Schmid und Clemens Hagen. Silke Avenhaus hat zahlreiche CD-Einspielungen vorgelegt. Jüngst erschien ihre Aufnahme von Werken für Klavier solo von Alexander von Zemlinsky. Bei uns spielte sie zuletzt im Januar 2003.

Daniel Ciampolini

Daniel Ciampolini studierte am Konservatorium in Nizza bei Jacques Carré und am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, wo er mit einem Ersten Preis abschloss. Am Berklee College of Music in Boston spezialisierte er sich auf das Vibraphon. 1980 wurde er Schlagzeuger beim Ensemble Intercontemporain unter Pierre Boulez, wo er bis 2001 festes Mitglied war. Unter der Leitung von Pierre Boulez wirkte er u.a. an den Uraufführungen und CD-Einspielungen von dessen *Répons* und *Sur Incises* mit. Der französische Komponist Philippe Hurel widmete ihm seine *Quatre Variations* für Vibraphon und Ensemble, die er im Jahr 2000 mit dem Ensemble Intercontemporain zur Uraufführung brachte und als deutsche Erstaufführung im Rahmen der MusikTriennale Köln 2000 in der Kölner Philharmonie spielte. Seit er im Februar 2001 das Ensemble Intercontemporain verließ, widmet er sich verstärkt dem solistischen und kammermusikalischen Repertoire, wobei er sich in seinen Solokonzerten sowohl der notierten als auch der frei improvisierten Musik widmet. Im Oktober 2003 spielte Daniel Ciampolini in der Cité de la musique in Paris die Uraufführung einer Version für einen Solo-Schlagzeuger und Elektronik von Xenakis' *Persephassa*. Er gibt Kurse an der Académie du XXe siècle in Paris, an der Sibelius-Akademie in Helsinki und der Carnegie Hall in New York. Auf dem Podium der Kölner Philharmonie spielte er zuletzt im Rahmen eines Wochenendes anlässlich György Ligetis 80. Geburtstages.



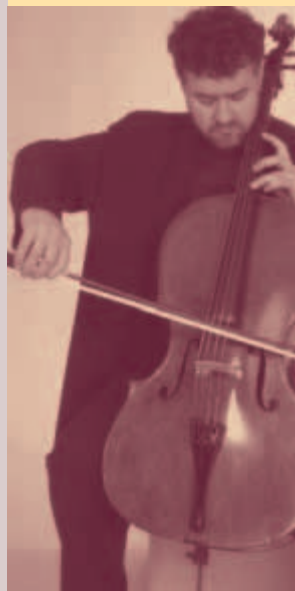


Ingeborg Danz

In Witten an der Ruhr geboren, studierte Ingeborg Danz zunächst Schulmusik in Detmold, anschließend Gesang bei Heiner Eckels. Bereits während des Studiums gewann sie zahlreiche Wettbewerbe. Sie war Stipendiatin des Deutschen Musikrats und des Richard-Wagner-Verbands. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt im Konzert- und Liedgesang. Besonders enge Zusammenarbeit verbindet sie mit der Internationalen Bachakademie Stuttgart und Helmuth Rilling sowie mit dem Collegium Vocale Gent und Philippe Herreweghe. Ihre Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Riccardo Muti, Herbert Blomstedt, Claudio Abbado, Manfred Honeck, Christopher Hogwood, Philippe Herreweghe, Semyon Bychkov, Ingo Metzmacher und Heinz Holliger führte sie u.a. an die Mailänder Scala, zu den Salzburger Festspielen und zu Orchestern wie dem Königl. Concertgebouworchester, den Wiener Philharmonikern, den Münchner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem NDR Sinfonieorchester, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, dem NHK Symphony Orchestra, dem San Francisco Symphony Orchestra und dem Los Angeles Philharmonic. 2000 und 2003 ging sie gemeinsam mit Juliane Banse, Christoph Prégardien und Olaf Bär auf umjubelte Ensembletourneen. Zusammen mit Michael Gees gab sie Brahms- und Schubert-Abende. 2005 war sie im Quartett mit Juliane Banse, James Taylor und Olaf Bär zu hören. Ihr Repertoire wird durch viele Rundfunk- und Fernsehproduktionen sowie CD-Einspielungen dokumentiert. Bei uns war sie bereits mehrfach zu hören, zuletzt im Dezember 2004 in Bachs *Weihnachtsoratorium* mit der Stuttgarter Bachakademie unter Helmuth Rilling.

Patrick Demenga

Patrick Demenga, 1962 geboren, studierte in Bern, bei Boris Pergamenschikow in Köln und bei Harvey Shapiro in New York. Er gewann mehrere Preise und zählt heute zu den international renommiertesten Cellisten. Neben dem etablierten Repertoire bezieht er auch die zeitgenössische Musik mit ein. Als Solist und Kammermusiker führen ihn Konzerte durch ganz Europa, Südafrika, die USA, Kanada, Südamerika, Australien und Asien. Regelmäßig tritt er bei Festivals und Veranstaltungen wie etwa im Musikverein Wien oder bei den Salzburger Festspielen auf. Er arbeitet mit Dirigenten wie Leif Segerstam, Christoph Poppen, Heinz Holliger, Mario Venzago und Howard Griffiths. Mit Dennis Russel Davies und dem Radio-Symphonieorchester Wien hat er 1997 das Cellokonzert *Slow* von Gerhard Schedl uraufgeführt. Weitere Uraufführungen spielte er u.a. von Isang Yun, Barry Guy, Sally Beamish, Thomas Demenga, Thomas Larcher und Heinz Holliger. Rundfunkaufnahmen sowie Schallplatten- und CD-Einspielungen haben ihn einem internationalen Publikum bekannt gemacht. Patrick Demenga betreut seit vielen Jahren – seit 1999 auch am Conservatoire de Lausanne – verschiedene Berufs- und Solistenklassen. Außerdem unterrichtet er regelmäßig bei internationalen Meisterkursen, bei den Cellofestivals von Kronberg und Manchester und an der Guildhall School London. Patrick Demenga ist künstlerischer Leiter der Vier-Jahreszeiten-Konzerte Blumenstein, des Cellofestivals »Viva Cello« und der Musikfestwoche Meiringen. Bei uns ist er heute zum ersten Mal zu Gast.



François Leleux

François Leleux begann schon im Alter von sechs Jahren sein Oboenstudium am Konservatorium von Roubaix. Mit 14 Jahren besuchte er das Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, wo er seine Ausbildung bei Pierre Pierlot und Maurice Bourgue abschloss. Nach verschiedenen Auszeichnungen in Paris gewann er international renommierte Wettbewerbe in München und Toulon und wurde mit dem Prix Spécial Mediawave Bunkamura ausgezeichnet. Später gewann er den Prix Européen Juventus. Mit 18 Jahren wurde er Solo-Oboist an der Pariser Oper und drei Jahre später in die gleiche Position beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Lorin Maazel berufen. Seit 2003 ist François Leleux Solo-Oboist des Chamber Orchestra of Europe. Auch als Kammermusiker ist François Leleux weltweit tätig, u.a. als Mitglied des Bläseroktetts Paris-Bastille. Er ist außerdem Mitglied und Mitinitiator des Ensembles Les Vents Français. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen darüberhinaus u.a. Viktoria Mullova, Natalia Gutman, Tabea Zimmermann und Yefim Brinfman. Als Solist war er in ganz Europa, Asien und den Vereinigten Staaten zu hören, z.B. im Lincoln Center im Rahmen des Mostly Mozart Festivals, in der Berliner Philharmonie mit dem Deutschen Symphonieorchester, im Théâtre des Champs Elysées in Paris mit dem Orchestre National de France, in Bunkamura mit dem Tokio Philharmonic Orchestra und im Concertgebouw Amsterdam mit dem Ensemble Mullova. Er arbeitet mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Mariss Jansons, Myung-Whun Chung, Sir Colin Davis, Alan Gilbert, Thomas Dausgaard, Vladimir Fedosseyev und Wolfgang Sawallisch. François Leleux' Diskographie enthält u.a. Bachs Konzert d-Moll BWV

1060 mit Viktoria Mullova (Fonoforum-Preis), Fantasien von Telemann (Choc Monde de la Musique), Werke von Poulenc und Britten mit Emmanuel Strosser (10 de Répertoire), Kammermusikwerke von Poulenc (Diapason d'Or), Werke von Mozart und Beethoven mit dem Oktett Paris-Bastille, Konzerte von Mozart mit dem Orchestre de Bretagne und dem Ensemble Orchestral de Paris sowie Lutosławskis Doppelkonzert für Oboe und Harfe. Seit Oktober 2004 ist François Leleux Professor an der Hochschule für Musik und Theater in München. Bei uns war er zuletzt im Januar 2003 zu Gast.



Michael Struck-Schloen

Michael Struck-Schloen wurde 1958 in Dortmund geboren. Er studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität in Köln. Er begann als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln und kehrt gelegentlich aufs akademische Terrain zurück als Dozent für Musikjournalismus in Heidelberg, Dortmund und Köln. Als Posaunist arbeitete er zusammen mit Karlheinz Stockhausen bei der Mailänder Uraufführung von *SAMSTAG* aus *LICHT* (1984). Michael Struck-Schloen arbeitet als freischaffender Autor und Moderator für den Rundfunk. Daneben ist er Mitarbeiter beim Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung* und des *Kölner Stadt-Anzeigers* sowie als Programmheftautor in der Kulturabteilung von Bayer.



Alexander Swete

Alexander Swete wurde in Bregenz (Österreich) geboren und absolvierte sein Studium am dortigen Landeskonservatorium bei Gaupp-Berghausen und an der Wiener Musikhochschule bei Eugenia Kanthou und Konrad Ragossnig. Er ist Preisträger internationaler Wettbewerbe, darunter der ARD-Wettbewerb München (1989) sowie der Concours International de Guitare 1991 in Paris, wo er einen Ersten Preis erhielt. Seine Konzerttätigkeit führte ihn durch ganz Europa sowie nach Sydney, New York (Carnegie Hall), Havanna, Istanbul und Teheran. Er gastierte bei Festivals wie u. a. den Salzburger Festspielen, der Schubertiade Schwarzenberg, den Wiener Festwochen, den Bregenzer Festspielen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival und bedeutenden internationalen Gitarrenfestivals. Sein Repertoire umfasst neben der Sololiteratur für Gitarre und den Gitarrenkonzerten auch ein großes Spektrum an Kammermusik sowie zahlreiche Liedprogramme. Regelmäßig widmet er sich der zeitgenössischen Musik. Im Bereich der Kammermusik spielte er bisher u. a. mit Mitgliedern der Wiener Symphoniker, des Klangforums Wien, mit The Guitar4mation, Happy New Ear, den Flötisten Eugen Bertel, Reza Najfar, Herbert Weissberg und Günter Voglmayr, mit Dave Brubeck und mit dem SUR-Quinteto de Tango Argentino. In Liederabenden arbeitete er u. a. mit Peter Schreier, Wolfgang Holzmaier und Helmut Wildhaber. Neben CD-Aufnahmen wirkte er in Rundfunk- und Fernsehaufnahmen mit. Alexander Swete unterrichtet an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie als Dozent im Rahmen von Meisterkursen. Seit Oktober 2005 hat er eine Gastprofessur an der Universität von Sarajewo. Bei uns ist er zum ersten Mal zu Gast.

Lars Vogt

Lars Vogt wurde 1970 geboren und studierte bei Ruth Weiss in Aachen sowie bei Karl-Heinz Kämmerling in Hannover. 1990 gewann er den Zweiten Preis beim internationalen Wettbewerb in Leeds. 2003/2004 war er erster »Pianist in residence« bei den Berliner Philharmonikern. Weitere Konzerte spielte er mit dem New York Philharmonic, dem Boston Symphony Orchestra, dem Königlichen Concertgebouworchester und dem Orchestre de Paris. In der vergangenen Saison spielte Lars Vogt erneut mit den Berliner Philharmonikern sowie mit den Münchner Philharmonikern unter Leitung von Christian Thielemann. Weitere Einladungen führten ihn zum London Symphony Orchestra unter Bernard Haitink sowie zum Mahler Chamber Orchestra unter Daniel Harding im Rahmen der Mozartwoche Salzburg. In den USA gastierte Lars Vogt bei den Orchestern in Chicago, Los Angeles, San Francisco und Pittsburgh. In der Carnegie Hall war er mit einem Soloabend sowie mit dem Stockholm Philharmonic Orchestra zu hören. In Japan gastierte er wiederholt beim NHK Symphony Orchestra. 1998 gründete er das Kammermusikfestival »Spannungen« in Heimbach in der Eifel. Enge kammermusikalische Zusammenarbeit verbindet ihn mit Künstlern wie Christian Tetzlaff, Antje Weithaas, Truls Mørk und Heinrich Schiff. Lars Vogt hat zahlreiche Werke auf CD eingespielt, darunter Klavierkonzerte von Schumann und Grieg sowie die Klavierkonzerte Nr. 1 und 2 von Beethoven mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra unter Sir Simon Rattle. Soloeinspielungen mit Werken von Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, Schumann, Tschaikowsky und Mussorgsky folgten. Zuletzt erschienen eine CD mit französischen Violinsonaten mit Sarah Chang sowie die Aufnahmen sämtlicher Duosonaten von Brahms – Partner hierbei waren Christian Tetzlaff, Sabine Meyer und Boris Pergamenschikow. Diese Aufnahmen wurden als »beste Kammermusikeinspielung« mit dem ECHO-Preis ausgezeichnet. Bei uns war er zuletzt im Januar 2005 zu Gast.

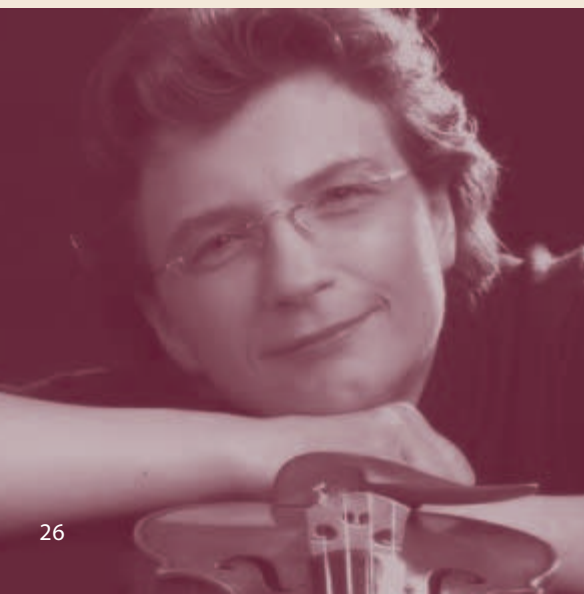


Tabea Zimmermann

Tabea Zimmermann erhielt im Alter von drei Jahren ihren ersten Bratschenunterricht, zwei Jahre später begann sie mit dem Klavierspiel. An ihre Ausbildung bei Ulrich Koch an der Musikhochschule Freiburg schloss sich ein kurzes, intensives Studium bei Sándor Végh am Mozarteum in Salzburg an. Eine Reihe von Wettbewerbserfolgen krönte ihre Ausbildung, darunter Erste Preise beim internationalen Wettbewerb in Genf 1982, 1984 in Budapest und beim Wettbewerb »Maurice Vieux« in Paris 1983. Dort erhielt sie als Preis eine Bratsche des zeitgenössischen Geigenbauers Etienne Vatelot, auf der sie seitdem konzertiert. Tabea Zimmermann zählt seit vielen Jahren zu den renommiertesten Musikern unserer Zeit. Als Solistin ist sie regelmäßig zu Gast bei den großen internationalen Orchestern wie den Berliner Philharmonikern oder dem London Symphony Orchestra. In der vergangenen Saison gastierte sie im Rahmen zweier Residencies in der Alten Oper Frankfurt und im Concertgebouw Amsterdam. Zu den weiteren Höhepunkten der Saison zählten Konzerte mit dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Orchestre Philharmonique de Radio France und den Berliner Philharmonikern unter Sir Simon Rattle bei den Salzburger Festspielen, daneben kammermusikalische Auftritte mit Hartmut Höll in Boswil, Stuttgart und Zürich, mit Antje Weithaas in Antwerpen und Ludwigshafen, mit Silke Avenhaus in der Wigmore Hall London sowie mit Christian Tetzlaff, Alban Gerhardt und Lars Vogt beim Edinburgh Festival und der Schubertiade Schwarzenberg. Im Jahr 2002 gründete sie mit den Geigern Antje Weithaas und Daniel Sepec sowie dem Cellisten Jean-Guihen Queyras das Arcanto Quartett. Das Debütkonzert des Quartetts fand mit großem Erfolg im Juni 2004 in Stuttgart statt. Anschließend gastierte das Quartett u. a. im Beethovenhaus Bonn, in der Alten Oper Frankfurt, im Concertgebouw Amsterdam, im Musikzentrum Vredenburg in Utrecht, im Théâtre du Châtelet in Paris sowie im Conservatoire Royal in Brüssel. Tabea Zimmermann hat das Interesse vieler zeitgenössischer Komponisten für die Bratsche geweckt und zahlreiche neue Werke in das Konzert- und Kammermusikrepertoire eingeführt. 1994 spielte sie mit großem Erfolg die Uraufführung der eigens für sie komponierten Sonate für Viola solo von György Ligeti. Auch die Erstaufführungen dieses Werks in London, Paris, Jerusalem, Amsterdam und Japan fanden euphorischen Anklang bei Publikum und Presse. Des Weiteren spielte sie in den vergangenen Saisons die Uraufführungen von Heinz Holligers *Recicanto* für Viola und Orchester mit dem WDR Sinfonieorchester Köln, das Bratschenkonzert Nr. 2 von Sally Beamish mit dem Scottish Chamber Orchestra sowie das 2. *Bratschen-*

Antje Weithaas

Antje Weithaas zählt heute zu den gefragtesten Solistinnen und Kammermusikerinnen ihrer Generation. Ihr weitgefächertes Konzertrepertoire beinhaltet neben den großen Konzerten Mozarts, Beethovens und Schumanns sowie Klassikern der Moderne wie Schostakowitsch, Prokofjew, Hartmann und Ligeti auch selten gespielte Werke wie die Violinkonzerte von Korngold, Schoeck und Gubaidulina. Engagements führten sie zu renommierten Klangkörpern wie dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, den Bamberger Symphonikern oder den großen deutschen Rundfunk-Sinfonieorchestern sowie zu zahlreichen internationalen Spitzenorchestern wie dem Los Angeles Philharmonic, dem San Francisco Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra und darüber hinaus zu den führenden Orchestern der Niederlande, Skandinaviens und Asiens. Zu ihren Partnern am Dirigentenpult zählten dabei Künstler wie Vladimir Ashkenazy, Sir Neville Marriner, Sakari Oramo, Thomas Dausgaard, Andrey Boreyko und Christian Zacharias. Kammermusik spielt eine zentrale Rolle für Antje Weithaas, so musiziert sie mit Künstlern wie Lars Vogt, Christian Tetzlaff und Sharon Kam und gründete 2002 gemeinsam mit Tabea Zimmermann, Daniel Sepec und Jean-Guihen Queyras das Arcanto Quartett. Seit dem Wintersemester 2004/2005 hat sie eine Professur an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin inne. Bei uns war sie zuletzt im Oktober 1998 zu Gast.



Vorschau



konzert »Über die Linie« IV von Wolfgang Rihm mit der Jungen Deutschen Philharmonie. Zahlreiche CDs dokumentieren Tabea Zimmermanns musikalische Bandbreite, unter anderem mit Werken von Bartók, Brahms, Bruch, Britten, Hindemith, Schostakowitsch und Strawinsky. Ihre jüngste Veröffentlichung ist eine Live-Einspielung von Berlioz' *Harold en Italie* mit dem London Symphony Orchestra unter der Leitung von Sir Colin Davis. Für ihr künstlerisches Wirken ist Tabea Zimmermann mehrfach ausgezeichnet worden, unter anderem mit dem Frankfurter Musikpreis, dem Hessischen Kulturpreis und dem Internationalen Preis der Accademia Musicale Chigiana in Siena. Im Januar 2006 erhielt sie den Paul-Hindemith-Preis der Stadt Hanau für ihre besonderen Verdienste in der Auseinandersetzung mit dem Werk Paul Hindemiths. Seit Oktober 2002 ist sie Professorin an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin. Zuvor unterrichtete sie bereits von 1987 bis 1989 an der Musikhochschule Saarbrücken sowie von 1994 bis 2002 an der Frankfurter Hochschule für Musik. In der Kölner Philharmonie spielte sie zuletzt im April dieses Jahres Mark-Anthony Turnages Violakonzert *On Opened Ground* mit dem Bundesjugendorchester unter Steven Sloane.

Donnerstag, 8. Februar 2007, 20:00

Portrait Tabea Zimmermann 3 Quartetto 3

Arcanto Quartett

Antje Weithaas *Violine*

Daniel Sepec *Violine*

Tabea Zimmermann *Viola*

Jean-Guihen Queyras *Violoncello*

Antoine Tamestit *Viola*

Danjulo Ishizaka *Violoncello*

Viola Verklärt

PAUL HINDEMITH

Streichquartett Nr. 5 op. 32

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Streichquartett D-Dur KV 575

GEORGE BENJAMIN

Viola, viola

für zwei Violen

ARNOLD SCHÖNBERG

Verklärte Nacht op. 4

für Streichsextett

Zu diesem Konzert findet in Schulen ein Jugendprojekt der KölnMusik statt, das vom Kuratorium KölnMusik e. V. gefördert wird. Weitere Informationen hierzu finden Sie auf Seite 28.

Samstag, 10. Februar 2007, 20:00

Portrait Tabea Zimmermann 4

Tabea Zimmermann *Viola*

Kirill Gerstein *Klavier*

Elegie

IGOR STRAWINSKY

Élégie für Viola solo

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH

Sonate für Viola und Klavier op. 147

GYÖRGY LIGETI

Sonate für Viola solo

FERRUCCIO BUSONI

Elegien für Klavier (Auswahl)

PAUL HINDEMITH

Sonate für Viola und Klavier op. 25 Nr. 4

Jugendprojekt der Kölner Philharmonie

Schülerinnen und Schüler der Mittel- und Oberstufe sind der Künstlerin Tabea Zimmermann auf der Spur: Wie hat sich ihr Werdegang als Bratschistin entwickelt? Was macht sie aus, dass sie ein gefeierter Star auf ihrem Instrument ist? Warum beschäftigt sie sich viel mit zeitgenössischer Musik? Und: welche Werke sind interessanter anzuhören, ein Streichquartett von Mozart oder Stücke von zeitgenössischen Komponisten? Im Musikunterricht in der Schule und im Gespräch mit der Künstlerin selbst werden diese Fragen beantwortet und weitere Fragen gestellt.

Zu diesem Projekt können sich Klassen und Gruppen bis zum 30. November 2006 anmelden bei:

KölnMusik GmbH
Kinder- und Jugendprojekte
Agnes Rottland
Bischofsgartenstr. 1
50667 Köln
Telefon: (0221) 20408-350
E-Mail: jugendprojekte@koelnmusik.de

Impressum

Herausgeber:
KölnMusik GmbH
Louwrens Langevoort,
Intendant der Kölner Philharmonie und
Geschäftsführer der KölnMusik GmbH
Postfach 102163, 50461 Köln
www.koelner-philharmonie.de

Redaktion:
Sebastian Loelgen, Andreas Günther

Redaktionelle Mitarbeit:
Dr. Tilman Fischer, Heidi Rogge

Fotorecherche:
Eva Schütz

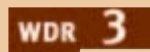
Bildnachweise:
Klaus Barisch S. 14; Marco Borggreve S. 22 oben;
Hans-Günther Oed S. 6/7; Anthony Parmelee S. 25
unten; picture-alliance/akg-images S. 4/5, 9;
picture-alliance/Bildagentur Huber S. 10, 16/17;
Klaus Rudolph Cover, S. 19, 21, 27; Vohler und
Vohler S. 23 oben; Nikolaus Walter S. 25 oben

Für die freundliche Überlassung der übrigen Fotos
danken wir den Künstlern und Künstleragenturen.

Textnachweis:
Die Texte von Guido Fischer, Dr. Egbert Hiller und
Johannes Hirschler sind Originalbeiträge für diese
Publikation.

Gestaltung:
ROT Designteam, Düsseldorf

Produktion:
adHOC Printproduktion GmbH, Köln



Kulturpartner der Kölner Philharmonie

Bitte beachten Sie noch folgende Hinweise:
Sollten Sie elektronische Geräte, insbesondere
Handys bei sich haben: Bitte schalten Sie diese in
der Kölner Philharmonie zur Vermeidung akus-
tischer Störungen aus. Danke!
Wir bitten um Ihr Verständnis, dass Bild- und Ton-
aufnahmen in der Kölner Philharmonie aus urhe-
berrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.



