

**25.10.** 2021 19:30  
Salle de Musique de Chambre  
Lundi / Montag / Monday  
**Musiques d'aujourd'hui**

**Tabea Zimmermann** alto

**résonances** ((r))

**Nach dem Konzert** Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Tabea Zimmermann im Gespräch mit Lydia Rilling (D)

**Paul Hindemith** (1895–1963)

*Sonate für Bratsche allein op. 25 N° 1* (1922)

*Breit. Viertel*

*Sehr frisch und straff*

*Sehr langsam*

*Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache*

*Langsam, mit viel Ausdruck*

**György Ligeti** (1923–2006)

*Sonate pour alto solo* (1991–1994)

*Hora Lungă*

*Loop*

*Facsar*

*Prestissimo con sordino*

*Lamento*

*Chaconne chromatique*

**György Kurtág** (1926)

*Signs, Games and Messages* für Violine, Viola und Violoncello (1989)

*N° 3: Panaszos nóta (vibrato előtanulmány)* (Klagendes Lied [Vibrato-Vorstudie])

*N° 4: Kromatikus feleselős (Zank – Kromatisch)*

*Gruß an Ulrich Eckhardt 60* (1994)

*Signs, Games and Messages*

*N° 13: In Nomine – all'ongherese (Damjanich emlékkő)*

**Johann Sebastian Bach** (1685–1750)

*Suite für Violoncello N° 4 Es-Dur (mi bémol majeur) BWV 1010*

(ca. 1717–1723)

*N° 1 Prélude*

*N° 2 Allemande*

*N° 3 Courante*

*N° 4 Sarabande*

*N° 5 Bourrée*

*N° 6 Bourrée*

*N° 7 Gigue*

**Enno Poppe** (1969)

*Filz solo* (2013)

**Georges Lentz** (1965)

*Anyente* from «*Mysterium*» («*Caeli enarrant...*» VII) *for solo viola*

(création) (2019/2021)

42'

# D'Bazilleschleider



# Quelques messages de l'alto ou l'altérité dans la fantaisie

François-Gildas Tual

De même que les personnalités et les rôles d'une fratrie dépendent de la place de chaque membre dans la structure familiale, et que cette place est plus délicate encore à prendre lorsqu'elle est coincée entre celles de l'aîné et du benjamin, les instruments peinent à s'imposer dans l'exiguïté du registre intermédiaire. C'est là bien sûr une affaire de voix et de taille plutôt que de genre et d'âge, mais l'alto n'en a pas moins dû se battre pour se faire entendre comme le violon et le violoncelle. Fervent défenseur de son timbre « *d'une mélancolie profonde, qui diffère de celui des autres instruments à archet* », Hector Berlioz a rappelé l'adage populaire selon lequel les joueurs de viole étaient pris « dans le rebut des violonistes », et pas plus capables de jouer de la viole que du violon. Rappelons toutefois que la distinction des formations du violoniste et de l'altiste est une spécificité actuelle et assez française, et que Jean-Sébastien Bach et Paul Hindemith ont été en leurs époques non seulement des altistes hors pairs, mais aussi des instrumentistes au sens général du terme. Le premier, selon son fils Carl Philipp Emanuel, « *entendait parfaitement les possibilités de tous les instruments à cordes* », quand le second, excellent violoniste, s'essayait à la musique légère dans les ensembles de stations thermales, puis se voyait nommé premier violon du Nouveau théâtre de Francfort à l'âge de dix-huit ans. Connaisseur averti de tous les instruments de l'orchestre, également attiré par la viole d'amour, Hindemith choisit de se consacrer essentiellement à l'alto vers la vingtaine, plus attiré par la musique de chambre que par le répertoire symphonique. L'altiste affirme ainsi sa personnalité, de son instrument fait un caractère distinctif, et profite de sa position d'entre-deux pour exprimer son altérité avec fantaisie.

### **Sur la corde de do, une élégance sombre et sauvage**

La musique de Paul Hindemith est parfois mal comprise, conçue pour le plaisir mais signée d'un ancien soldat marqué par les corps troués et les os fracassés de la guerre 14-18. Dès le premier mouvement de la *Sonate pour alto seul*, la métamorphose des triples cordes et des dessins mélodiques souligne la rigueur de l'écriture. Bien qu'une certaine abstraction formelle soit ressentie dans l'attachement de Hindemith aux formes classiques, et avant que celui-ci ne se résolve à supprimer certains titres au profit de l'appellation générique de *Kammermusik* (musique de chambre), la découpe de la *Sonate pour alto seul*, en cinq brèves miniatures, s'inscrit dans la lignée schumannienne des *Märchenbilder*. Jamais sans doute l'alto n'a encore fait preuve d'une gamme d'expressions aussi variée. Dédiée à l'altiste tchèque Ladislav Černý mais créée à Cologne par le compositeur lui-même le 18 mars 1922, la sonate échappe aux moules de la tradition pour laisser la fantaisie régner en maître. « *Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache* » : Tempo frénétique. Sauvage. La beauté du son est secondaire. Faut-il croire les indications du quatrième mouvement et confier celui-ci à n'importe quel instrument ? Fondateur de son propre quatuor à cordes, Hindemith privilégie l'alto ainsi qu'une viole d'amour à laquelle il destine la deuxième sonate du même opus. Passionné par la musique du passé, il recopie les œuvres de Heinrich Biber, Attilio Ariosti, Antonio Vivaldi et autres Johann Stamitz, trouvant une grande satisfaction dans la réalisation de la basse continue. Sa remarque serait surprenante si, derrière l'apparente indifférence, ne se cachait une revendication sonore justifiant parfaitement le choix de l'alto. Suivant les traces de Bach, celui-ci fait en effet montre de son originalité et de ses aptitudes trop souvent méprisées en affichant un fascinant potentiel polyphonique.

« *En apparence, écrit György Ligeti, l'alto n'est qu'un grand violon, simplement accordé une quinte plus bas. Mais en fait, un monde sépare les deux instruments. Ils ont en commun trois cordes de la, ré et sol. La corde de mi donne à la sonorité du violon une force lumineuse et une pénétration métallique qui manquent à l'alto. Le violon mène, l'alto reste dans l'ombre. En revanche, la corde grave de do donne à l'alto une âpreté singulière, compacte, un peu rauque, avec un arrière-goût de bois, de terre et de tanin.* »



Paul Hindemith

Si l'on en croit le compositeur hongrois, l'alto a donc une nature particulière, propre aux dimensions de son corps et de ses cordes, **individu à part entière en dépit de sa situation familiale.** }

Et Ligeti d'avoir ressenti un « *amour de la corde de do* », la plus grave, et qui fait toute l'originalité de l'instrument. Goûtant les pièces de Franz Schubert et de Robert Schumann « *où la sombre élégance de l'alto vient au premier plan* », appréciant la façon dont Berlioz lui prête des parties principales jusqu'à faire taire les violons, il s'est lancé dans l'écriture de cette sonate après avoir assisté à un concert de Tabea Zimmermann à la Radio

ouest-allemande, à Cologne en 1990 : « *Son jeu sur la corde de do, particulièrement énergique et vigoureux — et pourtant toujours tendre — fut le déclencheur de mes fantaisies de sonate pour alto solo. J'avais déjà à l'esprit le plan d'une sonate que j'écrirais ultérieurement, et composais en 1991 Loop (pièce brève qui est aujourd'hui le deuxième mouvement de la sonate) en guise de cadeau d'anniversaire pour l'exceptionnel éditeur Alfred Schlee.* » Se réclamant de la fantaisie, sa sonate devient donc un album dont chaque feuillet sert de cadeau. *Facsar* (1992) est dédié au professeur de composition Sándor Veress, les autres mouvements, réunis en 1993, à Klaus Klein, commanditaire de l'ouvrage en association avec le South Bank Centre de Londres et le Festival d'Automne à Paris, à Tabea Zimmermann qui assurera la création de l'ensemble et l'encadrera ainsi de son nom, ainsi qu'à Louise Duchesneau, collaboratrice fidèle. Créés le 23 avril 1994 au Festival de Gütersloh, les six feuillets sont tous plus originaux les uns que les autres. L'auteur en livre une description assez précise : *Hora Lungă* a l'esprit de la musique populaire roumaine, non pas une « *danse lente* » mais une « *chanson* » nostalgique et mélancolique, proche selon Ligeti du *cante jondo* d'Andalousie et des musiques populaires du Rajasthan. *Loop* exploite le principe des boucles, « *dangereuse virtuosité* » d'un jeu répétitif et changeant sur les doubles cordes, « *dans l'esprit jazz* », avec élégance et relâchement. *Facsar* (tordre) livre cette sensation « *d'amertume et de tiraillement que l'on éprouve dans le nez lorsqu'on est sur le point de pleurer* », tandis que *Prestissimo con sordino* se présente comme un continuum dont s'échappent progressivement des motifs à la façon des illusions de Maurits Escher. Dans le *Lamento*, des intervalles assez dissonants de seconde et de septième font penser aux musiques des Balkans, de Côte d'Ivoire et de Mélanésie, tandis que la *Chaconne chromatique*, nullement inspirée par Bach, clôt le cycle par une « *danse sauvage, turbulente, avec une mesure en 3/4 fortement accentuée et une ligne de basse ostinato* ».

### **Du cycle des miniatures à la suite de danses**

Le fragment est l'essence de la fantaisie musicale, il porte en lui l'inachevé et la soudaineté, préfère l'irrégularité aux formes lisses, disposé à accueillir les dons de l'imagination. Digne héritier des *Macrocosmos* de Béla Bartók, György Kurtág en cultive la poésie



dans des hommages miniatures, adresse un bref salut à l'occasion du soixantième anniversaire de l'organiste, pianiste et intendant des Berliner Festspiele, Ulrich Eckhardt, responsable de la biennale musicale au début des années 1990. Grand admirateur de Schumann, György Kurtág fait preuve d'une fantaisie aussi romantique que kafkaïenne dans ses *Signes, Jeux et Messages*, fascinant *work in progress* qu'il se plaît à compléter au fil des années. Publiés sous de multiples versions pour violon, alto ou violoncelle, les pièces en question rompent partiellement avec les idiomes organologiques pour renouer avec la magie des gestes primitifs et des matériaux trouvés, faire écho à la musique traditionnelle d'Europe centrale dans *In Nomine – all'ongherese (Damjanich emlékkő)*. Il y a dans cette démarche un processus de remémoration, des bribes de musiques entendues dès l'enfance, un possible dialogue avec les vivants et les morts, avec ceux qui ont bouleversé le compositeur, ou avec les mots qui lui ont plu. Dans les années 1990 déjà, une *Stèle* symphonique tendait vers l'au-delà ; *Emlékkő* en reprend le message, pierre plus réduite et désignée ici dans la langue maternelle. György Kurtág adopte alors toutes les petites choses qu'il croise sur sa route, comme par hasard. Des idées d'une désarmante nudité, qui sembleraient banales si le 20<sup>e</sup> siècle n'avait transformé certains objets plus travaillés en des banalités plus flagrantes encore. Des échos du commencement, ainsi que le montre *Panaszos nóta (vibrato előtanulmány)*, pré-étude du vibrato. György Kurtág parle en musique, n'accorde presque jamais d'entretien parce que la parole doit être rendue à la musique. D'autant plus que sa musique résiste à l'analyse, surtout quand elle se satisfait de quelques notes ou signes, se contente d'énoncer sans prétendre développer, tout au plus se répète comme un bref *perpetuum mobile* : « *Ce n'est pas notre faute si quelque chose réussit, et pas davantage si cela ne réussit pas* », raconte György Kurtág. « *Il m'arrive de temps en temps de rentrer de Budaliget en ayant le sentiment d'avoir découvert quelque chose de tout à fait extraordinaire – qui ne l'est pas. D'autres fois, deux minutes suffisent pour que voie le jour quelque chose à quoi je ne devrai jamais apporter aucune modification [...]. Ce qui est bon est donc pour moi un cadeau – je n'en suis pas responsable.* »

Si Paul Hindemith maîtrisait le jeu de très nombreux instruments, et tirait profit de cette connaissance pour adapter son écriture à leurs particularités, **György Kurtág, pianiste lui-même, pense aussi la composition en interprète**, privilégie le geste et la posture de l'instrumentiste, le contact avec l'instrument, quitte à se contenter de quelques signes imprécis, voire même d'indications ou de gribouillis. De Bach au contraire, on a parfois suggéré que sa musique était abstraite, faite pour l'esprit plutôt que pour la pratique, comme en dehors de la réalité musicale, bien que *L'Art de la fugue* ait probablement eu une véritable incarnation instrumentale.

Maître des claviers et des cordes, Bach excellait dans le jeu de dessus comme dans celui de la basse, et s'intéressait d'autant plus à l'instrument qu'il collaborait avec les facteurs, et aurait même inventé une curieuse *viola pomposa*. Selon Johann Adam Hiller, cet instrument à cinq cordes était à peine plus grand qu'un alto, accordé comme un violoncelle mais doté d'une corde supplémentaire pour les notes les plus hautes ; il était muni d'une courroie pour qu'on pût le tenir sur la poitrine et le bras. Si la paternité de Bach est fort douteuse, son intérêt pour un tel instrument est sûr. Son biographe Johann Nikolaus Forkel affirme qu'il a été conçu pour dialoguer avec le violon, bénéficiant d'une voix moins puissante que celle du violoncelle et mieux différenciée que celle d'un autre violon. Des questions d'accord ont longtemps fait penser que la *Sixième Suite* pour violoncelle avait été en fait écrite à son intention, et non pour le plus ancien « violoncelle piccolo ». La transcription pour alto des suites pour violoncelle n'en paraît que plus naturelle, quand bien même les dimensions des cordes remettraient en cause le jeu instrumental, le rapport à la virtuosité et, finalement, changeraient la façon dont l'œuvre sonne. Mais la particularité des suites de Bach tient aussi dans sa façon de s'emparer du moule formel de Johann Jakob Froberger et d'en extraire des danses totalement renouvelées. Datant probablement de 1730, le plus ancien manuscrit de l'œuvre a été copié par Anna Magdalena Bach. Son titre est un mélange de langues, de français et d'italien, sans oublier le nom allemand de l'auteur. Dans ce recueil, Bach se révèle comme



Extrait de la partition autographe de la  
*Suite pour violoncelle seul N° 4 BWV 1010* de Jean-Sébastien Bach

toujours cosmopolite, manie avec succès l'hybridité des styles. La quatrième suite respecte l'ordre habituel avec prélude, allemande, courante, sarabande et gigue, ainsi qu'une bourrée et son double en avant-dernière position pour galanteries. Selon le théoricien Johann Mattheson, le ton de mi bémol majeur se veut pathétique, jamais grave ni plaintif, nullement exubérant. Peu de fantaisie donc, sinon dans le traitement de chaque pièce, dans le *Prélude* plus particulièrement, pièce libre dont la mélodie s'échappe d'un flot d'arpèges. Car c'est bien des limites mêmes



Enno Poppe

photo: Harald Hoffmann

de l'instrument à cordes, de sa prétendue nature mélodique, que le compositeur parvient à réinventer la pensée polyphonique et, par là-même, à réinventer le genre.

### **D'un do désaccordé : un individu fragile ?**

Ne pourrions-nous pas faire d'une devise d'Enno Poppe la devise de notre concert ? N'y a-t-il pas, chez l'alto, le désir de faire entendre quelque chose de totalement autre que ce que proposent

le violon et le violoncelle ? « *J'écris de la musique pour une raison simple : la musique que je veux écouter n'existe pas !* » assure Enno Poppe. Fasciné par le son, l'explorant en profondeur comme l'on scrute un organisme au microscope, il a été influencé par les textures de Gérard Grisey : « *Les Allemands ont du mal à comprendre l'école spectrale, car ils n'arrivent pas à associer la notion d'intervalle à celle de couleur. Chez Grisey, la structure vient de l'intérieur du son, alors que chez Helmut Lachenmann, par exemple, elle est extérieure à la sonorité.* » Enno Poppe s'empare du son de l'alto, non pas du son tel qu'on se l'imagine à l'écoute du répertoire, mais d'un son inédit qui serait tout aussi spécifique à l'instrument. Se souvenant de sa rencontre avec le compositeur, Tabea Zimmermann raconte comment, préalablement, ils ont essayé des choses : « *Enno Poppe avait déjà une idée précise d'un son dynamique qu'il recherchait. Je me souviens que j'étais assez fasciné par la familiarité de ce son avec l'instrument chinois erhu.* » De cette expérience est né un concerto, *Filz*, créé en 2015, et dont le compositeur a ensuite tiré un solo. Les titres d'Enno Poppe s'attachant souvent à une matière, le « feutre » renvoie ici à des techniques de *glissando*, de *portamento* et de *vibrato*, plus ou moins larges et sortant du cadre tempéré au contact des micro-intervalles. Forcée à se détacher de la hauteur absolue, Tabea Zimmermann a dû « *réapprendre à jouer de l'alto* », repartir de zéro, ce qui n'était pas pour lui déplaire car cela lui évitait de tomber dans la routine. Fragment d'un dialogue, *Filz* met l'alto face à lui-même. Dans le développement des figures, soumis à une combinatoire énigmatique dont on ne perçoit que lointainement la logique mathématique, l'instrument reconstitue le puzzle et, à travers la répétition et le changement continu, se libère de ses modèles et de ses complexes.

Mis bout à bout, les fragments constituent de majestueux édifices. Ainsi le cycle *Caeli enarrant...* entrepris en 1989 par Georges Lentz, inspiré par le Psaume XIX sur le verbe divin : « *Les cieux annoncent la gloire de Dieu* ». À elle seule, sa septième partie réunit, depuis une première pièce conceptuelle sans instrumentation précise (1994), de nombreux ouvrages pour cordes, pour orchestre ou pour ensemble de musique de chambre, pour instruments seuls aussi, avec ou sans électronique. Il en résulte un

grand *Mysterium* en rapport avec l'idée pythagoricienne de la musique des sphères, « *un univers sonore très serein qui évitait délibérément toute sorte de pathétique* ». L'alto s'invite dans cet univers au début des années 2000 avec *Monh*, concerto dédié à Tabea Zimmermann et au chef d'orchestre Steven Sloane. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une compétition entre le soliste et l'orchestre, mais plutôt d'un discours invitant l'alto à abandonner son armure de héros pour s'accepter comme « *individu fragile au sein d'une immense entité* », un « *guide à travers la musique – il relie, complète, questionne, commente, essaie de donner un sens à l'immensité qui l'entoure.* » Ce nouveau rôle, l'alto s'en saisit avec envie avant de se retrouver seul en scène vingt ans plus tard dans *Anyente* (2019/2021). Fragile, il le demeure dans une musique oscillante entre *ppppp* et *ppp*, *dal niente a niente* (de rien à rien), tantôt « *sinueux* », tantôt « *susurrant* », « *mystérieux* » ou « *gracieux* », également « *rugueux* » dans de puissantes explosions *fff*, sur les triples cordes par exemple. Jouant avec le silence, il conclut même dans une quasi-absence de son, la main gauche effleurant à peine la corde pour un rendu « *uniquement visuel* », et l'amplitude du mouvement de l'archet se réduisant jusqu'à l'immobilité. Si György Ligeti a tant apprécié la corde de do, l'aurait-il seulement reconnu dans cette pièce de Georges Lentz, recourant à la technique de la *scordatura* (accord modifié de l'instrument) – présente également dans la cinquième suite pour violoncelle de Bach – pour abaisser d'une octave la corde la plus grave ? Sous tendue, celle-ci n'autorise plus qu'une intonation approximative et instable, tandis que trilles et quarts de tons font disparaître les ultimes restes de justesse chromatique. Vivant désormais en Australie, le Luxembourgeois puise souvent dans l'imaginaire, la culture et les paysages du pays. Pour la Kammerata Luxembourg, il vient d'écrire *Nguurraa*, « lumière » en ngiyampaa. Il y réalise combien « *nous sommes tout à fait insignifiants dans ce contexte gigantesque !* ». Peut-être la conclusion de cette précédente musique définirait-elle aussi bien l'alto qu'*Anyente*, titre emprunté aux aborigènes et désignant le premier chiffre des Arrernte. La mythologie de ce peuple à la langue si musicale nous apprend ainsi que l'Australie, à l'origine plaine aride et obscure, a été façonnée par des esprits. Ce sont eux aussi qui ont créé les

hommes, leur ont donné le savoir, avant de se replonger dans leur sommeil, et retourner dans le sol, les arbres ou les rochers. Et Georges Lentz de faire de l'alto une belle manifestation de l'unité et de l'ordre universel dans une double perspective aborigène et pythagoricienne.

*Ancien élève du Conservatoire de Paris, Docteur en musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne, François-Gildas Tual a longtemps enseigné l'analyse et l'histoire de la musique en conservatoire, avant d'être nommé maître de conférences à l'Université de Franche-Comté. Spécialiste des rapports texte-musique, il écrit de nombreux articles sur le lied allemand et la mélodie française, ainsi que sur les nouvelles dramaturgies de la musique aux 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles. Passionné de médiation culturelle, il participe, en tant que rédacteur ou conférencier, aux saisons de Radio France, de l'Auditorium de Lyon ou de l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo.*

# Zeichen, Spiele und Botschaften

## Musik für Viola solo

Rainer Peters

### Paul Hindemith

Dass der ehemalige bad boy und Bürgerschreck, von den Nationalsozialisten als «atonaler Geräuschemacher» und «Kultur bolschewist» verunglimpfte und zur Emigration gezwungene Hindemith heute so wenig Konjunktur hat, ist am wenigsten die Schuld der Bratschistinnen und Bratscher, denn «*er gehört einfach zum Kernrepertoire eines jeden Bratschers mit Werken in unterschiedlichen Besetzungen und aus verschiedenen Schaffensperioden*» (Tabea Zimmermann). Sie – die Musikerinnen und Musiker – sorgen weltweit dafür, dass seine vier Solosonaten, drei Duo-Sonaten, zwei Konzerte und die *Trauermusik* (für Bratsche und Streicher) aufgeführt werden und geben gern darüber Auskunft, wie instrumentengerecht oder auch «undankbar» Hindemith für «sein» Instrument schrieb.

Er war Praktiker durch und durch. Acht Jahre lang war er Konzertmeister im Frankfurter Opernorchester, ebenso lange Bratscher im von ihm gegründeten Amar-Quartett, und er machte eine ansehnliche Karriere als Viola-Solist (auch Viola d'amore): er wurde nicht nur als Interpret der eigenen Stücke engagiert, sondern auch für Mozarts *Sinfonia concertante KV 364*, Berlioz' *Harold in Italien* oder Strauss' *Don Quixote*. Ende 1929 spielte er sowohl die Uraufführung von William Waltons Bratschenkonzert als auch die von Darius Milhauds Konzert, das ihm gewidmet ist.

Als Komponist «neuer Sachlichkeit» traf er den Nerv der 1920er Jahre: er schrieb antiromantisch, pathosfrei, parodierte tagesaktuelle Tanzmusik und provozierte die bürgerlichen Auditorien.





Paul Hindemith mit dem Amar-Quartett

Das gelang ihm bereits mit manchen frechen Vortragsbezeichnungen, von denen zwei es in so gut wie alle Musikgeschichtsbücher geschafft haben: eine steht über dem Ragtime der *Suite 1922* («...betrachte hier das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug...»), die andere über dem vierten Satz der *Viola-Sonate op. 25, 1* aus demselben Jahr: «*Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache.*»

Diese «wilde» Vorschrift führt – was den Gesamtcharakter des Stücks angeht – ein wenig in die Irre: der eineinhalb-minütige Satz wird flankiert von zwei gewichtigen langsamen, kantablen Sätzen, von denen einer gar «*mit viel Ausdruck*» zu spielen ist. Prosaisch mutet der Entstehungsort der Ecksätze an: komponiert «*im Speisewagen zwischen Frankfurt & Köln*», protokollierte der



György Ligeti um 1960

Komponist. Und auch wenn die Züge damals nur halb so schnell wie heutige ICE fuhren, scheint ein solches Komponiertempo rekordverdächtig.

### **György Ligeti**

Am Anfang war die Liebe zur tiefen C-Saite, deren Klang Ligeti mit gewohnter Anschaulichkeit und Beredtheit «*einzigartige Herbheit*» bescheinigte, eine «*gewisse Heiserkeit*» mit einem «*Nachgeschmack von Holz, Erde und Gerbsäure*». Dann hörte er Tabea Zimmermann 1990 in einem WDR-Konzert (wahrscheinlich mit Mark Kopytmans *Cantus V* in der «Musik der Zeit»-Serie), wobei es wiederum die C-Saite ihres Instruments war – «*besonders kräftig und kernig, aber auch zart*» –, die ihn endgültig bewog, eine Viola-Sonate zu schreiben. Das Gesamtkonzept bereits im Kopf, komponierte er vorweg zwei Sätze zu anderen Gelegenheiten, die dann später Bestandteil der Sonate wurden: *Loop* entstand 1991 als Klanggeschenk zum 90. Geburtstag von Alfred Schlee, dem berühmten Chef des Wiener UE-Verlags. Ein weiterer Solo-Satz, *Facsar*, wurde 1993 zum Andenken an Ligetis (und György Kurtágs) Kompositionslehrer Sándor Veress geschrieben. Im selben Jahr kam aus Gütersloh, das vom damaligen

Kulturamtsleiter Klaus Klein (ihm ist der vierte Satz der Sonate gewidmet) temporär in ein Mekka der neuen Musik verwandelt worden war, der Auftrag für die gesamte, schließlich sechssätzliche Sonate, die von Tabea Zimmermann am 23. April 1994 während eines Ligeti-Schwerpunkts in der westfälischen Kreisstadt zum ersten mal gespielt wurde. (Ihr sind erster und letzter Satz gewidmet, der kanadischen Musikologin und Ligeti-Assistentin Louise Duchesneau Satz V.)

Satz I heißt rumänisch *Hora Lungă*, was langsamer Tanz bedeutet und hier ein gesungenes Volklied meint. Er ist ausschließlich auf der C-Saite zu spielen, beginnt die verzierten Varianten des lydischen Gesangs immer wieder auf dieser leeren tiefsten Saite und bedient sich untemperierter Skalen: der Bratscher/die Bratscherin muss auf dreifache Weise «zu tief» intonieren. Das Stück mündet in riskant hohen, geräuschhaften Flageolett-Tönen.

Satz II heißt englisch *Loop* (Schleife), und sein Basismaterial sind 45 Doppelgriffe, in deren Zweistimmigkeit stets eine leere Saite mitklingt. In der Klangschleife wird diese Folge neun Mal gespielt und dabei das Tempo durch kontinuierliche Verkleinerung der Notenwerte erhöht. Gleichzeitig wird sie auf ein «irrationales» rhythmisches Raster gespannt: diese typisch osteuropäische Rhythmus-Komplexität will Ligeti auch noch «*with swing*» – also einer Art jazzigen Lässigkeit – gespielt wissen.

Satz III heißt ungarisch *Facsar*, was «ringen» oder «verzerren» heißt. Das Verb, so differenziert Ligeti, bezeichnet auch die «*bittere Empfindung in der Nase, bevor man zu weinen beginnt*». Das Stück ist bartókisch, quasi-tonal, verwendet zwei Primzahlen-Metren (5/8- und 7/8-Takt), beginnt wieder auf der C-Saite, steigert sich zunehmend in dreistimmiges Akkordspiel und soll dabei ebenfalls «*with swing*» gespielt werden.

Satz IV, *Prestissimo con sordino*, ist ein «*so schnell wie möglich*» zu spielendes Perpetuum mobile, das mit irregulären Akzenten und Doppelgriffen so sinnverwirrend durchsetzt ist, dass im Klang-Hintergrund immer wieder «illusionistische» melodische

Fragmente zu entstehen scheinen – Ligeti vergleicht diese Wirkung seiner schnellen Sätze gerne mit den optischen Täuschungen in den Graphiken von Maurits Escher.

Satz V, *Lamento*, ist ein überwiegend «*intenso e barbaro*» mit herben Sekund- und Septklängen zu spielender Klagegesang auf der metrischen Basis eines permanenten Wechsels zwischen 5/8- und 7/8-Takt. Im Laufe des Satzes überwiegen dann aber die zerbrechlich «*sul tasto*», «*flautando*» und im Flageolet zu spielenden Abschnitte.

Satz VI, *Chaconne chromatique*, will sich – so Ligeti – nicht an Bachs berühmtem Violinsatz messen lassen, sondern versteht sich historisch korrekt als «wilder Tanz» im Dreiertakt, der sich exzessiv bis zum sechsfachen (!) forte steigert und mit seiner regelmäßigen Achttaktigkeit auch eine leicht ironische Verbeugung vor der Vergangenheit macht.

### **György Kurtág**

Kurtág ist – wie Ligeti – über seinen Lehrer Sándor Veress Enkel-schüler von Béla Bartók und Zoltán Kodály. Er war über 50, als man ihn international zur Kenntnis nahm und wurde berühmt erst nach seiner Pensionierung. Er galt und gilt immer noch als große Autorität im Musikleben, unter anderem, weil er sehr streng ist: mit seinen Studenten, seinen Interpreten, zunächst aber mit sich selbst. Er ist ungewöhnlich selbstkritisch, arbeitet langsam, weil nur Weniges vor seinem eigenen Anspruch Bestand hat.

Mit dieser Skrupulosität zusammen hängt seine Vorliebe für Miniaturistisches, für Klang-Komprimat im Sinne Anton Weberns, für musikalische Mikrokosmen: *Mikroludien* heißt sein viel gespielter Streichquartett-Zyklus, *Jatékók* (Spiele) ein vielbändiges work in progress für Klavier, das als klingendes Tagebuch dient.

Kurtágs Musik ist, bei aller Diskretion, auf besondere Weise mit-teilsam: sie kommuniziert mit der klingenden Vergangenheit, mit Verstorbenen und Lebenden, denen er gerne Botschaften



György Kurtág

und Klang-Notate zukommen lässt. Der Zyklus *Signs, Games and Messages*, ursprünglich für drei Streicher in wechselnden Kombinationen konzipiert, ist für Bratscher im Allgemeinen von Bedeutung, für Tabea Zimmermann im Besonderen, weil eines der Stücke (...eine Blume für Tabea...) ihr gewidmet ist.

Er setzt sich aus Kurtágs halbprivaten Klangbotschaften zusammen. Die Satztitel der Miniaturen sind häufig selbsterklärend: *Klagendes Lied, Zank – Chromatisch*. Das folklorisierende *all'ongherese* geht auf ein Projekt des Freiburger Ensembles Recherche zurück, die in englischen Renaissancekompositionen populäre Phrase *In nomine* von zeitgenössischen Komponisten schöpferisch nachempfinden zu lassen. Der *Gruß an Ulrich Eckardt* ist ein Klanggeschenk zum 60. Geburtstag des Kulturmanagers und Musikers – das anfängliche Motiv aus Terzschichtungen enthält alle «vertonbaren» Buchstaben seines Namens: c-h-e-a-d.

### **Johann Sebastian Bach**

Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel erinnerte sich in einem Brief an Johann Nikolaus Forkel fast 25 Jahre nach dem Tod des Vaters: «*Als der grösste Kenner u. Beurtheiler der Harmonie spielte er am liebsten die Bratsche mit angepasster Stärke u. Schwäche...*» Wie später Mozart war Bach nicht nur Tastenvirtuose sondern auch



Johann Sebastian Bach

Geiger *und* Bratscher und spielte wohl das tiefere Streichinstrument so gerne, weil er damit im Zentrum des Geschehens – in der «Mitte der Harmonie» – agieren konnte. Seine Viola-Vorliebe schlug sich zwar – das unvergleichliche *Sechste Brandenburgische Konzert* ausgenommen – nicht in Solokompositionen nieder, doch wissen sich Bratschistinnen und Bratscher zu helfen und spielen Bearbeitungen oder bearbeiten selbst (was bei Bach, in Anlehnung an seine eigene Parodie-Praxis, gang und gäbe ist: manche Konzerte existieren alternierend als Violin-, Klavier- und Oboenkonzert.) Bei den Übernahmen Bachscher Werke für Solostreicher können sie sich sowohl nach oben (Violine) als auch nach unten (Violoncello) orientieren, wobei die Adaptionen der *Cellosuiten* nicht nur wegen der gleichen Saitenstimmung c-g-d-a plausibler und legitimer erscheint, sondern weil auch ungewiss ist, ob die Stücke nicht ohnehin ursprünglich für violenhaftes Instrumentarium – Viola basso, Viola da spalla, Viola pomposa, Violoncello piccolo – konzipiert worden sind. Cellisten jedenfalls machen gern einen Bogen um die *Es-Dur-Suite BWV 1010* – dies keineswegs mangelnder Attraktivität, sondern der «undankbaren» Tonart wegen, die mit spieltechnischen Schwierigkeiten Hand in Hand geht.



Enno Poppe  
photo: Kai Bienert

Die *Suiten BWV 1007 bis 1012* sind – wie ihre Geschwister für Violine solo – um 1720 in Köthen entstanden, in ihrer Satzfolge aber schematischer, die stets der Ordnung der französischen Suite folgt: vier Kernsätze – *Allemande, Courante, Sarabande, Gigue* – werden stets von einem Vorspiel eingeleitet, während der fünfte Satz ein variables Intermezzo ist.

### **Enno Poppe**

2013/14 schrieb Poppe, einer der namhaftesten und meistbeschäftigten deutschen Komponisten, ein Bratschenkonzert für Tabea Zimmermann, das er mit seiner ausgeprägten Vorliebe für einsilbige Titel *Filz* nennt – was Assoziationen an eine besonders eng geflochtene Satztechnik nahelegt. Wie sehr sie das Stück gefordert hat, lassen einige Kommentare der Solistin erahnen, deren pointiertester lautet, sie habe beim Erarbeiten «*das Bratschenspielen neu lernen*» müssen – was vor allem mit exzessiv angewendetem und gleichzeitig ungewöhnlich differenziertem Glissando- und Vibrato-Spiel zu tun hat. Das Stück ist eine minutiöse Erkundung aller Möglichkeiten des Instruments (mit allerdings konsequentem Verzicht auf Doppelgriffe).



Georges Lentz  
photo: Tobias Bohm

2017 entstand *Filz solo*, das sich als Ableitung des konzertanten Bratschenparts herausstellt. Das Stück beginnt wie das Konzert mit einer Kleinterz-Figur, aus der sich in einer Art Imitation von asiatischen Saiteninstrumenten ein großböiger Monolog entwickelt, in dem das ausschweifende Umkreisen von Zentraltönen stets neue melodische Varianten entwickelt.

### **Georges Lentz**

Die Verbindung Georges Lentz – Tabea Zimmermann geht bis zu den Veranstaltungen zur Eröffnung der Philharmonie Luxembourg (Juni/ Juli 2005) zurück. Damals spielte die Bratschistin die Uraufführung von Lentz' Violakonzert *Monh*, für dessen Qualitäten sie bis heute wärmste Worte findet. Es gehört, ebenso wie das neue Solostück, zu einem inzwischen siebenteiligen Werk-Korpus, der seine spirituellen Hintergründe durch das verbindende *Motto* «*Mysterium*» («*Caeli enarrant...*») (Die Himmel erzählen) preisgibt, den Beginn des *Psalms 19* (den schon Bach, Haydn und Beethoven vertont haben.)



Für Lentz, den in Luxemburg geborenen Wahl-Australier, der seine Werke meist jahrelang reifen lässt, sind die alten pythagoräischen Vorstellungen vom «*klingenden Kosmos*» und der «*Sphärenharmonie*» ebenso Inspirationsquelle wie mystische Naturerfahrung und ein pantheistisches All-Gefühl: australische Landschaften und die Gedankenwelt der Aborigines finden ebenfalls Widerhall in seinen Partituren. Der Name des Konzerts bedeutet in der Sprache der Aborigines «Stern», während *Anyente*, der Titel des neuen Bratschenstücks, «einsam» bedeutet (Analogie zu Bernd Alois Zimmermann, der seine Kompositionen für unbegleitete Solostreicher *Werke der Einsamkeit* nannte.) Es war ursprünglich für das Beethoven-Jahr 2020 programmiert – im Doppel-Gedenken an den Bratscher Beethoven und den späten, einsam-tauben Komponisten. *Anyente* beginnt, in Anlehnung an den Konzertanfang, mit mikrotonal gefärbten Tonrepetitionen und geht dann andere Wege: sie führen über «ruvido» (grob) zu spielende Mehrstimmigkeit (Akkordrepetitionen, parallele Quinten) in Bereiche des Verstummens (Bogen-lose Triller der Griffhand, tonlose «Augenmusik» in den letzten Takten). Die Widmung lautet: *für Tabea Zimmermann, in Freundschaft*.

*Rainer Peters, geboren in Düsseldorf, studierte an der Kölner Musikhochschule (Schulmusik, Oboe, Komposition) und lehrte an den Musikhochschulen in Essen, Düsseldorf, Wuppertal, Karlsruhe. Ab 1984 arbeitete er als Redakteur beim WDR Köln, 1997–2009 beim SWF (später SWR) Baden-Baden (u. a. Leiter der Wort-Musik-Redaktion).*

# *Anyente* from «*Mysterium*»

Georges Lentz

*Anyente* ist KEIN STÜCK ÜBER BEETHOVEN, vielmehr waren das Beethovenjahr und Beethovens Taubheit lediglich Anstoß. Das Werk handelt viel allgemeiner von Isolation. Wer mein Bratschenkonzert *Monb* für Tabea Zimmermann kennt, wird feststellen, dass *Anyente* genau da anfängt, wo *Monb* aufhört. Viel eher als zu Beethoven gibt es viele Bezüge zu meinem früheren Werk. *Anyente* ist eine Art Solo-Fortspinnung der Gedanken von *Monb* in eine etwas andere Richtung.

# Interprète

## Biographie

---

### **Tabea Zimmermann** alto

Tabea Zimmermann, qui se définit elle-même comme une «*musicienne ayant comme instrument l'alto*», fait partie des interprètes les plus appréciées et sollicitées d'aujourd'hui. Du fait de son prix international de musique Ernst von Siemens en 2020, et de ses résidences auprès du Concertgebouworkest au cours de la saison 2019/20 et des Berliner Philharmoniker en 2020/21, Tabea Zimmermann a acquis une grande renommée. Y compris dans son travail avec orchestre, elle suit toujours l'idéal fortement ancré en elle de musique de chambre, où l'intégrité artistique est placée au premier plan. En soliste, elle travaille régulièrement avec les orchestres majeurs du monde. Les saisons passées, elle a été en résidence à Weimar, Luxembourg, Hambourg, auprès des Bamberger Symphoniker et de la Frankfurter Museumsgesellschaft; elle poursuit également son étroite collaboration avec l'Ensemble Resonanz au sein duquel elle a été artiste en résidence pendant deux ans. Tabea Zimmermann a suscité l'intérêt d'un grand nombre de compositeurs et introduit de nombreuses nouvelles œuvres, concertos et pièces de musique de chambre, au répertoire. Récemment a paru chez harmonia mundi son disque «*Cantilena*» avec le pianiste espagnol Javier Perianes. En 2013, Tabea Zimmermann a saisi l'opportunité de l'année Hindemith pour publier, chez myrios classics, une intégrale saluée de toutes les œuvres pour alto du compositeur. Elle a été récompensée d'un Echo Klassik en tant qu'instrumentiste de l'année pour son disque solo consacré à Reger et Bach paru en 2009 chez myrios classics, distinguée à plusieurs reprises pour son implication



Tabea Zimmermann  
photo: Marco Borggreve

artistique tant en Allemagne qu'à l'étranger – notamment de l'Ordre du Mérite de la République Fédérale d'Allemagne, du Prix de la musique de Francfort, du Prix de la culture de Hesse, du Prix de la musique du Rheingau, du Prix international de l'Accademia Musicale Chigiana à Sienne, du Prix Paul Hindemith de la ville de Hanau – et consacrée musicienne de l'année aux ICMA International Classical Music Awards en 2017. Depuis 2013, Tabea Zimmermann est membre du conseil de la Fondation Hindemith. Son mandat de présidente du conseil d'administration de l'association en charge de la maison de Beethoven à Bonn, de 2013 à 2020, a culminé cette même année à l'occasion de l'anniversaire du compositeur, avec un festival de trois semaines présentant la quasi intégralité de sa musique de chambre.

Tabea Zimmermann a reçu ses premières leçons d'alto à l'âge de trois ans, avant de commencer le piano deux ans plus tard. Ces débuts ont été particulièrement marqués par l'influence de son premier professeur Dietmar Mantel. À sa formation auprès de Ulrich Koch à la Musikhochschule Freiburg s'est ajouté un cursus bref et intense avec Sándor Végh au Mozarteum de Salzbourg. Son parcours a été couronné par toute une série de succès à des concours: citons les premiers prix remportés aux concours internationaux de Genève en 1982 et de Budapest en 1984, ainsi que Maurice Vieux à Paris en 1983. Depuis 2019, elle joue sur un instrument du luthier Patrick Robin. Elle s'est régulièrement produite en concert avec son mari David Shallon, de 1987 au décès de ce dernier en l'an 2000. Tabea Zimmermann a enseigné à la Musikhochschule Saarbrücken et à la Frankfurter Hochschule für Musik; depuis octobre 2002, elle est professeur à la Hochschule für Musik «Hanns Eisler». Elle a joué pour la dernière fois à la Philharmonie en 2020/21 aux côtés du Belcea Quartet.

---

### **Tabea Zimmermann** Viola

Tabea Zimmermann, die sich selbst als «*Musikerin mit dem Instrument Bratsche*» bezeichnet, gehört zu den beliebtesten und renommiertesten Interpreten unserer Zeit. Mit der Verleihung des internationalen Ernst von Siemens Musikpreises 2020, der

Residency beim Concertgebouworkest in der Saison 2019/20 und der Residency bei den Berliner Philharmonikern in der Saison 2020/21 erfährt Tabea Zimmermann größte Anerkennung. Auch in der Arbeit mit Orchestern orientiert sie sich stets an ihrem kammermusikalisch geprägten Ideal, bei dem die künstlerische Integrität im Vordergrund steht. Als Solistin arbeitet sie regelmäßig mit den weltweit bedeutendsten Orchestern. Sie hat in den vergangenen Spielzeiten Residencies in Weimar, Luxemburg, Hamburg, bei den Bamberger Symphonikern und bei der Frankfurter Museumsgesellschaft gestaltet; ihre enge Zusammenarbeit mit dem Ensemble Resonanz, bei dem sie zwei Jahre als Artist in residence wirkte, setzt sie auch weiterhin fort. Tabea Zimmermann hat das Interesse vieler zeitgenössischer Komponisten für die Bratsche geweckt und zahlreiche neue Werke in das Konzert- und Kammermusikrepertoire eingeführt. Jüngst erschien ihre «Cantilena»-CD mit dem spanischen Pianisten Javier Perianes bei harmonia mundi. Das Hindemith-Jahr 2013 nahm Tabea Zimmermann zum Anlass, bei myrios classics eine hochgelobte Gesamteinspielung aller Bratschenwerke von Paul Hindemith vorzulegen. Für die 2009 bei myrios erschienene Solo-CD mit Werken von Reger und Bach wurde sie mit einem Echo Klassik als Instrumentalistin des Jahres ausgezeichnet. Für ihr künstlerisches Wirken ist Tabea Zimmermann sowohl in Deutschland als auch im Ausland mehrfach ausgezeichnet worden, darunter mit dem Bundesverdienstkreuz, dem Frankfurter Musikpreis, dem Hessischen Kulturpreis, dem Rheingau Musikpreis, dem Internationalen Preis der Accademia Musicale Chigiana in Siena, dem Paul-Hindemith-Preis der Stadt Hanau und als Künstlerin des Jahres der ICMA International Classical Music Awards 2017. Seit 2013 ist Tabea Zimmermann Stiftungsratsmitglied der Hindemith-Stiftung. Ihre Amtszeit als Vorstandsvorsitzende des Vereins Beethoven-Haus Bonn (2013–2020) gipfelte 2020 anlässlich des Beethoven-Jubiläums in einem dreiwöchigen Festival mit der fast vollständigen Aufführung der Kammermusik von Beethoven. Tabea Zimmermann erhielt im Alter von drei Jahren ihren ersten Bratschenunterricht, zwei Jahre später begann sie mit dem Klavierspiel. Wichtige Impulse erhielt sie in der Anfangszeit von ihrem

ersten Lehrer Dietmar Mantel. 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 bei den internationalen Wettbewerben in Genf 1982, in Budapest 1984 und beim Wettbewerb «Maurice Vieux» in Paris 1983. Seit 2019 spielt sie auf einem maßgefertigten Instrument des Geigenbauers Patrick Robin. Ab 1987 bis zu dessen Tod im Jahr 2000 konzertierte sie regelmäßig mit ihrem Ehemann David Shallon. Professuren hatte Tabea Zimmermann bereits an der Musikhochschule Saarbrücken und an der Frankfurter Hochschule für Musik inne; seit Oktober 2002 ist sie Professorin an der Hochschule für Musik «Hanns Eisler». Zuletzt musizierte sie in der Saison 2020/21 in der Philharmonie Luxembourg gemeinsam mit dem Belcea Quartet.

# Musiques d'aujourd'hui

Prochain concert du cycle «Musiques d'aujourd'hui»  
Nächstes Konzert in der Reihe «Musiques d'aujourd'hui»  
Next concert in the series «Musiques d'aujourd'hui»

**19.11. 2021 19:00**  
Grand Auditorium  
Jeudi / Donnerstag / Thursday

## «Paysages orchestraux»

### **Orchestre Philharmonique du Luxembourg**

**Ilan Volkov** direction

**Yaron Deutsch** guitare électrique

**Christoph Grund** piano

**Jochen Schorer** percussion

Bedrossian: *Don Quixote Concerto. Memories of the squire*

*Sancho Panza for a pianist, his assistant and large orchestra* (Commande Südwestrundfunk, Philharmonie Luxembourg et Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Françoise et Jean-Philippe Billarant)

Poppe: *Hirn* (commande Südwestrundfunk, Philharmonie et Orchestre Philharmonique du Luxembourg et Festival Afekt)

Prins: *under\_current* (commande Südwestrundfunk, Philharmonie et Orchestre Philharmonique du Luxembourg et deSingel International Arts Center)

Hovda: *Fields 87*



La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)



your comments are welcome on  
[www.facebook.com/philharmonie](http://www.facebook.com/philharmonie)

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

### Impressum

© Établissement public Salle de Concerts  
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2021  
Pierre Ahlborn, Président  
Stephan Gehmacher, Directeur Général  
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher  
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,  
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour  
Design: Pentagram Design Limited  
Imprimé par: Print Solutions  
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT  
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG  
Ministère de la Culture