

**Z**

hdk

Zürcher Hochschule der Künste

# **A SPACE ODYSSEY**

**ORCHESTER DER ZHdK; NICOLAS HODGES,  
KLAVIER; ZSOLT NAGY, LEITUNG**

**SA, 25.05.2013, 19.30 UHR**

**TONHALLE ZÜRICH - EINFÜHRUNG 18.30 UHR**





# A SPACE ODYSSEY

**ORCHESTER DER ZÜRCHER HOCHSCHULE  
DER KÜNSTE; NICOLAS HODGES, KLAVIER;  
ZSOLT NAGY, LEITUNG**



**EINFÜHRUNG KLEINER SAAL, 18.30 UHR**  
Jörn Peter Hiekel im Gespräch mit Isabel Mundry

Anton Webern (1883–1945)  
Passacaglia d-Moll, op. 1 (1908)

—

Isabel Mundry (\*1963)  
Non-Places, ein Klavierkonzert (2013, Schweizer EA)

—

György Ligeti (1923–2006)  
Atmosphères (1961)

—

Leoš Janáček (1854–1928)  
Sinfonietta op. 60 (1926)  
I. Allegretto (Fanfare)  
II. Andante (The Castle, Brno)  
III. Moderato (The Queen's Monastery, Brno)  
IV. Allegretto (The Street Leading to the Castle)  
V. Andante con moto (The Town Hall, Brno)

# **ZSOLT NAGY**

Der ungarische Dirigent Zsolt Nagy (\*1957) startete seine Karriere als Coach und Dirigent im Stadttheater von Békéscsaba (1976/79). Mit 23 Jahren begann er sein Dirigierstudium bei István Párkai an der Musikakademie in Budapest (Diplom 1984). 1988/1989 erhielt er ein Stipendium der Soros Stiftung in Mailand und Paris. Während des Bartók Festivals nahm er an Seminaren von Peter Eötvös teil und arbeitete danach als dessen Assistent am Institut für Neue Musik der Staatlichen Hochschule für Musik in Karlsruhe (1990–95).

Zsolt Nagy war Gastdozent am Internationalen Eötvös Institut in Stuttgart (1995), in Köln (1997) und in Edenkoben (1998, 2006). Seit 1999 ist er Chefdirigent und künstlerischer Berater der Israel Contemporary Players. Nagy war künstlerischer Leiter der vom Janáček Philharmonic Orchestra veranstalteten Meisterklassen für Dirigenten und der Masterclass for Young Conductors for New Music am Music Centre in Jerusalem. Zsolt Nagy arbeitet mit vielen bedeutenden Orchestern und Ensembles. Er dirigierte über 500 Uraufführungen, zahlreiche Rundfunkaufnahmen und CD-Einspielungen und erhielt einen Spezialpreis für die Förderung neuer israelischer Musik.

[www.zsoltnagy.de](http://www.zsoltnagy.de)



## **NICOLAS HODGES**

Sein musikliebendes und -kundiges Elternhaus war für Nicolas Hodges ein wahres Abenteuerland.

Schon mit 16 Jahren kombinierte er in einem Solo-Recital Boulez und Messiaen.

Meilensteine in der internationalen Karriere von Hodges waren die Uraufführung von Elliott Carters Dialogues für Klavier und Orchester mit dem Chicago Symphony Orchestra und den Berliner Philharmonikern unter Leitung von Daniel Barenboim, sowie die Uraufführung von Thomas Adès In Seven Days mit dem London Philharmonic Orchestra. Außerdem arbeitet Nicolas Hodges regelmässig zusammen mit BBC Symphony, New York Philharmonic und vielen anderen.

Viele Komponisten haben Nicolas Hodges ihre Werke gewidmet, darunter Thomas Adès, Harrison Birtwistle, Elliott Carter, Francisco Coll, Pascal Dusapin, Brice Pauset, Rolf Riehm, Wolfgang Rihm, Rebecca Saunders.

Neben seiner solistischen Tätigkeit ist Nicolas Hodges auch ein gefragter Kammermusiker. Zu seinen Partnern gehört etwa das Arditti Quartet, Ilya Gringolts, Anssi Karttunen und das Accanto Trio.

In der Saison 2012/13 führen Nicolas Hodges Engagements zum Mostly Mozart Festival in New York mit dem International Contemporary Ensemble Chicago und Susanna Mälkki mit Francesconi Islands, zu den BBC Proms mit der Britten Sinfonia und Clark Rundell mit Finnissy No. 2, zum ÖRF Radio-Symphonieorchester Wien und Cornelius Meister mit der Uraufführung des Klavierkonzertes von Srnka im Musikverein. Solorezitale gibt Nicolas Hodges etwa beim Mostly Mozart Festival New York, in Tokyo beim Manzoni Porträt mit Mauricio Pollini, beim Huddersfield Festival und im Auditorio Nacional in Madrid.  
[www.nicolashodges.com](http://www.nicolashodges.com)

# **ORCHESTER DER ZHDK**

Die Orchesterausbildung nimmt an der ZHdK einen zentralen Stellenwert ein. Drei Hauptformationen – Orchester der ZHdK, Arc-en-Ciel (Ensemble für zeitgenössische Musik) und Barockorchester – bestreiten jährlich bis zu zwölf Konzerte und repräsentieren das Departement Musik in einer breiten Öffentlichkeit. Das Repertoire umfasst sinfonische Werke vom frühen 18. bis hin ins 21. Jahrhundert. Orchesterproben mit hochrangigen Dirigenten (Sir Simon Rattle, Bernard Haitink, David Zinman u.a.), Workshops für Dirigierstudierende sowie Solisten(diplom)konzerte ergänzen die Aktivitäten des Sinfonieorchesters. Durch die Zusammenarbeit mit den Orchestern der Tonhalle und der Oper Zürich, des Musikkollegiums Winterthur und dem Zürcher Kammerorchester erhalten die Studierenden Praxis und Einblick in die Welt der Berufsorchester. In Koproduktionen mit Schweizer Musikhochschulen werden Kontakte zu anderen Ausbildungsstätten gepflegt. In den letzten Jahren haben herausragende Dirigierpersönlichkeiten wie Stefan Asbury, Roberto Benzi, Andreas Delfs, Werner Ehrhardt, Vladimir Fedoseyev, Marc Kissóczy, Bernhard Klee, Emmanuel Krivine, Jesús López Cobos, Johannes Schlaefli, Heinz Wallberg, Ralf Weikert und David Zinman das Orchester der ZHdK geleitet.





# **ZUM PROGRAMM**

„A Space Odyssey“ – der Titel des heutigen Programms ist zunächst auf eines der vier Werke bezogen, nämlich auf György Ligetis berühmtes Stück *Atmosphères*. Denn dieses fand Verwendung in Stanley Kubricks gleichnamigem Film von 1968 und wurde fortan als Vorbild für einen atemberaubend neuen Typus der Musikdarbietung wahrgenommen, durch die man sich gleichsam in neue Welten (oder gar in den Weltraum) versetzt sehen kann. Aber vermutlich kann die Metapher der Odyssee auch für das Wahrnehmen und Erleben der drei anderen Werke eine gewisse Hörhilfe bieten.

Zumindest gilt dies insoweit, als das Einlassen auf Musik immer ein Wechselverhältnis von Vertrautem und Unvertrautem bedeutet. Und genau dieses Wechselverhältnis beschreibt nicht nur die mögliche Haltung der Zuhörenden, sondern auch die von KomponistInnen. Anton Webern etwa bewegt sich mit seiner *Passacaglia* in jenem Spannungsfeld von Bewahren und Weiterdenken, das für die gesamte Zweite Wiener Schule kennzeichnend ist. Isabel Mundry, Schöpferin einer faszinierenden *Odyssee*-Oper, schrieb ein Klavierkonzert, das in erstaunlicher Weise die klassische Idee einer tönend bewegten Form mit Welt- und Literaturbezügen verschränkt und damit zu einer Wahrnehmung unterschiedlichster Klang- und Bedeutungsebenen einlädt. Und auf Ligetis gleichsam aus dem Nichts kommenden Klang-Atmosphären folgt Janáčeks Spiel mit Farben und Reibungen, das ebenfalls zwischen Unvertrautem und Vertrautem oszilliert. Es scheint im Kern mithin um eine Offenheit gegenüber dem weniger Geläufigen zu gehen, die uns bei Entdeckungsreisen im Reich der Kunst beflügeln kann – und die im noch laufenden Studienjahr im Departement Musik der ZHdK auch das gemeinsame Jahresthema „Vom Nullpunkt“ gründierte.

## **WEBERN: PASSACAGLIA D-MOLL OP. I**

Als Anton Webern im Jahre 1908 seiner gerade entstandenen orchestralen *Passacaglia* die Opuszahl I gab, hob er



unmissverständlich hervor, dass es sich bei ihr um ein „Gesellenstück“ handelte. Diese Bezeichnung unterstreicht, dass er eine Arbeit von großer handwerklicher Sorgfalt vorgelegt und sich einen vor allem mit der Barockzeit verbundenen Formtypus verfügbar gemacht hatte. Freilich lässt eine solche tiefstapelnde Charakterisierung kaum erahnen, welche nur schwer zu bändigenden Energien in den etwa elf Minuten dieses Stückes aufscheinen. Die Form der Passacaglia als Variation einer Basslinie gab Webern die Gelegenheit, barocke Gegensätzlichkeiten zuzuspitzen und ein faszinierendes Wechselspiel von Formbindungen und freien Wucherungen auszufalten.

Bei genauerem Hinsehen erweist sich die als Basis des Ganzen dienende Tonfolge *d-cis-b-as-f-e-a-d* als Umspielung von d-moll, in die mit dem „leiterfremden“ Ton *as* ein Element der Öffnung oder „Störung“ eingelassen ist. Dieses wird zur Keimzelle einer tonalen Uneindeutigkeit, die das Stück durchzieht. Passend dazu kommt hier das Prinzip der Charaktervariation zur Geltung, das Webern schon bei Brahms studierte, das hier aber über Brahms bewusst hinausgeht. Bemerkenswert ist, wie dieses Stück zwischen sehr verhaltenen und leisen Momenten einerseits und Fortissimo-Ausbrüchen andererseits hin- und herwechselt. Betrachtet man die Gesamtarchitektur, kann man die Großform eines sich dreimal hochwölbenden Spannungsbogens mitsamt einer dramatisch zugespitzten Durchführung heraushören, mündend in einen gleichsam verdämmernden Schluss. Gerade in den zarten oder verhaltenen Momenten ahnt man einiges von jener äußerst subtilen, von feinen Farbwechseln geprägten Tonsprache, für die Webern später berühmt wurde. Aber andererseits war Webern in kaum einem seiner Werke näher an Gustav Mahler – einem weiteren Komponisten, der für die Zweite Wiener Schule prägend war. Dies betrifft das Ausspielen von eminenten Gegensätzen, aber zugleich die Tendenz, eine Form gleichsam einem „Schicksal“ auszusetzen. Das Ostinato nämlich löst sich im Verlauf des Werkes mehr und mehr auf, bleibt nur noch virtuell vorhanden. Typisch für Webern und besonders fas-

zinierend an dieser *Passacaglia*: dass es auf solche Weise um das Befragen von Momenten der Zusammenhangbildung geht.

## **ISABEL MUNDRY: NON-PLACES, EIN KLAVIER-KONZERT**

Isabel Mundry, seit vielen Jahren Zürcher Kompositionsprofessorin und mit ihrer Musik auf vielen wichtigen europäischen Konzertpodien präsent, hatte in relativ jungen Jahren bereits das Glück, mit dem Dirigenten Daniel Barenboim und verschiedenen von ihm geleiteten namhaften Orchestern zusammenzuarbeiten. Der langjährigen Zusammenarbeit entsprang im Jahre 2001 ein gemeinsam in der Berliner Philharmonie uraufgeführtes Klavierkonzert mit dem Titel *Panorama ciego*. Dieses Werk lässt zwar keine Texte erklingen, ist aber dennoch in substanzieller Weise von dem Dichter Federico García Lorca inspiriert.

Für die Donaueschinger Musiktage des Jahres 2008 folgte dann ein zweites Klavierkonzert, das erneut die Gattungsbezeichnung meidet und stattdessen den poetisch klingenden Titel *Ich und Du* trägt. Die Grundidee des Ganzen liegt darin, dass Klavier und Orchester nicht als Individuum und Masse vorgestellt werden, sondern (so die Komponistin selbst) „als zwei aufeinander bezogene Perspektiven, deren Verhältnis sich in einem Spektrum zwischen Zu- und Abgewandtheit, Bezogenheit und Fremdheit, Zärtlichkeit oder Gewalt bewegen kann. **Und es ging auch darum, wie beide Seiten, das Ich und das Du**“. Isabel Mundrys Worte lassen erahnen, welchen Perspektivenreichtum ihre Musik immer wieder aufweist. Dies gilt erst recht dann, wenn man bedenkt, dass im Falle dieses Stückes wesentliche Inspirationen von einer Schrift des berühmten japanischen Philosophen Kitaro Nishida ausgingen. Es dürfte beim Erleben von Musik wie dieser ähnlich sein wie bei manchen anderen substanziellen Kompositionen (nicht nur) des 20./21. Jahrhunderts: dass man zwar etliche dieser Bezüge erahnen oder gar nachvollziehen kann, aber beim Hören keineswegs darauf angewiesen ist, sie auch nur annähernd vollständig zu

entziffern.

Das im Februar 2013 bei der renommierten Münchener Konzertreihe „musica viva“ uraufgeführte Werk *Non-Places*, ein Klavierkonzert knüpft in gewisser Weise bei beiden zuvor erwähnten Kompositionen an. Wie in *Panorama ciego* spielt Literatur eine wichtige Rolle, nur mit dem entscheidenden Unterschied, dass diese – es sind zwei Gedichte des österreichischen Autors Oswald Egger – auch tatsächlich zu hören ist. Das neueste Klavierkonzert, das die altehrwürdige Gattungsbezeichnung nun erstmals zur Verwendung bringt, ist dabei eine erhebliche Erweiterung und Umarbeitung von *Ich und Du*. Substanziell sind die Weitungen, die es dabei erfuhr. Der erwähnte literarische Bezug ist hier an erster Stelle zu nennen: An verschiedenen Stellen des Werkes werden zwei der Gedichte Eggers zitiert – dies allerdings vom Klaviersolisten ebenso wie von OrchestermusikerInnen. Es handelt sich dabei um zwei Texte aus dem Gedichtband *Nichts, das ist* (siehe vorletzte Seite).

*Non-Places*, ein Klavierkonzert ist als Verwandlung des früheren Stückes so angelegt, dass die vokalen Momente zu integralen Bestandteilen werden. Bezeichnenderweise blitzen dabei immer wieder Passagen von Eggers Gedichten auf, die mit Aspekten der Wahrnehmung zu tun haben und dazu angetan sind, die Haltung der Hörenden zu beeinflussen. Als Beispiel sei die erste Passage genannt, in der von einer „unscheinbar verschwimmenden Linie“ die Rede ist – auf einen Prozess deutend, der bei Musik ja sehr geläufig ist. Das Klanggeschehen wird hier angereichert durch Erfahrungsräume voller neuer Perspektiven.

Ähnliches lässt sich über den eindrucksvollen Beginn der Komposition sagen. Und hier entfaltet sich ein Wechselverhältnis zwischen den instrumentalen Passagen einerseits und verschiedenen gleichsam „exterritorialen“ Elementen andererseits. Die Komponistin hat dies wie folgt beschrieben: „Die Musik selbst stellt sich zunächst infrage, beginnt mit Alltagsgeräuschen wie Knistern, Gerede, Gelächter, Klirren oder

Digitalsounds. Langsam werden diese Klänge hineingezogen in musikalische Konturen.“

Die Komposition, so scheint es, öffnet sich, der „Welt“. Und sie lotet dabei die Grenzen dessen aus, was Musik ist, thematisiert zugleich die Frage der Orientierung inmitten eines von Klängen und Bedeutungselementen geprägten Ganzen. Dabei gibt es vielerlei Umwertungen. Dies wird etwa daran kenntlich, dass die ungewöhnlichen Klänge des Anfangs wiederkehren, nun womöglich weniger fremd oder „exterritorial“ und dafür in anderem Licht. Bemerkenswert ist dabei die Rolle des Soloklaviers: „Es lässt sich wie ein Faden beschreiben, der sich durch alle Wandlungen zieht und dabei auch selbst immer wieder verfärbt“, äußerte Isabel Mundry hierzu. Und zum Titel des Werkes bemerkte sie in ebenso erhellender wie Assoziationen weckender Weise: „*Non Places* – dieser Begriff kommt aus der Soziologie und bezeichnet Orte, die quasi ortlos sind, weil sie in sich keine Identität ausbilden. Sie sind transitorisch wie Flugzeughallen, Hotelketten oder Einkaufszentren. Das Stück spielt gelegentlich mit solchen Assoziationen. Man könnte meinen, dass an solchen Orten das Selbst verschwindet. Doch man kann sie auch als Leerstellen beschreiben, in denen das Selbst sich wieder als eine Möglichkeit erfährt, die sich wandeln kann.“

Das Stück endet mit einer vieldeutigen Formel, die wesentlich mit dieser Grundfrage nach wechselnden Identitäten zu tun hat – mit den auf Oswald Egger zurückgehenden Worten „Nichts, das ist“. Isabel Mundry hierzu: „Diese Worte können als melancholisch gedeutet werden. Für mich bedeuten sie Schönheit.“

## **GYÖRGY LIGETI: ATMOSPÈRES**

Seine Erinnerung an die Uraufführung von György Ligetis inzwischen längst zum Klassiker gewordenen Orchesterwerk *Atmosphères* vor knapp 52 Jahren im Rahmen der Donaueschinger Musiktage beschrieb der Musikkritiker Ulrich Dibelius wie folgt: „Im Höreindruck blieb vor allem das

Weichbogige, vielfarbig Sonore und wie in Nebel gehüllt Indirekte haften.“ Trotzdem wurde der neue Kompositionsstil, den Ligeti mit diesem Werk zur Entfaltung und ersten Vollendung brachte, von vielen als revolutionär empfunden. Woran lag das? Wohl weniger an den wenigen schroffen Momenten, auf die diese Musik zusteuert – denn diese werden trotz aller kurz aufscheinenden Drastik doch fein austariert und eingebunden in einen weithin organischen, von kontinuierlichem Wachsen und Vergehen bestimmten Gesamtzusammenhang. Neuartig und für viele andere Komponistinnen und Komponisten vorbildlich erschien dagegen gerade das Entfalten von kontinuierlichen Bewegungen. „Klangkomposition“ lautet ein Stichwort für Musik dieser Zeit. Das meint, dass Klänge in einer Weise zur Entfaltung kommen, die gewohnter motivisch-thematischer Arbeit zuwiderläuft, also auf die sonst üblichen leitenden Orientierungshilfen verzichtet. Es gibt in *Atmosphères* zu diesem Zwecke vielerlei Cluster-Bildungen und eine gleichsam ins Innere verlegte Mikropolyphonie. Ligeti schrieb im Programmheft der Uraufführung, er wolle „in einem unbevölkerten, imaginären musikalischen Raum eine neue Formvorstellung verwirklichen.“ Mit alledem kommt ein Schweben zustande, das eine sinnliche Wirkung hervorruft, die den Eindruck von etwas noch Unverbrauchtem weckt. „Atmosphäre“ ist ein beliebter Begriff in der neueren Ästhetik, etwa bei Gernot Böhme, zur Beschreibung von Kunst jenseits geläufiger Formabläufe. Und es verwundert nicht, dass gerade dafür Ligetis kurzes Orchesterstück inspirierend gewirkt hat.

### **JANÁČEK: SINFONIETTA OP. 60**

Der berühmte tschechische Romancier Milan Kundera hat nachdrücklich darauf hingewiesen, dass man die Musik und den Rang des Komponisten Leoš Janáček unzulässig vereinfache, wenn man die auf Janáčeks mährische Heimat bezogenen Momente überbetont. Gleichsam unter der Hand schrumpfe Janáček dann auf eine Figur von bloß regionaler Größe. Denn ähnlich wie Bartók verstand er es namentlich in seinen bedeutenden Musiktheaterwerken, Elemente aus regionalen Kon-

texten so einzusetzen, dass daraus eine überaus eigenwillige, moderne Klangsprache wird (in den Vokalwerken kommt als wichtigste Inspirationsquelle die vom Komponisten sorgfältig studierte menschliche Alltagssprache hinzu).

Janáčeks *Sinfonietta* gehört nun allerdings zu jenen orchestralen Werken, in denen ein Bezug zur mährischen Heimat mit Händen zu greifen ist. Wird das Stück doch eröffnet von einer militärischen Fanfare mit deutlichem Lokalkolorit, die im Schlusssatz aufgegriffen und zu einer Art Apotheose geführt wird. Die hieraus sprechende patriotische Grundhaltung verweist darauf, dass sich zur Entstehungszeit des Werkes die 1918 gegründete Erste Tschechoslowakische Republik mühsam zu behaupten suchte. Ein Jahr nach der Uraufführung des Werkes charakterisierte der Komponist das Werk sogar als musikalische Huldigung an die Stadt Brunn – es geht ihm, anspielend auf die österreichische Fremdherrschaft, um eine Spannung zwischen vergangenem Leid und zukünftigem Glück, mündend in eine „Wiedergeburt“ (eben die Ausrufung der Republik). Damit tritt eine Dimension ins Blickfeld, die Janáček selbst immer wieder als Vergegenwärtigung von Wahrheit charakterisiert hat. Und dies verweist durchaus auf den Kern seiner musikalischen Ästhetik.

Der große Schwung und das scheinbar Unkomplizierte dieses Werkes, das als suitenhafte Reihung in 5 Sätzen angelegt ist, sollten nicht den Blick auf die höchst originellen Momente der *Sinfonietta* verstellen. Vor allem ist hier die klangfarbliche Seite des Ganzen zu nennen – von Satz zu Satz wird die Orchesterpalette anders aufgefächert. Der Komponist Dieter Schnebel, der das Stück sinnfällig als „Feier des Lebens“ bezeichnete und die kühnen Steigerungstechniken vor allem des Schlusssatzes hervorhob, schrieb zur farblichen Gestaltung der *Sinfonietta*: „Der leuchtende Klang nicht nur der Trompeten, sondern auch der anderen Instrumente durchzieht diese Musik, bildet ihr Besonderes, wie wenn man die Farben der Instrumente nun erstmals und ganz neu, ja naturhaft erlebte; und als hätte man ihren ursprünglichen Klang so gewissermaßen

körperlich vordem nie wahrgenommen. Das rührt einmal daher, dass die Instrumentalklänge rein und unvermittelt erscheinen, und zum anderen haben sie einen eigenen Zug, lassen die Farben gleichsam ausfließen.“ Janáčeks Musik ist mit solchen und ähnlichen Eigenschaften keineswegs bloss etwas Heimatverbundenes, sondern im Kontext der europäischen Moderne zu erleben – und von jener Emphase eigenwilliger Neuansätze, die in den anderen Stücken des heutigen Konzerts so plastisch hervortritt, weniger entfernt als es zunächst erscheinen mag.

Jörn Peter Hiekel

**Die zitierten Gedichte in Isabel Mundrys Stück:**

*So weit ich sehen kann, gibt es eine unscheinbar verschwimmende Linie, die mir den Gesichtskreis angibt, worin ich zähle, während ich gewahr bin, und außer dem Horizont meiner Ereignisse ist nicht ersichtlich. Ich denke, „jetzt“ werde ich, spreche, und die Grenzen WORT FÜR WORT sind die Grenzen meiner jeden WELT IN WELT.*

*Aber das Auge vertieft sich ganz hinten auf eine lückenlose Säulenwand, die sich auf GLEICH UND GLEICH tiefer schob, je mehr ich eindringe in den Wald. Als sei allenthalben alles in Allem – unumschrieben (Nichts, das ist).*

