KONZERT

4. Kammerkonzert

Tabea Zimmermann & Javier Perianes

Spielzeit
2019 / 2020

„Herbei, ihr Musicanten,
Liebhaber und Verwandten
Der löblichen Music rein,
So viel vorhanden sein!
Violen, Instrument
Und Lauten nehmt behend,
Lieblich, schön mit Lust und süßem Ton,
Singt, streicht und schlagt mit Freuden und Wonn!“

Eduard Krüger, 1878

4. Kammerkonzert

Donnerstag, 28. November 2019, 20:00 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Kleines Haus

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)
Sonate für Arpeggione und Klavier a-Moll D 821
1. Allegro moderato – 2. Adagio – 3. Rondo: Allegretto

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)
Sonate für Viola und Klavier Es-Dur op. 120 Nr. 2
1. Allegro amabile – 2. Allegro appassionato – Trio: Sostenuto – 3. Andante con moto – Allegro

Pause

MANUEL DE FALLA (1876–1946)
Siete canciones populares españolas
1. El paño moruno – 2. Seguidilla murciana – 3. Asturiana – 4. Canción – 5. Polo – 6. Nana – 7. Jota

ISAAC ALBÉNIZ (1860–1909)
Tango aus *España* op. 165

HEITOR VILLA LOBOS (1887–1959)
Cantilena (Aria) aus *Bachianas Brasileiras* Nr. 5

ASTOR PIAZZOLLA (1921–1992)
Le Grand Tango

VIOLA Tabea Zimmermann
KLAVIER Javier Perianes

DAUER DES KONZERTS *ca. 2 Stunden*
Die Künstler signieren nach dem Konzert im Foyer.

Ton- und Bildaufnahmen sind aus rechtlichen Gründen nicht gestattet.
Bitte schalten Sie Ihre Mobiltelefone aus.

Zum Programm

Warum um alles in der Welt schrieb Franz Schubert 1824 ein Werk für ein Instrument, das niemand kannte und das auch niemanden interessierte – eine Sonate für „Arpeggione"? 1823 hatte der Wiener Instrumentenbauer Johann Georg Staufer eine neue Erfindung vorgestellt, die unter den Namen Bogen-Guitarre, Chitarra col arco, Guitarre d'amour oder eben Violoncell-Guitarre firmierte. Dieses Instrument wurde wie ein Cello zwischen den Knien gehalten und *„ist der Form nach den gewöhnlichen Guitarren ähnlich, nur von größerem Umfange, mit besponnenen und Darmsaiten bezogen, welches aber nicht mit den Fingern gegriffen, sondern mittelst eines Bogens gestrichen wird, an Schönheit, Fülle und Lieblichkeit des Tones in der Höhe der Hoboe, in der Tiefe dem Bassetthorne sich nähert, zur vorzüglich erleichterten Ausführung der chromatischen Passagen selbst in Doppelgriffen ganz besonders geeignet ist, und welches von allen Sachverständigen als eine wünschenswerthe Kunstbereicherung angerühmt wird."* (Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig 1823). 1825 schrieb Vincenz Schuster eine *„Anleitung zur Erlernung des von Herrn Georg Staufer neu erfundenen Guitarre-Violoncells"*, und dieser Schuster war auch der Adressat von Schuberts Sonate. Ob sich Schubert insgeheim wünschte, mit einem Werk für dieses Instrument an dessen – hoffentlich – wachsender Bekanntheit teilzuhaben, oder ob es sich dabei lediglich um eine Auftragskomposition handelte, ist nicht bekannt. Vielleicht war Schubert auch von dessen Klang und den Möglichkeiten zu fünf- und sechsstimmigem Akkord- oder Arpeggiospiel eingenommen – dies würde auch erklären, warum er als einziger überhaupt die Bezeichnung „Arpeggione" verwandte.

Schon der in Sonatensatzform gehaltene Kopfsatz seiner Sonate ist ganz auf die Präsentation des neuen Instrumentes ausgerichtet. Das Klavier stellt zu Beginn das elegische Hauptthema des Satzes vor, ist danach aber ganz auf akkordische Begleitung und gelegentliche zum Soloinstrument korrespondierende Einwürfe reduziert. Das Arpeggione darf aussingen – Schubert nutzt dazu den vollen Umfang von vier Oktaven aus, der nach Angaben von Schusters Schule dem Instrument zur Verfügung stand –, kann in virtuosen

Passagen und Akkorden sein Potential zeigen. Im zweiten Satz präsentiert Schubert die lyrischen Qualitäten des Instrumentes, bevor es im abschließenden Rondo mit tänzerischer Leichtigkeit und sprühender Virtuosität brillieren kann. Raffinierte satztechnische Arbeit, ein subtiles Zusammenspiel der Instrumente, wie es die im gleichen Jahr entstandenen Streichquartette in a-Moll (*Rosamunde-Quartett*) und d-Moll *(Der Tod und das Mädchen)* oder das Oktett D 803 auszeichnete, sucht man in der Arpeggione-Sonate vergebens. Blockhaft reihen sich Themenabschnitte aneinander, wirken Übergänge manchmal etwas gewollt. Klangschönheit ist für Schubert die Hauptsache in diesem Werk, und die ist ihm perfekt gelungen.

Moderne Rekonstruktionen eines Arpeggione geben auch eine Idee des ursprünglich Klanges wieder, dieser ist etwas nasal, dem Klang einer Gambe ähnlich. Betrachtet man Schuberts Verwendung des Cellos in seiner Kammermusik und zieht daraus Rückschlüsse auf sein klangliches Ideal, so ist die Interpretation der Arpeggione-Sonate auf dem Violoncello die vielleicht naheliegendste, allerdings ist die Fassung für Viola mit ihrem gegenüber dem Cello helleren Klang sicherlich noch befriedigender.

Am 17. September 1894 schrieb Johannes Brahms aus seinem Ferienort Ischl an seinen Verleger Fritz Simrock: *„Ist Ihnen übrigens aufgefallen, daß ich als Komponist deutlich Adieu gesagt habe?! Das letzte der Volkslieder und dasselbe in meinem op. 1 stellen die Schlange vor, die sich in den Schwanz beißt, sagen also hübsch symbolisch – daß die Geschichte aus ist. Wenn ich nun auch für meinen Spaß einmal was schreibe – überhaupt nichts verschwöre, so werde ich bestens dafür sorgen, daß die Verleger nicht verführt werden*“. Es mag erstaunen, mit welcher Deutlichkeit Johannes Brahms hier sein kompositorisches Œuvre als abgeschlossen bezeichnet, immerhin war er erst 61 Jahre alt und noch nicht von der Krankheit gezeichnet, die drei Jahre später seinen Tod bringen sollte. Finanziell gut gestellt wollte Brahms nun nur noch dann komponieren, wenn es ihm Spaß machte, Anerkennung hatte er mittlerweile in reichem Maße erfahren. Ende der 1880er Jahre waren ihm zahlreiche Ehrungen zuteil geworden: Vom Deutschen Kaiser hatte er den Orden „Pour le merite“

erhalten, von dessen österreichischem Kaiserkollegen das „Komthurkreuz am Leopoldsorden“, außerdem war er zum Ehrenbürger seiner Geburtsstadt Hamburg ernannt worden. Angesichts dieser Ehrungen mit ihrem retrospektiven, das Lebenswerk des Künstlers würdigenden Impetus, verwundert es nicht, dass Brahms selbst daran dachte, einen Schlussstrich unter sein Schaffen zu ziehen.

Eine wahre Freude wurde für Brahms ab 1891 die Bekanntschaft mit dem Meininger Hofklarinettisten Richard Mühlfeld. Hatte er bisher der Klarinette wenig Aufmerksamkeit geschenkt und ihr in seinen Werken keine bedeutenden Aufgaben zugedacht, so schrieb er nun vier Werke für dem „berühmten Blasengel“ Mühlfeld (Eduard Hanslick), die zu den bedeutendsten Kammermusikwerken für Klarinette zählen: Im Sommer 1891 entstanden in kürzester Zeit das Klarinettentrio op. 114 und das Klarinettenquintett op. 115. *„Für meinen Spaß“* –schrieb er im Sommer 1894 noch die zwei Sonaten für Klarinette und Klavier. Schon kurz darauf lud er Richard Mühlfeld ein, die *„zwei bescheidenen Sonaten“* mit ihm auszuprobieren. Wie schon früher wurden diese neuen Werke erst einem privaten Zuhörerkreis vorgestellt, bevor Brahms sie öffentlich präsentierte. Ende September 1894 spielten Brahms und Mühlfeld die Sonaten für die Meininger „Brahmsianer“, im November wurden sie Clara Schumann in Frankfurt vorgestellt, eine erste öffentliche Aufführung fand schließlich am 11. Januar 1895 in Wien durch Brahms und Mühlfeld statt.

Obwohl Brahms seine Sonaten ganz klar für Klarinette komponierte, veröffentlichte er sie schon im Erstdruck mit einer alternativen Stimme für Viola, in der er den Klarinettenpart um streichertypische Möglichkeiten und Effekte, wie etwa Doppelgriffe, Artikulationen oder Vorschlagsfiguren veränderte, sodass man die beiden Sonaten mit gleichem Recht auch als Bratschensonaten betrachten darf.

„Ein Thema, wie vom Himmel gefallen, oder richtiger, aus schönster Jugendzeit herüberduftend, voll süßer Schwärmerei und drängendem Liebesglück“, so beschrieb der Kritiker Eduard Hanslick nach der Wiener Uraufführung seinen Eindruck des die zweite Sonate eröffnenden Themas,

das die Viola vorstellt. Brahms über die Jahre entstandener Personalstil eines permanenten Weiterentwickelns von einmal vorgestelltem Material ist hier deutlich zu hören; sofort nach seiner Einführung wird das „Himmelsthema" von der Viola variiert wiederholt, deutet das Klavier den Themenkopf an. Dies alles geschieht scheinbar absolut zwingend, natürlich, ungekünstelt, als könne der Satz gar nicht anders verlaufen, zugleich logisch und poetisch. Auf den hergebrachten Kontrast zwischen den beiden Themen, – eines forsch, das andere poetisch – verzichtete Brahms hier, auch sein zweites Thema ist in schwärmerischem Erzählton gehalten. Und so mutet die Durchführung eher wie ein Dialog der Themen an, scheint fantasierend die Themen auszuspinnen. Dieser gelösten Heiterkeit setzt Brahms als zweiten Satz ein es-Moll-Scherzo entgegen. Kümmert es ihn, dass der Tonart es-Moll traditionell Traurigkeit und Schwermut zugeschrieben wurde? Es hat nicht den Anschein, forsch und kraftvoll ist das Scherzo-Thema, das, anders als im Kopfsatz, sukzessive und in blockhaften Abschnitten von den Stimmen präsentiert wird. Zum Ende des Scherzos folgt Besinnung – Zweifel? –, wenn Brahms das Thema (oder eine Variante davon) in halbem Tempo spielen und den Abschnitt ruhig ausklingen lässt. Harmonisch extrem weit entfernt von der Klangwelt des Scherzos ist das Trio in H-Dur, einer Tonart, die Héctor Berlioz als *„strahlend"* apostrophierte. Das Triothema wirkt in der tiefen Lage und in seinem gegenüber dem Scherzo verlangsamten Tempo eher gründelnd und schwerfällig, gleichwohl erhaben und würdevoll.

Gibt Brahms der Sonate drei oder vier Sätze? Festzuhalten ist, dass er auf das Scherzo einen Variationensatz folgen lässt. Ein graziles Andante-Thema wird im Wechsel beider Instrumente präsentiert und erfährt schon in der eigentlichen Themenvorstellung Veränderung. Die erste Variation entfernt sich in synkopischem Geschiebe sogleich recht weit vom Thema, Brahms „fängt" es jedoch wieder ein, gibt es in der nächsten Variation wieder zu erkennen. Zunehmend ziselierter wird die Textur, in immer kleineren Notenwerten gestaltet Brahms die Folge der Variationen, schreibt in der dritten Variation ein graziles und spielerisches Wechselspiel der Instrumente. Beruhigung und Nachsinnen in der vierten Variation, die jedoch nur ein

Verschnaufen vor dem sich anschließenden es-Moll Allegro der fünften und letzten Variation ist, die, in ihrem aufgewühlten Gestus und der Tonart noch einmal das Scherzo aufzugreifen und hier einzubinden scheint. Die die gesamte Variationenfolge durchziehende Steigerung wird in der Coda – gleichsam als „Variationenfolge innerhalb der Variationenfolge“ (Christian Martin Schmidt) noch einmal vollzogen.

Ein Gedankenspiel: Angenommen, Georges Bizet hätte seine berühmteste Oper „Carmen“ nicht in Spanien angesiedelt, sondern in einer Hafenstadt der norddeutschen Tiefebene… Swantje, Filetiererin in der örtlichen Fischfabrik hat es den Männern angetan; auch Fiete, der als Matrose der im Ort ansässigen Fischfangflotte angehört, ist von ihr betört. Sie jedoch spielt nur mit seinen Gefühlen und wendet sich schließlich Sven-Ole zu, der ist Vorsitzender der Jungmelkerschaft und ein ganzer Kerl. Woraufhin Fiete Swantje in rasender Eifersucht ersticht. – Hätte daraus eine Oper werden können? Ganz ehrlich, ein Drama inmitten von, pardon: Butt und Butter wäre bestimmt kein Erfolg geworden. Es bedurfte schon des spanischen Kolorits, des musikalischen wie auch des atmosphärischen, um das Drama um Carmen glaubhaft zu machen. Und Leidenschaft, Ungezügeltheit, glutvolles Temperament wurden und werden, Klischee hin oder her, nun mal mit Spanien und spanischer Musik assoziiert. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war es in ganz Europa en vogue, „spanisch“ zu komponieren. Ergebnisse dieser Mode waren neben Bizets Oper *„Carmen“* (1875) auch Edward Elgars *„Sevillana“* (1884–89) oder das *„Capriccio espagnol“* (1887) von Nikolai Rimsky-Korsakow. Das fremd wirkende Kolorit spanischer Volkslieder und Tänze, das in der Nachbarschaft zur arabischen Kultur sowie in kreolischen Einflüssen aus den Kolonien gründete, übte einen ungemeinen Reiz auf Komponisten und Hörer aus. Angeregt von diesem Interesse im Ausland besannen sich auch spanische Komponisten auf ihre nationale Musik und schufen einen eigenen Musikstil. Felipe Pedrell (1841–1922), der neben Isaac Albéniz als einer der „Väter“ der eigenständigen spanischen Musik gilt, forderte eine Erneuerung der spanischen Musik aus dem Geist der Folklore.

Einer der bedeutendsten spanischen Komponisten war Manuel de Falla; 1876 im südspanischen Cádiz geboren, ging der Sohn eines Kaufmanns und einer Pianistin nach erstem Musikunterricht durch seine Mutter 1896 an das Konservatorium in Madrid, wo er Klavier und Komposition bei Felipe Pedrell studierte. 1907 zog er nach Paris, arbeitete dort als Klavierlehrer und kam in Kontakt mit Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas und seinem Landsmann Albéniz. Mit der 1904/05 komponierten Oper *„La vida breve“*, einem von der Volksmusik Südspaniens geprägten Werk, konnte de Falla hier seinen Durchbruch erleben. Nicht nur fand im April 1913 die Uraufführung der Oper statt, *„La vida breve“* und die *„Nächte in spanischen Gärten“* (Klavierfassung 1909, Orchesterfassung 1915) wurden zudem gedruckt, und die sich daraus ergebende finanzielle Sicherheit ermöglichte es de Falla, sich stärker dem Komponieren zu widmen. Ein in *„La vida breve“* beteiligter spanischer Sänger bat de Falla im Winter 1913/14 um Rat, welche spanischen Lieder er denn in einem Liederabend präsentieren sollte. Diese Frage gab de Falla den Anstoß, spanische Lieder für Klavier und Stimme zu arrangieren, das Ergebnis waren die *„Siete canciones populares españolas“*. In diesem Zyklus vereinte de Falla sieben Volkslieder aus verschiedenen Regionen Spaniens: Das eröffnende schwermütige *„El paño moruno“* hat seinen Ursprung in der Provinz Murcia; fast unverändert hat de Falla hier die Melodie des bekannten andalusischen Gassenhauers *„El paño“* übernommen, rhythmisch etwas angeschärft und mit raffinierten pizzicato-Figuren versehen, geschickt imitiert er die das Lied üblicherweise begleitende Gitarre. Eine Seguidilla ist ein schneller Tanz im Dreiermetrum, der seinen Ursprung im Südosten Spaniens hat, die *„Seguidilla murciana“* stammt, wie der Name verrät, aus der Region um Murcia. Hier ist es nun Aufgabe des Klaviers, die „punteado“ genannte, alle Töne in rascher Folge einzeln zupfende Spielweise der Gitarre nachzuahmen, ein Teppich, auf dem die Viola dann dramatisch aussingen kann. Ein Lamento klingt aus *„Asturiana“*, dem eine beliebte Weise aus Nordspanien zugrundeliegt. Fast durchgehend und unerbittlich erklingt im Klavierbass ein repetierter Ton; de Falla versuchte hier die Gaita, den in Nordspanien gebräuchlichen Dudelsack und dessen eintöniges Dröhnen zu imitieren, eine angemessene Begleitung zur

klagenden Melodie der Viola. „*Canción*“ bedeutet einfach „Lied“, und so ist diese Melodie keiner Region Spaniens zuzuordnen. Nach der „*Asturiana*“ ist „*Canción*“ eine willkommene Aufhellung, dreimal erklingt eine beschwingte Melodie in der Viola über einem rhythmisch gleichbleibenden Fundament im Klavier. Mit „*Polo*“ geht es wieder nach Andalusien. De Falla porträtiert in diesem sprühenden Stück die Welt der Zigeuner und des Flamenco. In seiner Form ist „*Polo*“ ein „canto fondo“, die gesungene Form des Flamenco, die gänzlich ungekünstelt und frei von Normen direkter Ausdruck von Gefühl ist. Beruhigender Kontrast ist das sich anschließende „*Nana*“, ein andalusisches Wiegenlied, dem in seinen Auszierungen die Nähe und der Einfluss der Musik Nordafrikas anzuhören ist. Als Abschluss erklingt eine „*Jota*“, ein lebhafter Tanz, der seinen Ursprung in der Provinz Aragon im Nordosten Spaniens hat. Basieren die meisten der anderen Lieder dieses Zyklus' tatsächlich auf Volksmelodien, entspringt „*Jota*“ de Fallas eigener Fantasie, ein Beweis seiner Qualitäten als Komponist, denn mit seinen Imitationen der diesen Tanz üblicherweise begleitenden Gitarre, Kastagnetten, Tambourin oder Bandurria (eine kleine Laute), gilt „*Jota*“ als der bekannteste und angeblich „spanischste“ Satz der „*Siete canciones*“!

Bereits an Rande wurde Isaac Albéniz erwähnt, Zeit, ihn etwas näher kennenzulernen, gilt er doch schließlich als einer der „Gründerväter“ einer spanischen Nationalmusik. Was zunächst erstaunen mag, denn eigentlich war Albéniz Katalane und ziemlich viel in der Welt unterwegs; 1860 wurde er in einem Dorf nahe der Provinzhauptstadt Girona geboren und machte bereits vierjährig als pianistisches Wunderkind von sich reden. Sechsjährig sollte er zur weiteren Ausbildung ans Pariser Conservatoire, das ihn jedoch wegen seines zarten Alters ablehnte. So setzte Albéniz seine Studien in Madrid fort, wurde weiterhin als Musikgenie in ganz Spanien vorgeführt, bis er 12-jährig und des Rummels überdrüssig als blinder Passagier auf einem Dampfer nach Südamerika floh. Talent und das in Spanien erlernte Handwerkszeug ermöglichten ihm hier und in den USA nach anfänglichen Schwierigkeiten (und der Duldung durch seine Eltern) ein Auskommen als Pianist, nach ei-

nem Jahr kehrte er jedoch nach Europa zurück und begann mit 14 Jahren ein Kompositionsstudium bei Carl Reinecke und Salomon Jadassohn in Leipzig. Nach weiteren Stationen in Brüssel, Weimar (bei Franz Liszt), Prag, Wien und Budapest wurde Albéniz 1883 kurzzeitig in Barcelona sesshaft, wo er Felipe Pedrell kennenlernte, der ihn zur Schaffung einer Musik mit genuin spanischen Wurzeln inspirierte und anleitete. Um 1890 zog sich Albéniz, dessen Klavierspiel oft mit dem von Franz Liszt und Anton Rubinstein verglichen wurde, vom Konzertleben zurück und konzentrierte sich fortan aufs Komponieren. Finanziell war er durch die Unterstützung eines Londoner Bankiers abgesichert, der sich dafür im Gegenzug von Albéniz seine höchst mittelmäßigen Opernlibretti vertonen ließ. Neben diesen Opern, einigen Zarzuelas, Liedern und wenigen Orchesterwerken schrieb er vor allem für sein eigenes Instrument, über 100 Klavierwerke sind überliefert. Als bedeutendste Komposition gilt sein zwischen 1905 und 1907 entstandener Klavierzyklus „*Iberia*“, der Komponistenkollegen wie Claude Debussy, Vincent d'Indy, Gabriel Fauré oder César Franck in höchste Verzückung versetzte. Bereits 1890 waren in London die sechs Albumblätter *España* entstanden, deren zweites, der heute gespielte Tango, zu einem von Albéniz' bekanntesten Stücken wurde.

Machen wir es Albéniz nach, überqueren wir den Atlantik in Richtung Südamerika. Viele Jahre war das Musikleben in den dortigen Metropolen stilistisch von der Musik der europäischen Eroberer geprägt – Säle, wie das im Stile eines großen italienischen Opernhauses gebaute Teatro Colón in Buenos Aires legen davon beredtes Zeugnis ab. In diese Tradition wurde 1887 in Rio de Janeiro Heitor Villa-Lobos geboren. Er lernte, wie es sich für einen Sohn aus gebildetem Elternhaus gehörte, Cello, autodidaktisch auch Gitarre. Ein von der europäischen Musikauffassung geprägtes Musikstudium blieb ihm jedoch verwehrt, und so legte Villa-Lobos das Fundament zu seinem Ruf als bedeutendster brasilianischer Komponist gänzlich autodidaktisch, indem er zwischen seinem 18. und 25. Lebensjahr durch Brasilien reiste und die überlieferten Melodien und Rhythmen und ihre improvisierte Weiterentwicklung in Kneipen, Kinos und durch Straßenmusiker kennenlernte. Erste „ernst-

hafte“ Kompositionen – Lieder, ein Klaviertrio, Gitarrenstücke und kleine Orchesterwerke – brachten ihm in seiner Heimatstadt Rio de Janeiro Achtungserfolge, größere Kompositionen folgten – zum Besuch des belgischen Königspaares in Brasilien 1922 erhielt Villa-Lobos den offiziellen Kompositionsauftrag für eine Symphonie. Wirkliche Begeisterung erntete er jedoch erst, als er 1923 nach Paris kam und die Menschen dort mit seinen „exotischen“ Werken völlig in Bann schlug. Die Anerkennung in Europa ebnete ihm nach seiner Rückkehr 1930 auch den künstlerischen Weg in Brasilien. Mehr als 2000 Kompositionen umfasst das Schaffen von Villa-Lobos, neben zahllosen Miniaturen und Liedern sind dies Klavierwerke, jeweils zwölf musikdramatische Werke und Sinfonien sowie 17 Streichquartette und eine Reihe von Solokonzerten. Villa-Lobos’ heute sicherlich am häufigsten aufgeführten Werke sind die *„Bachianas brasileiras“*, neun Sücke für ganz unterschiedliche Besetzungen, in denen Villa-Lobos seine Verehrung und Liebe für die Musik Johann Sebastian Bachs zum Ausdruck brachte und sie mit Inflektionen brasilianischer Volksmusik einfärbte. Die fünfte *„Bachiana brasileira“,* die in der Originalfassung für Solo-Sopran und ein Ensemble von (mindestens) acht Celli geschrieben ist, umfasst zwei Sätze. Der zweite Satz, ein „Martelo“ betiteltes Tanzlied, ist fast nicht bekannt. Umso mehr Wertschätzung erfährt der erste Satz, eine nur auf einen Vokal zu singende Aria *(Cantilena)* – was die Übertragung des Stückes auf andere Instrumente umso einladender machte, und diese *„Bachiana Brasileira“* zur bekanntesten der Serie werden ließ. Zu kleinteiliger kontrapunktischer Begleitung entspinnt die Oberstimme hier eine scheinbar Zeit und Raum entrückte, süffige, unendliche Melodie. Nur kurz ist der eher erdverhaftete Mittelteil, in dem Villa-Lobos ursprünglich ein Gedicht der brasilianischen Sängerin Ruth Valadares Corrêa vertonte, dann kehrt die unendliche Melodie zurück.

Redet man heute vom Tango, fällt spätestens beim zweiten Atemholen der Name von Astor Piazzolla, als ob Tango und Piazzolla ein und dasselbe wären. Dabei geht Piazzollas Form des Tangos weit über den im 19. Jahrhundert in den Vorstädten von Buenos Aires aufgekommenen Tango hinaus,

der Elemente der brasilianischen Habanera und des urugayischen Milonga vereinnahmt hat (Albéniz' Tango beruht auf einer frühen, zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus Kuba nach Europa gelangten Form). Piazzollas Musik ist ein ganz eigenes Substrat verschiedenster weit verzweigter musikalischer Einflüsse in seiner Biographie. Als Sohn italienischer Einwanderer in Buenos Aires geboren, verbrachte er seine Kindheit in New York, wo er ebenso die Musik Bachs, wie auch den Jazz schätzen lernte. Nach seiner Rückkehr nach Argentinien 1937 erlernte Piazzolla den traditionellen Tango „von der Pike auf" als Bandeonist in zahlreichen Tangoorchestern. Ab 1940 nahm er Kompositionsunterricht bei Alberto Ginastera, der ihn mit der Musik von Ravel, Strawinsky und Bartók bekannt machte. In den kommenden zehn Jahren komponierte Piazzolla nach eigenen Worten „wie ein Wahnsinniger" – der Tango spielte dabei keine Rolle. 1953 erhielt er ein Stipendium zum Studium bei der „Komponistenmacherin" Nadia Boulanger in Paris. Sie war es, die ihn darauf stieß, dass sein Personalstil in seinen musikalischen Wurzeln, dem Tango, liegen würde. Und so schuf Piazzolla „seinen" Tango, den „Tango Nuevo", in den er Stilistiken des Jazz, der Kontrapunktik und Chiffren der Vorbilder Strawinsky oder Bartók einfließen ließ. Tanzbar war dieser Tango nicht mehr, er war für den Konzertsaal geschrieben.

1982 schrieb Piazzolla für den Cellisten Mstislaw Rostropowitsch „*Le Grand Tango*" für Violoncello und Klavier, der heute in einer Fassung für Viola erklingt. Die Uraufführung des in Paris komponierten Werkes (was den französischen Titel erklärt) fand 1982 in Buenos Aires statt; Piazzolla gab „*Le Grand Tango*" eine einsätzige Form, schuf jedoch klar definierte Abschnitte: Voller Verve ist der Beginn, ein Tempo di Tango, das Piazzollas faszinierende Kombination von überschäumendem, jazzigem Fluss in einem sehr rigiden Rhythmuskorsett präsentiert. Der zweite Abschnitt in einem ruhigerem Zeitmaß entspinnt ausgedehnte, versonnene Dialoge von Viola und Klavier. Das dialogische Prinzip behält Piazzolla auch im abschließenden Abschnitt bei, der sich durch ein virtuoses Feuerwerk auszeichnet.

MAGNUS BASTIAN

Biographien

Tabea Zimmermann

Tabea Zimmermann gehört zu den beliebtesten und renommiertesten Interpreten unserer Zeit. Zuhörer und musikalische Partner schätzen an ihr sowohl ihr tiefes musikalisches Verständnis und die Natürlichkeit ihres Spiels als auch ihre charismatische Persönlichkeit. Dass sie heute als weltweit führende Bratschistin gilt, gründet nicht nur in ihrer außergewöhnlichen Begabung, sondern ebenso in der frühen und intensiven Förderung durch ihre Eltern, der umfassenden Ausbildung durch exzellente Lehrer, dem unermüdlichen Enthusiasmus, mit dem sie ihr Verständnis der Werke und ihre Liebe zur Musik ihrem Publikum vermittelt, und einem kompromisslosen Qualitätsanspruch.

Als Solistin arbeitet sie regelmäßig mit den weltweit bedeutendsten Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Orchestre de Paris, dem London Symphony Orchestra und dem Israel Philharmonic Orchestra. In der Saison 2019/2020 ist Tabea Zimmermann Artist-in-Residence des Royal Concertgebouw Orchestra. Sie hat in den vergangenen Spielzeiten Residencies in Weimar, Luxemburg, Hamburg, bei den Bamberger Symphonikern und bei der Frankfurter Museums-Gesellschaft 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.

Einen Schwerpunkt ihrer kammermusikalischen Arbeit bildete in den letzten Jahren das Arcanto Quartett mit Antje Weithaas, Daniel Sepec und Jean-Guihen Queyras. Beim Label Harmonia Mundi erschienen CDs mit Werken von Bartók, Brahms, Ravel, Dutilleux, Debussy, Schubert und Mozart.

Für ihr künstlerisches Wirken ist Tabea Zimmermann mehrfach ausgezeichnet worden, unter anderem mit dem Bundesverdienstkreuz, dem Frankfurter Musikpreis, dem Paul-Hindemith-Preis der Stadt Hanau und als Künstlerin des Jahres der ICMA International Classical Music Awards 2017. Tabea Zimmermann ist Stiftungsratsmitglied der Hindemith-Stiftung mit Sitz in Blonay/Schweiz, und Botschafterin der Bundesstiftung Kinderhospiz. Im Juli 2013 wurde sie zur Vorstandsvorsitzenden des Vereins Beethoven-Haus Bonn ernannt.

Tabea Zimmermann erhielt im Alter von drei Jahren ihren ersten Bratschenunterricht, zwei Jahre später begann sie mit dem Klavierspiel. An ihre Ausbildung bei Ulrich Koch an der Musikhochschule Freiburg schloss sich ein Studium bei Sandor 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. Dort erhielt sie als Preis eine Bratsche des zeitgenössischen Geigenbauers Etienne Vatelot, auf der sie seitdem spielt. 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“ in Berlin, wo sie inzwischen mit ihren drei Kindern lebt.

Javier Perianes

Der spanischen Pianist Javier Perianes arbeitete mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, Charles Dutoit, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Gustavo Dudamel, Sakari Oramo, Vladimir Jurowski, David Afkham und Daniel Harding. Festivals wie die BBC Proms, Luzern, La Roque d'Anthéron, Grafenegg oder Ravinia zählen zu seinen Gastgebern. Javier Perianes wurde 2012 der „National Music Prize" des spanischen Kultusministeriums verliehen. 2019 erklärten die International Classical Music Awards (ICMA) ihn zum „Künstler des Jahres 2019".

Hochkarätige Einladungen bringen Javier Perianes erneut in dieser Saison mit dem Scottish Chamber Orchestra, dem Orchestre Symphonique de Montréal, Cincinnati Symphony Orchestra, dem Orchestre National de Belgique, Gulbenkian Orchestra, Finnish Radio Orchestra, dem Orchestra National du Capitole de Toulouse zusammen. Außerdem feiert er Debüts beim Orchestre de Chambre de Lausanne, dem NAC Ottawa und dem Orchestre Philharmonique de Radio France.

In dieser Saison debütiert er mit einem Klavierabend im Boulez-Saal Berlin. Javier Perianes ist gleichermaßen ein leidenschaftlicher Kammermusiker. Eine Tour führt ihn und Tabea Zimmermann Deutschland, Frankreich und die USA, wo sie ihr gemeinsames Album vorstellen. Weitere Kammermusik-Abende spielt er mit dem Cuarteto Quiroga in Deutschland, den Niederlanden und der Schweiz.

Einige Highlights seiner Karriere waren Aufführungen mit den Wiener Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, den Sinfonie-Orchestern in Chicago, Boston, San Francisco und Washington, dem Yomiuri Nippon und dem Danish National Symphony Orchestra, außerdem den

philharmonischen Orchestern in Oslo, London, New York, Los Angeles und dem Czech Philharmonic Orchestra, dem Orchestre de Paris, Cleveland, Royal Cocertgebouw und Philharmonia Orchestra, dem Swedish und Norwegian Radio Orchestra und mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. Javier Perianes blickt auf eine breite Diskographie, seine jüngsten Alben zollen Claude Debussy mit dessen ersten Buch der *Préludes* und *Estampes* Tribut. Das Kammermusikalbum „The Late Work" gemeinsam mit Jean Guihen Queyras wurde mit dem BBC Music Magazine Chamber Award 2019 ausgezeichnet.

Konzerthinweise

15. + 16.12.
SO, 11:00 Uhr
MO, 20:00 Uhr

3. Sinfoniekonzert

Béla Bartók Rumänische Volkstänze SZ 68
Franz Schubert Sinfonie h-Moll D 759 *„Unvollendete"*
Johannes Brahms Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83

KLAVIER Joseph Moog
MUSIKALISCHE LEITUNG Paolo Arrivabeni

Großes Haus

01.01.
MI, 18.00 Uhr

Neujahrskonzert

Werke u.a. von Ravel, Berlioz, Offenbach und Strauß
MODERATION Gernot Wojnarowicz
MUSIKALISCHE LEITUNG Ryan Bancroft

Großes Haus

STAATSORCHESTER DARMSTADT

09.01
DO, 20:00 Uhr

5. Kammerkonzert

Jean Philippe Rameau Suite en La, Prélude und „*Le Rappel des oiseaux*“ aus: Suite en mi
Claude Balbastre „*La Suzanne*“
Jaques Duphly „*La de bel Ombre*“, „*La Pothouïn*“
Gustav Mahler *Adagietto* (Arr. Alexandre Tharaud)
Ludwig van Beethoven Klaviersonate Nr. 31 op. 110 As-Dur

Kleines Haus

KLAVIER Alexandre Tharaud

LITERATUR

Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens.* München 1913 / Ivor Keys, *BBC Music Guide: Brahms Chamber Music.* London 1974 / Jihyun Park, *A Study of „Siete Canciones populares españolas“ by Manuel de Falla.* University of Kansas 2013 / *Katalog zur Ausstellung Schubert 200 im Schloss Achberg und im Stadtmuseum Lindau.* Hg. v. Landratsamt Ravensburg und dem Kulturamt Lindau. Heidelberg 1997 / Christian Martin Schmidt, *Reclams Musikführer Johannes Brahms.* Stuttgart 1994 / Anette Sidhu-Ingenhoff, *Cantos de Espana. Erinnerungen an Isaac Albéniz.* SWR 2 Musikstunde vom 16.5.2009

HESSEN
Hessisches Ministerium
für Wissenschaft und Kunst

Impressum

SPIELZEIT 2019/20 PROGRAMMHEFT Nr. 18 HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt, Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Jürgen Pelz TEXT UND REDAKTION Magnus Bastian MITARBEIT Sophie Löbermann FOTO © (Tabea Zimmermann: © Marco Borggreve, Javier Perianes: © Daniel García Bruno) Sollte es uns nicht gelungen sein, die Inhaber aller Urheberrechte ausfindig zu machen, bitten wir die Urheber, sich bei uns zu melden.
GESTALTERISCHES KONZEPT sweetwater / holst ILLUSTRATION gggrafik, Götz Gramlich AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt

„Die Musik ist die Kunst des Gemüthes, welche Sich unmittelbar an das Gemüth selber wendet.“

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

ABSCHIED VON DEN HELDEN

staatstheater darmstadt

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG: