

**VÍKINGUR
ÓLAFSSON
YUJA
WANG**

Fr 25. Okt 2024

19.30 Uhr

Grosse Tonhalle

Klavierrezital

**TONHALLE
ORCHESTER
ZÜRICH**

PAAVO JÄRVI
MUSIC DIRECTOR

KLAVIERREZITAL

Fr 25. Okt 2024

19.30 Uhr

Grosse Tonhalle
Klavierrezital

Vikingur Ólafsson Klavier
Yuja Wang Klavier

Programm-Tipp

Fr 16. Mai 2025

19.30 Uhr
Grosse Tonhalle

Francesco Piemontesi Klavier

Franz Schubert
Fantasie C-Dur D 605a
«Grazer Fantasie»
Vier Impromptus
op. post. 142 D 935

Franz Liszt
Klaviersonate h-Moll

Intro

Den Podcast zum Konzert
mit Vikingur Ólafsson können
Sie hier hören:



[tonhalle-orchester.ch/
news/intro](https://tonhalle-orchester.ch/news/intro)

PROGRAMM

Luciano Berio 1925–2003

«Wasserklavier» aus «Six encores»

ca. 2'

Franz Schubert 1797–1828

Fantasie f-Moll D 940 für

Klavier zu vier Händen

Allegro molto moderato – Largo – Allegro
vivace – Con delicatezza

ca. 18'

John Cage 1912–1992

«Experiences No. 1» für zwei Klaviere

ca. 3'

Conlon Nancarrow 1912–1997

Studie Nr. 6

(Arr. für zwei Klaviere Thomas Adès)

ca. 4'

John Adams *1947

«Hallelujah Junction» für zwei Klaviere

ca. 16'

Pause

Arvo Pärt *1935

«Hymn to a Great City» für zwei Klaviere

ca. 3'

Sergej Rachmaninow 1873–1943

Sinfonische Tänze op. 45 für zwei Klaviere

I. Non Allegro

II. Andante con moto (Tempo di Valse)

III. Lento assai

ca. 35'

Bitte schalten Sie vor dem Konzert Ihr Mobiltelefon lautlos.
Aufnahmen auf Bild- und Tonträger sind nur mit Einwilligung
der Tonhalle-Gesellschaft Zürich AG erlaubt.

AVANTGARDE BIS ALLELUJA

Wenn Yuja Wang und Víkingur Ólafsson auf der Bühne zusammenfinden, ist das ein Gipfeltreffen der besonderen Klasse. Gemeinsam stellen sie sich bemerkenswerten Meilensteinen der vierhändigen Klavierliteratur: Experimentelles steht neben Existenziellem, Unspielbares neben Fingerschmeichlern, von Avantgarde bis Alleluja.

Zu den wichtigsten Komponisten der Avantgarde von internationaler Bedeutung zählte **Luciano Berio**. Er studierte am Konservatorium Mailand, aber auch in Tanglewood bei Luigi Dallapiccola. Nach seiner Rückkehr gründete er zusammen mit Bruno Maderna ein Institut für musikalische Phonologie und machte sich langsam einen Namen als Komponist und Dirigent, sodass er immer häufiger eingeladen wurde, Kompositionskurse abzuhalten, unter anderem in Darmstadt und Tanglewood. Auf Grund dieser Lehrtätigkeit erhielt er schliesslich eine Berufung an die Harvard University und an die Juilliard School of Music in New York. 1972 kehrte Berio nach Europa zurück und zog zunächst nach Paris, wo er von 1973 bis 1980 die Abteilung «Elektro-Akustik» des Forschungsinstitutes IRCAM leitete und daher intensiv mit Pierre Boulez zusammenarbeitete, der dem Institut vorstand.

Berio zählt zu jenen modernen Komponisten, die sich nicht ausschliesslich einem einzigen System verschreiben, sondern je nach der zu schaffenden Musik sich einer bestimmten Organisationsform des musikalischen Materials bedienen oder sogar für ein bestimmtes Werk neue Möglichkeiten schaffen.



Er will also nicht «Musik als Anwendung eines Systems» verfassen, sondern lieber «gelegentlich ein System als Möglichkeit für die Musik». So gibt es von ihm sogar elektronische Arbeiten und Versuche mit den Möglichkeiten der «Musique concrète». Seine ureigenste Sphäre ist aber die durchorganisierte Verbindung von Sprachlaut und Musik, also die «Umsetzung des Phonetischen in musikalische Struktur» (Josef Häusler); «Wortbedeutungen und stimmlicher Ausdruck können jedesmal in einem anderen und unerwarteten Licht erscheinen», erklärt der Komponist selbst dieses Prinzip. «Dabei wird der Textinhalt nicht immer bestätigt werden. Tritt aber eine solche Bestätigung ein, werden auch die lautmalerischen Eigenschaften der Texte verwertet.» Es werden also einzelne Vokale oder Konsonanten gleichsam selbstständig oder verschiedenen Instrumenten zugeordnet, eigenständig, also losgelöst vom Gesamtwert, verarbeitet und so zu musikalischen Bausteinen wie Töne, Klänge oder Rhythmen.

Überaus populär wurden Berios sechs «Encores» für Klavier, «Zugabenstücke», deren vier allerdings einen inhaltlich bestimmten Zyklus bilden: «Wasserklavier» (1965) – «Erdenklavier» (1969) – «Luftklavier» (1985) – «Feuerklavier» (1989). Die Titel leiten sich jeweils vom Charakter der Stücke ab, die gleichsam die Eigenschaften der vier Elemente wiedergeben. «Wasserklavier», ursprünglich für zwei Klaviere konzipiert, wurde dann für den italienischen Pianisten Antonio Ballista speziell ausgearbeitet, erklingt aber heute in seiner Erstfassung. Das mit zarten Klängen «teneramente e lontano» vorwärtsschreitende Werk bezieht Motive aus dem Intermezzo b-Moll, op. 117/2, von Johannes Brahms sowie aus dem Impromptu f-Moll D 935/1 von Franz Schubert ein und findet zu einem köstlich ironischen «Nicht-Schluss» – als ob es noch lange (so) weitergehen könnte.

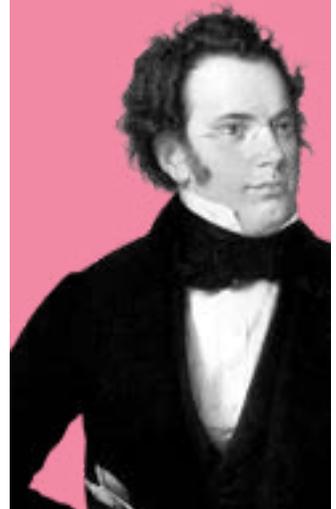
Zwischen Januar und April des Jahres 1828 entstand **Franz Schuberts** «Fantaisie pour le Piano-Forte à quatre mains» f-Moll D 940, die der Meister laut einem Schreiben vom 21. Februar jenes Jahres an den Mainzer Verlag Schott «der Comtesse Caroline Esterhazy dedicirt» hat; in jenem Brief bot er dem Verlag neben der Fantasie auch noch Lieder, ein Klaviertrio, zwei Streichquartette, vier Klavier-Impromptus, «Chöre für Männerstimmen wie auch für Weiberstimmen» sowie das «komische Terzett» «Der Hochzeitsbraten» an. Schott antwortete umgehend und erbat nahezu alle erwähnten Werke,

da der Verlag diese «nach und nach und so bald als möglich herausgeben, und dann wieder nach neueren Werken anfragen» wollte. Gedruckt wurde das Werk dann allerdings erst nach Schuberts Tod, und zwar (mit dem oben zitierten französischen Titel) am 16. März 1829 durch den Wiener Verlag Diabelli als Opus 103. Eine private Aufführung hatte durch den Komponisten selbst und Franz Lachner bereits am 9. Mai 1828 stattgefunden; damals wurde das Werk in Lachners Gartenzimmer hinter dem Invalidenhaus (Landstraßer Hauptstraße) dem gemeinsamen Freund Eduard von Bauernfeld vorgeführt.

Formal zeigt sich das Werk einem frei gestalteten vierteiligen Sonatenschema verpflichtet, wie die Abfolge Allegro–Largo–Scherzo–Finale zeigt, wobei die Wiederaufnahme des Materials des ersten Teiles im Finale für erhöhte zyklische Wirkungen sorgt. Das Hauptthema des eröffnenden Sonaten Hauptsatzes (Allegro molto moderato) erscheint durch Tonwiederholungen und prägnante Quartsprünge besonders prägnant, darüber hinaus besitzt es starre, ja bedrohliche Züge; es erfährt zwar zunächst kantable Verarbeitungen, ruft dann aber verschiedene Kontrastgedanken auf den Plan und gibt schliesslich nach einer kurzen Dur-Aufhellung die Führung an ein dramatisch aus dem Bass aufsteigendes Gebilde ab. Weitere Verarbeitungen folgen, doch nach anfänglicher Problematisierung mündet das Geschehen in einen ruhigen Ausklang, ohne die angesprochenen Kontraste einer Lösung zuzuführen.

Italienisch gefärbt ist sodann die der Welt der Oper nachempfundene Melodie des in unvermitteltem fis-Moll einsetzenden Largo, doch wird sie von wuchtiger, scharf punktierter Akkordik im Charakter einer französischen Ouverture umrahmt und vermag daher die Atmosphäre nicht nachhaltig zu entspannen; im Gegenteil: die prägnanten Harmonien der Eckteile erzeugen im Verein mit der akzentreichen Rhythmik eine Welt erhöhter Dramatik.

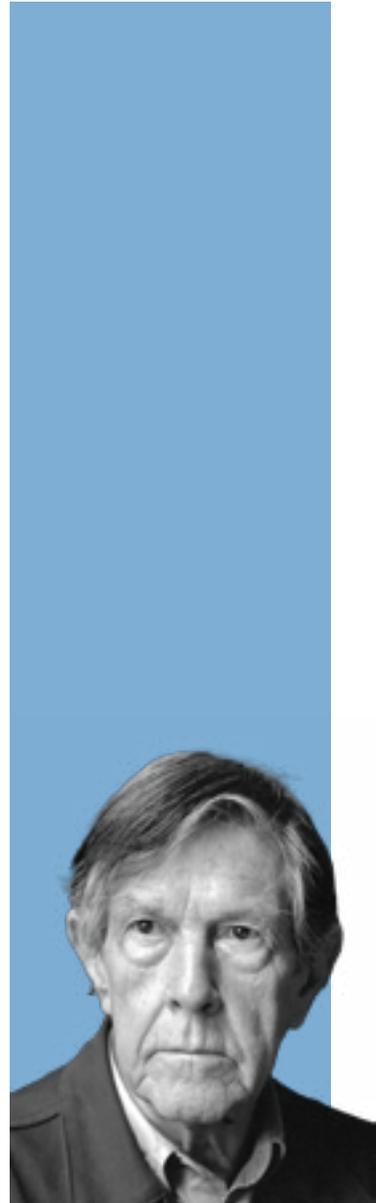
Das kräftige Scherzo sowie das arabeskenreiche, «con delicatezza» aussingende Trio erscheinen sodann kontrapunktisch durchwoben und setzen dem bisherigen Geschehen einen weiteren Kontrast entgegen. – Schliesslich rundet eine variierte Wiederholung des 1. Satzes den Bogen der Fantasie. Dramatische Steigerungen und eine Rückkehr in die düstere



Welt des Anfangs führen hier das tragisch durchpulste Ende des Werkes herbei, wobei dieses Reprises-Finale weitgehend der kantablen Elemente entbehrt und die Führung vornehmlich dem dramatischen Gegenthema übergibt. Gemeinsam mit einem Kontrapunkt erfährt es kunstvolle fugierte Verarbeitungen, lässt dem ursprünglichen Hauptthema nur Raum für wenige, klagend eingebrachte Reminiszenzen und beendet das Werk mit machtvoller Gebärde.

In **John Cage** begegnen wir einem der bedeutendsten Erneuerer und Querdenker der Musikgeschichte. Am 15. September 1912 in Los Angeles geboren, starb er am 12. August 1992 in New York, drei Wochen vor seinem 80. Geburtstag, den er am 05. September gefeiert hätte und für den in verschiedenen Zentren der Musikwelt schon umfangreiche Vorbereitungen getroffen worden waren – wie so oft hat Cage auch noch mit seinem Tod vielen einen Strich durch die Rechnung gemacht. Er tat dies in ähnlich einschneidender Form auch schon in früheren Jahrzehnten, bei Werken für verschiedenste Besetzungen, für verschiedenste Publikums-Versammlungen und für verschiedenste Anlässe. 1952 z. B. schrieb er ein Stück für einen Pianisten namens 4' 33"; es handelt sich hier um ein reines «tacet-Stück», das heisst: Der Pianist geht zum Klavier und spielt 4 Minuten und 33 Sekunden lang nichts. Die Musik ist daher nicht das Komponierte, sondern das Leben um das «Stück» herum: Die Bewegungen, die Gesten und die Mimik des Pianisten, die Reaktionen des Publikums, «Buh»-Rufe, aber auch der Lärm, der durch eventuell geöffnete Fenster in den Saal dringt; nur das «Stück» ist nicht das «Stück», wenn gleich es genau 4' 33" zu dauern hat.

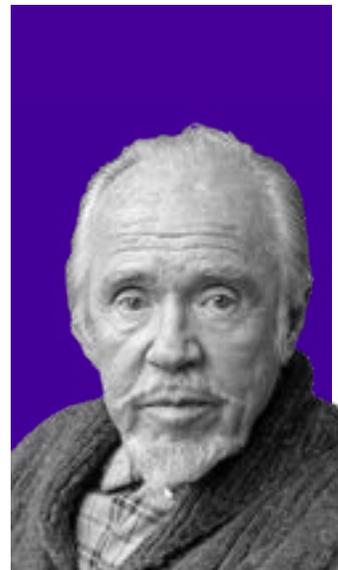
Denn bei Cage waren Kunst und Leben identisch: Leben ist Kunst, Kunst ist Leben. So schrieb er eine «Living Room Music» für vier auch sprechende Schlagzeuger, die ihre Geräusche mit Hilfe der Möbel, Gegenstände und Körperteile hervorbringen, die sich in dem auf der Bühne aufgebauten «Living Room» befinden. Oder er schrieb eine graphische «Partitur», die nur aus wenigen Punkten besteht, die auf Grund von Zufalls-Ergebnissen aufgeschrieben wurden (z. B. durch Zufallsoperationen nach dem altchinesischen Orakelbuch des I-Ching oder mit Hilfe von Würfeln oder des Ziehens von Grashalmen). Cage hatte ab 1946 indische Philosophie studiert, vorher war er von 1934 bis 1937 sogar Schüler Arnold Schönbergs, 1938 schrieb er sein erstes Stück für präpariertes Klavier.



Viele Werke Cages besitzen unendlich viele Aufführungsmöglichkeiten, da man seine graphischen Notationen ja mit jeder Besetzung spielen kann «Lecture on Nothing» (eine Lesung mit Nonsense-Texten); «Imaginary Landscape» für zwei Plattenspieler mit regelbarer Geschwindigkeit, Frequenzaufnahmen, präpariertes Klavier und Cymbal; «She is Asleep» und – gleichsam selbstverständlich – im selben Jahr «Amores»; «Inlets» für Ausführende und Muscheln; «Speech» für fünf Radios und einen Nachrichtensprecher; «Imaginary Landscape No. 4» für 12 Radios, 24 Spieler und Dirigent; «Atlas Eclipticals» für eine beliebige Auswahl aus 2–86 speziellen Instrumenten; «HPSCHD» für 1–7 amplifizierte Cembali und 1–51 Tonbänder oder «Branches» für eine beliebige Anzahl von Ausführenden, Pflanzenmaterial und Kontaktmikrophone.

«Experiences No. 1» für zwei Klaviere entstand 1945 und gelangte noch im selben Jahr zur Uraufführung. Cage stand damals unter dem Einfluss der indischen Komponistin Gita Sarabhai, die Musik als Mittel sah, «den Geist zu reinigen sowie zu beruhigen und ihn dadurch für göttliche Einflüsse empfänglich zu machen». 1948 hat Merce Cunningham das Werk einem von ihm choreographierten Ballett zugrunde gelegt. Mit zarten Linien schreitet das Werk über sich wiederholender Bass-Stütze voran, geht fallweise zu schlichten Melodie-Partikeln in äolischem Modus über, schiebt Ruhe-Pausen ein, findet vollends zu Stillstands-Strukturen und verklingt in hohen, nahezu unhörbaren Lagen.

Conlon Nancarrow lernte bereits mit vier Jahren Klavier, wechselte aber bald zur Trompete und schrieb sich 1930 am College Conservatory of Music in Cincinnati für Trompete, Theorie und Komposition ein. Er musizierte in verschiedenen Ensembles sowie Jazzbands und vervollständigte seine Ausbildung in Kursen von Walter Piston und Roger Sessions. Kurze Zeit als Dirigent und Bühnenkomponist tätig, fuhr er als Jazztrompeter auf einem Dampfer 1937 nach Spanien, um im dortigen Bürgerkrieg gegen die Faschisten zu kämpfen, ehe er schwer verletzt 1939 wieder in die USA zurückkehrte. Schlechte Aufführungen seiner konzertanten Werke bestärkten ihn dann in der Absicht, sich in seiner Musik «von den Interpreten zu befreien» (Monika Fürst-Heidtmann). Dies begann er in Mexiko durchzuführen, wohin er 1948 endgültig emigrierte, da man ihm in den USA wegen seiner Aktivitäten in Spanien einen neuen Pass verweigerte. In seinen «Brot-



berufen» als Übersetzer und Englischlehrer tätig, komponierte er bald für selbstspielende Klaviere, deren Geschwindigkeit und Präzision er selbst steuern konnte; wesentliche Anregungen erhielt er hier von Henry Cowell, der bereits 1930 das «player piano» beschrieben und wegen seiner Leistungsfähigkeit gelobt hatte.

Nancarrow entwickelte das «player piano» in der Folge weiter, modifizierte die Klavierhämmer in verschiedener Weise, um die Polyphonie besser durchhörbar zu machen, und stanzte die Papierrollen für den Übertragungsmechanismus selber. Zahlreiche Anregungen erhielt er hier von John Cage: Er nahm 1947 an einer Aufführung von dessen «Sonatas and Interludes» für präpariertes Klavier teil und verarbeitete die dabei gewonnenen Erkenntnisse in eigenen Werken. In den Jahren bis zu seinem Tod (10. August 1997 in Mexico Stadt) entstanden schliesslich 49 «Studies for Player Piano», die sich einer immer grösseren Beliebtheit erfreuten und gleichsam die Welt eroberten. Niemand Geringerer als György Ligeti nannte Nancarrow «die größte Entdeckung seit Webern und Ives», Preise und Ehrungen folgten, unter anderem der «Genius»-Preis der McArthur Foundation Chicago (1982), der Orden «Pour Arts et Lettres» des französischen Kulturministeriums sowie der «Creador Emérito» (Mexiko 1996). Erst in seinen letzten Lebensjahren schrieb der Komponist wieder Werke für «herkömmliche» Instrumente, doch auch hier versuchte er, die Interpreten-Willkür durch genaueste Anweisungen weitgehend auszuschalten (in der Hoffnung, die Interpreten würden sich an diese Anweisungen halten, was bekanntlich oft nicht geschieht).

Nancarrows «Studies» bestechen vor allem durch diffizile Rhythmen, durch komplizierte rhythmische Proportionen sowie durch übereinandergeschichtete Tempo-Relationen. Anfangs wurden sie bisweilen vom Jazz beeinflusst (die «Study Nr. 3» hat sogar den Beinamen «Boogie-Woogie-Suite»), später nahmen sie auch folkloristische Muster auf, vor allem aber wurden sie immer «virtuoser», setzten rasende Glissandi, Arpeggien, Triller oder Tonwiederholungen ein und stellten extreme Tonhöhen gegeneinander. – Bearbeitungen für «normale» Instrumente müssen alle diese Spielfertigkeiten nun «manuell» ausführen, was zu interessanten Prüfsteinen für die Ausführenden wird, wobei die «Studies» Nr. 1–20 zunächst noch in «Standard-Notenschrift» notiert worden waren und

auch noch nicht die «rasenden» Anforderungen der späten Stücke besitzen. Die zahlreich durchgeführten Bearbeitungen für andere Instrumente gehen dabei den von Nancarrow diesbezüglich gegebenen Anweisungen nach, vor allem dem Bemühen, «bei der Instrumentierung einige der Anschlags-eigenheiten des Walzenklaviers zu erhalten.»

Die Studie Nr. 6 erklingt heute in einer von dem 1971 in London geborenen, international erfolgreichen englischen Komponisten Thomas Adès erstellten Fassung für zwei Klaviere, die erstmals am 25. März 2007 im Londoner Barbican Festival durch Katja und Mireille Labèque realisiert wurde. (Adès hat das Werk auch selbst gemeinsam mit Gloria Cheng eingespielt.) Das Geschehen wird hier vom zweiten Klavier mit jenem blues-artigen Gedanken eröffnet, der das ganze Stück hindurch als immer wieder rhythmisch leicht variiertes, melodisch aber gleichbleibendes Bass-Ostinato erklingt. Das 1. Klavier stellt zunächst Tonleitern dagegen, dann schlichte, fallweise von Vorschlägen geschärfte Melodik, ehe Tonleitern in Terzen sowie später in Dreiklängen mit duettierender Polyphonie wechseln. Eine kurze akkordische Verdichtung führt das Ende herbei. – Die Uraufführung des Originals fand Sommer 1982 in Kassel statt.

John Adams war in der Saison 2021/22 Creative Chair beim Tonhalle-Orchester Zürich, trat als Komponist, Pädagoge und Dirigent in Erscheinung. Zahlreiche Werke aus dem Kosmos John Adams wurden präsentiert, unter anderem das 2019 entstandene Klavierkonzert «Must the Devil Have All the Good Tunes?» von Víkingur Ólafsson unter Leitung des Komponisten selbst.

Adams bedient sich – nach frühen traditionellen Anfängen – einer ganz eigenständigen Kompositionstechnik, die den «Minimalismus» auf persönliche Weise abwandelt. Dieser verbindet bekanntlich weite zeitliche Dehnungen mit einer bewusst einfachen Faktur und schichtet dabei ständig wiederkehrende, aber minimal veränderte Muster übereinander, wodurch der Eindruck eines ununterbrochenen Pulsierens entsteht. Dieser Stil, dem u. a. auch Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass und La Monte Young huldig(t)en, wurde dementsprechend unter dem Schlagwort «minimal music» bekannt. Adams durchsetzt diese Technik aber auch mit einer emotionalen Komponente,



die zu einem äusserst subjektiven Ausdruck findet und laut einer Eigendarstellung «auch die tragischen Seiten des Lebens berücksichtigt». Und schliesslich ergänzen Elemente des Jazz und der amerikanischen Popmusik seine stilistische Palette.

«Hallelujah Junction» für zwei Klaviere entstand 1996 und ist dem deutsch-amerikanischen Impresario Ernest Fleischmann (1924–2010) gewidmet, der jahrzehntelang als Geschäftsführer des Orchesters «Los Angeles Philharmonic» wirkte. Die Uraufführung des Werkes, das 2002 auch einem Ballett zugrunde gelegt wurde, fand am 03. April 1998 im «Harold M. Williams Auditorium of the Getty Center» in Brentwood (California) durch Gloria Cheng und Grant Gershon statt. Den Titel bezog Adams von einem kleinen «truck stop» an der «US 395» nahe der Grenze von Kalifornien und Nevada und kommentierte das folgendermassen: «Es ist dies ein großartiger Titel, der geradezu nach einem Stück verlangt. Hier ist es endlich: Die «Kreuzung» ist der ineinandergreifende Stil des Geschehens in den zwei Klavieren, in dem kurze, deutlich rhythmisierte Motive von Bedeutung sind, die zwischen den beiden Instrumenten in eng gestaffelten Sequenzen hin und her springen.»

Das Werk besteht aus drei Teilen, die ohne Zäsur ineinander übergehen, wobei die Einzeltöne und Akkorde zwar von Pausen durchfurcht, aber durch das Gesamtgefüge in den beiden Klavieren eine gleichsam ununterbrochene Klang-Fluktuation bilden. Bisweilen imitieren die beiden Instrumente einander, bisweilen gestalten sie zwei rhythmische Ebenen, die sich zu «minimalistischem» Pochen ergänzen, dann wechseln (insbesondere am Ende des ersten Teiles) scharfe Akkorde einander ab, ehe (im zweiten Teil) triolische Bewegungen gegen die Akkordik treten. Der dritte Teil verbindet die Elemente zu einem sowohl dramatisch gesteigerten als auch spielerisch figurierten Geschehen, das schliesslich in geradezu brutal auszuführende Klangfolgen mündet. – Trotz der akzentreichen Struktur soll das Geschehen nicht «trocken» dargeboten werden, sondern gleichsam «klangreich», stellenweise sogar «hallig». Der durch alle Taktwechsel durchscheinende Grundrhythmus gibt dabei den Rhythmus des Wortes «Hal-le-lu-jah» wieder, mit dem Hauptakzent auf der dritten Silbe.

Auch der estnische Komponist **Arvo Pärt** ist dem Tonhalle-Orchester Zürich in besonderer Weise verbunden – zum einen durch seinen Landsmann, Music Director Paavo Järvi, zum andern als Creative Chair der Saison 2020/21.

1935 im Paide / Estland geboren, studierte am Konservatorium von Tallinn Komposition und war von 1958 bis 1967 Tonmeister am Estnischen Rundfunk. Auf einer gesamtsovjetschen «Leistungsschau» junger Komponisten in Moskau erhielt er erste Preise. Seine Werke erfreuten sich bald auch im Westen grosser Beliebtheit, da sie in verständlicher, aber avancierter Sprache der Tradition seines Landes folgten, von den sowjetischen Kulturfunktionären wurden sie hingegen wegen ihrer Modernität missbilligt. Ab 1967 als freischaffender Komponist in Tallinn tätig, emigrierte Pärt 1980 «auf Druck der sowjetischen Regierung» in den Westen, und zwar zunächst nach Wien. Ein Jahr später zog er als Stipendiat nach Berlin, wo er bis 2008 seinen Haupt-Wohnsitz nahm, ehe er in seine Heimat zurückkehrte.

In seinem Œuvre verschrieb sich Pärt zunächst einem freien Neoklassizismus, nahm dann verschiedene Elemente der internationalen Avantgarde auf und schuf 1960 die erste estnische Zwölftonkomposition. Klangflächen-Konzeptionen, aleatorische Werke und Stücke auf der Basis von Collage, Zitat und Verfremdung folgten und gipfelten schliesslich in Pärts letztem Collage-Werk «Credo» (1968). Danach suchte der Komponist einen eigenen Weg und beschäftigte sich u. a. mit dem Gregorianischen Choral sowie mit der Musik des Mittelalters und der Renaissance, bis er zu einem Stil fand, der durch stete Kombinationen von Skalen und Dreiklängen geprägt ist; ihre Umschichtungen führen dabei zu einem Zustand sogenannter «angespannter Ruhe». Das glockenähnliche Klangbild wurde von Pärt selbst Tintinnabuli-Stil genannt, nach dem lateinischen Wort für «Schelle» – «tintinnabulum». Das musikalische Material ist dabei auf einfache Linien und Klänge beschränkt, nach den Worten Pärts auf den «unteilbaren Kern» der Musik, wodurch sich neben knapper, übersichtlicher Form auch eine akribische Detailarbeit und ein harmonisch ausgewogenes Klanggefüge ergeben. Der Komponist meinte dazu u. a.: «Ich arbeite mit sehr wenigen Elementen – mit einer Stimme, mit zwei Stimmen. Ich baue mit primitiven Materialien – mit Dreiklängen, mit einer spezifischen Tonart. Die drei Noten eines Dreiklänges sind wie Glocken, und das ist der Grund, warum ich es «Tintinnabulation» nenne.»



Der «Tintinnabulum»-Ästhetik huldigte Pärt auch in seinem Werk «Hymn to a Great City» für zwei Klaviere, dessen erste Fassung er 1984 als Geschenk für seine Freunde Mirjam und William Miesse schrieb. Die Uraufführung fand am 10. März jenes Jahres durch Joel Sachs und Cheryl Seltzer in der Alice Tully Hall des New Yorker Lincoln Center statt. – Der Name der «großen Stadt», auf die der Titel weist, ist bewusst nicht festgelegt, doch könnte es sich angesichts der dort stattfindenden Uraufführung durchaus um New York handeln. Zarte Tonwiederholungen erklingen hier über einer choralähnlichen Akkordfolge, langsam treten flirrende Arabesken hinzu, und schliesslich verklingt das Geschehen auch mit einer solchen.

Im Zusammenhang mit der Komposition stellten sich Pärt zahlreiche Fragen, sodass er die «Hymne» zurückzog und bis 1999 ruhen liess. In jenem Jahr bewogen ihn dann der kreative Dialog und die intensive Zusammenarbeit mit den Pianisten Johannes und Eduard Kutrowatz, die Arbeit wieder aufzunehmen, «um dem Werk jene Reife zu geben, die für den Komponisten eine Re-Integration des Werkes in das Konzertprogramm rechtfertigt». – Die Neufassung gelangte dann durch Johannes und Eduard Kutrowatz am 15. Juli 2000 im burgenländischen Lockenhaus zur Uraufführung.

Obwohl **Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow** Leben bis weit ins 20. Jahrhundert reichte, stellt er eigentlich den letzten Vertreter des spätromantischen Virtuosen-Komponisten dar, wie ihn im 19. Jahrhundert u. a. Chopin, Liszt und Saint-Saëns verkörperten. Seine bedeutendsten Leistungen fallen entweder in das Gebiet der reinen Klaviermusik oder in das der Klavier-Orchester-Kompositionen, während seine Opern, Orchesterwerke, Kammermusik und Lieder bisweilen (zum Teil sicher ungerechterweise) als uninspiriert oder epigonal bezeichnet wurden. Sein Klavierstil dagegen bestach immer alle durch grosse Klangfülle, durch Ausnützung aller technischen Möglichkeiten und durch virtuos dahinperlende Figurationen; die Melodik dieser Werke reicht von sogenannter «üppiger Melancholie» bis zu klaren, manchmal vielleicht etwas glatten tänzerischen Gedanken und koppelt diese Elemente in meisterhafter Weise. Und innerhalb dieses speziellen «Rachmaninow-Stils» gelangte der Komponist zu unverkennbarer Originalität.



Rachmaninows «Sinfonische Tänze» op. 45, entstanden 1940 zunächst für Orchester und zählen zu den letzten Werken des Meisters; gewidmet sind sie Eugene Ormandy und dem Philadelphia Orchestra, die sich damals in verstärkter Masse dem Œuvre Rachmaninows zuwendeten. Dreisätzig angelegt, verbinden sie einige der populärsten Tanzformen zu einem zyklischen Ganzen von brillantem Zuschnitt, wobei rhythmische Motorik, kantable Melodik und effektvolle Klangkaskaden einander in steter Abfolge abwechseln. Für die drei Sätze waren zudem autobiographisch inspirierte Überschriften vorgesehen. Der 1. Satz (Allegro) steht in c-Moll, trug den Titel «Mittag» und fängt gleichsam die frühen Jahre des Komponisten musikalisch ein. Aus diesem Grund taucht hier gegen Ende der Entwicklungen ein Zitat aus Rachmaninows 1897 entstandener 1. Sinfonie d-Moll op. 13, auf, deren Misserfolg eine schwere Lebenskrise zur Folge hatte. Der 2. Satz (Andante con moto im «Tempo di valse»), «Abenddämmerung» benannt, verwendet die tragische Tonart g-Moll und spiegelt die (zum Teil auch «walzerseligen») Jahre des frühen 20. Jahrhunderts bis zur Russischen Revolution wider, also gleichsam die «Abenddämmerung» der «alten» Zeit. Der 3. Satz (Lento assai – Allegro vivace) war sodann «Mitternacht» überschrieben; er basiert zu grossen Teilen auf der den Tod symbolisierenden Melodie des «Dies irae», verwebt diese aber schliesslich mit dem «Alleluja» der orthodoxen Liturgie, solcherart die christliche Auferstehung über die Schatten des Todes stellend.

Von Interesse erscheint für die «Sinfonischen Tänze» auch, dass Rachmaninow die drei Sätze als Ballett aufführen wollte. Als sich dieses Projekt jedoch zerschlug, liess der Komponist die programmatischen Andeutungen weg und gab der Folge den Namen «Symphonische Tänze», der auch für die kurz später erfolgte Übertragung für zwei Klaviere beibehalten blieb.

Text: Hartmut Krones

VÍKINGUR ÓLAFSSON

Der isländische Pianist Vikingur Ólafsson hat mit seiner bemerkenswerten Kombination aus musikalischem Können auf höchstem Niveau und visionären Programmen auf sich aufmerksam gemacht. Als einer der gefragtesten Künstler der Gegenwart haben seine Aufnahmen für die Deutsche Grammophon fast eine Milliarde Streams erreicht und zahlreiche Auszeichnungen erhalten, darunter «Album of the Year» bei den BBC Music Magazine Awards und Opus Klassik für die «Solistische Einspielung des Jahres» (zweimal). Weitere bemerkenswerte Auszeichnungen sind der Rolf Schock Prize, Gramophone Magazine's «Artist of the Year», der Falkenorden (Islands nationaler Verdienstorden) sowie der Icelandic Export Award, der vom isländischen Präsidenten verliehen wird.

In einer bahnbrechenden Aktion widmete Vikingur Ólafsson seine gesamte Saison 2023/24 einer Welttournee mit einem einzigen Werk: Den «Goldberg-Variationen» von Johann Sebastian Bach, die er 88 Mal unter grossem Beifall der Presse aufführte.

In der Saison 2024/25 ist Vikingur Ólafsson als Fokus-Künstler beim Tonhalle-Orchester Zürich sowie beim Wiener Musikverein. Zudem ist er Artist-in-Residence beim Königlichen Philharmonischen Orchester Stockholm. Er wird in Europa mit dem Cleveland Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra und dem Tonhalle-Orchester Zürich auf Tournee gehen, mit den Berliner Philharmonikern bei den BBC Proms auftreten und zum New York Philharmonic zurückkehren. Er schliesst sich mit Yuja Wang für eine mit Spannung erwartete Tournee in Europa und Nordamerika zusammen und wird im Januar 2025 die Weltpremiere von John Adams' «After the Fall» mit dem San Francisco Symphony Orchestra geben, ein Klavierkonzert, das speziell für ihn geschrieben wurde. Im Frühjahr 2025 wird Vikingur Ólafsson sein neues Rezitalprogramm, die letzten drei Sonaten Beethovens, an mehreren Terminen in den USA und Europa aufführen.

vikingurolafsson.com

Vikingur Ólafsson bei der

Tonhalle-Gesellschaft Zürich

Der Pianist gab sein Debüt bei der Tonhalle-Gesellschaft Zürich im März 2022. Damals interpretierte er die Schweizer Erstaufführung des Klavierkonzerts «Must the Devil Have All the Good Tunes?» von John Adams unter der Leitung des Komponisten. Als Kammermusiker war er zuletzt im April 2024 zu Gast. Dabei spielte er Johann Sebastian Bachs «Goldberg-Variationen» BWV 988. Der derzeitige Fokus-Künstler der Tonhalle-Gesellschaft Zürich eröffnete die Saison 2024/25 mit dem Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15 von Brahms.



Vikingur Ólafsson in der Saison 2024/25 in weiteren Konzerten:

Mi 22. / Do 23. /

Fr 24. Jan 2025

Orchesterkonzert

Mi 12. / Do 13. Mrz 2025

Orchesterkonzert

Sa 15.–Fr 21. Mrz 2025

Unterwegs – Hamburg / Paris / Frankfurt am Main / Köln

YUJA WANG

Die Pianistin Yuja Wang wird für ihre charismatische Kunstfertigkeit, emotionale Ehrlichkeit und fesselnde Bühnenpräsenz gefeiert. Sie ist mit den weltweit angesehensten Dirigente*innen, Musiker*innen und Ensembles aufgetreten und nicht nur für ihre Virtuosität, sondern auch für ihre spontanen und lebendigen Darbietungen bekannt. Der «New York Times» verriet sie einmal: «Ich bin der festen Überzeugung, dass jedes Programm sein eigenes Leben haben kann und eine Darstellung dessen sein sollte, was ich im Moment fühle.»

Yuja Wang wurde in eine musikalische Familie in Peking geboren. Nach dem Klavierunterricht in ihrer Kindheit in China erhielt sie eine weiterführende Ausbildung in Kanada sowie am Curtis Institute of Music bei Gary Graffman. Der internationale Durchbruch gelang ihr 2007, als sie Martha Argerich als Solistin beim Boston Symphony Orchestra ersetzte. Zwei Jahre später unterzeichnete sie einen Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon und hat sich seitdem mit einer Reihe von der Kritik gefeierten Auftritten und Aufnahmen einen Platz unter den weltweit führenden Künstler*innen erobert. 2017 wurde sie von Musical America zur Künstlerin des Jahres ernannt. 2021 erhielt sie einen Opus Klassik Award für ihre Weltersteinspielung von John Adams' «Must the Devil Have all the Good Tunes?» mit der Los Angeles Philharmonic unter der Leitung von Gustavo Dudamel.

In dieser Saison ist Yuja Wang mit dem Pianisten Vikingur Ólafsson auf einer internationalen Duo-Rezital-Tournee unterwegs – mit Auftritten in erstklassigen Konzertsälen in ganz Nordamerika und Europa, bei der sie einmal mehr ihr Flair, ihr technisches Können und ihre aussergewöhnliche Kunstfertigkeit in einem breit gefächerten Programm unter Beweis stellt.

yujawang.com

Yuja Wang bei der

Tonhalle-Gesellschaft Zürich

Schon 2003 gab Yuja Wang ihr Europa-Debüt mit dem Tonhalle-Orchester Zürich unter der Leitung von David Zinman. Die damals erst 16-jährige Pianistin spielte Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 und hielt damit auf triumphale Art Einzug in Europas Konzerthäuser. In der Saison 2014/15 war sie unsere Artist in Residence. Letztmals zu Gast war sie im März 2023. Dabei spielte sie unter der Leitung von Paavo Järvi Rachmaninows Klavierkonzert Nr. 2.



**Colin
Vallon
Trio**
Do 07.11.



Fr 22.11.

**Camilla
George**

Bruno Spoerri
Di 12.11.



Fulu

Sa 02.11. **Miziki**



**Mammal
Hands**

Mo 11.11.

Fr 01.11.

**The Hillbilly
Moon Explosion**

Sa 09.11.

Yemen Blues

Di 26.11.

**Luzia von Wyl
Ensemble**

Fr 29.11.

**Orchestre Tout
Puissant Marcel
Duchamp**

moods

Unterstützt von



Stadt Zürich
Kultur



Kanton Zürich
Kulturförderung

SWISSLOS

Hauptsponsorin



Zürcher
Kantonalbank

Billettverkauf

Billettkasse Tonhalle

Postadresse: Gotthardstrasse 5, 8002 Zürich
Eingang für das Publikum: Claridenstrasse 7
+41 44 206 34 34
boxoffice@tonhalle.ch / tonhalle-orchester.ch
Mo bis Fr 12.00–18.00 Uhr resp. bis Konzertbeginn
Sa/So/Feiertage 1,5 Stunden vor Konzertbeginn

Bestellungen

Telefon Mo bis Fr 12.00–18.00 Uhr
Internet und E-Mail
Bearbeitung nach Eingang der Bestellung

Impressum

Herausgeberin

Tonhalle-Gesellschaft Zürich AG
Gotthardstrasse 5, 8002 Zürich
+41 44 206 34 40 / tonhalle-orchester.ch

Redaktion

Ulrike Thiele, Franziska Gallusser

Grafik

Kezia Stingelin

Verwaltungsrat Tonhalle-Gesellschaft Zürich AG

Martin Vollenwyder (Präsident), Hans G. Syz (Vizepräsident
des Verwaltungsrats und Quästor), Rebekka Fässler,
Martin Frutiger, Madeleine Herzog, Adrian T. Keller,
Katharina Kull-Benz, Diana Lehnert, Corine Mauch, Ursula
Sarnthein-Lotichius, Adèle Zahn Bodmer

Geschäftsleitung

Ilona Schmiel (Intendantin),
Marc Barwisch (Leitung Künstlerischer Betrieb),
Ambros Bösch (Leitung Orchesterbetrieb / HR),
Michaela Braun (Leitung Marketing und Kommunikation),
Marcus Helbing (Leitung Finanz- und Rechnungswesen,
ad interim)

© Tonhalle-Gesellschaft Zürich AG
Nachdruck nur mit schriftlicher Genehmigung der
Tonhalle-Gesellschaft Zürich AG erlaubt.
Änderungen und alle Rechte vorbehalten.

UNSER DANK

Die Konzerte der Tonhalle-Gesellschaft Zürich
werden ermöglicht dank der Subventionen
der Stadt Zürich, der Beiträge des Kantons
Zürich und des Freundeskreises Tonhalle-
Orchester Zürich.

Partner

LGT Private Banking
Mercedes-Benz Automobil AG

Projekt-Partner

Maerki Baumann & Co. AG
Radio SRF 2 Kultur
Swiss Life
Swiss Re

Projekt-Förderer

Monika und Thomas Bär
Baugarten Stiftung
Beisheim Stiftung
André M. Bodmer und Adèle Zahn Bodmer
Ruth Burkhalter
D&K DubachKeller-Stiftung
Elisabeth Weber-Stiftung
Else v. Sick Stiftung
Ernst Göhner Stiftung
Fritz-Gerber-Stiftung
Hans Imholz-Stiftung
Heidi Ras Stiftung
International Music and Art Foundation
Adrian T. Keller und Lisa Larsson
LANDIS & GYR STIFTUNG
Orgelbau Kuhn AG
René und Susanne Braginsky-Stiftung
Stiftung ACCENTUS
Vontobel-Stiftung
Helen und Heinz Zimmer

Service-Partner

ACS-Reisen AG
estec visions
PwC Schweiz
Ricola Schweiz AG
Schellenberg Druck AG
Swiss Deluxe Hotels

Medien-Partner

Neue Zürcher Zeitung

