

Symfonie

Symfonieorkest van de Munt

Antonio Pappano . Tabea Zimmermann

Christian Tetzlaff

Hindemith, Ligeti, Mozart

woensdag 21 februari 2001



Symfonie Seizoen 2000-2001

Symfonieorkest van de Munt . Lothar Zagrosek
Francesconi, Debussy, Messiaen
dinsdag 21 november 2000

**Symfonieorkest van de Munt . Antonio Pappano
Tabea Zimmermann . Christian Tetzlaff
Hindemith, Ligeti, Mozart
woensdag 21 februari 2001**

Rotterdams Philharmonisch Orkest . Alexander
Liebreich . Frank Peter Zimmermann
Elgar, Brahms
zaterdag 10 maart 2001

Koninklijk Filharmonisch Orkest van Vlaanderen
Lothar Zagrosek . Nina Warren . David Wakeham
Reger, von Zemlinsky
vrijdag 27 april 2001

Budapest Festival Orchestra . Ivan Fischer . Petra
Lang . Jorma Silvasti
van Beethoven, Mahler
zondag 20 mei 2001

Rotterdams Philharmonisch Orkest . Daniel Harding
Sjef Douwes
Haydn, Rihm, Nielsen
zondag 27 mei 2001

Symfonieorkest van de Munt

Antonio Pappano muzikale leiding . **Christian Tetzlaff** viool

Tabea Zimmermann altviool

Paul Hindemith

Trauermusik voor altviool en orkest

6'

- Langsam (Lento)
- Ruhig bewegt (Poco mosso)
- Lebhaft (Vivo)
- Choral Vor Deinen Thron tret ich hiermit: Sehr langsam (Largo)

György Ligeti

Concerto voor viool en orkest

30'

- Vivacissimo luminoso
- Aria, Hoquetus, Choral: Andante con moto
- Intermezzo: Presto fluido
- Passacaglia: Lento intenso
- Appassionato: Agitato molto

pauze

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia Concertante in Es voor viool, altviool en orkest, KV364

35'

- Allegro maestoso
- Andante
- Presto

begin concert **20.00 uur**

pauze **omstreeks 20.40 uur**

einde **omstreeks 21.35 uur**

inleiding door **Gert Haelterman** . **19.15 uur** . Foyer

tekst programmaboekje **de Munt**

coördinatie programmaboekje **deSingel**

druk programmaboekje **Tegendruk**

gelieve uw GSM uit te schakelen!



Paul Hindemith

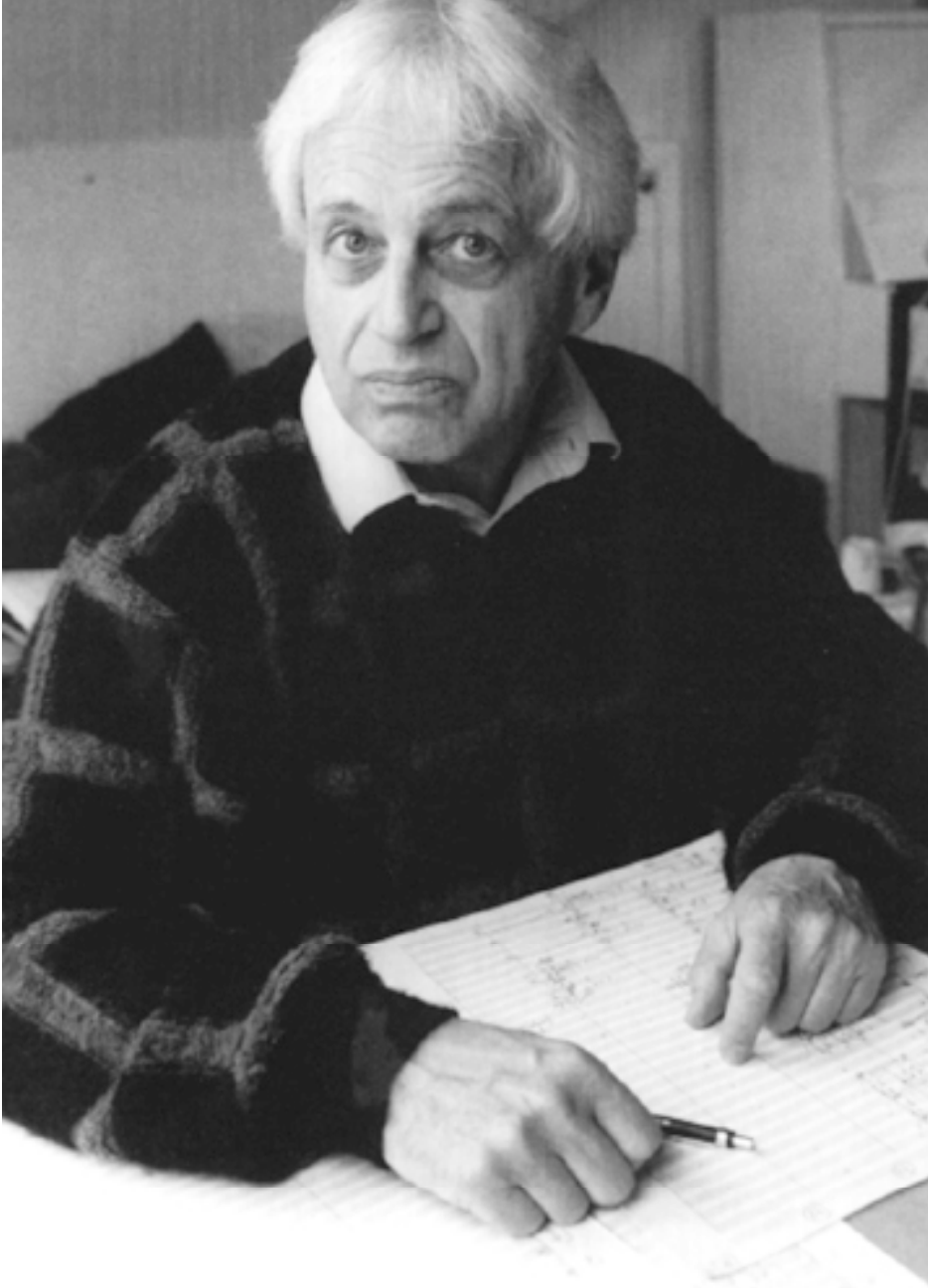
Treurmuziek voor altviool en orkest

Het instrumentale concerto is het enige genre dat Hindemith in zijn steeds verder evoluerende of abrupt wisselende creatieperiodes beoefende; merkbaar veelzijdig, heterogeen dient zich deze groep van in totaal eenentwintig werken aan. Een ideaaltype van Hindemiths concerto kan nauwelijks beschreven worden. Hindemith vermijdt er immers elke systematiek. Geen werk is in dezelfde vorm gegoten. Precies de werken die Hindemith in reeksen componeert - zoals de Kammermusiken (1924 tot 1927), de Konzertmusiken (1929 tot 1930) of de Bläserkonzerte (1947 tot 1949) - zijn qua vorm en expressiviteit uiterst geïndividualiseerd. En wanneer Hindemith zich aansluit bij traditionele vormen of bewegingstypes, dan vervult hij het muzikale proces met een musiceervreugde die vaak avontuurlijke, vermetele, ja dolgedraaide trekjes kan aannemen, terwijl hij de concerten die een traditioneler cachet hebben in zeer ongewone, bijzondere, onevenaarbare vormschikkingen uitvoert. Bovendien voegen de concerten zich geheel verschillend in zijn oeuvre in: de Kammermusiken stellen enigszins pragmatisch de nieuwe muziek van Hindemith in de jaren 1920 voor. De Holzbläserkonzerte zijn slechts bekoorlijke nevenwerken, terwijl het Orgelconcert (1962) daarentegen als een uitgesproken werk uit de latere periode een bundeling is van de uiteenlopende tendensen van zijn componeren. Daarenboven zijn z'n werken rechtstreeks gekoppeld aan zijn biografie: de Bratschenkonzerte schreef Hindemith, die beschouwd werd als een van de toonaangevende altviolisten van zijn tijd, voor eigen gebruik. [...] In sommige werken wordt het kamermuzikale concertant en wint daardoor aan slagkracht en overzichtelijkheid, zoals in de Trauermusik voor altviool en strijkorkest, die duidelijke concertante trekjes vertoont. [...] Via de concerten krijgt men goed inzicht in de omvang en diepgang van Hindemiths oeuvre.

Giselher Schubert

Door het overlijden van George V in januari 1936 werd de Britse creatie van Hindemiths altvioolconcerto Der Schwanendreher op het laatste moment geannuleerd. Op minder dan zes uur tijd schreef Hindemith een eloquente Treurmuziek voor altviool en strijkers die de volgende avond over de radio werd uitgezonden. Zeer typisch voor Hindemith is het feit dat hij toch nog de tijd vond om de solopartij dusdanig op te bouwen dat ze met eenzelfde gemak ook door een viool of een cello kan gespeeld worden.

Guy Rickards



György Ligeti **Concerto voor viool en orkest**

Ligeti's grootste solowerk uit het begin van de jaren 1990 is het Violconcerto, en net zoals zijn voorganger voor piano heeft het een lange ontstaansgeschiedenis.[...] Het compositieproces duurde zes jaar, en dan nog waren zelfs maar drie van de uiteindelijke vijf bewegingen afgewerkt. Zelfs eigenlijk nauwelijks drie: Sachko Gawriloff (de Konzertmeester van het Keulse Radio-Symfonieorkest voor wie het concerto geschreven werd) kreeg de laatste aanlevering van de solopartij slechts een paar dagen voor de première, terwijl dirigent Gary Bertini en het Keulse Omroeporkest pas twee dagen voor de uitvoering de laatste partituren ontvingen. De première vond plaats in november 1990 als onderdeel van een festival in de Keulse Philharmonie dat het ietwat geheimzinnige motto Ontmoeting van de Diaspora met Israël droeg.[...]

Ligeti bleek niet tevreden: hij schrapte nagenoeg de hele eerste beweging. En Gawriloff, die Ligeti in eerste instantie aan zijn lot overliet, durfde het uiteindelijk aan om enkele verzoekjes te uiten, waarvan het belangrijkste een echte innovatie betekende op het vlak van de moderne concert: hij vroeg de toelating om een cadenza te schrijven voor de vijfde beweging, gebaseerd op materiaal van de geschrapte eerste beweging. Ligeti ging akkoord: het resultaat is helemaal aan het einde van het werk te horen.

Constantin Floros gaf een boeiend relaas van de diverse stadia die dit concerto had doorlopen. Volgens hem stond Ligeti lange tijd in dubio over het aantal bewegingen dat het concerto zou moeten hebben, en zelfs in maart 1990 speelde hij nog met de idee van een caleidoscopische vorm met maar liefst acht bewegingen die duidelijk gepolariseerd waren tussen snel en traag. In

het herleiden van deze idee tot een vijfdelige vorm, stelde hij zich twee scherzi voor - een chromatisch en gedempt, het andere in Roemeense polymodale stijl. Hij wenste echter eveneens een contrast tussen een vloeiende beweging en een krachtige, metallieke beweging, en ook twee langzame stukken: een lamento in de lijn van het Hoorntrio en een passacaglia. Floros presenteert twee verschillende ontwerpen voor een vijfdelige vorm: de eerste heeft vooral Franse titels, zoals fluide en résolute, terwijl de tweede Italiaanse titels draagt en elke beweging (behalve de eerste) aan een bepaalde textuur en/of een bepaalde melodische stijl koppelt (bijvoorbeeld polyfoon, chromatisch).

In zijn uiteindelijke versie voert het Vioolconcerto Ligeti's fascinatie voor diverse vormen van intonatie naar een nieuw niveau. Door zo te werk te gaan neemt hij een paar hints over van de spectrale componisten die vanaf de late jaren 1970 in Parijs werkzaam waren - zoals Gérard Grisey, Tristan Murail en Horatiu Radulescu. Deze componisten zochten naar nieuwe wegen om melodie en harmonie af te leiden van de natuurlijke reeksen boventonen. Dit kan resulteren in vertrouwde intervallen - zoals tertsen, kwarten, kwinten en dies meer - maar het leidde vooral tot de introductie van een breed gamma van microtonale intervallen waarvan sommige zo eng zijn dat een onderscheid tussen hen nauwelijks mogelijk is.

Ligeti drijft het niet zo ver. Maar bovenop allerlei vormen van meer ad hoc aanpassingen van de normale stemming, zijn twee van de strijkers uit het orkest, een viool en een altviool, zodanig gestemd dat ze samenvallen met de zevende en vijfde boventoon van de contrabas. Het resultaat - een meer wetenschap-

pelijke versie van de vervaging die reeds merkbaar was in Ramifications - kan nu helemaal aan het begin van de openingsprelude gehoord worden, al is het dan slechts even: de soloviool en de anders gestemde altviool zetten respectievelijk pppppp en ppppp aan. Het voortdurende tremolo lijkt eerst een terugkeer naar de werken uit de late jaren 1960, maar hier vervult het een andere rol: in plaats van elk gevoel van pulsatie te vernietigen levert het tremolo de haast Afrikaans aandoende aanhoudend snelle puls waarop allerlei conflicterende ritmische lagen kunnen geënt worden.

De langzame tweede beweging (Aria, Hoquetus, Chorale), duidelijk een verwijzing naar de tweede beweging van het Pianoconcerto, is Ligeti's Air op de solснаar: de violsolo bespeelt gedurende de eerste vierenzeventig maten enkel de laagste snaar! De driedelige titel betekent niet zozeer dat er drie verschillende secties zijn (hoewel dit ook het geval is) maar wel dat er drie procédés aan het werk zijn. Het eerste is een langzame, melancholische vioolmelodie, heel duidelijk Hongaars in stijl, die dezelfde zinnen voortdurend lijkt te herhalen, maar dit nooit voor langer dan een paar noten doet; geleidelijk aan neemt het andere instrumenten op sleeptouw. De koraalelementen leiden tot allerlei anarchistische intonaties - een fijne ironische toets als men denkt aan de centrale rol die het koraal speelt in de traditionele harmonieleer. De baspartijen benadrukken de out of tune partiëlen, terwijl de houtblazers hun vertrouwde instrumenten inwisselen voor ocarina's, die erom bekend staan geen vaste toonhoogte te kunnen aanhouden.

De derde en de vierde beweging zijn paradoxale delen, licht verwijzend naar de fractale beweging van het Pianoconcerto. De

derde beweging kreeg als aanduiding presto fluïdo mee, maar bij een eerste blik maakt het fluïdoaspect het presto nauwelijks nog waarneembaar: hoewel de hoogste strijkers heel snelle, dalende toonladders spelen, dienen deze als achtergrond voor een rijkelijke, hoogromantische vioolmelodie die niet zou mistaan in Szymanowski's vioolconcerti, en het aanvankelijke effect is dat van een langzame beweging. Stap voor stap komen de blazers binnen, waarbij de hoorn het voortouw neemt in het ombuigen van de gewone intonatie, en hoewel het tempo gelijk blijft, maken de veranderingen van timbre en articulatie geleidelijk aan duidelijk dat het onderliggende tempo in werkelijkheid eigenlijk zeer snel is. De vierde beweging, een passacaglia, kent een analoog verloop, maar dan bekeken door het andere einde van de telescoop. Hier is het kader langzaam (Lento intenso): een uiterst zacht koraal waar allerlei disparate materialen bovenop geplaatst zijn. Naarmate de onrust toeneemt, wisselen de houtblazers hun stabiele instrumenten in voor de fluctuerende intonatie van fluiten en ocarina's (zoals in het Pianoconcerto); zoals de voorgaande beweging stopt de uiteindelijke climax plots, alsof de muziek is uitgedraaid- een oud gebruik in een nieuwe context.

Naarmate het concerto evolueert is er een groeiend gevoel van een nakende catastrofe. Zelfs als de slotbeweging een terminaal debacle van de hand wijst - dit soort retorische pathetiek is Ligeti vreemd - hebben alle elementen die worden aangewend in de complexe assemblage van verschillende lagen (met inbegrip van de terugkeer van de herstemde orkestsolisten uit de eerste

beweging) een fatalistisch aspect. Hoewel men dit werk niet echt kan omschrijven als een anticoncerto, is het zeer zeker een antifinale: het scepticisme omtrent de mogelijkheid van grote beslissingen is belichaamd in de beslissing om de solist zijn eigen cadens te laten schrijven, en in het uiteindelijk vluchtige, honende orkestrale gesnuif dat volgt op elke poging om er een te schrijven.

Richard Toop

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia Concertante in Es voor viool, altviool en orkest, KV364



In het galante genre van de concertante symfonie vindt Mozart een middel om veel verder te gaan dan in de echte symfonie. Het werk dat hij nu schrijft situeert zich in feite in het verlengde van drie vroegere lijnen die hij nooit zo ver had doorgetrokken: de drie symfonieën uit 1773-1774, waarvan het ambitieuze project zich hier begint te verwezenlijken, het concerto Jeunehomme uit januari 1777, en natuurlijk tot slot ook de concertante symfonie voor blazers uit april 1778. Het is niet overdreven te stellen dat de hier voorliggende Sinfonia Concertante, terwijl ze zelf een meesterwerk is, ook de weg opent naar alle toekomstige concerten uit Mozarts volle rijpheid en tegelijkertijd ook naar de laatste symfonieën.

Vooraleer te we terugkomen op de expressieve waarde van dit werk, moeten we het feit onderlijnen dat ze op een vollediger manier dan alle voorgaande verwezenlijkingen een oplossing brengt voor het muziek-esthetische probleem dat zich op cruciale wijze stelde voor elke orkestrale toonspraak sinds de neergang van de oude polyfonie: hoe kan men een dialoogvorm vinden die beter aangepast is aan de moderne sensibele, of, eenvoudiger gesteld: hoe kan men de verarming opvangen die ontstaat bij het vervangen van de robuuste densiteit van de oude contrapuntische dialoog door een lineaire en magere monoloog? We willen niet beweren dat de Sinfonia Concertante uit de herfst 1779 de eerste zou zijn die hierop een antwoord zou formuleren, noch dat ze reeds een definitieve en op alle vlakken lumineuze oplossing zou brengen. Maar hier verschijnen reeds duidelijk ook de belangrijkste elementen van een antwoord, tegelijk met het aanwijzen van hun mogelijke combinaties. Elementen van dia-

loog tussen de beide solisten, tussen de solisten en het orkest, tussen de verschillende groepen van het orkest (hobo, hoorns, strijkenensemble waarbij de altviolisten divisi spelen), tussen deze solist en gene orkestrale groep, enzovoorts - dialogen die talrijker zijn dan ooit, zonder in het minst de eenheid van het werk aan te tasten. Elementen van een meer essentiële dialoog, namelijk die welke niet alleen op de sonorititeiten speelt, maar op de thema's, geeft aan het muzikaal denken zijn meest complexe organische eenheid: verbanden tussen de thema's, geproportioneerde uitwerking van die thema's. In de plaats van een mathematisch tijdsbegrip stelt het einde van de achttiende eeuw stilaan een historisch en psychologisch tijdsbegrip: de muzikale thema's moeten zich stilaan gaan organiseren in functie van een geschiedenis die zich voortzet, van een meditatie die zich haar eigen weg voorstelt, opdat de muzikale expressiviteit zou overeenstemmen met deze vooruitgang in de reflexie en in de gevoeligheid van de mens. Dit is het wat zich duidelijker begint af te tekenen in deze Sinfonia Concertante; en men herkent dit meer bepaald aan een van de tekenen die onzes inziens op de duidelijkste wijze de taal van de moderne sensibiliteit kenmerken: het gebruik van de stilte, niet als eenvoudig rustpunt om adem te halen, of als vrucht van een ademloze emotie, maar als integrerend en kapitaal onderdeel van het discours. [...]

Als we haar bekijken vanuit het gezichtspunt van de opeenvolging van de werken, en niet vanuit de algemene muziekgeschiedenis, betekent deze Sinfonia Concertante, welke Mozart op de leeftijd van drieëntwintig jaar schreef, een

hoogtepunt dat lange tijd geen gelijke zal vinden in zijn scheppen, uiteraard zonder inachtneming van de theatrale werken.

Brigitte Massin

Antonio Pappano werd in 1959 in Londen geboren uit Italiaanse ouders. Hij studeerde piano, compositie en orkestdirectie bij Norma Verrilli, Arnold Franchetti en Gustav Meier. Van in het begin van zijn carrière ontwikkelde Antonio Pappano een uitgesproken liefde voor opera en theater. Hij werkte als repetitor in talrijke operahuizen (New York City, Barcelona, Frankfurt en Chicago) en was in Bayreuth assistent van Daniel Barenboim voor Tristan und Isolde, Parsifal en de Ring des Nibelungen. Deze samenwerking kende een vervolg met een Mozart/Da Ponte-trilogie voor de Israel Philharmonic Orchestra. In 1987 maakte hij een opmerkelijk debuut als operadirigent bij de Noorse Opera in Oslo met La Bohème en vanaf het seizoen 1990-1991 werd hij tot muziekdirecteur van dit gezelschap benoemd. In januari 1992 werd Antonio Pappano muziekdirecteur van de Munt, waar hij sindsdien, naast diverse concerten, Salome, Un ballo in maschera, Die Meistersinger von Nürnberg, Carmen, Peter Grimes, La Traviata, Tristan und Isolde, Il Trittico, Erwartung/Verklärte Nacht, Pelléas et Mélisande, Don Carlos, Ariadne auf Naxos, Otello (Verdi), Parsifal, The Turn of the Screw, Le Nozze di Figaro, Lady Macbeth uit het Mtsenskdistrict, Tosca en de wereldcreatie van Boesmans' Wintermärchen en onlangs Falstaff en het Requiem van Verdi dirigeerde. Tegelijkertijd is hij als gastdirigent actief in andere operahuizen, waaronder de Lyric Opera of Chicago, Covent Garden en het Théâtre du Châtelet te Parijs. Hij maakte een zeer opgemerkt debuut in de Wiener Staatsoper, waar hij op het laatste ogenblik Christoph van Dohnányi verving in een nieuwe productie van Siegfried aan het hoofd van de Wiener Philharmoniker (en waar hij nadien ook Manon Lescaut dirigeerde). In maart 1997 maakte Pappano zijn debuut in de MET met een nieuwe productie van Yevgenji Onegin. Vervolgens dirigeerde hij een Falstaff-productie in Firenze (november 1998), Lohengrin in Genua (april 1999) en in Bayreuth, tevens zijn debuut aldaar (juli 1999, hernomen in juli 2000). Naast zijn activiteiten als operadirigent wordt Antonio Pappano ook meer en meer gevraagd als gastdirigent van wereldvermaarde orkestformaties, waaronder het Orkest van la Scala, het Chicago Symphony Orchestra, het Cleveland Orchestra, het Philharmonia Orchestra, de Los Angeles Philharmonic en het London Symphony Orchestra. In november 1997 debuteerde Antonio Pappano als dirigent van de Berliner Philharmoniker en in december 1997 werd hij de eerste gastdirigent van het Israel Philharmonic Orchestra. Vanaf het seizoen 2002-2003 wordt Antonio Pappano de nieuwe muziekdirecteur van het Royal Opera House Covent Garden te Londen, in opvolging van Bernard Haitink. Zijn discografie werd recent verrijkt met enkele belangrijke cd-opnamen: La Bohème (met het Philharmonia Orchestra), La Rondine (met de London Symphony), Il Trittico (met het Philharmonia Orchestra en het London Symphony Orchestra), Don Carlos (met het Orchestre de Paris), een live-cd van The Turn of the Screw (met het Symfonieorkest van de Munt), Werther (met het

London Symphony Orchestra), en enkele fragmenten van Siegfried en van Tristan und Isolde met Plácido Domingo en het Orchestra of the Royal Opera House Covent Garden. De complete opname van Manon (met o.a. Angela Gheorghiu en Roberto Alagna) en van Wintermärchen van Boesmans, beide met het Symfonieorkest en Koor van de Munt, zijn zopas verschenen. Vermelden we tenslotte ook nog een cd met Scandinavische liederen, met de sopraan Barbara Bonney.

De Duitse violist **Christian Tetzlaff** studeerde aan het Conservatorium van Lübeck bij Uwe-Martin Haiberg, en later in Cincinnati bij Walter Levin. Hij leeft tegenwoordig in Frankfurt. Hij trad op met de grote orkestformaties: de Berliner en de Wiener Philharmoniker, het Boston en het Chicago Symphony Orchestra, de belangrijkste orkesten in Londen en het Orkest van de NHK Radio van Tokio. Hij was ook te gast op de festivals van Ravenna, Tanglewood, Salzburg, Schleswig-Holstein, Edinburgh en de BBC Proms. Christian Tetzlaff voelt zich zowel in het klassieke romantische als in het twintigste-eeuwse repertoire thuis. Zijn interpretaties van de concerten van Beethoven, Brahms en Tsjajkovsky, maar ook die van Berg, Ligeti, Schönberg en Sjostakovitsj worden nu beschouwd als referentiepunten voor de muziekinterpretatie. Vanuit zijn voorkeur voor kamermuziek werkt hij regelmatig samen met Boris Pergamenschikov, Heinrich Schiff, Tanja Tetzlaff en Tabea Zimmermann, en als duo met Leif Ove Andsnes, Matthias Kirschnereit en Lars Vogt. Het laatste seizoen was buitengewoon succesvol, met zijn interpretatie van Violconcerto van Ligeti onder leiding van Pierre Boulez te Londen, Keulen, Parijs, New York, Brussel en op de festivals van Edinburgh en van Luzern; met de zes Sonates en Partitas van Bach in het Lincoln Center te New York en met zijn debuut aan de zijde van het Concertgebouworkest Amsterdam onder leiding van Leonard Slatkin. In 2000-2001 debuteert hij met het Orchestre de Paris onder leiding van Christoph von Dohnányi, gevolgd door concerten met het Rundfunk-Orchester Hamburg (met Daniel Harding), de Berliner Symphoniker (Kurt Sanderling), met het Fins Omroeporkest (Jukka-Pekka Saraste), het London Philharmonic (Christoph Eschenbach), het Orkest van de NHK van Tokio (Peter Blomstedt). In april 2001 brengt hij met het Minnesota Orchestra (olv Ingo Metzmacher) de Amerikaanse creatie van het aan hem opgedragen Violconcerto van Johannes Harneit, een werk dat hij al speelde in Freiburg en Frankfurt. Hij speelt ook solo met Lars Vogt in Parijs en Italië, en met Leif Ove Andsnes ter gelegenheid van verschillende festivals in juni 2001. Hij geeft daarnaast een aantal solorecitals op de Weense Schubertiade, te Tokio, Cleveland en op de BBC Proms. Zijn opnames zijn erg talrijk; we vermelden de integrale van de Sonates en Partitas van Bach (Diapason d'Or); werken van Janáček, Debussy, Ravel en Nielsen met Leif Ove Andsnes en de integrale van de Violconcerten van Mozart met de Deutsche Kammerphilharmonie.

De Duitse altvioliste **Tabea Zimmermann** begon viool te spelen toen ze vijf was. Na haar studies aan het Conservatorium van Freiburg vervolmaakte ze zich aan het Mozarteum te Salzburg bij Sandor Vegh. Van de talrijke prijzen die ze behaalde, vermelden we enkel de belangrijkste: in 1983 de prijs van het Parijse Concours Maurice Vieux, waar ze de altviool van vioolbouwer Etienne Vatelot ontvangt die ze nu nog bespeelt, in maart 1995 de gegeerde Frankfurter Musikpreis, en in juni 1997 de internationale prijs van de Muziekacademie Chigiana te Sienna. Ze treedt op met orkesten van wereldformaat: het Gewandhaus Leipzig (olv. Kurt Masur), de Berliner Philharmoniker (olv. Bernard Haitink), het Houston Symphony Orchestra (olv. Christoph Eschenbach) en het BBC Symphony Orchestra (olv. Bernard Haitink). Ze speelde eveneens onder leiding van Nikolaus Harnoncourt, Horst Stein, Michael Gielen en David Shallon. Eveneens erg ervaren in het kamermuziekrepertoire, speelt ze met vooraanstaande musici zoals Gidon Kremer, Heinz Holliger, Thomas Zehetmair, Steven Isserlis, Pamela Frank en Heinrich Schiff... op de festivals van Salzburg, Edinburgh, Schleswig-Holstein, Lockenhaus, Marlboro, Kuhmo en Londen. Ze geeft ook recitals, onder andere met Hartmut Höll en Christian Ivaldi. In november 2000 was ze artistiek verantwoordelijke voor een kamermuziekproject in het Cité de la Musique te Parijs. Tabea Zimmermann maakt zich ook een hedendaags repertoire eigen, via talrijke creaties, zoals bijvoorbeeld Schlussgesang van Alexander Goehr op het Festival van Aldeburgh in 1997. In april 1994 componeerde György Ligeti voor haar een sonate, die ondertussen werd uitgevoerd in Amsterdam, Londen, New York, Parijs, Jeruzalem en in Japan. Binnenkort is ze te horen met het Orchestre de Paris (in Parijs en op tournee door Duitsland), het English Chamber Orchestra, het London Symphony Orchestra (in Londen en New York), het Philharmonia Orchestra, het City of Birmingham Symphony Orchestra, het Gewandhaus van Leipzig, het Rundfunk-Orchester van Hamburg, de Berliner Symfoniker en het Filharmonisch Orkest van Helsinki e.a. In 2001 treedt ze op met Pam Frank, Jean Guihen Queyras en Lars Vogt in de Queen Elisabeth Hall van Londen in een reeks internationale kamermuziekconcerten; ze heeft eveneens een project op stapel staan met Joseph Silverstein, Pierre-Laurent Aimard en Jean Guihen Queyras (in Italië, Frankrijk en Londen). Naast al deze activiteiten geeft Tabea Zimmermann les aan de Hochschule für Musik te Frankfurt. Haar opnames omvatten werken van Bartók, Brahms, Bruch, Britten, Hindemith, Sjostakovitsj en Stravinsky. Onlangs nog maakte ze met het Symfonieorkest van Jeruzalem onder leiding van David Shallon een opname van Cantus V van Kopytman en van het Vioolconcerto van Schnittke.