



TABEA ZIMMERMANN

SOLO

EBOOKLET

myrios λ classics

MAX REGER (1873–1916)

SUITEN OP. 131D FÜR BRATSCHESOLO/
FOR SOLO VIOLA / POUR ALTO SEUL

Nr. 1 G-MOLL / G MINOR / EN SOL MINEUR

- [01] 1. Molto sostenuto 4:30
- [02] 2. Vivace – Andantino – Vivace 3:34
- [03] 3. Andante sostenuto 3:08
- [04] 4. Molto vivace 1:06

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

SUITEN FÜR / FOR / POUR VIOLONCELLO SOLO

Nr. 1 G-DUR / G MAJOR / EN SOL MAJEUR BWV1007

- [05] 1. Prélude 2:12
- [06] 2. Allemande 3:51
- [07] 3. Courante 2:18
- [08] 4. Sarabande 2:14
- [09] 5. Menuet 1 – Menuet 2 – Menuet 1 3:02
- [10] 6. Gigue 1:33

Nr. 2 D-DUR / D MAJOR / EN RÉ MAJEUR

- [11] 1. Con moto (non troppo vivace) 2:35
- [12] 2. Andante 3:41
- [13] 3. Allegretto–Quasi meno mosso–Allegretto 1:12
- [14] 4. Vivace 2:42

Nr. 2 D-MOLL / D MINOR / EN RÉ MINEUR BWV1008

- [15] 1. Prélude 3:12
- [16] 2. Allemande 2:41
- [17] 3. Courante 2:00
- [18] 4. Sarabande 4:07
- [19] 5. Menuet 1 – Menuet 2 – Menuet 1 2:33
- [20] 6. Gigue 2:15

Nr. 3 E-MOLL / E MINOR / EN MI MINEUR

- [21] 1. Moderato 3:31
- [22] 2. Vivace 2:06
- [23] 3. Adagio 3:04
- [24] 4. Allegro vivace 1:32

Total playing time 65:37

DEUTSCH

3 Suiten für Bratsche allein op. 131d	03
Johann Sebastian Bachs Suiten für Violoncello solo	04
Tabea Zimmermann	05
Interview mit Tabea Zimmermann	06

ENGLISH

Three Suites for Viola Solo op. 131d	08
The Suites for Solo Cello by Johann Sebastian Bach	09
Tabea Zimmermann	10
Interview with Tabea Zimmermann	11

FRANÇAIS

Trois Suites pour alto seul op. 131d	13
Les Suites pour violoncelle seul de Jean Sébastien Bach	14
Tabea Zimmermann	15
Interview de Tabea Zimmermann	16

Übersetzungen / translations / traductions: *ar-pege translations, Brussels*

RECORDING CREDITS LOCATION EV. KIRCHE HONRATH, 17-19.X & 10.-12.XI 2008 | EXECUTIVE & RECORDING PRODUCER, BALANCE ENGINEER, DIGITAL EDITING, SACD AUTHORIZING STEPHAN CAHEN | RECORDING EQUIPMENT BY WWW.SEMBRELAMUSICA.COM | MIXING FACILITY STUDIO ZIMMERLI DÜSSELDORF | MICROPHONES: DPA4006, SCHOEPS CMC6 Mk21 & Mk22, NEUMANN KM83 | MIC PREAMP & A/D CONVERTER DAD Ax24 | D/A CONVERTER DCS 955 | DIGITAL WORKSTATION MERGING TECHNOLOGIES PYRAMIX | MONITORING B&W LOUDSPEAKERS & PASS LABS AMPS | THIS IS AN ORIGINAL DSD RECORDING | PHOTOS BY MARCO BORGGREVE WWW.MARCOBORGGREVE.COM | TEXT EDITORS: ESTHER HOFFSTADT & STEPHAN CAHEN | GRAPHIC DESIGN STEPHAN CAHEN | MANAGEMENT TABEA ZIMMERMANN MAIKE FUCHS AT KARSTEN WITT MUSIK MANAGEMENT WWW.KARSTENWITT.COM | ©&© 2009 BY MYRIOS RECORDS | STEPHAN CAHEN MUSIKPRODUKTION | ASTHEIMER WEG 33 | 55130 MAINZ | GERMANY | WWW.MYRIOSCLASSICS.COM | THANK YOU FOR LISTENING!

ALL RIGHTS OF THE PRODUCER AND OF THE OWNER OF THE WORK REPRODUCED RESERVED – UNAUTHORIZED COPYING, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING OF THIS WORK PROHIBITED.

ALLE URHEBER- UND LEISTUNGSSCHUTZRECHTE VORBEHALTEN – KEIN VERLEIH! KEINE UNERLAUBTE VERVIELFÄLTIGUNG, VERMIETUNG, AUFFÜHRUNG, SENDUNG!

TABEA ZIMMERMANN
BRATSCHESOLO/VIOLA/ALTO (ÉTIENNE VATELOT, PARIS 1980)

myrios } classics MYR003 ©&© 2009 LC 19355

www.myriosclassics.com

3 SUITEN FÜR BRATSCH ALLEIN OP. 131D

Wenn es um Max Reger und seine Kammermusik geht, werden dem Musikinteressierten sofort Orgelkompositionen, Lieder oder die großen Klaviervariationen einfallen. Dass der Komponist aber über viele Jahre in ziemlich regelmäßigen zeitlichen Abständen eine erhebliche Menge von Kompositionen für Streicher solo schuf – eine Gattung, die im 19. Jahrhundert praktisch keine Rolle mehr spielte und dadurch in Vergessenheit geriet – gilt eher als Insidertipp. Bereits mit 26 Jahren, 1899, setzte sich Reger zum ersten Mal mit der barocken Gattung auseinander und es entstanden die *Vier Sonaten für Violine allein op. 42*. Sechs Jahre später folgten dann die *Sieben Sonaten für Violine allein op. 91*, über die der Komponist an den Heidelberger Generalmusikdirektor Philipp Wolfrum am 5. September 1905 schrieb: „Mir geht's gut – wie's den Geigern geht dabei, weiß ich nicht!“ Erneut 1909 bis 1912 widmete sich Reger dieser Art der Kammermusik und komponierte *Präludien und Fugen für Violine solo op. 117*.

Indem sich Reger dieser ungewöhnlichen Kategorie von Kompositionen verschrieb, bewegte er sich direkt auf den Spuren seines großen barocken Vorbildes: Johann Sebastian Bach, der für ihn „Anfang und Ende aller Musik“ bedeutete. Trotz der bedeutungsschweren Tradition setzte sich der Komponist bewusst von Bach ab, was er dem Organisten Karl Straube gegenüber schon 1905 in Bezug auf op. 91 mit folgenden Worten erläuterte: „Ich hab' jetzt noch eine 7. Solosonate für die Geige geschrieben: denn Bach schrieb 6; wenn ich

nun auch mit 6 Solosonaten komme, so geht das Geschrei von wegen der Zahlenähnlichkeit ‚6‘ schon von vornherein an!“

Der Komponist musste oftmals die bittere Erfahrung machen, sehr schnell als Epigone verschrien zu werden, ohne dass sich jemand die Mühe machte unter die Oberfläche zu schauen, wo die modernen Eigenschaften Reger'scher Kunst zu entdecken wären. Denn für den Meister war die Anknüpfung an die Tradition ein natürlicher Weg zum Fortschritt. Mit den Werken für Solostreicher bewegte sich Reger genau auf diesem schmalen Grat zwischen Tradition und Moderne. Was den Komponisten so sehr an dieser Gattung faszinierte, notierte der Dirigent Fritz Stein am 1. April 1914 in sein Tagebuch: „Auf dem Heimweg spricht er über Komposition für Violinsolo, die ihn außerordentlich reize. Gerade die relativ beschränkten Mittel reizen ihn, seine Phantasie an dem spröden technischen Material zu versuchen. Ausgezeichnete Übung! *„Das Komponieren für Solovioline ist für mich eine Art musikalischer Keuschheitsgürtel... Da muß man spinnen können (Melodie nämlich)“*“ R. will als op. 131 eine Reihe von Prael. u. Fugen für Viol. allein komponieren, jedes Jahr ein paar!“

Fünf Monate vor seinem Tod sandte Reger am 15. Dezember 1915 den vierten und letzten Teil dieses Vorhabens an den Simrock-Verlag – sein Opus 131d, *3 Suiten für Bratsche allein*, mit denen Reger einerseits eine Lücke schloss, weil Bach nie Werke für Bratsche allein schrieb, und andererseits in die Zukunft wies. Reger folgte in diesen Stücken seinen eigenen Gesetzen und verband das Barock-Kontrapunktische mit dem modernen motivisch-thematischen Element. Er erfüllte die Kompositi-



Max Reger in Kassel (8.10.1915), Photographie von Hermann Weiler. Bildnachweis: Max-Reger-Institut

onen mit seinem eigenen Modus, der gerade zu dieser Zeit eine erneute Wendung erlebte. Der „freie jenaische Stil“, wie der Musiker seine neue Art zu komponieren in einem Brief vom Frühjahr 1915 an Karl Straube nannte, zeichnete sich durch Klarheit der melodischen Linie, Durchsichtigkeit des Satzes und Reduktion der Stilmittel aus, dem die unzeitgemäße Gattung für Solostreicher entgegenkam. Mit diesen Kompositionen grenzte sich Reger also nicht nur von Bach, sondern gleichzeitig auch von sich selbst ab.

Alle drei Suiten sind viersätzig und weichen dadurch von der Bach'schen Fünf- bis Siebensätzigkeit ab. Auch sucht man vergeblich nach stilisierten Tanzsätzen. Statt den barocken *Gigue*, *Allemande* oder *Chaconne* lauten die Satzbezeichnungen *Moderato*, *Vivace* und *Allegro*. Die zuvor entstandenen Fugen oder Variationen weichen einer einfachen dreitei-

ligen ABA-Form. Was auffällt, sind die weiten melodischen Bögen, die vor allem den lang-samen Sätzen einen sehr liedhaften Charakter verleihen. In allen drei Kompositionen bedient sich Reger einer kontrastreichen Dynamik.

Die erste Suite in g-Moll und die dritte in e-Moll weisen einen ähnlichen Satzaufbau auf. Der eher improvisatorische lyrische Anfang und das lebhaftere virtuose Ende umrahmen die mittleren auf Kontrast ausgelegten Sätze. Die zweite Suite in D-Dur zeigt hier das Tempo betreffend eine umgekehrte Satzfolge.

Die erste Suite dedizierte Reger dem befreundeten und musikinteressierten Gynäkologen Dr. Heinrich Walter (1866–1950), der sich im Gießener Konzertverein für den Komponisten einsetzte. Die anderen Suiten widmete Reger jeweils Violinvirtuoson: Professor Richard Sahla (1855–1931) sowie Josef Hösl (1869–1941), dem langjährigen Freund und Verfechter seiner Musik.

Die Stücke wurden erst nach Regers Tod 1916 gedruckt und warteten noch ein weiteres Jahr auf ihre Uraufführung, die am 9. Oktober 1917 mitten im Kriegsgeschehen im Berliner Bechsteinsaal durch Else Mendel-Oberüber stattfand; die Nummer 1 war bereits am 28. Oktober 1916 im Wiener Konzerthaus durch Karl Doktor aus der Taufe gehoben worden, dem Reger ursprünglich eine vierte Suite hatte schreiben wollen. Durch seinen Tod kam es nicht mehr dazu.

Mit seinen Werken für Solostreicher regte der Komponist weitere Musiker an, sich dieser Gattung anzunehmen, was in den 1920er-Jahren mit Werken von Paul Hindemith oder Philipp Jarnach geschah.

Agnes Michalak, Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung

JOHANN SEBASTIAN BACHS SUITEN FÜR VIOLONCELLO SOLO

Im Herbst 1717 entkommt Johann Sebastian Bach dem ungeliebten Dienst in Weimar. Am Hof von Herzog Wilhelm Ernst hatte er fast 10 Jahre als Hoforganist und Kammermusiker gearbeitet – eine Anstellung weit unter seinem musikalischen Potential. Auf sein Entlassungsgesuch hin wirft ihn der Herzog knapp vier Wochen ins Gefängnis, erst dann lässt er Bach ziehen. In Köthen soll alles anders werden: Dort erwartet ihn ein weltoffener Hof, ein musikbegeisterter Herr, ausgezeichnete Hofmusiker und ein großzügiges Gehalt. Als Kapellmeister lässt ihm Fürst Leopold von Anhalt-Köthen freie Hand. So entstehen in nur fünf Jahren unzählige der berühmtesten Werke des Komponisten, darunter die Violin- und Cembalokonzerte, vier Orchestersuiten, Gamben-, Flöten- und Violinsonaten, die Englischen und Französischen Suiten, die Brandenburgischen Konzerte, sechs Sonaten und Partiten für Violine solo – und auch sechs Suiten für Violoncello solo. Von diesen Suiten existieren fünf Abschriften, keine jedoch aus Bachs Hand.

Nicht nur in einzelnen Noten, ganzen Takten oder Rhythmen, sondern vor allem in den eingezeichneten Bogenstrichen unterscheiden sich die fünf über die Jahrhunderte angefertigten Abschriften beträchtlich voneinander. Jede berücksichtigt deutlich den Einfluss des jeweils zeitgenössischen Musikgeschmacks.

Die beiden ältesten Abschriften verfassten zwei Bach nahestehende Personen: Johann Peter Kellner (1705-1772) und Anna Magdalena Bach (1701-1760), die zweite Ehefrau des Komponisten. Kellner, ein thüringischer Kantor und Organist, betätigte sich auch bei anderen Werken Bachs als Kopist und oft sind seine Abschriften die einzigen erhaltenen

Quellen. Im Fall der Cellosuiten gilt seine Kopie – vermutlich im Jahr 1726 entstanden – als früheste Abschrift. Anna Magdalena Bach liefert aufgrund ihrer Nähe zum Komponisten aber die vielleicht bedeutendste Quelle. Ihre Fassung wird anhand von Papier- und Schriftuntersuchungen auf den Zeitraum 1727-1731 datiert.

Die vorliegende Einspielung basiert auf dieser Ausgabe. Die Originaltreue, die Anna Magdalena Bach beim Kopieren anderer Werke ihres Ehemanns bewiesen hat, kann auch hier angenommen werden. Und dennoch: eine fehlerlose von Hand gefertigte Kopie wird es kaum geben. Zudem erscheinen Anna Magdalenas Striche aus heutiger Sicht (und mit modernem Bogen) nicht immer logisch, bestechen jedoch durch eine Art ‚Asymmetrie‘, die durch ihren synkopischen Charakter dem Werk an vielen Stellen unerwartete Wendungen verleiht.

Bachs Cellosuiten sind kompositorische Meisterwerke. Noch mehr als in den Solowerken für Violine ist der harmonische Aufbau auf die Quintessenz reduziert. Nur selten schreibt Bach ganze Akkorde – Harmonien und Melodiefolgen werden oft erst über viele Takte aufgebaut. Mit diesem Mindestmaß an Polyphonie und dem gezielten Weglassen an sich relevanter Töne ermöglichen die Suiten jedem Spieler und Hörer einen eigenen Zugang und eine individuelle Interpretation.

Die Wahl des ‚richtigen‘ Instruments zur Aufführung der Cellosuiten löst in der Musikwelt immer wieder hitzige Debatten, sogar wahre Glaubenskriege aus. Ob die Werke für das heute bekannte (in Beinhaltung gespielte) Violoncello komponiert wurden, ist fraglich. Bis weit in das 18. Jahrhundert waren bratschenähnliche (in Armhaltung gespielte) Instrumente wie etwa das *Violoncello da spalla* oder das *Violoncello piccolo* üblich. Bach schreibt Letzteres in einigen Kantaten der Jahre 1724-25 vor, und es wird vermutet, dass

er selbst auch die Suiten auf einem Bratscheninstrument gespielt hat. Kellner gibt im Titel seiner Abschrift allgemein „Viola de Basso“ an – und meint offenbar ein bratschenähnliches Instrument in Cellostimmung.

Stephan Cahen

Weiterführende Literatur:

- [1] Textband der Bärenreiter-Ausgabe (BA 5215), Herausgeber: B. Schwemer & D. Woodfull-Harris, 5. Auflage, Kassel 2006
- [2] Bach, The Fencing Master, Anner Bylsma, Amsterdam 2000
- [3] Viola da Gamba und Viola da braccio, Symposiumsbericht im Rahmen der 27. Tage Alter Musik in Herne 2002, Herausgeber: Stadt Herne, Musikverlag Katzbichler, München 2006

TABEA ZIMMERMANN

Außergewöhnliche Begabung, tiefes musikalisches Verständnis und ein natürliches Spiel: Tabea Zimmermann ist eine der weltweit führenden Bratschistinnen unserer Zeit. Mit unermüdlichem Enthusiasmus vermittelt sie ihre Interpretation der Werke und ihre Liebe zur Musik an das Publikum.

Als Solistin gastiert Tabea Zimmermann regelmäßig bei den bedeutendsten Orchestern, darunter die Berliner Philharmoniker, das London Symphony Orchestra und das Orchestre Philharmonique de Radio France. 2008 präsentierte sie beim Kunstfest Weimar im Rahmen einer Residency ihre ganze musikalische Vielseitigkeit. Zuletzt brillierte sie in Konzerten mit dem Mozarteum Orchester Salzburg, dem Orchestre Philharmonique de Luxembourg, dem Orchester des Gran Teatre del Liceu Barcelona und dem WDR-Sinfonieorchester Köln. Eine Tournee mit dem Freiburger Barock-Orchester bildete den Auftakt des Jahres 2009.

Tabea Zimmermann hat das Interesse vieler zeitgenössischer Komponisten für die Bratsche geweckt und zahlreiche neue Werke in das Konzert- und Kammermusikrepertoire eingeführt. 1994 widmete ihr György Ligeti seine *Sonate für Viola solo* – Uraufführungen von Heinz Holligers *Recicanto* für Viola und Orchester, dem Bratschenkonzert Nr. 2 *Über die Linie IV* von Wolfgang Rihm, *Monh* von Georges Lentz, *Notte di pasqua* von Frank Michael Beyer sowie dem Doppelkonzert von Bruno Mantovani folgten.

Über 30 CDs, die unter anderem bei EMI, Tel-

dec und Deutsche Grammophon erschienen sind, dokumentieren Tabea Zimmermanns enorme musikalische Bandbreite. Die 2006 bei Capriccio veröffentlichte Aufnahme von Antje Weithaas und Tabea Zimmermann mit Duo-Werken von Mozart und Spohr wurde für den *Preis der Deutschen Schallplattenkritik* nominiert. Für ihr künstlerisches Wirken ist Tabea Zimmermann sowohl in Deutschland als auch im Ausland mehrfach ausgezeichnet worden, etwa mit dem *Frankfurter Musikpreis*, dem *Hessischen Kulturpreis*, dem *Rheingau Musikpreis* und dem *Internationalen Preis der Accademia Musicale Chigiana* in Siena. 2006 erhielt sie den *Paul-Hindemith-Preis* der Stadt Hanau für ihre besonderen Verdienste in der Auseinandersetzung mit dem Werk des Komponisten.



Photo by Jörg Küster

Im Bereich der Kammermusik setzt Tabea Zimmermann einen besonderen Schwerpunkt auf die Arbeit mit dem *Arcanto Quartett*. Hier spielt sie gemeinsam mit den Geigern Antje Weithaas und Daniel Sepec sowie dem Cellisten Jean-Guihen Queyras. Dass spontane Lebendigkeit und durchdachte Transparenz sich dabei nicht widersprechen müssen, beweist das Quartett in zahlreichen Konzerten und bisher auf zwei CDs, die bei harmonia mundi france erschienen sind.

Im Alter von drei Jahren erhielt Tabea Zimmermann 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 Sandor Végh am Mozarteum in Salzburg an. Große Achtung erlangte sie durch eine Reihe von Wettbewerbserfolgen, darunter erste Preise beim *Concours International* in Genf 1982, Budapest 1984 und beim Wettbewerb *Maurice Vieux* in Paris 1983. Dort erhielt sie als Preis eine Bratsche des zeitgenössischen Geigenbauers Etienne Vatelot, auf der sie seitdem spielt. Von 1987 bis 2000 konzertierte sie regelmäßig mit David Shallon, dem verstorbenen Vater ihrer Söhne Yuval und Jonathan. 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“ in Berlin. Sie ist mit dem amerikanischen Dirigenten Steven Sloane verheiratet, ihre gemeinsame Tochter Maya wurde im September 2003 geboren.

www.tabeazimmermann.de

INTERVIEW MIT TABEA ZIMMERMANN

Frau Zimmermann, Sie sprechen vier Sprachen fließend: Deutsch, Englisch, Hebräisch und Französisch. Ist Musik die fünfte Sprache?

Ja, Musik ist für mich wie eine Sprache – so gesehen sogar meine zweite Muttersprache. Beim Musizieren lässt sich ganz wunderbar mit anderen kommunizieren, egal woher sie kommen. Musik als eine Sprache ist universell und deshalb reise ich damit auch so gerne durch die Welt. Ich denke außerdem, dass die Befähigung, Sprache und Musik zu erlernen, miteinander zu tun hat – das gute Gehör ist für beides enorm wichtig.

Wenn sie sich einem Werk widmen, was ist Ihnen besonders wichtig, wie gehen Sie vor?

Für mich steht immer die Partitur, die ich gerade spiele, im Vordergrund. Ich möchte dem Komponisten zu hundert Prozent – bis ins letzte Detail – gerecht werden. Und ich möchte dem Hörer die Möglichkeit geben, diese Partitur auf verschiedenen Ebenen aufnehmen zu können. Mein Publikum muss nicht die Qualifikation haben, eine Partitur zu lesen und selbst verstehen zu können. Je nachdem, was der einzelne Hörer mitbringt, kann er das Stück vielleicht auf einer intellektuellen oder aber einer ganz emotionalen Ebene nachvollziehen und verstehen. Ich sehe mich als Übersetzerin, die den Inhalt mit eigener Idee anreichert wiedergibt. Das ist gerade im Moment des Konzertes sehr spontan.

Was war die Herausforderung bei der Produktion dieses Albums?

Für mich ist es das erste Soloalbum. Und das

ist eine ganz andere Aufgabe, als wenn man sich mit einem Ensemble oder als Solistin mit Orchester vor das Mikrofon stellt. Hier muss die einzelne Stimme tragen und überzeugen. Insbesondere bei den Bach-Suiten – das sind Werke, die so bekannt und von so vielen Cellisten bereits eingespielt worden sind. Mit der Bratsche bewege ich mich da zwar auf einer anderen Schiene, muss mich aber trotzdem mit den großen Einspielungen vergleichen lassen. Allerdings finde ich es wichtig, das bei der Aufnahme auszublenden. Man darf nicht ständig denken: Wie macht XYZ das? Sondern: Wie möchte ich das machen? Wie sehe ich die Partitur? Die Bach-Suiten sind große, wunderbare Werke und auch für die Bratsche sehr gut geeignet. Die Reger-Suiten sind für die Bratsche geschrieben, aber sie werden sehr selten im Konzert gespielt. Es sind eher Studienwerke, die im Rahmen der Hochschulausbildung vorkommen. Technisch sind es sehr anspruchsvolle Kompositionen, die musikalisch wirklich gut zu den Bach-Suiten passen. Reger kannte sich in den alten Formen sehr gut aus. Er hat sie neu belebt und in einer romantischen Weise die barocke Form ausgeführt.

Wird Reger zu Unrecht vor allem für Studienzwecke gebraucht?

Ich möchte auf jeden Fall etwas dafür tun, dass Regers Musik Gehör findet und die Menschen sich davon berühren lassen. Es ist wunderschöne Musik, die tatsächlich zu Unrecht in den Hochschul-Überäumen eingeschlossen ist.

Frau Zimmermann, wie sind Sie überhaupt zur Bratsche gekommen?

Als viertes von sechs Kindern habe ich Musik als ganz wichtigen Bestandteil unseres Familienlebens erlebt. Meine älteren Geschwister haben bereits Klavier, Geige und Cello gespielt,

und ich wollte einfach mitspielen. Anfangs habe ich mir zwei hölzerne Kochlöffel, einen Notenständer und irgendwelche Noten genommen, um zu „üben“. Es ist dann dem Geigenlehrer meiner Schwester zu verdanken, dass meine instrumentale Ausbildung sehr früh begann und ich mein eigenes Instrument, eine klitzekleine ‚Geigenbratsche‘, bekam (tatsächlich war es eine 1/8-Geige in Bratschenstimmung – eine C-Saite wurde dafür etwa in der Mitte durchgeschnitten). Damals war ich drei Jahre alt. In meiner Heimatstadt Lahr im Schwarzwald gab es eine phantastische Musikschule mit musikalischer Früherziehung und ganz frühem Unterricht auf Streichinstrumenten. Aber es war weniger der Wunsch meiner Eltern, mich in die Musikschule zu schicken – ich wollte beim Musizieren mit meinen älteren Geschwistern dabei sein.

Aber es ist doch sehr ungewöhnlich, in dem Alter direkt mit Bratsche anzufangen?

Es ist schon ungewöhnlich, aber es lag an den Umständen. Wenn ein Kind alleine aufwächst, wird es wahrscheinlich nicht mit Bratsche angefangen. Aber meine älteren Geschwister hatten die anderen Instrumente schon besetzt. Mein Lehrer hatte außerdem den klugen Gedanken, dass jedes Kind seinen eigenen Bereich haben sollte, ganz ohne Konkurrenzsituationen. Außerdem war es ihm wichtig, kleine Bratscher auszubilden, um die Kammermusik schon früh in die musikalische Ausbildung einbinden zu können. Gemeinsam Kammermusik zu spielen war bei uns von Anfang an Programm.

Können Sie sich an den Moment erinnern, als jemand Ihre außergewöhnliche Begabung entdeckt hat?

Ich glaube, es hat sich früh gezeigt, dass ich ein sehr gutes Gehör habe. Ich erinnere mich, dass meine Mutter mit einer meiner Schwe-

stern geübt hat und ich mich aus dem Nebenzimmer meldete: „Das war aber ein C, kein Cis“. Da war die Verwunderung groß, woher die Kleine das weiß. Es hat sich dann auch gezeigt, dass ich auf der Bratsche schon damals Möglichkeiten hatte, die eher ungewöhnlich waren. Ab meinem fünften Lebensjahr habe ich dann auch Klavier gelernt, und für einige Jahre waren mir beide Instrumente gleich wichtig. Erst mit dreizehn Jahren wurde dann klar, dass die Bratsche das Haupt- und das Klavier das Nebeninstrument ist.

Sie sind eine sehr erfolgreiche Bratschistin, Ihr Mann Steven Sloane ein sehr erfolgreicher Dirigent, und dann noch drei Kinder... Wie funktioniert das alles im Alltag?

Es ist in der Tat eine schwierige Puzzlearbeit, beide Karrieren und das Familienleben in eine für alle verträgliche Balance zu bringen. Aber es ist auch eine wunderbare Aufgabe. Außerdem ist die Normalität des Familienalltags eine große Kraftquelle für meine musikalische Arbeit. Die Gefahr ist nicht mehr so groß, sich als klassische Musikerin von der Realität abzukoppeln.

Was machen Sie um zu entspannen?

Eigentlich ist das Bratschenspiel meine Entspannung – manchmal gerade die Konzertsituation. Das mag für Außenstehende vielleicht sehr komisch wirken, aber in der Konzentration auf die Musik steckt ganz viel meditative Kraft. Wenn also alle äußeren Faktoren stimmen und ich mit meinem Vortrag zufrieden sein kann, komme ich meist sehr entspannt nach Hause (lacht). Aber ich lese auch sehr gerne und liebe Spaziergänge.

Die Fragen stellte Esther Hoffstadt



TABEA ZIMMERMANN

THREE SUITES FOR VIOLA SOLO OP. 131D

When Max Reger and his chamber music are mentioned, music lovers immediately think of compositions for organ, lieder or the great piano variations. The fact that over the course of many years the composer created at regular intervals a considerable number of compositions for solo strings remains an insider tip. This was a genre which was considered relatively unimportant by the 19th century and was therefore forgotten.

At the young age of 26, in 1899, Reger started working with the baroque genre for the first time and created *Four Sonatas for Solo Violin op. 42*. Six years later followed the *Seven Sonatas for Solo Violin op. 91*, about which the composer wrote to the Heidelberg musical director Philipp Wolfram on the 5th September 1905, "I am well – how the violin players are, however, I don't know!" Once again, between 1909 and 1912, Reger devoted himself to this type of chamber music and composed *Preludes and Fugues for Solo Violin op. 117*.

By committing himself to this unusual category of compositions, Reger followed directly in the tracks of his great baroque role model: Johann Sebastian Bach, who for him represented the "beginning and end of all music." In spite of this portentous tradition, the composer consciously set himself apart from Bach, as he explained to the organist Karl Straube in 1905 already in reference to op. 91, saying "I have now written a 7th solo sonata for violin-: because Bach wrote 6; if I also come with 6 solo sonatas the whole fuss about the simi-

larities of number '6' will start all over again!" People were often quick to denounce the composer as an imitator without taking the trouble of looking beyond the surface where the modern qualities of Reger's art were to be discovered. Links to tradition were a natural path to progress for the master. With his works for solo strings Reger walked the tight-rope between tradition and the modern. What fascinated the composer so much about this genre was noted by the conductor Fritz Stein in his diary on the 1st April 1914. "On the way home he spoke about composing for solo violin which excited him greatly. It was exactly this relatively limited medium which inspired him to try out his imagination on the dry technical material. A fantastic exercise! *'Composing for solo violin is for me a kind of musical chastity belt... One has to be mad (mad about melody)!'*" R. wants to compose a series of preludes and fugues for solo violin as op. 131, a couple every year!"

Five months before his death, Reger sent the fourth and last part of this project to the publisher Simrock on the 15th December 1915 – it was his opus 131d, *3 Suites for solo viola*, with which Reger filled a gap on the one hand, because Bach had never written works for solo viola, and on the other hand indicated the future. Reger followed his own rules in these pieces and combined the Baroque contrapuntal with a modern motif-thematic element. He completed the compositions in his own style, which at this time was taking on new twists. The "free Jena-style", as the musician called his new way of composing in a letter to Karl Straube from spring 1915, distinguished itself through the clarity of the melodic line, the transparency of the movement and the



Max Reger in Kassel (8.10.1915), Photography by Hermann Weiler. Reference: Max-Reger-Institut

reduction of the stylistic devices, and was accommodated by the outmoded genre for solo strings. With these compositions Reger did not only distance himself from Bach, but also from himself.

All three suites have four movements and in this deviate from Bach's usual five or seven movement pattern. A search for stylised dance movements is also made in vain. In place of the baroque *Gigue*, *Allemande* or *Chaconne* the movement designations are *Moderato*, *Vivace* and *Allegro*. The previous fugues or variations give way to a simple three-part ABA form. It is the broad melodic arcs which stand out, which give above all the slow movements a very song-like character. In all three compositions Reger uses a dynamic rich in contrasts. The first suite in G minor and the third in E minor have a similar movement structure. The rather improvisatory lyrical opening and

the more lively virtuoso conclusion frame the middle movements which are designed to form a contrast. The movements in the second suite in D major have a reversed sequence of tempi.

Reger dedicated the first suite to his friend and music enthusiast the gynaecologist Dr. Heinrich Walter (1866–1950), who spoke for the composer in the Gießen Concert Club. The other suites were dedicated to the violin virtuoso Professor Richard Sahla (1855–1931) and Josef Hösl (1869–1941), the long-time friend and defender of his music.

The pieces were published only after Reger's death in 1916 and waited a further year for their premiere, which took place on the 9th October 1917 at the Berlin Bechsteinsaal in the middle of the war, thanks to Else Mendel-Oberüber. The first had already been premiered on the 28th October 1916 at the Vienna Konzerthaus by Karl Doktor, for whom Reger originally wanted to write a fourth suite; this plan was stopped by his death. With his works for solo strings the composer inspired other musicians to embrace this genre, which happened in the 1920s with works by Paul Hindemith or Philipp Jarnach.

Agnes Michalak, Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung

THE SUITES FOR SOLO CELLO BY JOHANN SEBASTIAN BACH

In fall 1717, Johann Sebastian Bach leaves his unloved post in Weimar. At the court of Duke Wilhelm Ernst he had worked as court organist and chamber musician for nearly 10 years – a position that fell far short of his musical potential. Following his petition for release, the duke put Bach in prison for almost four weeks, before finally letting him go. In Köthen things should be different: A cosmopolitan court was awaiting him, a musically enthusiastic new employer, excellent court musicians plus a generous salary. Duke Leopold of Anhalt-Köthen gave his music director free reign to follow his inspiration. This way, the composer wrote a large number of his most famous works within a period of just five years, including the violin and harpsichord concertos, four orchestra suites, viola da gamba, flute and violin sonatas, the English and French Suites, the Brandenburg Concertos, six sonatas and partitas for solo violin – as well as six suites for solo cello.

From these suites, there are five transcripts available, but none of them was written by Bach himself. Not only with regard to their individual notes, whole measures or rhythms, but especially with regard to their bow stroke markings, these five transcripts that were written throughout the centuries substantially deviate from one another. Each one clearly pays regard to each respective contemporary musical taste.

The oldest two transcripts were written by two people who had been close to Bach: Johann Peter Kellner (1705-1772) and Anna Magdalena Bach (1701-1760), the composer's second wife. Kellner, a Thuringian cantor and organist, also copied other works by Bach and oftentimes, his transcripts

are the only sources that were saved. Regarding the cello suites, his copy – probably written in 1726 – is considered to be the earliest transcript. Because of her close affiliation with the composer himself, Anna Magdalena Bach probably has the most important source at hand. Based on paper and document studies, her version was dated back to the period of 1727-1731.

This recording is based on that version. Her loyalty to Bach's original versions that Anna Magdalena Bach displayed while copying other works by her husband can be assumed here as well. Still: There will hardly be a hand-made copy without any mistakes.

From today's point of view (with regard to 18th century and modern violin bowing), Anna Magdalena's markings don't always appear to be logical, yet they impress through a certain "asymmetry", thus lending the work unexpected turns in numerous places through their syncopic style.

Bach's cello suites are compositional master works. Even more than in the solo works for violin, the harmonic structure has been reduced to the quintessence. Bach has barely used whole chords here – harmonies and melody sequences have often been built up through numerous measures. With minimal polyphony and a systematic omission of actually relevant tones, the suites invite each performer and listener to discover an approach and interpretation of their own.

Time and time again, the choice of the "right" instrument with regard to performing the cello suites triggers heated debates in the music world, yes, real belief wars, actually. Whether the works have been composed for the cello known today (placed resting on the legs) is in dispute. Far into the 18th century, viola-like instruments (played resting on the arms), such as the *cello da spalla* or the *cello piccolo* were common. Bach specifies the latter for some cantatas during 1724-1725, and the assumption is that he

himself also played the suites on a viola instrument. In his transcript title, Kellner has used the general specification "Viola de Basso" – probably referring to a viola-like instrument with cello tuning.

Stephan Cohen

TABEA ZIMMERMANN

Extraordinary talent, a profound understanding of music and a natural way of playing: Tabea Zimmermann is one of the leading contemporary viola players worldwide. She conveys her interpretation of the music and her love for it to her audience with indefatigable enthusiasm. As a soloist, Tabea Zimmermann makes regular guest performances with the most important orchestras, among them the Berlin Philharmonic Orchestra, the London Symphony Orchestra and the Orchestre Philharmonique de Radio France. In 2008, she presented the whole range of her musical versatility at the Kunstfest Weimar where she was the artist in residence. Her latest successes include concerts with the Mozarteum Orchestra Salzburg, the Orchestre Philharmonique de Luxembourg, the Orchestra of the Gran Teatre del Liceu Barcelona and the WDR-Sinfonieorchester Köln. In 2009, she started the year with a concert tour together with the Freiburger Barock-Orchester.

Tabea Zimmermann was able to arouse interest for the viola among many contemporary composers and introduced a number of new works into the concert and chamber music repertoire. In 1994, György Ligeti dedicated his *Sonata for solo viola* to her – and this was followed by premieres of Heinz Holliger's *Recicanto* for Viola and Orchestra, the Viola concert no. 2 *Über die Linie IV (Across the Line IV)* by Wolfgang Rihm, *Monh* by Georges Lentz, *Notte di pasqua* by Frank Michael Beyer and Bruno Mantovani's double concerto.

More than 30 CDs, published with, for example, EMI, Teldec and Deutsche Grammophon, are evidence of Tabea Zimmermann's huge musical range. The recording of Antje Weithaas and Tabea Zimmermann playing duets by Mozart and Spohr published in 2006 by Capriccio was shortlisted for the *Preis der Deutschen Schallplattenkritik* (the German record critics' award). Tabea Zimmermann has received several awards for her artistic work, both in Germany and abroad, among them the *Frankfurt Music Award*, the *Hessische Kulturpreis*, the *Rheingau Music Award* and the *International Prize of the Accademia Musicale Chigiana* in Siena. In 2006, she received the city of Hanau's *Paul Hindemith Prize* for her extraordinary achievements in interpreting the composer's work.



Photo by Jörg Küster

In the field of chamber music, Tabea Zimmermann places special emphasis on her cooperation with the *Arcanto Quartett*. In this ensemble she plays with violinists Antje Weithaas and Daniel Sepec as well as cellist Jean-Guihen Queyras. Many concerts and two CDs to date (published with harmonia mundi france) are ample proof of the fact that spontaneous vitality and well-wrought transparency are not necessarily at odds with each other.

Tabea Zimmermann had her first viola lessons at the age of three and began playing the piano two years later. Her training with Ulrich Koch at the Freiburg University of Music was followed by a short, intensive study period with Sandor Végh at the Mozarteum in Salzburg. She earned great respect with a successful series of competition entries, for instance first prizes at the *Concours International* in Geneva in 1982, Budapest in 1984 and the *Maurice Vieux* competition in Paris in 1983 where her prize consisted of a viola made by contemporary violin maker Etienne Vatelot. Since then, she has been playing on this instrument. From 1987 to 2000, she regularly gave concerts with David Shallon, the late father of her sons Yuval and Jonathan.

Tabea Zimmermann has been a professor at the Saarbrücken University of Music and the Frankfurt University of Music – and has been a professor at the "Hanns Eisler" Academy of Music in Berlin since October 2002. She is married to the American conductor Steven Sloane; their daughter Maya was born in September 2003.

www.tabeazimmermann.de

INTERVIEW WITH TABEA ZIMMERMANN

Mrs Zimmermann, you are fluent in four languages: German, English, Hebrew and French. Is music your fifth language?

Yes, music is like a language for me – in some ways, it is my second mother tongue. When you play music, you communicate perfectly with others, regardless of where they come from. Music as a language is universal, and that is exactly why I like travelling the world with it. I also think that the ability to learn how to speak and to play music is linked – it is essential for both that you can listen well.

What is particularly important for you when you commit yourself to a piece? How do you approach it?

I am always fully committed to the score I am playing at that moment. I want to do the composer full justice, 100 percent, down to the last detail. And I would like to enable the listeners to approach the score on different levels. My audience does not need to have the skills to read a score and understand it. Depending on what each individual listener has experienced so far, they can perhaps follow and understand the music on an intellectual or a very emotional level. My job is that of a translator, passing on the content with some of my own concepts included. During a concert especially, it is very spontaneous.

Which was the particular challenge during the production of this album?

This is my first solo album, which is a very different task to when you approach the microphone together with an ensemble or

as a soloist together with your orchestra. The individual voice must both communicate and convince. That is especially true for Bach's suites – works that are so well known and which have already been recorded by so many cellists. Although I am taking a different path with the viola, I am still compared with those great recordings. On the other hand, it is very important in my opinion to forget about all that when you actually make the recording. You should not think all the time: how would XYZ play this? but instead: how do I want to play this? How shall I interpret the score? Bach's suites are great, wonderful pieces of music that are very suitable for the viola. Reger wrote his suites with the viola in mind, but they are rarely performed in concert – they are if anything works to be analysed in a university course. Technically, the compositions are very demanding and in terms of music, they beautifully complement the Bach suites. Reger knew a lot about the old forms of music. He revived them and executed the Baroque form in a very Romantic way.

Is it a mistake to use Reger mainly for study purposes?

I would certainly like to contribute to making Reger's music more popular and helping people to gain emotional access to it. It is wonderful music and it has quite unjustly been relegated to the practice rooms in universities.

Mrs Zimmermann, why did you start playing the viola?

I am the fourth of six children, and have always experienced music as an important part of our family life. My older brothers and sisters already played the piano, violin and cello, and

I simply wanted to join in. At the beginning, I took two wooden spoons, a music stand and any music I could find to 'practice'. Then my sister's violin teacher helped me to start my instrumental education at a very early age and I got my own instrument, a tiny 'violin viola' (which in fact was a 1/8 violin tuned like a viola – they had to cut a C string in half to achieve that). I was three years old at the time. In my home town of Lahr in the Black Forest we had a fantastic music school with music courses for toddlers and string instrument lessons even for very young children. But it was not so much that my parents wanted to send me to that music school – it was my wish because I wanted to be where my older brothers and sisters played music.

But it is rather unusual to start with the viola at that age?

Yes, it is unusual, but came about due to the circumstances. When you are an only child, you will probably not start playing the viola. But my older brothers and sisters had already chosen the other instruments. And my teacher very sensibly thought that all children should have their own area, safe from competition. He was keen on having young viola players around so he could introduce chamber music into the music lessons as soon as possible. From the start, our programme included playing chamber music together.

Can you remember the moment when your extraordinary talent was discovered?

I think everyone noticed early on that I have a good ear. I remember that my mother was practicing with one of my sisters and I called over from the next room: "But that wasn't a C, it was a C sharp". And everyone was surprised

that the little one would know that. And then it turned out that even then I had some opportunities on the viola that were rather unusual. I started having piano lessons when I was five, and for a couple of years I felt equally attached to both instruments. Only when I was thirteen did it become obvious that the viola is my main instrument, and the piano second.

You are a very successful viola player. Your husband Steven Sloane is a very successful conductor, and you have three children... How do you manage every day?

It is indeed a difficult logistical puzzle to find a balance between the two careers and a family life that is acceptable for us all. But it is a wonderful task, too. Besides, normal family life is a great source of energy for my musical work. As a classical musician, you are not in quite so much danger of losing touch with reality if you at least have a family.

What do you do to relax?

Actually, playing the viola is what I do to relax – sometimes even in a concert. That may seem somewhat odd for others, but there is a lot of meditative energy in the full concentration on music. So when all the exterior factors are positive and I can be satisfied with my performance, I usually am very relaxed when I get home (*laughs*). But I also like to read and I love going out for walks.

The interview was conducted by Esther Hoffstadt



TABEA ZIMMERMANN

TROIS SUITES POUR ALTO SEUL OP.131D

Pour le mélomane, le nom de Max Reger et sa musique de chambre évoquent immédiatement les compositions pour orgues, les lieder ou les grandes variations pour piano. Seuls quelques spécialistes savent que, pendant de nombreuses années, le compositeur a produit à intervalles assez réguliers une quantité considérable d'œuvres pour un instrument à cordes. Or, au 19^e siècle, ce genre ne jouait qu'un rôle marginal avant de sombrer complètement dans l'oubli.

En 1899 déjà, Reger, alors âgé de 26 ans, s'essaye pour la première fois au genre baroque. De là naissent les *Vier Sonaten für Violine allein* (Quatre sonates pour violon seul) op. 42. Six ans plus tard, Reger compose les *Sieben Sonaten für Violine allein* (Sept sonates pour violon seul) op. 91. A leur sujet, il écrit à Philipp Wolfrum, directeur musical général de Heidelberg le 5 septembre 1905: «Moi, je vais bien, mais je ne sais ce qu'il en est des violonistes!».

De 1909 à 1912, Reger se consacre de nouveau à ce type de musique de chambre en composant *Präludien und Fugen für Violine solo* (Préludes et Fugues pour violon seul) op. 117. En s'adonnant à cette catégorie inhabituelle de compositions, il avance sur les traces de Jean Sébastien Bach, son éminent modèle baroque qui, à ses yeux, représente à la fois «le début et la fin de toute musique».

Malgré tout ce que signifie pour lui la tradition, le compositeur s'éloigne volontairement de Bach. Dès 1905, il s'en explique par ces mots adressés à l'organiste Karl Straube au sujet de l'op. 91: «Je viens de composer une 7^e sonate solo pour violon car Bach en a composé 6. Si

je m'en tiens également à 6, la similitude des chiffres va soulever un tollé général!».

Le compositeur a souvent souffert d'être montré du doigt comme un épigone avant même que personne ne se donne la peine de creuser la surface pour partir à la découverte des traits modernes de son art. Car pour le maître, le rattachement à la tradition est la voie naturelle vers le progrès. Avec ses œuvres pour cordes solos, Reger évolue sur un chemin étroit, entre tradition et modernité.

Le 1^{er} avril 1914, le chef d'orchestre Fritz Stein note dans son journal la raison de la fascination du compositeur pour ce genre: «Sur le chemin de la maison, il m'entretient de la composition pour violon seul à laquelle il voue une passion sans égal. Ce sont précisément les moyens limités qui le stimulent, le fait de frotter son imagination à un matériel technique plutôt rêche. Excellent exercice! *'Pour moi, la composition pour le violon seul est une sorte de ceinture de chasteté musicale qu'il convient de briser par la mélodie!'* Pour son op. 131, R. a l'intention de composer toute une série de prél. et fugues pour viol. seul, à raison de plusieurs par an!».

Le 15 décembre 1915, cinq mois avant sa mort, Reger envoie la quatrième et dernière partie de son projet aux éditions Simrock – son Opus 131d, *3 Suiten für Bratsche allein* (3 Suites pour alto seul). Avec cette œuvre, Reger comble une lacune tout en préfigurant l'avenir, Bach n'ayant jamais composé d'œuvre pour alto seul. Dans ces pièces, Reger obéit à ses propres règles et associe le contrepoint baroque à l'élément moderne des motifs et des thèmes. Ces compositions sont nourries de son style personnel qui prend à l'époque une orientation nouvelle. Cette façon de composer, désignée par le musicien comme le «style



Max Reger in Kassel (8.10.1915), Photographie d'Hermann Weiler. Reference: Max-Reger-Institut

émancipé de Jena» dans une lettre datant du début 1915 et adressée à Karl Straube, se caractérise par la clarté de sa ligne mélodique, la transparence du mouvement et la réduction des moyens stylistiques convenant parfaitement au genre suranné de l'instrument à cordes. Avec ces compositions, Reger prend non seulement du recul par rapport à Bach mais aussi par rapport à lui-même.

Les trois suites sont construites en quatre mouvements et diffèrent ainsi des compositions en cinq à sept mouvements de Bach. Les mouvements dansants sont également inexistantes. Au lieu de porter les appellations baroques de *Gigue*, *Allemande* ou *Chaconne*, les mouvements sont intitulés *Moderato*, *Vivace* et *Allegro*. Les fugues ou variations composées auparavant font place à une forme ABA simple en trois mouvements. Étonnants, les larges signes de liaisons mélodiques qui

confèrent un caractère chantant, notamment aux longs mouvements. Dans les trois compositions, Reger manie avec bonheur une dynamique richement contrastée. La structure des mouvements est identique pour la première Suite en sol mineur et la troisième en mi mineur. L'ouverture lyrique plutôt improvisée et le finale virtuose plus vivant encadrent les mouvements intermédiaires visant à établir un contraste. Les notations de mouvement sont interverties dans la dernière suite en ré Majeur.

Reger a dédié la première Suite à son ami et mélomane, le gynécologue Dr. Heinrich Walter (1866–1950), lequel avait soutenu le compositeur au Konzertverein de Gießen. Les autres suites sont toutes dédiées à des violonistes virtuoses: le Professeur Richard Sahla (1855–1931) et Josef Hösl (1869–1941), ami de longue date et défenseur de sa musique. Les pièces n'ont été imprimées qu'en 1916, après la mort de Reger, et ont attendu une année encore avant d'être interprétées pour la première fois dans la salle Bechstein de Berlin par Else Mendel-Oberüber, le 9 octobre 1917, alors que la guerre faisait rage.

La première Suite avait déjà été créée le 28 octobre

1916 dans la salle du Konzerthaus de Vienne par Karl Doktor; à l'origine, Reger avait eu l'intention de lui écrire une quatrième suite mais la mort ne lui en laissa pas le temps.

Avec ses œuvres pour un instrument à cordes, Reger a incité d'autres musiciens à s'approprier ce style, ce que Paul Hindemith et Philipp Jarnach se sont empressés de faire dans les années 20.

Agnes Michalak, Institut Max-Reger/Fondation Elsa-Reger

LES SUITES POUR VIOLONCELLE SEUL DE JEAN SÉBASTIEN BACH

En automne 1717, Jean-Sébastien Bach peut enfin quitter ses fonctions à Weimar où il ne se plait pas. Pendant près de dix ans, il y officiait en qualité d'organiste et de musicien de chambre de la cour du duc Wilhelm Ernst, une situation bien indigne de son potentiel musical. Sa lettre de démission incite le duc à le jeter en prison pendant près de quatre semaines après quoi il l'autorise finalement à partir. A Coethen, la vie s'annonce sous un jour meilleur; Bach est accueilli par des courtisans larges d'esprit, un souverain mélomane, un ensemble de musiciens de cour remarquables, le tout agrémenté d'un généreux salaire. Léopold d'Anhalt-Coethen le nomme maître de chapelle et lui laisse toute liberté d'agir. En cinq ans seulement, Bach composera alors nombre de ses œuvres les plus célèbres, dont les concertos pour violon et les concertos pour clavecin, quatre suites pour orchestre, plusieurs sonates pour viole de gambe, flûte et violon, les Suites anglaises et françaises, les Concertos brandebourgeois, six sonates et partitas pour violon seul, ainsi que six Suites pour violoncelle seul.

Nous connaissons l'existence de cinq copies de ces suites, dont aucune cependant n'est autographe. Rédigées au fil des siècles, elles se distinguent profondément les unes des autres, non seulement dans les notes, les mesures ou les rythmes, mais également et surtout par les signes de liaison figurant sur les partitions. Chacune reflète clairement l'influence des tendances musicales des différentes époques. Les deux copies les plus anciennes ont été transcrites par deux proches de Bach: Johann Peter Kellner (1705-1772) et Anna Magdalena Bach (1701-1760), seconde épouse

du compositeur. Cantor et organiste thuringien, Kellner a également copié d'autres pièces de Bach, et ses copies sont souvent les seules sources disponibles.

Dans le cas des Suites pour violoncelle, sa version, qui date vraisemblablement de 1726, est considérée comme la copie la plus ancienne. En raison de la relation particulièrement étroite qu'elle entretient avec le compositeur, Anna Magdalena Bach constitue certainement la source la plus significative. Plusieurs examens du papier et de l'écriture situent sa transcription entre 1727 et 1731.

Le présent enregistrement s'inspire de cette version. Là aussi nous pouvons partir de l'hypothèse du grand souci de fidélité à l'édition originale, dont Anna Magdalena Bach a toujours fait preuve en copiant les œuvres de son mari. Pourtant, aucune copie manuscrite ne saurait être parfaite. Aux yeux d'un observateur actuel, les signes de liaison d'Anna Magdalena ne semblent pas toujours logiques (particulièrement si l'on compare l'archet moderne avec celui du 18^{ème} siècle), ce qui ne l'empêche pas de séduire par une sorte d'«asymétrie» dont le caractère syncopé enrichit l'œuvre d'une abondance de revirements inattendus. Les Suites pour violoncelle de Bach sont des chefs d'œuvre de composition. Plus encore que les œuvres pour violon seul, leur structure harmonique est réduite à l'essentiel. Bach ne compose que rarement des accords entiers: les harmonies et suites mélodiques ne se révèlent souvent qu'après plusieurs mesures. Avec une polyphonie minimaliste et un renoncement délibéré à des sons apparemment pertinents, les suites permettent à chaque interprète ou auditeur une approche personnalisée et une interprétation individuelle. Le choix de l'instrument «convenant» à l'exécution des suites pour violoncelle suscite toujours autant de débats houleux dans le monde de la musique, voire de véritables conflits idéologiques. Personne ne sait réellement si les œuvres ont

été composées pour le violoncelle tel que nous le connaissons aujourd'hui (maintenu entre les genoux). Les instruments de la famille de l'alto (tenu à l'épaule) tels que le *violoncello da spalla* et le *violoncello piccolo* étaient d'usage pendant une bonne partie du XVIII^e siècle.

Bach a recommandé ce dernier pour plusieurs cantates écrites dans les années 1724-25: il est probable qu'il ait lui-même joué les suites sur un instrument de la famille de l'alto. Kellner ajoute généralement «Viola de Basso» au titre de ses copies et signifie manifestement un instrument de la famille de l'alto accordé comme un violoncelle.

Stephan Cahen

TABEA ZIMMERMANN

Un don exceptionnel, une profonde musicalité et un jeu parfaitement naturel: tels sont les attributs de Tabea Zimmermann, l'une des altistes les plus renommées du monde et de notre époque. Avec un engouement insatiable, elle communique au public sa compréhension des œuvres et son amour de la musique. En sa qualité de soliste, Tabea Zimmermann est régulièrement invitée par les orchestres les plus prestigieux, notamment les Berliner Philharmoniker, le London Symphony Orchestra et l'Orchestre Philharmonique de Radio France. En 2008, elle a encore affirmé toute sa diversité musicale dans le cadre de sa résidence au Festival des Arts de Weimar. Enfin, elle a également fait la preuve de son brio incomparable lors de concerts accompagnés par l'Orchestre du Mozarteum de Salzburg, l'Orchestre Philharmonique de Luxembourg, l'Orchestre du Gran Teatre del Liceu de Barcelone et l'Orchestre symphonique du WDR de Cologne. La saison 2009 a été inaugurée par une tournée avec le Freiburger Barockorchester.

Tabea Zimmermann a suscité l'intérêt de nombreux compositeurs contemporains pour l'alto, enrichissant ainsi le répertoire concertant et le répertoire de musique de chambre de toute une série de nouvelles œuvres. En 1994, György Ligeti lui dédie sa *Sonate für Viola solo* – les créations de Heinz Holligers *Recicanto* pour alto et orchestre, du Concerto pour alto n° 2 *Über die Linie IV* de Wolfgang Rihm, *Monh* de Georges Lentz, *Notte di pasqua* de Frank Michael Beyer ainsi que le double concerto de Bruno Mantovani ont rapidement succédé. Plus de 30 CDs, parus notamment chez EMI, Teldec et Deutsche Grammophon, témoignent

de la vaste palette musicale de Tabea Zimmermann. L'enregistrement paru en 2006 chez Capriccio d'Antje Weithaas et Tabea Zimmermann avec les duos de Mozart et de Spohr, a été désigné pour le *Preis der Deutschen Schallplattenkritik* (Prix du disque allemand). Tabea Zimmermann a été récompensée à maintes reprises pour son activité artistique, tant en Allemagne qu'à l'étranger, décrochant notamment le *Prix de musique de la ville de Francfort*, le *Prix de la culture de la Hesse*, le *Prix de la Musique du Rheingau* et le *Prix international de l'Accademia Musicale Chigiana* à Sienne. C'est en 2006 que la ville de Hanau lui a remis le *Prix Paul Hindemith* pour son mérite tout particulier dans son travail avec l'œuvre du compositeur.



Photo by Jörg Küster

Quant au répertoire de musique de chambre, Tabea Zimmermann met l'accent sur son travail avec *l'Arcanto Quartett*. Elle s'y produit en

compagnie des violonistes Antje Weithaas et Daniel Sepec et du violoncelliste Jean-Guihen Queyras. Avec ses nombreux concerts et deux CD, parus chez harmonia mundi France, le Quatuor a prouvé que vivacité spontanée et transparence raisonnée ne se contredisent pas nécessairement.

Tabea Zimmermann a reçu son premier cours d'alto à l'âge de trois ans et s'est mise au piano deux ans plus tard. Après sa formation auprès d'Ulrich Koch à l'Académie de musique de Fribourg, elle a poursuivi son apprentissage par des études brèves mais intensives auprès de Sandor Végh au Mozarteum de Salzbourg. Elle a soulevé un vif intérêt grâce à toute une série de succès dans le cadre de divers concours, notamment en remportant le premier prix au *Concours international de Genève* en 1982, à Budapest en 1984 et lors du *Concours Maurice Vieux* à Paris en 1983.

Sa récompense, un alto confectionné par le luthier contemporain Etienne Vatelot, instrument sur lequel elle joue depuis lors. De 1987 à 2000, elle s'est régulièrement produite en concert aux côtés de David Shallon, le père malheureusement disparu de ses fils Yuval et Jonathan.

Tabea Zimmermann avait déjà détenu une chaire à l'Académie de musique de Saarbrücken et à la Haute école de Musique de Francfort et exerce depuis octobre 2002 en qualité de professeur à la Haute école de musique «Hanns Eisler» à Berlin. A présent mariée au chef d'orchestre américain Steven Sloane, leur petite fille prénommée Maya est née en septembre 2003.

www.tabeazimmermann.de

INTERVIEW DE TABEA ZIMMERMANN

Madame Zimmermann, vous parlez couramment quatre langues: l'allemand, l'anglais, l'hébreu et le français. La musique est-elle la cinquième ?

En effet, la musique est une langue à mes yeux – c'est en quelque sorte ma seconde langue maternelle. Elle permet une communication absolument parfaite avec les autres, quelle que soit leur origine. La musique est un langage universel de bonne compagnie pour parcourir le monde. Par ailleurs, je considère que la condition première à l'apprentissage de la musique ou d'une langue est la même: dans l'un et l'autre cas, une bonne ouïe est essentielle.

Lorsque vous vous consacrez à une œuvre, qu'est ce qui vous tient particulièrement à cœur, comment procédez-vous ?

Pour moi, rien n'est plus important que la partition. Je désire rester fidèle au compositeur à cent pour cent, jusque dans les moindres détails, tout en permettant à l'auditeur de saisir la partition à différents niveaux. Ce n'est pas le rôle du public de pouvoir lire et de comprendre une partition. En fonction de ses connaissances, l'auditeur est peut-être en mesure de comprendre la pièce sur un plan intellectuel ou purement émotionnel. Je me considère comme un vecteur qui transpose un contenu, après l'avoir nourri de mes idées. C'est ce qui se passe de manière tout à fait spontanée lors des concerts.

Quel a été le défi lancé par la production de cet album ?

S'agissant de mon premier album solo, j'ai vécu

une expérience bien différente de celle d'enregistrer devant un micro en tant que membre d'un orchestre ou soliste. Ici, la voix est seule pour porter et convaincre, notamment lorsqu'il s'agit d'œuvres aussi renommées et jouées par tant de violoncellistes que les Suites de Bach. Certes, mon alto me fait évoluer à part, néanmoins je dois pouvoir supporter la comparaison avec les grands enregistrements. Ce sont précisément ces pensées qu'il faut oublier au studio. Surtout ne pas se demander sans cesse comment fait untel, ou untel, mais bien comment je souhaite procéder, comment je vois la partition. Les Suites de Bach sont des œuvres grandioses, admirables, qui conviennent à merveille à l'alto. Quant aux suites de Reger, elles ont été écrites pour l'alto et sont en revanche rarement jouées en concert. Il s'agit plutôt de pièces d'étude dans le cadre de la formation supérieure. Des compositions extrêmement exigeantes sur le plan technique et musicalement en harmonie parfaite avec les Suites de Bach. Reger était très à son aise avec les formes anciennes. Il les a animées d'un second souffle et a donné une tournure romantique à la forme baroque.

Les compositions de Reger remplissent-elles à tort un rôle purement pédagogique ?

En tout cas, j'aimerais intervenir pour que la musique de Reger soit entendue et touchée un plus vaste public. C'est une musique merveilleuse, enfermée à tort dans le carcan pédagogique des conservatoires.

Madame Zimmermann, comment êtes-vous devenue altiste ?

Quatrième d'une famille de six enfants, j'ai vécu la musique comme le pivot de notre vie familiale. Mes aînés jouaient du piano, du violon et du violoncelle, et je voulais simplement

en faire autant. J'ai commencé à « m'exercer » avec un pupitre, quelques notes et deux cuillères en bois. En fait, je dois ma formation instrumentale précoce et mon premier instrument, un minuscule « alto » (en réalité un violon 1/8 accordé comme un alto – la corde do avait été sectionnée approximativement en son milieu) au professeur de violon de ma sœur. Je n'avais alors que trois ans. J'habitais Lahr, en Forêt-Noire, où se trouvait une école de musique fantastique qui proposait une éducation musicale aux tous petits et enseignait très tôt les instruments à cordes. Cependant, ce ne sont pas tant mes parents qui souhaitaient m'y inscrire – c'est moi qui voulais faire de la musique avec mes aînés.

Il est cependant pour le moins inhabituel de commencer si tôt à manier l'alto ?

Certes, la situation était inhabituelle, mais dictée par les circonstances. Si un enfant grandit sans frères et sœurs, il ne commencera certainement pas par jouer de l'alto. Mes aînés avaient déjà accaparé les autres instruments. En outre, mon professeur a eu la sage idée d'attribuer à chaque enfant son propre domaine de spécialité, afin d'éviter toute situation de concurrence. De plus, il lui semblait important de former de très jeunes altistes pour intégrer d'emblée la musique de chambre à la formation musicale. Pour nous, la musique de chambre a figuré au programme dès le début.

Pouvez-vous vous rappeler quand vos dons exceptionnels ont été découverts ?

Mon ouïe fine a été remarquée très tôt et il me vient à ce sujet une anecdote: un jour que ma mère répétait avec l'une de mes sœurs, je suis intervenue depuis la pièce voisine en disant: « C'était un do, pas un do dièse ». Tous étaient

stupéfaits de mon savoir. De plus, j'avais des facilités plutôt inhabituelles à l'alto. Dès cinq ans, j'ai également appris le piano, et quelques années durant, j'accordais le même crédit aux deux instruments. Ce n'est que vers treize ans que j'ai compris que l'alto serait mon instrument de prédilection, et le piano, mon deuxième instrument.

Vous êtes une altiste de renom et votre mari, Steven Sloane, un chef d'orchestre renommé, sans parler de vos trois enfants ... Comment votre quotidien est-il rythmé ?

Trouver un équilibre entre nos deux carrières et notre vie de famille constitue pour tous un véritable casse-tête chinois. Mais c'est aussi merveilleux. De plus, notre vie de famille quotidienne est une source d'inspiration infinie pour mon travail musical. Je ne risque pas d'être déconnectée de la réalité, ce qui constitue un vrai danger pour un musicien classique.

Que faites-vous pour vous détendre ?

L'alto me détend, parfois même le concert. Cela peut paraître étrange aux yeux d'un observateur, mais la concentration qu'exige la musique recèle un grand pouvoir méditatif. Par conséquent, lorsque tous les facteurs extérieurs m'apparaissent favorables et que je peux être satisfaite de ma prestation, je reviens la plupart du temps parfaitement détendue à la maison (rire). Par ailleurs, j'aime lire et faire de longues promenades.

Questions posées par Esther Hoffstadt