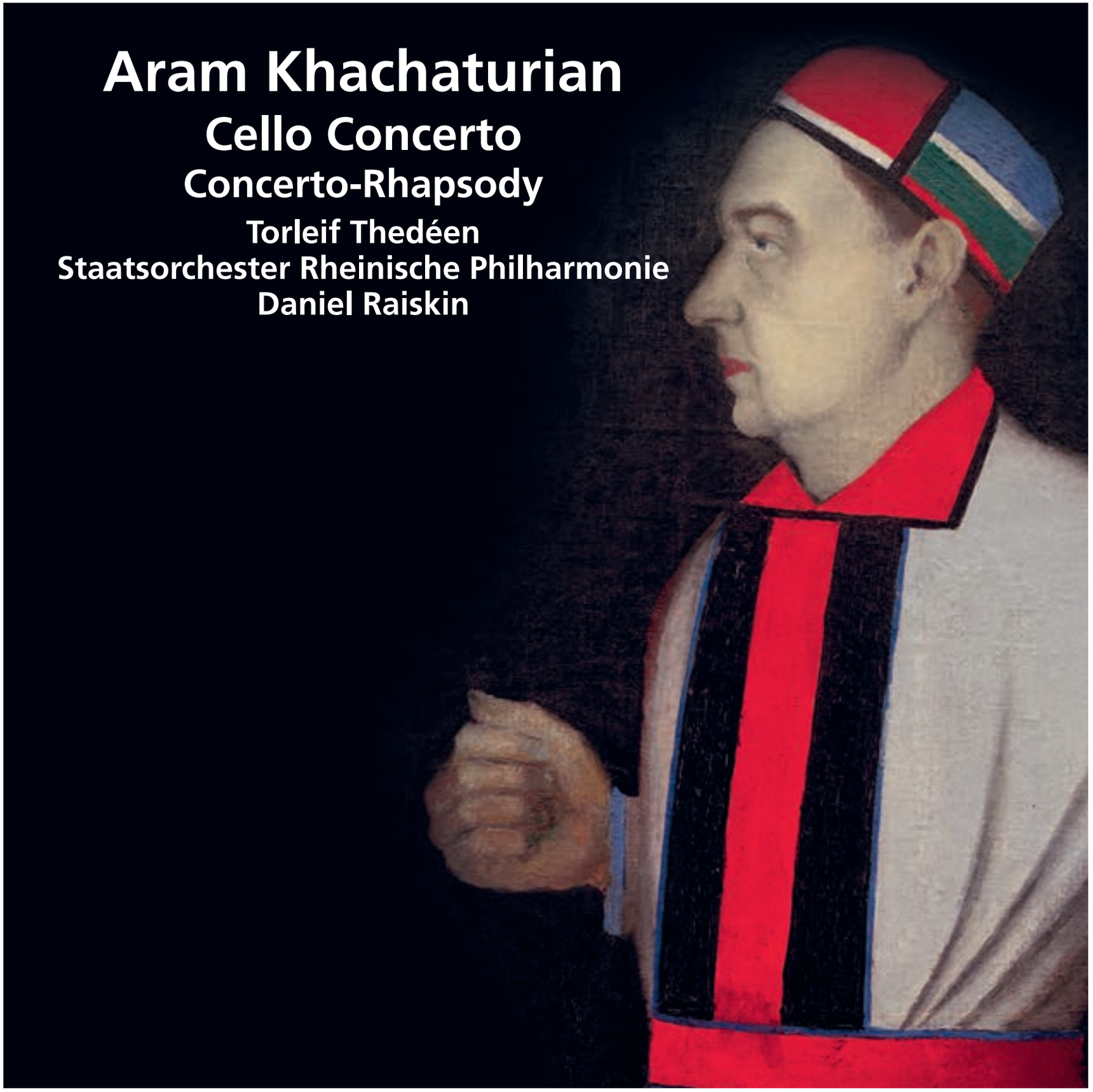
cpo

Aram Khachaturian

Cello Concerto

Concerto-Rhapsody

Torleif Thedéen
Staatsorchester Rheinische Philharmonie
Daniel Raiskin





Daniel Raiskin

Aram Khachaturian (1903–1978)

Cello Concerto in E minor **32'24**

1	Allegro moderato	15'36
2	Andante sostenuto	7'35
3	Allegro battula	9'13

4 Concerto-Rhapsody for Piano & Orchestra in E minor **24'36**

T.T.: 57'04

Torleif Thedéen, Violoncello, Piano

Staatsorchester Rheinische Philharmonie
Daniel Raiskin



Aram Iljitsch Chatschaturjan, Gemälde, 1944, von Martiros S. Sarjan (1880–1972). Moskau, Staatliches Museum für Orientalische Kunst. (VG-Bild-Kunst)

»Chatschaturjan imitiert nur sich selbst!« Zu diesem Fazit kam Professor Michail Fabianowitsch Gnessin, nachdem er die jüngste Aufgabe seiner Kompositionsklasse inspiziert hatte: Alle Schüler, die er am Institut seiner Schwester Jelena Fabianowna unterrichtete, hatten das vorgegebene Thema – es handelte sich um »Solvejgs Lied« aus Edvard Griegs *Peer Gynt*-Musik – gewissermaßen nach dem Lehrbuch variiert und sich bemüht, die originale Gestalt der eingängigen Weise nicht aus den Augen zu verlieren. Nur einer: der talentierte Buchbindersohn aus Tiflis, der sich 1922 bei seiner Aufnahmeprüfung zwar durch den Enthusiasmus des echten Autodidakten und durch ein auffallend scharfes Ohr, nicht aber durch ausgeprägte Kenntnisse der Theorie im Allgemeinen und der Nomenklatur im Besonderen ausgezeichnet hatte – nur dieser Spätzünder mit seinen exotischen Hörgewohnheiten war der Melodie in zwei Veränderungen des vorgegebenen Themas (nach eigenen Worten »Intermezzo« und »Tanz«) mit »eindeutig orientalischen Rhythmen« zu Leibe gerückt und wieder einmal durch dieselbe Ursprünglichkeit hervorgetreten, vor der schon die Prüfungskommission um Frau Gnessina die Waffen hatte strecken müssen.

Chronisch kritische Charaktere könnten in Gnessins eingangs angeführter Aussage sicher einen Stein des Anstoßes finden und sich unter Heranziehung all dessen, was transkaukasische Musiker bereits im 19. und frühesten 20. Jahrhundert aus dem nationalen Geiste ihrer Heimatregionen geschaffen hatten, auf eine Spurensuche begeben, an deren Ende als erhofftes Ergebnis stehen sollte, daß Aram Chatschaturjan sich mitnichten nur selbst nachgeahmt, sondern vielmehr aus der Fülle des Vorhandenen die ihm gemäßen Elemente herausgeklaubt und sich anverwandelt hat. Ich rate von solchen Unternehmungen ab, so verlockend sie auch sein mögen. Gewiß, wir hören in den Opern von Sakaria Paliaschwili, Aleksandr Spendiarijan und Useir Abdul-Gussein ogly Gadschibekow, ja selbst in der operettenhaften Komödie *Keto und Kote* von Viktor Dolidze so manchen Tanz, der im selben Rhythmus pulst wie die berühmtesten Sätze der *Gajaneh*-Suiten; wir hören »orientalische« Melodien im Überfluß (und, wenn ich an Armen Tigranians *Anoush* denke: mitunter bis zum Überdruß); wir können in den Orchesterwerken und der Klaviermusik von Haro Stepanjan die eine oder andere »Vorläufigkeit« entdecken – doch wohin wir auch schauen, am Ende wird das Fazit immer lauten: daß Aram Iljitsch Chatschaturjan unter Hunderten immer sofort zu erkennen und weder zu verwechseln noch (von den Jüngeren) nachzuahmen ist. Schöne Hör- und Studienobjekte finden sich zu Hauf: Das charmant-verführerische Ballett etwa der *Arabischen Nächte* (»1001 Nacht«), in dem der Aserbaidschaner Fikret Amirow 1979 sogar versucht, einen zweiten Säbeltanz auf die Beine zu stellen, oder das verdientermaßen vielgespielte, wirkungsvolle Trompetenkonzert von Alexander Arutjunjan, der seine prächtige, leicht exotische Melodik verschiedentlich mit den typisch »*Aram*äischen« 3+3+2-Figuren kombiniert – es gibt schon viel Lohnendes[1)], bevor wir die avanciert-selbständigen Regionen der Giya Kancheli und Tigran Mansurian betreten oder es gar mit den wunderlichen »Symphonien« ihres Kollegen Awet Terterjan zu tun bekommen. Doch die Physiognomie dessen, um den es gegenwärtig geht, hat sich fast überall eingeprägt.

Ausnehmen möchte ich nur das zahlenmäßig nicht unerhebliche Quantum vokaler Erzeugnisse, die im engeren oder weiteren Sinne die Kriterien des *AgitProp* erfüll(t)en. Hier fallen die Grenzen zwischen den berühmten und weniger berühmten Tonwerktätigen, deren Treiben an die kollektiven Anstrengungen sowjetischer Unterhaltungsliteraten erinnert, wie wir sie aus Arno

Schmidts *Gelehrtenrepublik* kennen (»Kombinat 8 erfüllt sein Romansoll«): Wären beispielsweise das »Komsomolzenlied der Schachtarbeiter« oder das ebenso muskulöse »In den Kampf, Camarados« nicht in Chatschaturjans Werkverzeichnis aufgeführt, sie könnten auch als, sagen wir: Kabalewskij durchgehen, und der *Walzer der Freundschaft* hätte sich vorzüglich in der 1954 gedrehten Mosfilm-Komödie *Верные друзья* (»Wahre Freunde«) verwenden lassen, zu der Tychon Chrennikow die Musik geschrieben hat.

Das musikalisch ausgedeutete Wort war nun mal nicht die Domäne unseres Hauptdarstellers. Entweder glitt er durch die gewählten Verse in die Fahrwasser der Routine, oder aber die Stimme(n) wurde(n) ihm zum Instrument wie in den *Drei Konzertarien* (1944–1946), die nicht nur drei Arien für den Konzertsaal, sondern drei regelrechte Konzertsätze für Sopran und Orchester bilden[2]. Das *Lied des Aschugen* aus dem Jahre 1938, das manchen Episoden der großen zweiten Symphonie sehr nahe kommt, endet mit einem Choreinsatz, der zwar in seiner Originalfassung die unerreichbaren Taten des Schlächters von Iberia besingt (weshalb sie früher auch *Ode über Stalin* geheißen ward), seiner Behandlung nach aber nichts anderes ist als ein massiver, die symphonische Dichtung krönender Klangblock wie in der *Ode der Freude* mit vierzig unisono geigenden Geigen, zehn Harfen, Mezzosopran und Orchester, die 1956 im Bolschoi-Theater zum Abschluß der zweiten Dekade der armenischen Kunst gegeben ward – ein gut zehnminütiger Hymnus auf »Leben und Arbeit, Frieden und Freundschaft« (Friedbert Streller), der uns im Verein mit der *Ballade von der Heimat* für Baß und Orchester (1961), plausibel vor Ohren führt, warum sich Aram Chatschaturjans Opernpläne nie konkretisieren konnten. Entweder hätte er sich ins Fahrwasser der oben genannten Kollegen begeben, oder es wäre, wenn er sich denn wieder nur selbst imitiert hätte, so etwas wie ein »Ballett mit Gesang« mit einer Suite von tänzerischen, lyrischen, pathetischen und jubilierenden Nummern zustande gekommen.

Daß Chatschaturjan durchaus mit der Oper geliebäugelt hat, erzählte sein Sohn Karen Aramowitsch[3] im Februar 2017 einer russischen Online-Gazette. Demnach hatte es ihm vor allem Lew Tolstois letzte Novelle über den transkaukasischen Widerstandskämpfer *Hadschi Murat* angetan, in deren erstem Kapitel der Verfasser eine Distel am Wegesrand anschaut, die unter die Räder eines Karrens geraten war und trotzdem so viel Energie übrig hat, daß sich einer ihrer drei Stengel noch immer emporreckt – ein symbolträchtiges Bild, das sofort das Jahr 1948 wachruft: Da ging das politbürokratische Mühlrad auch über Aram Chatschaturjan hinweg, und das ausgerechnet nach dem *Symphonie-Poem* (»dritte Symphonie«), das er zum 30. Jahrestag der Revolution geschrieben hatte. Ein besonderer Schlag, so Karen Aramowitsch, sei es für seinen Vater gewesen, daß ihn viele *der* Leute attackierten, mit denen er bis dahin zusammengearbeitet hatte: Zwar gab es auch solche, die nur Scheinangriffe führten (»wie auf der Theaterbühne«), doch einige hätten richtig auf ihn eingedroschen. Für jemanden, der schon in jungen Jahren die Errungenschaften des Umsturzes begeistert miterlebt, der seine Examensarbeit (die erste Symphonie) dem 15. Geburtstag der Armenischen SSR gewidmet hatte, mußte dieses Lehrstück über die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit schwer zu schaffen machen …

… und das desto mehr, als er mit zärtlicher Vaterliebe an seinen musikalischen Kindern hing, wie groß oder klein, wie bedeutend oder zweckdienlich sie auch sein mochten. Wer über sie schmälte, hatte für gewöhnlich mit einem mittleren Gewitter zu rechnen; aber das konnte sich nicht entladen, während der Genosse Andrej

Alexandrowitsch »da vorn« den antiformalistischen Hammer auf das versammelte Komponistenkombinat herunterkrachen ließ. Nicht einmal den Saal hätte er verlassen können, wie er das gegen Ende seines Lebens in Eriwan getan hat, wo er sich im ersten Akt seines *Spartakus* plötzlich erhob und ins Freie strebte. Man fand ihn auf der Straße vor dem Theater und fragte, warum er denn aus dieser rundum geglückten Vorstellung weggelaufen sei: »Wenn ich geblieben wäre, hätte ich einen furchtbaren Skandal gemacht. Sie haben vier Takte von meiner Musik gestrichen!«

Das war der Poltergeist, der nach dem »Schindluder«, das man im Laufe der Jahrzehnte mit seinen Balletten *Gajaneh* und *Spartakus* getrieben hatte, dafür plädierte, daß sich Choreograph und Komponist vor den Schranken des Gerichtes kennenlernen sollten. Er konnte aber auch anders, wie mir einmal eine sehr bekannte russische Pianistin anvertraut hat. *Sie* war in jungen Jahren auserkoren worden, bei einer Retrospektive einige der leichten Klavierstücke – vielleicht die Sonatine oder etwas aus dem *Kinderalbum* – zu spielen. Chatschaturjan hatte sie zu sich nach Hause bestellt, um ihre geplante Auffassung zu überprüfen. Die Sache schien ihm zu gefallen, denn er begab sich ins Nebenzimmer und rief: »Nina,[4)] habe ich das nicht genial komponiert?«

Bei Aram Chatschaturjan werden wir immer mit Ausbrüchen dieser entwaffnenden Naivität rechnen müssen. Sie ist der Ausdruck eines puren, mitunter vielleicht unreflektiert anmutenden Vergnügens am Erschaffen, bewahrte das naturgegebene Talent wie ein »Filter« vor jeder intellektuellen Überspanntheit und erzeugte zusammen mit der zielstrebenden Zähigkeit des Komponisten, mit seinem außerordentlichen Gespür für die Möglichkeiten der heimischen Elemente jene »magnetische Kraft« (Elli Schachnazarowa), die zunächst das sowjetische und bald auch das internationale Publikum anzog. Boris Assafjeff brachte das Motto seiner Arbeit auf den Nenner: »Es werde Licht! Und es werde Freude!« und bezeichnete den Herrn mit dem markanten Schädel wegen seines ausgeprägten Klangsinns schlicht als den »Rubens unserer Musik« – ein Epitheton freilich, das ich nur der Kuriosität halber hierher gesetzt habe …

… denn wenn wir einen Vergleich zwischen Musik und Malerei anstellen wollten, müßte vor allen andern der Name des armenischen Meisters Martiros Sarjan (1880–1972) fallen. *Seine* Sonne beleuchtet fantastische Landschaften, deren kraftvolle und dennoch nuancenreichen Farben und Formen uns mit ihren »naiven«, ausdrucksstark-konkreten, mitunter rhapsodisch verteilten Elementen ebenso direkt anspringen wie die besten картины (»Bilder«), die Aram Chatschaturjan seiner orchestralen Palette abgewonnen hat.[5)] Dazu gehören neben den bilderreichen Balletten und der zweiten Symphonie insbesondere die vier großen symphonischen Dichtungen: das *Lied des Aschugen* (1938), das *Symphonie-Poem* (1947), die *Ode zu Lenins Gedächtnis* (1949) und das *Festliche Poem* (1950), die Michail Gnessins eingangs zitiertes Axiom beweisen und gleichzeitig die Bandbreite an Möglichkeiten zeigen, die dem Komponisten im Rahmen seiner selbstgezogenen Grenzen zur Verfügung standen.

Diese letztgenannte Tetrade in einen übergreifenden symphonischen Kontext zu bringen, wäre indes trotz werkübergreifender Bindemittel kein leichtes Unterfangen: Einmal, weil die aufzubietenden Mittel (fünfzehn Extra-Trompeten, Orgel, Chor und massives Orchester) ohne mächtigste Subventionen unbezahlbar wären; ferner, weil kaum jemand ein solches Projekt ernst nähme; und schließlich, weil drei der vier einsätzigen Stücke einander den effektvollen Finalplatz streitig machen, keines aber den Anfang machen will – womit jede stringente Dramaturgie ausgeschlossen ist.

Ganz anders sieht es da bei den drei Konzerten aus. Vorausgesetzt, man verpflichtete nicht gerade die höchstdotierten Stars, sondern gäbe dem engagierten Nachwuchs eine Chance, dann ließe sich zweifellos das Gedankenspiel realisieren, dem sich Georgij Nikititsch Chubow 1962 in seiner ausführlichen Monographie hingab, als er beklagte, daß »unsere Philharmoniker noch immer nicht gewagt haben, Chatschaturjans drei Konzerte (vielleicht auch nur gelegentlich) auf das Programm eines symphonischen Abends zu setzen.« Eine attraktive Idee, die bei Wahrung der Chronologie das Verhältnis zwischen »Selbst-Imitation« und dezenter kompositorischer Evolution darlegte und dem Publikum überdies drei Werke bescherte, mit deren idiomatischem Zuschnitt ein kontinuierlicher Wechsel der musikalischen Ausleuchtung einhergeht. Chubow hört im Klavierkonzert (1936) »das helle Morgenlicht … einen ›Ton‹ der Morgenfrische, der fröhlichen Seele, der leichten Bewegung, der transparenten Farben«, die im Violinkonzert (1940) den »heißen Strahlen der Mittagssonne« Platz machen. Folgerichtig wird aus dem Cellokonzert dann ein »Poem des Abends«: »Die Musik glänzt im silbrigen Widerschein des Sonnenuntergangs. In den weichen, wie vom Dämmerlicht umfangenen Bewegungen der expressiven Melodik entstehen vertraute, in verschleierte Erinnerungen eingehüllte Gestalten und Bilder. In diesem Werk überwiegt der ›Ton‹ der lyrischen Versonnenheit und Empfindung«.

Ob wir dieser idyllischen Deutung beipflichten oder gar die Tages- auf die Jahreszeiten übertragen wollen: Fest steht, daß Aram Chatschaturjan, als er im April und Mai 1946 in der Künstlerkolonie von Iwanowo das Particell des »abendlichen« (oder auch: herbstlichen) Konzertes verfaßte, eine Schaffensphase rundete, die bis in die frühen Tage unter Gnessins Ägide zurückreichte. Schon damals, als er sich noch mit der Inbrunst eines Entdeckers auf dem Violoncello die Finger wund übte, trug er sich offenbar mit dem Gedanken, ein großes Werk für *sein* Instrument zu schreiben, das er zwischen 1925 und 1927 mit vier kammermusikalischen Miniaturen bedachte: einem *Lied des fahrenden Aschugen,* einer *Elegie*, einem »Stück« und einem *Traum*.

Warum er mit der Verwirklichung des Konzertes an die zwanzig Jahre gewartet hat? Darüber könnten wir nur spekulieren. Vielleicht hatte er sich hinter die Ohren geschrieben, was Peter Iljitsch Tschaikowsky, seinerzeit *der* Bezugspunkt der sowjetischen Ästhetik, über das Violoncello geäußert hatte: daß es nämlich mit einem ungewöhnlich schönen Ton »einen zauberhaften Eindruck macht, wenn es sich im Orchester vorübergehend aus der Menge der anderen, gleichberechtigten Bürger der instrumentalen Republik heraushebt«, das aber ein riesiges Talent und komplexe virtuose Qualitäten erforderlich seien, »um mit einem Cello in den Händen die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Podium zu lenken«.

Jedenfalls kannte er durch sein fleißiges Studium die technischen und klanglichen Besonderheiten des Violoncellos zu gut, als daß er mit demselben burschikos-idiosynkratischen Ansatz das Solo hätte bewerkstelligen können wie in seinen vorigen Konzerten. So hinterläßt das jüngste Mitglied der »instrumentalen Triade« (Chubow) beim ersten Kontakt zumeist einen etwas verhalteneren Eindruck, der sich freilich in dem Maße verliert, wie die lyrischen Komponenten auch dort, wo die höchste Virtuosität in den Noten steht, ihre Oberhoheit behalten und wir zugleich die motivisch-thematischen Querverstrebungen des Werkes durchschauen – ein Aspekt, über den man zu leicht durch Chatschaturjans scheinbar naturburschenhaftes Auftreten hinweghört oder -spielt: Als der Widmungsträger Swjatoslaw Knuschewitzky am 30. Oktober 1946, ganze elf Tage nach der Fertigstellung der Partitur, in Moskau das neue Konzert mit

dem Staatlichen Symphonienorchester der UdSSR unter Alexander Gauk uraufführte, soll er seinen Part so beherzt heruntergesäbelt haben, daß sich ein rechter Premierenerfolg nicht einstellen wollte – was man sich bei Anhörung der durchdachten und -empfundenen Interpretation, die 1947 im Großen Saal des Konservatoriums festgehalten wurde, kaum vorstellen kann.

Dem Konzert wäre indes nicht allein die naßforsch-unüberlegte Attacke, sondern auch ein Zuviel an Bedeutung abträglich, wie das beim Umgang mit unserem »Helden der sozialistischen Arbeit« grundsätzlich gilt. Zur Demonstration des Gemeinten greife ich immer wieder gern zu dem fünfzig Jahre alten Buch von Friedbert Streller, der sich hier (wie auch in seinem *Sergej Prokofieff*) in linientreuesten Salti und Volten ergeht. Da wird schnell in die akkordischen Einleitungstakte 2–7 (den Paukenwirbel des ersten Taktes zähle ich nicht) eine »ausdrucksvolle Trauermotivik« hineinpraktiziert, die aber nur so lange an die »grauenvollen Erlebnisse der Kriegsjahre« erinnern kann, bis wir dasselbe punktierte Motiv in dem fröhlich lärmenden Auftakt des vier Jahre jüngeren *Festpoems* wiederfinden. Während die »kleine Sekunde« – nach Chatschaturjans eigenem Bekenntnis eine für ihn keineswegs dissonante, aus der heimischen Volksmusik vertraute Farbe – zu einem »Schmerzensschrei« hinaufgeschraubt wird, lesen wir von der »bedrückende[n] Klage« des Prologs, der doch nichts weiter tut als die wesentlichen Bausteine des *Allegro moderato* zu exponieren, die hernach in das vom Solisten vorgetragene Hauptthema einfließen und sich als einige der wichtigsten Keime des gesamten Konzertes erweisen werden.

Das ginge *nicht*, wenn Chatschaturjan seine Zeichen wirklich so überfrachtet hätte, wie uns der eloquente Ideologe will glauben machen. Die »Tragik« des Anfangs ist nicht weit von dem knappen, muskulösen Akkordspiel entfernt, mit dem das Klavierkonzert beginnt, und auch die präludierenden Orchestersprünge des Violinkonzerts enthalten, wenn wir sie denn schon deuten wollen, ein ziemliches Aggressionspotential, aus dem sich alsbald die Geige mit ihrem rabiaten Hauptgedanken förmlich »herausbeißt«.

Im Cellokonzert hebt sich der orchestrale Vorhang langsamer – als müsse zunächst eine ordnende Kraft die Konflikte ausgleichen, bevor der Solist über einem leicht pulsierenden Teppich seinen kantablen Auftritt hat und die Szene derart beherrscht, daß die Einhaltung der klassischen Architektur nicht mehr möglich ist. Das Nebenthema ([1] 2'50) steht in es-moll und somit am entgegengesetzten Ende des Zirkels, eine Orchesterexposition findet nicht statt – das erste Tutti (5'07) markiert den Beginn der Durchführung –, die ausgedehnte Kadenz bildet (wie im Klavierkonzert) einen separaten Formteil zwischen Durchführung und der modifizierten Reprise (11'26), in deren *Allegro vivace*-Stretta wir sogleich das wesentlich beschleunigte zweite Thema erkennen: Der in der Exposition um *Es* kreisende Rezitationston hat seinen breit-melancholischen Charakter völlig abgestreift und braust (jetzt auf H) mit wilden Repetitionen so mächtig dahin (ab 13'41), daß der Funke im Finale hohe Flammen schlägt, nachdem er sich seinen Weg durch das *Andante sostenuto* hindurch geglüht hat.

Dieser Mittelsatz gehört zu Chatschaturjans vortrefflichsten Nachtstücken: »Irgendwo in der Ferne verglimmen die letzten Echos des erlöschenden Tages, verflüchtigen sich die geheimnisvollen Geräusche und Klänge der schlafenden Natur; es regiert die Stille der Nacht«, schwelgt Georgij Chubow, ohne über der poetischen Erfindung zu verkennen, daß dieses »Nocturne« denselben Keimzellen entsprossen ist wie das Vor- und Nachher. Die träumerische Solostimme steht im direkten Verwandtschaftsverhältnis zu den repetitiven Gedanken

der Sätze I und III und bildet damit den zentralen Stützpfeiler des ausladenden Gebäudes; zugleich weist das *Andante* wieder über sich selbst und das Cellokonzert hinaus: Wenn die beiden Flöten durch ihr quasi-Unisono (die erste mit Flatterzunge, die zweite normal) die spätabendliche Atmosphäre erzeugt haben, hebt ein leiser, leichter Walzer an, und wir wären nicht überrascht, wenn hinter der nächsten harmonischen Biegung die Ayesha der *Gajaneh* mit ihrem graziös-schwungvollen Tanz auftauchte. In Chatschaturjans musikalischer Welt sind die Zeichen semantisch so wenig beschwert, daß aus Griegs *Solveig* ein transkaukasischer Tanz und aus einer melancholischen Melodie …

… eine veritable Toccata werden kann wie das *attacca* einsetzende Finale, das die Rêverie schlagartig durch neue Substanzverwandlungen beendet. Die Repetitionen des zweiten Kopfsatz-Themas, durch *accacciature* rhythmisch klar als Halbe-Viertel-Viertel definiert und der bereits seit dem achten Takt des Konzertes bekannte Leitrhythmus (Achtel-Sechzehntel-Sechzehntel) bestimmen weiteste Strecken des Satzes, in dem sich Sonaten-, Variations- und Rondoform überlagern: Der B-Teil ([3] 1'34) hat in den Holzbläsern das Hauptthema, derweil das Solocello eine weit ausgreifende Metamorphose desselben intoniert; ein *Moderato con moto* (2'01) erfüllt die Funktion der zweiten Themengruppe und des C-Teils, der die Nähe zur Einleitung des ersten Satzes sucht, zugleich einen Blick auf das bald danach entstehende *Symphonie-Poem* vorauswirft und dabei (ab 4'02) durch »ein=tönige«, unablässige Viertel in den Flöten und der Harfe auf eine sehr knappe Durchführung (5'00), den ersten dynamischen Höhepunkt des Satzes, zusteuert. Die Reprise (5'34) wird zu einer solchen des gesamten Werkes: Ab 6'12 versprühen Flöten und Klarinetten, dann auch die Streicher ihre Reminiszenzen an das solistische Hauptthema vom Anfang; der Leitrhythmus (Achtel-Sechzehntel-Sechzehntel) reißt die Herrschaft an sich. Da werden auch die letzten Zweifler einsehen, daß der melancholische Nebengedanke in der Stretta des Kopfsatzes noch lange nicht alle virtuosen Optionen preisgegeben hatte. Die *Presto*-Coda mit ihren höllischen Doppelgriffen und den dröhnenden Tutti-Schlägen (3+3+2 Viertel) schleudert die letzten tragischen Flecken aus dem Gewebe. Wieder einmal hat Aram Chatschaturjan seinen Lieblingsweg *per aspera ad astra* glücklich zu Ende gebracht.

***

Fünfzehn Jahre nach der Vollendung der ersten begann Aram Chatschaturjan mit der Arbeit an seiner zweiten instrumentalen »Triade«, die ihn zwangsläufig mit einem altbekannten Problem konfrontierte: wie nämlich etwas, das einmal gelungen war, ohne allzu viele Wiederholungen wiederholt werden könne und gleichzeitig nicht so übermäßig »originell« ausfiele, daß das Publikum einem die einstige Gefolgschaft aufkündigte. Der »zweite Roman«, die »zweite Symphonie«, der »zweite Film« – sie alle müssen über die Meßlatte hinweg, die ihre Vorgänger(innen) aufgelegt und der Öffentlichkeit aus Kennern & Liebhabern an die Hand gegeben haben. Einer Öffentlichkeit, die sich nur zu gern einen Jux draus macht, dem Nachfolgemodell aus all den echten oder vermeintlichen Gemeinsam- oder Ähnlichkeiten einen Strick zu drehen, mit dem sie den Autor, wenn er sich den kleinsten Fehltritt erlaubt, begeistert lyncht.

Für Künstler, die »nur sich selbst imitieren«, birgt dieses Gesetz der Massenanziehung ganz besondere Risiken. Da sich ihre stilistische Evolution relativ langsam vollzieht, ist es von größter Wichtigkeit, die eher äußeren und äußerlichen Bedingungen hinreichend zu

modifizieren, will sagen: Unterschiedliche, zumindest in Details changierende Besetzungen, formale Experimente und viele »Einzartigkeiten« sind hier *conditio sine qua non,* und eben diese Unabdingbarkeit hat Aram Chatschaturjan seit den frühen sechziger Jahren in bemerkenswerte Taten umgesetzt. Während die *Ballade von der Heimat* auf längst überwachsenen Pfaden wandelt, komponiert er praktisch gleichzeitig eine (*einzige*) Klaviersonate, deren radikal-abstrakte Diktion den Autor zwar nicht verleugnet, seine bisherigen Unternehmungen auf dem Pianoforte aber völlig aus dem Felde schlägt. Und wiederum gleichzeitig beginnt 1961 mit der *Rhapsodie für Violine und Orchester* in b-moll (!) der zweite konzertante Kreis, dessen Segmente sich trotz vieler verwandtschaftlicher Merkmale nicht nur durch die Wahl der Soloinstrumente voneinander unterscheiden, sondern auch in formaler und thematischer Hinsicht ein solch individuelles Gepräge an den Tag legen, daß sie sich – vielleicht mehr noch als ihre älteren Halbgeschwister – für das »Programm eines symphonischen Abends« eigneten (und durch den generellen Verzicht aufs tiefe Blech auch etwas günstiger zu kalkulieren wären). Von den schwelgerischen, weit ausladenden, melancholischen Tönen, mit denen Leonid Kogan 1962 vors Publikum trat, bis zu den klirrenden Dissonanzen und schwindelerregenden Passagen der *Rhapsodie für Klavier und Orchester*[6] aus dem Jahre 1968 entstünde die Studie einer fortschreitenden Kristallbildung, die alle wichtigen Bestandteile der charakteristischen Werke herauspräpariert, auf daß sie zu neuen Bauten zusammengestellt werden können.

Diese Reduktion auf die wesentlichsten Impulse bietet dem, der die Resultate dieser Arbeitsweise kommentieren soll, eine ebenso verlockende wie unlösbare Aufgabe. Einerseits erhalten wir in den drei Rhapsodien den späten Schlüssel zum Laboratorium einer musikalischen Persönlichkeit, in deren Universum sich Alles mit Allem spielerisch zu tragischen, heiteren, pathetischen oder virtuosen Bildern verbinden läßt; andererseits ist die Fülle der Kombinationen schon innerhalb eines einzigen Werkes so mannigfaltig, daß mir der Raum zu enge wird, obwohl er mir doch großzügig bemessen ward.

Was also wäre von der *Rhapsodie für Violoncello und Orchester* in d-moll zu sagen?! Zunächst: daß Aram Chatschaturjan sie 1963 komponiert und ihr Widmungsträger Mstislaw Rostropowitsch sie am 4. Januar des folgenden Jahres in Gorki mit dem dortigen Orchester unter der Leitung von Israil Gusman uraufgeführt hat. Dann: daß sie gelegentlich als zweites Cellokonzert reklamiert wird, wovon sie aber, weil das formale Konzept viel zu weit von der Norm abweicht, ebensowenig hat wie das *Symphonie-Poem* von seinem Orden der »dritten Symphonie«. Ferner, daß diese mittlere Rhapsodie nach den Worten des bereits bemühten Friedbert Streller in ihrer thematischen Entwicklung »das Wachsen und Werden der menschlichen Persönlichkeit in der Zeit des Aufbaus der kommunistischen Gesellschaft« widerspiegelt und das Werk »zu einer ›Eroika‹ unserer Epoche« macht. Und schließlich, daß sich das Stück, wenn wir der Tenne der ideologischen Phrasen den Rücken gekehrt haben, als genau das enttarnt, was es seinem Titel nach ist – eine konzertante Rhapsodie …

… die sich, wie es der »klassischen« Form derselben frommt, in zwei nahezu gleich lange Teile zerlegen läßt: Zirka 12'50 entfallen auf den vornehmlich langsamen ersten Abschnitt (in Ungarn sagt man: *Lassan*), dem mit noch einmal rund zwölf Minuten der gehörige *Friss* folgt. Diese erste Halbierung sagt aber nichts über die Bruchstücke der Sonaten- und Variationselemente, die auf einer zweiten Ebene ihren eigenen Regeln gehorchen. Die Exposition, organisch aus dem sechsfachen Ruf der vier Hörner entsprießend, mündet nach einem

charakteristischen Miniaturmarsch in die kolossale Kadenz, die unter anderem (bei [4] 3'40) das aus dem dritten Satz der zweiten Symphonie bekannte *Dies irae* antupft, dazu in parforce-Triolen und -Sechzehnteln, in Doppel- und Tripelgriffen das Geschehen so nachdrücklich an sich reißt, daß das Orchester alsbald in eine völlig andere Bahn geworfen wird und das Hauptthema sich den solistischen Kapriolen unterordnen muß. Dann bereits eine erste »Durchführung« (7'00) des Mottos, die sich zu einer typischen Episode zusammenballt (die Schichtungen und schrillen Akkorde treffen wir zum Beispiel im *Symphonie-Poem*), um dann dem *Adagio* des *Spartakus* seine Reverenz zu erweisen: Das Hauptthema, zumeist vom Solisten aus der ursprünglichen Gestalt hergeleitet, zieht seine Spur in einer schier unendlichen Melodie durch mannigfache Reminiszenzen (das könnte tatsächlich der Protagonist an der »großen Geige« bei der Promenade durch eine eigene Ausstellung sein), bis die leise sich türmenden Harfen- und Holzbläsertöne signalisieren, daß der erste Großabschnitt zu Ende ist.

Damit sind die Abenteuer des Mottos und des Hauptthemas noch lange nicht vorüber. Das *Allegro agigato* (12'58) steuert zwar ein neues, sprunghaftes Kopfmotiv bei, pendelt ansonsten aber wieder vernehmlich um die Sekundbewegung, bis der erste dynamische Gipfel des Werkes erreicht ist. Die Hörner heben die Stürzen (»pavillons en l'air«), das Sprungmotiv schießt in breiten Garben hoch – wir könnten annehmen, daß jetzt im Violoncello die veränderte Reprise beginnt (16'55), müssen aber binnen weniger Augenblicke unsern Irrtum einsehen: Eine neue – die wievielte? – Durchführung schiebt das *Allegro*-Motiv (in der Oboe) über das Hauptthema, das Orchester rafft sich zu seinem langersehnten Hymnus auf (19'46), und unversehens sind wir wieder im lyrischen ersten Teil angekommen, der – wie zuvor bei 12'54 – von einem tönenden Turm aus Streichern, Harfe und Holzbläsern geschlossen wird.

Erst die letzte Veränderung schafft klare Verhältnisse. Noch rund zweieinhalb Minuten bleiben den Beteiligten für eine effektvolle Stretta – und sie gelingt. Während der Solist aus den Elementen seiner großen Kadenz schöpft, fliegen noch einmal in rasendem Tempo die wichtigsten Figuren durch den Raum; das Motto gerät in einen Säbeltanz, das Hauptthema wird von dem bogenhaarsträubenden Strudel mitgerissen, verliert seine letzten kantablen Konturen und stürzt der allgemeinen Ekstase hinterdrein, die der Komponist mit ein paar kernigen, unverwechselbaren Akkorden zum Stillstand bringt. »Das kann keiner besser als er«, läßt Curt Goetz das Publikum nach seinem zirzensischen *Hokuspokus* singen. Dem ist nichts hinzuzufügen.

Eckhardt van den Hoogen

1) Besonders empfehle ich Soltan Gadschibekows exquisite *Karawane* (1945), die sehr originell die Idee der Borodin'schen *Steppenskizze* mit dem Ostinato des Ravel'schen *Bolero* kombiniert.

2) Die drei konzertanten Arien sind bei **cpo** unter *777* 972–2 zu haben.

3) Der studierte Kunstwissenschaftler ist nicht der einzige Karen in der Familie Chatschaturjan: Der Komponist gleichen Namens (1920–2011) war sein Cousin.

4) Nina Wladimirowna Makarowa (1908–1976) war Chatschaturjans zweite Ehefrau und die Mutter seines Sohnes Karen.

5) Ganz nebenbei sei bemerkt, daß Martiros Sarjan seinen Landsmann Chatschaturjan mehrfach portraitiert hat. Karen A. Chatschaturjan hat sich in einer Studie mit dem Thema *Sarjan im Theater* beschäftigt.

6) Das Konzert und die Rhapsodie für Klavier und Orchester sind bei **cpo** unter *777* 918–2 erschienen.

Torleif Thedéen

Torleif Thedéen gilt seit über dreißig Jahren als einer der herausragenden Musiker Skandinaviens. Weltweite Aufmerksamkeit erregte er 1985, als er nacheinander drei der wichtigsten internationalen Cellowettbewerbe für sich entschied.

Seither hat er in der ganzen Welt konzertiert. Thedéen spielt nicht nur regelmäßig mit den führenden skandinavischen Orchestern, sondern auch mit den großen internationalen Orchestern. Dazu gehören das BBC Philharmonic Orchestra, das City of Birmingham Symphony Orchestra, die Berliner Symphoniker, die Moskauer Philharmoniker, die Tschechische und die Niederländische Philharmonie und die Israel Sinfonietta. Dabei hat er mit Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Paavo Berglund, Neeme Järvi, Franz Welser-Möst, Gennady Roshdestvensky, Leif Segerstam und Eri Klas zusammengearbeitet.

Überdies ist Torleif Thedéen ein äußerst rühriger Kammermusiker. Er spielt in der Londoner Wigmore Hall, dem Kammermusiksaal der New Yorker Carnegie Hall, dem Amsterdamer Concertgebouw und anderen berühmten Sälen der Welt. Oft begegnet man ihm auch bei renommierten Festivals: in Verbier, beim Prager Frühling und beim Schleswig-Holstein Musik Festival, bei den Festspielen von Oslo, Bath, Stavanger, Kuhmo usw.

Seit 1986 hat Thorleif Thedéen zahlreiche Aufnahmen für BIS gemacht, deren Spektrum vom Standardrepertoire bis zur zeitgenössischen Musik reicht. Seine CD mit den beiden Konzerten von Dmitry Schostakowitsch erhielt 1995 den *Cannes Classical Award,* und seine Aufnahme mit den Solosuiten von Johann Sebastian Bach stieß bei ihrer Veröffentlichung im Jahre 2000 auf eine vorzügliche Resonanz (unter anderem kürte sie das *BBC Music Magazine* im November 2001 zur Aufnahme des Monats). Im Jahre 2002 erschien seine Einspielung des Cellokonzerts von Antonín Dvořák.

In der Spielzeit 2005/06 gab er mit dem Schumann-Konzert ein sehr erfolgreiches Debüt bei den Rotterdamer Philharmonikern; ferner besuchte er mit Solisten wie Julian Rachlin und Janine Jansen mehrere europäische Festivals. Die Saison 2006/07 führte ihn erneut nach Neuseeland und Australien. Im Oktober 2006 unternahm er des weiteren eine Tournee mit dem schwedischen Kammerorchester *Musica Vitae* durch Skandinavien und England.

Die Spielzeit 2007/08 brachte zunächst ausgiebige Weltreisen mit Janine Jansen und Maxim Rysanov, denen sich eine gemeinsame DECCA-Aufnahme anschloss. Im November 2007 konzertierte Thedéen beim Tokyo Metropolitan Orchestra.

2008/09 konnte er mit dem London Philharmonic und Mario Venzago einen großen Erfolg erringen. Er unternahm eine Tournee mit dem BBC National Orchestra of Wales und machte mit der NDR Radiophilharmonie Hannover Aufnahmen für ***cpo***. Im Januar 2009 spielte er mit den Wiener Symphonikern im Musikvereinssaal das Tripelkonzert von Beethoven, das er auch mit dem Orchestre Philharmonique de Bordeaux aufführte. Im selben Jahr wurde er erneut zum Kammermusikfestival von Verbier eingeladen.

Die Saison 2009/10 brachte unter anderem ein Galakonzert in Genf mit Beethovens Tripelkonzert und den Wiener Symphonikern sowie neuerliche Konzerte mit den Stockholmer Philharmonikern (Okko Kamu), dem Symphonieorchester des Schwedischen Rundfunks (Jukka-Pekka Saraste) und dem Philharmonischen Orchester Helsinki (John Storgårds). In der Spielzeit 2010/11 spielte er mit den Stuttgarter Philharmonikern das Cellokonzert von Henri Dutilleux; außerdem gastierte er erneut beim NDR Hannover und in Dortmund. Auf dem

Programm dieser Saison standen ferner das Doppelkonzert von Johannes Brahms mit Janine Jansen und dem Hallé Orchestra in Manchester, Konzerte mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra, Auftritte in Finnland und Spanien sowie kammermusikalische Tourneen mit Kollegen wie Leif Ove Andsnes, Marc-André Hamelin, Henning Kraggerud, Lars Anders Tomter und Martin Fröst, die unter anderem in die Wigmore und die Carnegie Hall führten. Im März 2011 sprang Thedéen kurzfristig für Heinrich Schiff ein, um mit dem Radio-Symphonieorchester Wien Ernest Blochs *Schelomo* aufzuführen.

In den Jahren 2011/12 gab es etliche Konzerte mit Janine Jansen und Max Rysanov in der Londoner Wigmore Hall, bei den Salzburger Festspielen, in Istanbul usw. Mit dem Pianisten Roland Pöntinen spielte Thorleif Thedéen unter anderem in Berlin und Stockholm. Konzertante Aufgaben mit Orchester standen unter anderem in Deutschland und Skandinavien an; im Juni 2012 nahm er in Lugano an Martha Argerichs Kammermusikfestival teil, und im selben Monat gastierte er erneut in Verbier.

Die Spielzeiten 2014/15 und 2015/16 sahen weitere Gastspiele in Neuseeland und Australien sowie in verschiedenen europäischen Sälen. 2016 gab es weitere Konzerte mit den Philharmonikern von Stockholm und Helsinki, mit den Symphonikern Hamburg und anderen Orchestern. 2016/17 gastierte er neuerlich bei Kammermusikfestivals und Orchestern in Neuseeland und Australien. Kammermusikalische Verpflichtungen führten unter anderem erneut nach Verbier und Berlin sowie in die Carnegie Hall und die Londoner Wigmore Hall.

In der aktuellen Saison gibt es Auftritte beim schweizerischen Sion Festival und beim Casals Festival in Spanien. Ferner reiste Thedéen unter anderem nach Japan, in die USA (Washington D.C.) und Österreich (Graz).

Von 1992 bis 1996 war Torleif Thedéen Professor am Königlichen Konservatorium von Kopenhagen. Seit 1996 ist er Professor am Königlichen Konservatorium von Stockholm. Außerdem unterrichtet er an den Konservatorien von Oslo und Malmö.

Er spielt das Violoncello *ex Lynn Harrell* von David Techler aus dem Jahre 1711.

Das Staatsorchester Rheinische Philharmonie
Chefdirigent: Garry Walker (ab Spielzeit 2017/18)
Ehrendirigent: James Lockhart
Intendant: Günter Müller-Rogalla

Das Staatsorchester Rheinische Philharmonie mit seiner über 350-jährigen Geschichte ist das philharmonische Aushängeschild der Stadt Koblenz und der gesamten Region. 1654 als fürstbischöfliche Hofkapelle gegründet, ist das Orchester seit 1973 in der Trägerschaft des Landes Rheinland-Pfalz. In jeder Spielzeit gestaltet die Rheinische Philharmonie etwa 60 bis 70 Konzerte und bis zu 140 Musiktheatervorstellungen am Theater Koblenz. Designierter Chefdirigent ab der Spielzeit 2017/18 ist der Schotte Garry Walker, Ehrendirigent der Rheinischen Philharmonie ist der langjährige ehemalige Chefdirigent James Lockhart. Intendant ist seit der Spielzeit 2014/15 Günter Müller-Rogalla.

Durch die enge Zusammenarbeit mit dem Musik-Institut Koblenz können jährlich neben den eigenen Konzerten im Görreshaus große sinfonische Programme in der Rhein-Mosel-Halle realisiert werden. Zu den international renommierten Solisten zählen in dieser Spielzeit unter anderem Tine Thing Helseth, Tianwa Yang, Klaus Mertens, Dimitri Ashkenazy und Felix Klieser. Das vielseitige Musikvermittlungsprogramm umfasst unter anderem Kinderkonzerte, begeistert Schulkassen mit dem Musikalischen Klassenzimmer und ermöglicht in der r(h)ein:geblickt-Reihe einen Besuch beim Orchester für Jung und Alt. Mit dem Rhine Phillis Orchestra hat die

Rheinische Philharmonie eine etablierte Big-Band, die regelmäßig in Koblenz und der Region auftritt. Und in der Stunde der Philharmonie kommen die Freunde der Kammermusik auf ihre Kosten.

Neben seinen regelmäßigen Auftritten in Koblenz ist das Staatsorchester auch in der Region nördliches Rheinland-Pfalz präsent; mit einer Konzertreihe in Mayen sowie regelmäßigen Gastspielen in Andernach, Bad Ems, Bad Salzig, Boppard, Simmern oder Idar-Oberstein. Das Orchester prägt aber auch das überregionale und internationale Kulturgeschehen. Mit großen sinfonischen Programmen reisten die Musiker in den vergangenen Jahren unter anderem nach Mailand, Amsterdam, Antwerpen oder Salzburg und spielen regelmäßig in den Meisterkonzertreihen in Mainz und Karlsruhe sowie in der BASF-Konzertreihe in Ludwigshafen. In dieser Spielzeit gastiert das Orchester erstmals in der Tonhalle Zürich.

Das Staatsorchester Rheinische Philharmonie möchte mit seinen Angeboten Neugier wecken und ist daher ständig auf der Suche nach neuen Konzertformaten. Es ist ein Orchester in Bewegung mit einem breiten Repertoire von der großen Sinfonik bis zum Jazz sowie der Reihe »B.E.N.K« mit zeitgenössischer Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Auch Partizipation spielt bei Projekten wie beispielsweise der Reihe »classix experience« mit Workshops rund um die Orchesterkonzerte im Görreshaus eine wichtige Rolle. Die Rheinische Philharmonie verbindet Menschen jeden Alters und jeder Herkunft.

Die »Freunde der Rheinischen Philharmonie e. V.« schlossen sich 1988 zusammen, der Förderverein feierte 2013 sein 25-jähriges Bestehen. Dem Verein und der 2006 ins Leben gerufenen »Stiftung Rheinische Philharmonie« hat das Orchester große Unterstützung zu verdanken. In Kooperation mit dem Deutschen Musikrat wählt die Rheinische Philharmonie jedes Jahr einen »Conductor in Progress«, der das Orchester eine ganze Spielzeit begleitet. Eine enge Verbindung besteht daneben zu den Sendern SWR und Deutschlandradio Kultur, die in jeder Spielzeit einige der Konzerte aufzeichnen.

Daniel Raiskin
Dirigent
www.danielraiskin.com

»*Daniel Raiskin ist ganz eindeutig ein Musiker mit einer ausgeprägten Sensibilität, der sein Handwerk bestens versteht, vielleicht eines der letzten großen Geschenke der alten Sowjetunion und ihrer strengen, genauen Dirigentenschulen.*« (David Gutman, *Gramophone*, 2012)

Daniel Raiskin hat sich mit einem breit gefächerten Repertoire, seinen dramaturgisch anspruchsvollen Programmen und seiner künstlerisch unverwechselbaren Handschrift zu einem der anerkanntesten Dirigenten seiner Generation entwickelt. Er wuchs als Sohn eines Musikwissenschaftlers in St. Petersburg auf und studierte an der dortigen, renommierten Hochschule, bevor er seine Ausbildung in Amsterdam und Freiburg fortsetzte. Er widmete sich zunächst der Geige und Bratsche, begann aber zugleich bei Lev Savich mit dem Dirigierstudium. Weitere wichtige Impulse erhielt er von seinen Lehrern Milan Horvat, Mariss Jansons, Neeme Järvi, Woldemar Nelson und Jorma Panula.

Seit August 2018 ist Daniel Raiskin Music Director des Winnipeg Symphony Orchestra und seit der Saison 2017/18 Erster Gastdirigent der Belgrader Philharmoniker sowie künstlerischer Partner des finnischen Kammerorchesters St. Michael Strings. Ferner war er Erster Gastdirigent des Orquesta Sinfónica de Tenerife. Als Gastdirigent war er in derselben Saison erneut beim Niederländischen Symphonieorchester sowie beim

Orquesta Clásica Santa Cecilia zu hören. Darüber hinaus debütierte er beim Philharmonischen Orchester von St. Petersburg.

Von 2005 bis 2016 war Raiskin Chefdirigent bei der Rheinischen Philharmonie Koblenz; in gleicher Position wirkte er von 2008 bis 2015 bei der Artur-Rubinstein-Philharmonie in Lódz.

Er gastiert regelmäßig bei namhaften Orchestern wie dem Athens State Orchestra, dem Nationalen Symphonieorchester Estland, der Hong Kong Sinfonietta, dem Iceland Symphony Orchestra, dem Japan Century Symphony Orchestra, dem Orchester des Marientheaters St. Petersburg, den Moskauer Philharmonikern, dem Nationalen Symphonieorchester Taiwan, dem NFM Wrocław Philharmonic, dem Orchestre National de Belgique, dem Orchestre National de Lyon, dem Orquesta Clásica Santa Caecilia, dem Orquesta Sinfónica Nacional de México, dem Osaka Philharmonic Orchestra, dem Symphonieorchester des Slowenischen Rundfunks und Fernsehens, dem Symphonieorchester von San Antonio, der Slowakischen Philharmonie Bratislava, dem Akademischen Russischen Staatsorchester »Swetlanow«, den Stuttgarter Philharmonikern und dem Schwedischen Kammerorchester.

Im Opernhaus widmete sich Daniel Raiskin Produktionen wie Carmen unter der Regie von Calixto Bieito an der niederländischen Opera Zuid und am Theater Koblenz, wo er auch Dimitri Schostakowitschs Nase dirigierte. Außerdem war er der musikalische Leiter der gefeierten Inszenierung des Don Giovanni bei den Opernfestspielen 2011 im österreichischen St. Margarethen.

Daniel Raiskin arbeitet regelmäßig mit bedeutenden Solisten zusammen. Darunter sind Emanuel Ax, Nelson Freire, Martin Fröst, Alban Gerhardt, Vadim Gluzman, Natalia Gutman, Kari Kriikku, Lang Lang, Francois Leleux, Jan Lisiecki, Alexei Lubimov, Albrecht Mayer, Daniel Müller-Schott, Olli Mustonen, Steven Osborne, Julian Rachlin, Benjamin Schmid, Julian Steckel, Anna Vinnitskaya und Alexei Volodin.

Seine Einspielungen der vierten Symphonie von Schostakowitsch und der dritten Symphonie von Mahler (AVI Music) fanden großen Anklang in der internationalen Presse. Die Mahler-Aufnahme wurde in die Jahresliste des Preises der Deutschen Schallplattenkritik 2014 aufgenommen. Die Einspielung der Cellokonzerte von Korngold, Bloch und Goldschmidt mit Julian Steckel wurde mit dem Echo Klassik 2012 ausgezeichnet. Weitere Aufnahmeprojekte der letzten Jahre waren die symphonischen Werke von Louis Glass bei **cpo**, Witold Lutosławskis Vokal-Instrumentalwerke bei *Dux* sowie die Weltpremiere des Oratoriums *Isaie le Prophète* und der *Psaumes* von Alexandre Tansman beim *World Premiere Recordings*.

»Khachaturian imitates himself alone!« Professor Mikhail Fabianovich Gnessin reached this conclusion after he had inspected the most recent assignment given to his composition class. All the pupils taught by him at his sister Elena Fabianovna's institute had varied the assigned theme – »Solveig's Song« from Edvard Grieg's *Peer Gynt* music – more or less in keeping with the dictates found in instruction manuals and had endeavored not to lose sight of the original form of this catchy tune. But there was one exception, and it was the talented bookbinder's son from Tiflis (Tbilisi), who during his entrance examination in 1922 had distinguished himself with his genuine autodidact's enthusiasm and his remarkably keen ear but had not shown anything like a thorough knowledge of theory in general or of nomenclature in particular. Only this late b(l)oomer with exotic listening habits had tackled the melody in two variations on the assigned theme (in his own words: »Intermezzo« and »Dance«) with »clearly Oriental rhythms« and once again had stood out from the crowd with the same originality that had overwhelmed the examination committee headed by Elena Fabianovna Gnessin, leading to their unconditional surrender.

Chronically critical characters could surely find stones to throw at Gnessin's declaration as cited above, respond to it by referring to everything that Transcaucasian musicians had created already in the nineteenth century and the earliest twentieth century from the national spirit of their native regions, and set out on a quest for evidence that would end with the substantiation of the hoped-for result: that Aram Khachaturian did not at all imitate himself alone; instead, from the rich stores of existing material he selected elements suited to his needs and assimilated them. I advise against such undertakings, no matter how tempting they may be. To be sure, in the operas of Zachary Paliashvili, Alexander Spendiaryan, and Uzeyir bey Abdul Huseyn oglu Hajibeyov and even in the operetta-like comedy *Keto and Kote* by Victor Dolidze, we hear many a dance pulsing in the same rhythm as the most famous movements of the *Gayaneh* suites; we hear »Oriental melodies« in superabundance (and, when I think of Armen Tigranyan's *Anoush*: sometimes, in overabundance); we can discover this or that »passing similarity« in the orchestral works and piano music of Haro Stepanyan – but wherever we look, in the end the conclusion will always be that Aram Ilyich Khachaturian is always immediately recognizable even in a crowd of a hundred others and neither can be taken for somebody else nor imitated (by younger composers). We encounter wonderful objects for listening and studying in great numbers: for example, the charming and seductive ballet *Arabian Nights* (»A Thousand and One Nights,« 1979), in which the Azerbaijani composer Fikret Amirov even attempts to get a second »Sabre Dance« going, or the highly effective and deservedly much-performed Trumpet Concerto by Alexander Arutyunyan, who repeatedly combines his magnificent, mildly exotic melodies with the typical »Aramaic« 3+2+2 figures. A great deal of rewarding music is found (1) before we enter the advanced independent regions of Giya Kancheli and Tigran Mansuryan or have to negotiate the terrain of the wondrous »Symphonies« by their fellow composer Avet Terteryan. All the same, the physiognomy of the composer with whom we are dealing here has left its imprint almost everywhere.

I would like to except only the not inconsiderable quantity of his vocal creations that me(e)t the criteria of »agitprop« music in the narrower or broader since of this term. Here the boundaries between the famous and not so famous members of the musical workforce are blurred – the individuals whose efforts bring to mind the collective exertions of the Soviet literary production

team familiar to us from Arno Schmidt's *Gelehrtenrepublik* (»Collective Combine No. 8 meets its novel quota.«). If, for example, the »Komsomol Song of the Miners« and »Into Fight, Comrades!« were not listed in Khachaturian's work catalogue, they could also pass, let's say, for Kabalevsky, and the *Waltz of Friendship* could have been put to outstanding use in the Mosfilm comedy *True Friends* from 1952, for which Tikhon Khrennikov wrote the music.

The musically interpreted word was simply not our protagonist's domain. Either he sailed into the channels of routine with the verses he selected, and the voice(s) became an instrument for him, as in the *Three Concert Arias* (1944–46), which form not only three arias for the concert hall but also nothing short of three concerto movements for soprano and orchestra. (2) The *Song of the Ashug* from 1938, which comes very close to some episodes in the grand second symphony, ends with a choral segment. The original version praises the stupendous deeds of the Butcher of Iveria (which is why it once was also called the *Ode to Stalin*), but in its elaboration it simply amounts to a massive block of sound crowning the symphonic poem (as in the *Ode to Joy*) with forty violins playing in unison, ten harps, a mezzo-soprano, and the orchestra. This work concluding the second decade of Armenian art and presented at the Bolshoi Theater in 1956 is a hymn of a good ten minutes praising »life and work, peace and friendship« (Friedbert Streller), and in musical union with the *Ballad of the Motherland* for bass and orchestra (1961) audibly and plausibly shows why it was that Aram Khachaturian's opera plans were never realized. Either he would have ended up in the channels of the composers named above, or if he once again had merely imitated himself, the result would have been something like a »Ballet with Song« consisting of dancy, lyrical, pathetical, and jubilant numbers.

Khachaturian very much flirted with the opera – as his son Karen Aramovich (3) told a Russian online gazette in February 2017. According to this report, he was attracted above all to Leo Tolstoy's last novella, which portrays the Transcaucasian resistance fighter *Hadji Murat*. In the first chapter the author comments on a roadside thistle that has been run over by wagon wheels but nonetheless has enough energy left in it to stretch up one of its three stalks – a highly symbolic picture and one immediately evoking 1948. It was during this year that the »politburocratic millstone« also passed over Aram Khachaturian, and did so after the *Symphony-Poem* (»third symphony«) of all things, which he had written for the thirtieth anniversary of the revolution. As Karen Aramovich tells it, it was a particularly hard blow for his father that many of the people with whom he had collaborated until that time attacked him. Although there were those who merely mounted feigned attacks (»as if on the stage of a theater«), some gave him a solid thrashing. For somebody who even during his young years experienced the achievements of the revolution with enthusiasm and dedicated his examination composition (the first symphony) to the fifteenth anniversary of the Armenian Soviet Socialist Republic, this lesson concerning the gap between the ideal and the real must have been quite difficult to learn …

… and this all the more so since it was with tender paternal love that he doted on his musical children, no matter how large or small, how important or useful, they may have been. Those who disparaged them usually could count on experiencing a middle-force thunderstorm, but it could not pound down while Comrade Andrei Alexandrovich »up front« slammed his antiformalist hammer down on the gathered Collective Combine of Composers. He could not even leave the hall, as he did toward the end of his life in Erivan (Yerevan), when he

suddenly stood up during the first act of his *Spartacus* and made a beeline for the door. When he was found on the street outside the theater, he was asked why he had run away from this thoroughly successful performance: »If I had stayed, I would have caused a horrible scandal. They omitted four measures of my music!«

This was the poltergeist who after the »dirty tricks« that had been played with his ballets *Gayaneh* and *Spartacus* over the decades, advocated the idea that the choreographer and the composer should become mutually acquainted in the courtroom. However, there was another side to him, as a very well-known Russian pianist once confided to me. During her youth *she* had been chosen to play some of his easy piano pieces – perhaps the Sonatina or something from the *Children's Album* – during a retrospective. Khachaturian had invited her to his home in order to review her planned interpretation with her. He seemed to like it, for he went into a side room and shouted, »Nina, (4) didn't I do a genial job of composing that?«

With Aram Khachaturian we will always have to reckon with outbursts of such disarming naiveté. It is the expression of pure joy in musical creation, sometimes suggesting unreflected production, preserved his natural talent like a »filter« from every from of intellectual exaggeration, and together with the composer's tenacity, with his extraordinary feeling for the opportunities offered by native elements, produced the »magnetic power« (Elli Shakhnazarova) that initially attracted Soviet audiences and soon also the international public. Boris Assafiev aptly formulated the motto of his work as »Let there be light! And let there be joy!« and went so far as to term this gentleman with a pronounced sense of sound and a promontory of a skull »the Rubens of our music« – an epithet of course that I have included here only for the sake of curiosity …

… for if we would like to draw a comparison between music and painting, the name of the Armenian master Martiros Saryan (1880–1972) above all others would have to come to mind. *His* sun illumines fantastic landscapes with powerful and richly nuanced colors and forms that with their »naive,« expressively strong and concrete, and sometimes rhapsodically distributed elements grab our attention just as immediately as the best »pictures« wrested by Aram Khachaturian from his orchestral palette. (5) Along with his richly pictorial ballets and the second symphony, they include in particular the four grand symphonic poems: the *Song of the Ashug* (1938), *Symphony-Poem* (1947), *Ode in Memory of Lenin* (1949), and *Festive Poem* (1950), all of which prove the axiom formulated by Mikhail Gnessin and functioning as our opening quotation, and at the same time display the broad spectrum of opportunities available to our composer within the framework of the boundaries he had drawn for himself.

However, it would be no easy task to accommodate this last-mentioned tetrad in an overarching symphonic context, despite the fact that links between the works do indeed exist: first, because the necessary resources (fifteen extra trumpets, organ, chorus, and a massive orchestra) would exceed normal budgetary limits and require the mightiest subventions; second, because hardly anybody would take such a project seriously; and, third, because three of the four one-movement works would compete for the highly effective final position, while none of them would want to come at the beginning – which would mean that every sort of strict dramaturgy would be out of the question.

Things look very different with the three concertos. Provided that program planners did not insist on hiring stars demanding top performance fees but instead offered committed young artists a chance, then the thought

experiment in which Georgi Nikitich Chubov engaged in his exhaustive monograph doubtless could be realized. To be specific, he complained that »our Philharmonic Orchestras have still not dared to place Khachaturian's three concertos (perhaps even only occasionally) on the program.« An attractive idea – and if the chronological order could be observed, it not only would demonstrate the relation between »self-imitation« and discreet compositional evolution but also would present the public with three works in which a continuous alternation of musical illustration goes along with an idiomatic design. In the Piano Concerto (1936) Chubov heard »the bright morning light … a 'tone' of morning freshness, of the happy soul, of slight motion, of transparent colors« yielding to the »hot beams of the midday sun« in the Violin Concerto (1940). Consequently, the Violoncello Concerto is made into a »poem of the evening«: »The music shines in the silvery reflection of the sunset. In the soft elements of motion in the expressive melody, as if surrounded by twilight, there arise familiar forms and pictures enveloped in veiled memories. In this work the 'tone' of lyrical reflection and emotion predominates.«

Whether we subscribe to this idyllic interpretation or simply prefer to transfer the times of day to the seasons of the year, what is beyond question is that Aram Khachaturian, when he wrote the particella of the »evening« (or also: autumn) concerto at the Ivanovo Artists' Colony in April and May 1946, rounded off a creative period that went back to his early days under Gnessin's aegis. Even then, when with the fervor of a discoverer he practiced the violoncello until his fingers hurt, he apparently considered the possibility of writing a grand work for *his* instrument, which he then partially realized between 1925 and 1927 with four chamber miniatures: a *Song of the Strolling Ashug*, an *Elegy*, a »Piece,« and a *Dream*.

Why did it take him almost twenty years to get around to composing the concerto? We can only speculate. Perhaps he had committed to memory what Peter Ilyich Tchaikovsky, at the time *the* point of reference in Soviet aesthetics, once had said about the violoncello: with its unusually beautiful tone it »makes a magical impression when it for a time stands out from the crowd of the other, equal citizens of the instrumental republic«; but that a gigantic talent and complex virtuoso qualities are required »in order with a cello in one's hands to direct the attention of the public to the stage.«

In any case, Khachaturian's diligent study of the violoncello meant that his familiarity with its technical and tonal features precluded the production of the solo part with the same unconventional and idiosyncratic method that he had employed in his previous concertos. Consequently, when we first encounter the youngest member of the »instrumental triad« (Chubov), it mostly leaves behind a somewhat more reserved impression, which of course fades in the measure that the lyrical components, even where the highest virtuosity is present in the notes, maintain their supremacy, and at the same time we see through the motivic-thematic cross bracings of the work – an aspect that one very easily can neglect while listening or playing because of Khachaturian's seemingly homespun appearance. When the dedicatee Sviatoslav Knushevitsky premiered the new concerto with the State Symphony Orchestra of the Soviet Union under Alexander Gauk on 30 October 1946, a mere eleven days after the completion of the score, he is said to have so energetically sabered down his part that a proper premiere success was not the result – which one can hardly imagine when one has a chance to hear the thoroughly thought-out and felt-out interpretation recorded in the conservatory's large hall in 1947.

However, not only a brazenfaced, unreflected attack would be detrimental to the concerto; it would also suffer from an overabundance of meaning, something that generally and fundamentally applies when we are dealing with our »Hero of Socialist Labor.« To demonstrate what I mean here, I again and again like to take up a fifty-year-old book by Friedbert Streller, who here (as also in his *Sergej Prokofieff*) repeatedly executes the most loyal mid-air party-line somersaults and stunts. Here a »highly expressive motivic scheme of sorrow« is imposed on the chordal introductory second to seventh measures (I do not count the drumroll in the first measure), but its time as a recollection of the »terrible experiences of the war years« expires when we find the same dotted motivic work in the noisy mirth at the beginning of the *Festive Poem* composed four years later. While the »minor second« – by Khachaturian's own admission, what for him was not at all a dissonant color but one with which he was familiar from his native folk music – gets its booster shot into a »scream of pain,« we read of the »oppressive lament« of the prologue, though it does nothing more than expound the essential elements of the *Allegro moderato*, which thereafter flow into the main theme presented by the soloist and will prove to provide some of the most important material for development in the concerto as a whole.

This would *not* work if Khachaturian had really overloaded his signs as much as the eloquent ideologue would have us believe. The initial »tragic character« is not far from the concise, muscular chordal playing with which the Piano Concerto begins, and even the preluding orchestral leaps of the Violin Concerto, if we cannot get around interpreting them, contain rather great aggressive potential, out of which the violin quite literally »bites its way« with its rabid main idea.

In the Cello Concerto the orchestral curtain rises more slowly – as if an ordering power first had to balance the conflicts before the soloist could have his cantabile entry over a slightly pulsing fabric and command the scene in such a way that it is no longer possible to maintain the classical architecture. The secondary theme ([1] 2'50) is in E flat minor and thus at the opposite end of the circle; an orchestral exposition does not take place, while the first tutti (5'07) marks the beginning of the development section; and the extended cadenza forms (as in the Piano Concerto) a separate formal segment between the development section and the modified recapitulation (11'26). And in its *Allegro vivace* stretta we immediately recognize the considerably accelerated second theme: the *E flat* reciting tone has completely rid itself of its broad and melancholy character and rages so powerfully along (now on B) with its wild repetitions (from 13'41) that the spark in the finale bursts into high flames after it has glowed its way through the *Andante sostenuto*.

This middle movement numbers among Khachaturian's most outstanding nocturnal pieces: »Somewhere in the distance the last echoes of the dying day fade away, the mysterious noises and sounds of slumbering nature are heard no more; the silence of the night rules,« Georgi Chubov waxes eloquent, without letting poetic invention obscure the fact that this »Nocturne« was born of the same core elements as its before and after. The dreamy solo voice occurs in direct kindred relation to the repetitive ideas from the first and third movements, thereby forming the central support column in this expansive structure. At the same time the *Andante* again points beyond itself and the Cello Concerto: when the two flutes have produced the atmosphere of late evening with their quasi-unison (the first with flutter tonguing, the second with normal articulation), a quiet,

light waltz begins, and we would not be surprised if around the next harmonic bend Ayesha from *Gayaneh* would appear with her graceful and spirited dance. In Khachaturian's musical world the signs are semantically so little burdened that Grieg's *Solveig* can give rise to a Transcaucasian dance, and a melancholy melody can become …

… a veritable toccata like the finale beginning in the *attacca* mode and suddenly ending the reverie with new transformations of substance. The repetitions of the second theme from the first movement, clearly defined rhythmically by *accacciature* as half-quarter-quarter, and the leading rhythm (eighth-sixteenth-sixteenth) familiar since the eighth measure of the concerto mark very large stretches of this movement in which sonata, variation, and rondo forms overlap. The B part ([3] 1'34) has the main theme in the woodwinds, while the solo cello intones an expansive metamorphosis of the same. A *Moderato con moto* (2'01) fulfills the function of the second thematic group and of the C part, which seeks close contact with the introduction in the first movement but at the same time takes an anticipatory look at the *Symphony-Poem* composed soon thereafter. In the process (from 4'02) it heads toward a very short development section (5'00), the first dynamic high point of the movement, by way of »mono-tone,« incessant quarter notes in the flutes and harp. The recapitulation (5'34) serves as such for the work as a whole; from 6'12 the flutes and clarinets and then also the strings spray their reminiscences of the initial solo main theme, and the leading rhythm (eighth-sixteenth-sixteenth) seizes hegemony for itself. Here even the last doubters will concede that the melancholy secondary theme in the stretta of the first movement has by no means exhausted all its virtuosic options. The *Presto* coda with its hellish double stops and the booming tutti beats (3+3+2 quarter notes) shakes the last tragic spots from the fabric. Once again Aram Khachaturian has successfully reached the end of his favorite path *per aspera ad astra.*

* * *

Fifteen years after the completion of his first instrumental »triad,« Aram Khachaturian began work on his second such group of works, which necessarily confronted him with a familiar old problem: to be specific, how something that was once successful can be repeated without an excess of repetitions and at the same time not turn out to be so extremely »original« that it leads the public to abandon its former followership. The »second novel,« the »second symphony,« the »second film« – they all have to clear the bar that the »firsts« preceding them have set up and offered to a public consisting of experts and fans – a public whose members only too gladly have their fun lassoing the sequel with a noose consisting of all the genuine or supposed similarities and using it for enthusiastic lynching of the author if he takes even the slightest false step.

For artists who »imitate themselves alone« this law of mass appeal harbors very special risks. Since their stylistic evolution develops relatively slowly, it is extremely important that they sufficiently modify the more external and outward circumstances, which is to say: different instrumentations changing at least in their details, formal experiments, and many »unique qualities« here are the *conditio sine qua non*, and it was precisely this absolute requirement that Aram Khachaturian fulfilled with remarkable deeds going back to the early 1960s. While the *Ballad of the Motherland* wandered over long-since overgrown paths, he composed practically at the same time a Piano Sonata (*his only one*), a work with a radically abstract diction that while it does not deny its

author completely outstrips his previous undertakings on the pianoforte. And again, at the same time, the second concertante cycle began in 1961 with the *Rhapsody for Violin and Orchestra* in B flat minor (!). Although its segments have many kindred features, they not only differ in their choice of solo instruments but also in formal and thematic respects reveal such an individual stamp that they would be suitable – perhaps more than their elder half sisters – for the »program of a symphonic evening« (and because of the general elimination of low brass instruments would also favor somewhat easier calculation). From the sumptuous, sweeping, melancholy tones with which Leonid Kogan presented himself to the public in 1962 to the garish dissonances and dizzying passages of the *Rhapsody for Piano and Orchestra* (6) from 1968, the result would be the study of a progressive crystallization dissecting all the important components of the characteristic works for the purpose of putting them back together in new structures.

This reduction to the most essential impulses offers the individual who is supposed to comment on the results of this work method a task that is just as enticing as it is impossible. On the one hand, in the three rhapsodies we receive the late key to the laboratory of a musical personality in whose universe everything can be playfully combined with everything else to form tragic, mirthful, highly emotional, or virtuosic pictures. On the other hand, the wealth of combinations is so manifold even within a single work that I find myself running out of space, even though I have been given a generous measure of it.

What, then, might there be to say about the *Rhapsody for Violoncello and Orchestra* in D minor?! First, that Aram Khachaturian composed it in 1963 and that Mstislav Rostropovich, its dedicatee, premiered it in Gorky on 4 January of the following year with the local orchestra under the conductor Israel Gusman. Second, that claims are occasionally made on its behalf as a second cello concerto, but that because its formal design departs too much from the norm it is just as little entitled to this status as the *Symphony-Poem* is to its order of merit as the »third symphony.« Third, that this middle rhapsody, in the words of the same committed Friedbert Streller, in its thematic development reflects »the growth and development of the human personality during the period of the construction of communist society« and makes the work »an 'Eroica' of our epoch.« And, fourth and last, that the work, after we have turned our backs on the threshing floor of ideological chaff, is shown to be exactly what it is termed in its title – a concertante rhapsody …

… that, in keeping with the »classical form« of the same, can be divided into two parts of almost equal length: ca. 12'50 are assigned to the primarily slow first segment (in Hungary, the term is *Lassan*), which is followed by some twelve minutes (the *Friss* sequel). This first division into halves, however, tells us nothing about the fragments of sonata and variation elements that on a second level adhere to their own rules. The exposition, organically burgeoning from the sixfold call of the four horns, proceeds through a characteristic miniature march to a colossal cadenza. Among other themes, (at [4] 3'40), the cadenza touches on the *Dies irae* known from the third movement of the second symphony. It then so impressively seizes command of the musical course of events with its vigorous triplets and sixteenths and double and triple stops that the orchestra is soon thrown onto a completely different path, and the main theme ends up having to subordinate itself to the solo somersaults. Next we have what is already a first »development« (7'00) devoted to the motto: it masses together to form a typical episode (we encounter the same layered passages

and shrill chords, for example, in the *Symphony-Poem*), prior to paying tribute to the *Adagio* of *Spartacus* when the main theme, mostly derived by the soloist from its original form, leaves its traces in an absolutely endless melody with manifold reminiscences (yes, that actually might be our protagonist on the »big violin« during a promenade through his own pictures at an exhibition) until the quiet buildup of towering harp and woodwind tones signals that the first major section has come to an end.

However, the adventures of the motto and the main theme have not at all reached their end. Although the *Allegro agitato* (12'58) contributes a new, bouncy first motif, it otherwise once again audibly revolves around the second motion until the first dynamic climax of the work has been reached. The horns raise up their bells (»pavillons en l'air«), the leaping motif shoots up high in broad sheaves – we might suppose that now the modified recapitulation (16'55) will begin in the violoncello, but after a few moments we have to admit that we are mistaken: a new development (how many in all?) pushes the *Allegro* motif (in the oboe) over the main theme, the orchestra summons its energies for its long-desired hymn (19'46), and suddenly we again have reached the lyrical first part, and – as before at 12'54 – it concludes with a tower of tones built by the strings, harps, and woodwinds.

It is first the last variation that provides for clarity. The participants have about two and a half minutes left to produce an effective stretta – and they pull it off. While the soloist creates on the basis of elements from his grand cadenza, the most important figures once again fly through space at a raging pace; the motto goes into a »Sabre Dance,« and the main theme is swept away in the bow-hair-raising vortex, loses its last cantabile contours, and hurries to catch up with the general ecstasy that the composer brings to a standstill with a couple of pithy, unmistakable chords. »Nobody can do it better than he can,« Curt Goetz has the audience sing after his circensian *Hokuspokus*. And that says it all.

Eckhardt van den Hoogen
Translated by Susan Marie Praeder

(1) I particularly recommend Soltan Hajibeyov's exquisite *Caravan* (1945), which very originally combines the idea of Borodin's *Sketch of the Steppes* and the ostinato from Ravel's *Bolero*.

(2) The *Three Concert Arias* are available from **cpo** under *777* 972–2.

(3) The Karen who studied art is not the only individual of this name in the Khachaturian family: the composer of the same name (1920–2011) was his cousin.

(4) Nina Vladimirovna Makarova (1908–76) was Khachaturian's second wife and the mother of his son Karen.

(5) On the side it should be noted that Martiros Saryan painted various portraits of his fellow Armenian Khachaturian. Karen A. Khachaturian occupied himself with them in a study on the topic of *Saryan in the Theater*.

(6) The Concerto and the Rhapsody for Piano and Orchestra have been released on **cpo** under number *777* 918–2.

Torleif Thedéen – cellist

Torleif Thedéen has for more than 30 years been regarded as one of the foremost musicians in Scandinavia. He gained international recognition in 1985 by winning three of the worlds most prestigious cello competitions.

Since then he has been giving concerts all over the world. Thedéen regularly plays not only with all the leading orchestras in Scandinavia, but also with some of the world's major orchestras, – among them the BBC Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Berlin Symphony Orchestra, Moscow Philharmonic Orchestra, Czech Philharmonic Orchestra, Netherlands Philharmonic Orchestra, and Israel Sinfonietta – under conductors like Esa-Pekka Salonen, Paavo Berglund, Neeme Järvi, Franz Welser-Möst, Gennady Rozhdestvensky, Leif Segerstam, and Eri Klas.

Torleif Thedéen is also extremely active as a chamber musician, and appears in prestigious concert venues worldwide such as Wigmore Hall in London, the Carnegie Recital Hall in New York and the Concertgebouw in Amsterdam. He often participates in prestigious Music Festivals, among them the *Verbier Festival*, Prague Spring Festival, the festival in Schleswig-Holstein, festivals in Bordeaux, Oslo, Bath, Stavanger and Kuhmo a.o.

Since 1986 Thedéen has recorded numerous CD's for BIS, featuring standard repertoire works as well as contemporary music. His CD with the Shostakovich Cello Concertos won the *Cannes Classical Award* in 1995, and his recording of J.S. Bach's Solo Suites for solo cello was highly received when it was released in 2000 (Editor's choice in BBC Music Magazine, Nov 2001). In 2002 his recording of Dvorak's cello concerto was released.

In 05/06 he made a very successful debut with the Rotterdam Philharmonic (Schumann), he has toured with soloists like Julian Rachlin, Janine Jansen to European festivals, and returned to New Zeeland, and Australia in 06/07. He also toured Scandinavia and England with the Musica Vitae chamber orchestra from Sweden in Oct 2006.

In 07/08 Mr Thedéen has toured extensively worldwide with Janine Jansen & Maxim Rysanov, following their recording made by DECCA. He performed with the Tokyo Metropolitan Orchestra in Nov 07.

08/09 he successfully performed with the London Philharmonic Orchestra (Mario Venzago) in London, toured with the BBC Wales SO, and recorded for ***cpo*** with NDR Orchestra in Hannover, Germany. He performed in Musikverein in Vienna, as a soloist in Beethovens Triple Concerto with Wiener Symphoniker (Jan 09), and in France with Orchestre Philharmonique de Bordeaux. In 2009 he was invited back to the Chamber Music Festival in *Verbier*, Switzerland.

09/10 included a.o. a Gala Concert in Geneva (Beethoven Triple Concerto with Vienna Symphony), as well as returns to the Stockholm Philharmonic (Kamu) and the Swedish Radio Symphony Orchestra (Saraste), and Helsinki Philharmonic (Storgårds). In 10/11 he performed Dutilleux Cello Concerto with Stuttgart Philharmonic and returned to NDR Hannover, and Dortmund. The season also included Brahms Double Concerto with Janine Jansen and the Hallé Orchestra in Manchester, concerts in Birmingham (CBSO), Finland, Spain, and Chamber Music tour (Wigmore Hall, Carnegie Hall etc) with fellow soloists Andsnes, Hamelin, Kraggerud, Tomter, Fröst a.o.

In March 2011 he performed Bloch Schelomo with the ORF/RSO Orchestra in Vienna, substituting for Heinrich Schiff on short notice.

In 11/12 there were several concerts with Janine Jansen and Max Rysanov, including London (Wigmore Hall), Salzburg Festival, Istanbul, a.o., and concerts with pianist Roland Pöntinen (Berlin, Stockholm a.o), orchestra concerts in Germany, Scandinavia etc.. He participated in the Martha Argerich Chamber Festival in Lugano in June 2012, and returned to the Verbier Festival in June same year.

14/15 and 15/16 Torleif Thedéen returned to New Zealand and Australia, in addition to several European venues. In 2016 Thedéen was back to Stockholm and Helsinki Philharmonic, performed with Hamburg Symphony a.o. 16/17 he returned to New Zealand and Australia for Chamber Music festivals and orchestra concerts. Chamber Music tours included returns to Verbier, Carnegie Hall, Berlin, London (Wigmore Hall) a.o.

Present season Thedéen appears in Switzerland (Sion Festival), Spain (Casals Festival), Japan, the US (Washington D.C.), Austria (Graz), etc

Torleif Thedéen served as Professor at the Royal Conservatory of Music in Copenhagen 1992–96. Since 1996 he is Professor at the Royal Conservatory of Music in Stockholm.

He equally teaches at the Oslo and Malmö Conservatories.

He plays on a cello by David Techler from 1711 (ex Lynn Harrell).

The Rhine Philharmonic State Orchestra

Principal Conductor: Garry Walker
(beginning with the 2017/18 season)
Honorary Conductor: James Lockhart
Program Director: Günter Müller-Rogalla

The Rhine Philharmonic State Orchestra (Staatsorchester Rheinische Philharmonie), which looks back on more than 350 years of history, is the cultural ambassador of the city of Koblenz and the entire surrounding region. Established in 1654 as the local prince archbishop's court ensemble, the orchestra has been funded by the German land of the Rhineland-Palatinate since 1973. During each season the Rhine Philharmonic presents some sixty to seventy concerts and up to 140 works for music theater at the Koblenz Theater. Its designated conductor, the Scot Garry Walker, will begin his work with the orchestra in the 2017/18 season. James Lockhart, who served for many years as the orchestra's principal conductor, is currently its distinguished past conductor, and Günter Müller-Rogalla has been its program director since the 2014/15 season.

Along with its own concerts at the Görres House, the Rhine Philharmonic's close cooperation with the Koblenz Music Institute enables it to realize grand symphonic programs in the Rhine-Mosel Hall every year. The internationally renowned soloists who have performed with the orchestra during the current season include Tine Thing Helseth, Tianwa Yang, Klaus Mertens, Dmitri Ashkenazy, and Felix Klieser. Its multifaceted program designed to convey music to the public includes children's concerts, delights school classes with its »Musical Classroom,« and enables young and old alike to get to know the orchestra firsthand in the »r(h)ein.geblickt« series. Its Rhine Phillis Orchestra is an established big band that regularly performs in Koblenz and the surrounding

region. And the »Philharmonic Hour« offers programs for fans of chamber music.

The State Orchestra not only regularly performs in Koblenz but also is present in the northern Rhineland-Palatinate region, with a concert series in Mayen and regular guest performances in Andernach, Bad Ems, Bad Salzig, Boppard, Simmern, and Idar-Oberstein. The orchestra also plays a significant role in the cultural scene beyond its home region and on an international basis. During the past years the orchestra has traveled to Milan, Amsterdam, Antwerp, and Salzburg with its magnificent symphonic programs, and it regularly performs in the Master Concerts in Mainz and Karlsruhe and in the BASF concert series in Ludwigshafen. During the current season it will make its first guest appearance at the Tonhalle in Zurich.

The Rhine Philharmonic State Orchestra's commitment to inspiring new interest in music means that it conducts a constant search for new concert formats. It is an orchestra in motion with a broad repertoire extending from the great symphonic literature to jazz and the »B.E.N.K« series featuring contemporary music of the twentieth and twenty-first centuries. Participation also plays an important role in projects such as the series «classix experience« with workshops in conjunction with the orchestra's concerts at the Görres House. The Rhine Philharmonic brings together people of all ages and backgrounds.

The Friends of the Rhine Philharmonic, the society of the orchestra's patrons, was formed in 1988 and celebrated its twenty-fifth anniversary in 2013. The orchestra is grateful to the society and the Rhine Philharmonic Foundation established in 2006 for their generous support. In cooperation with the German Music Council the Rhine Philharmonic annually selects a »Conductor in Progress« who accompanies the orchestra through a particular season. In addition, the orchestra is closely associated with the SWR and Deutschland Kultur stations, which during every season record some of its concerts for broadcast.

Daniel Raiskin
Conductor
www.danielraiskin.com

"Daniel Raiskin is clearly a musician of sensibility, well versed in his craft; a further example perhaps of one last great gift of the old Soviet Union, the rigour and distinction of its conducting schools"

(by David Gutman, Gramophone, 2012)

A son of a prominent musicologist, Daniel Raiskin grew up in St. Petersburg. He attended the celebrated conservatory in his native city and continued his studies in Amsterdam and Freiburg. First focusing on violin and viola, he got inspired to take up the baton by an encounter with the distinguished teacher Lev Savich. In addition, he also took classes with Maestri such as Mariss Jansons, Neeme Järvi, Milan Horvat, Woldemar Nelson und Jorma Panula. Raiskin, who cultivates a broad repertoire, often looks beyond the mainstream in his strikingly conceived programmes.

From the 2018/19 season onwards, Daniel Raiskin will be Music Director of the Winnipeg Symphony Orchestra and since 2017/18 he is Principal Guest Conductor of the Belgrade Philharmonic Orchestra as well as Artistic Partner of the Chamber Orchestra St. Michael Strings in Finland. Daniel Raiskin's engagements in the 2018/19 season include appearances with Netherlands Symphony Orchestra und Orquesta Clásica Santa Cecilia. Moreover, he will give his debut with St. Petersburg Philharmonic Symphony Orchestra.

Daniel Raiskin was Principal Guest Conductor of the Orquesta Sinfónica de Tenerife (season 2017/18), Chief Conductor of the Staatsorchester Rheinische Philharmonie in Koblenz (2005–2016) and held the same title with the Artur Rubinstein Philharmonic Orchestra in Lódz (2008–2015).

His regular guest engagements include the Athens State Orchestra, Estonian National Symphony Orchestra, Hong Kong Sinfonietta, Iceland Symphony Orchestra, Japan Century Symphony Orchestra, Mariinsky Orchestra, Moscow Philharmonic Orchestra, National Symphony Orchestra Taiwan, NFM Wroclaw Philharmonic, Orchestre National de Belgique, Orchestre National de Lyon, Orquesta Clásica Santa Caecilia, Orquesta Sinfónica Nacional de México, Osaka Philharmonic Orchestra, RTV Slovenia Symphony Orchestra, San Antonio Symphony, Slovenska Filharmonia Bratislava, State Academic Symphony of Russia „Svetlanov", Stuttgarter Philharmoniker and the Swedish Chamber Orchestra.

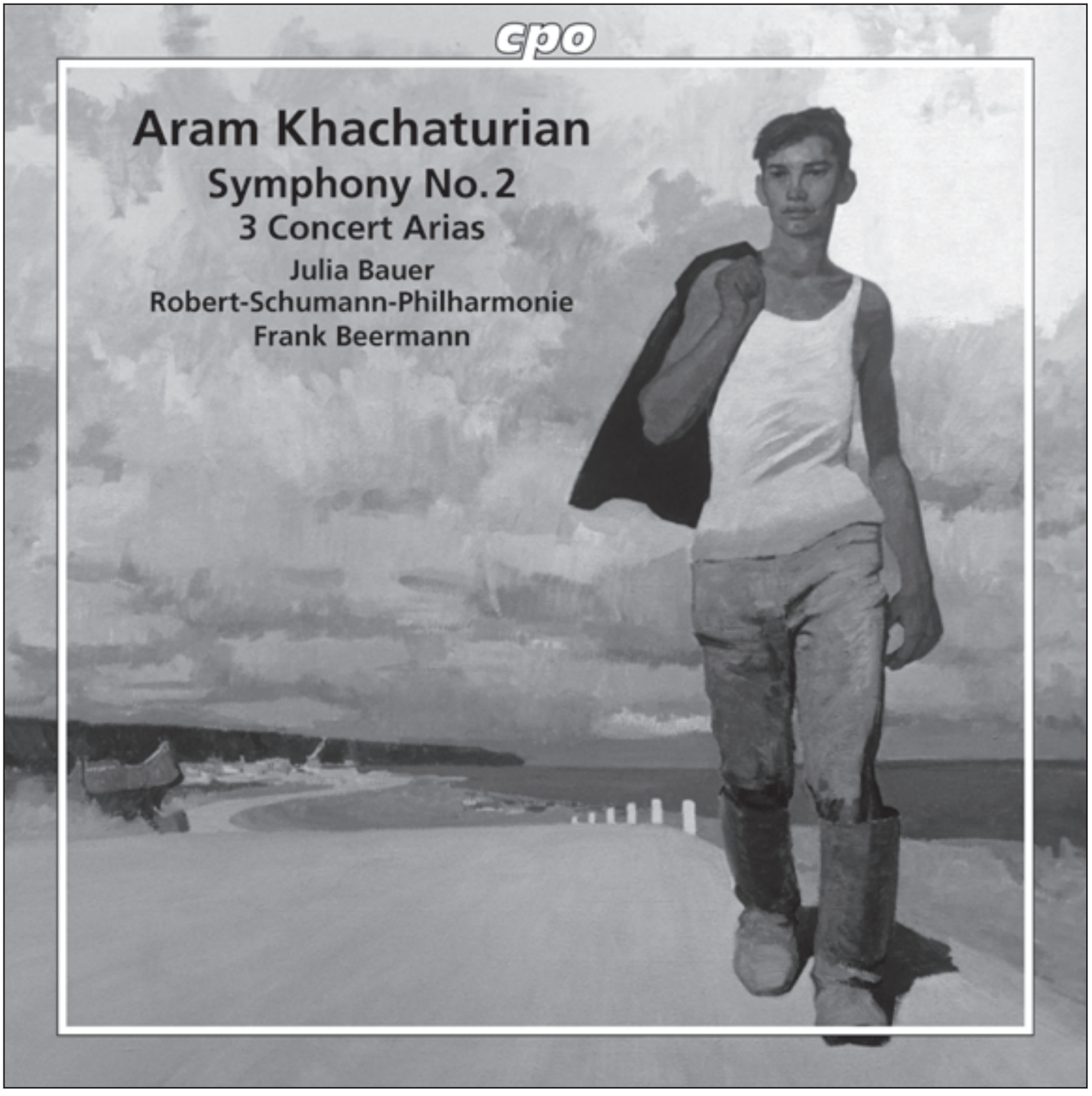
His appearances in the opera house have included *Carmen*directed by Calixto Bieito for the Dutch company Opera Zuid, and at the Theater Koblenz, where he also conducted Shostakovich's *The Nose*. Raiskin conducted the Minsk Orchestra in an acclaimed production of Mozart's *Don Giovanni* at the Opera Festival 2011 in St. Margarethen/ Austria.

Among the major soloists with whom Daniel Raiskin has appeared are Emanuel Ax, Nelson Freire, Martin Fröst, Alban Gerhardt, Vadim Gluzman, Natalia Gutman, Kari Kriikku, Lang Lang, Francois Leleux, Jan Lisiecki, Alexei Lubimov, Albrecht Mayer, Daniel Müller-Schott, Olli Mustonen, Steven Osborne, Julian Rachlin, Benjamin Schmid, Julian Steckel, Anna Vinnitskaya and Alexei Volodin.

Recent recordings include Mahler Symphony No. 3 and Shostakovich Symphony No. 4 with the label AVI, both to great critical acclaim. His recording with cello concertos by Korngold, Bloch and Goldschmidt with Julian Steckel and the label AVI received an *Echo Klassik Award* in 2012. Other recent recording projects include two Louis Glass Symphony cycles with the label ***cpo***, Lutosłlawski's vocal-instrumental works with the label Dux and recording of Alexander Tansman's *Isaie le Prophète*- and *Psaumes* with the label World Premiere Recordings.



Torleif Thedéen (© Nicolaj Lund)



Already available: ***cpo*** 777 972–2



Already available: ***cpo*** *777* 918–2



Torleif Thedéen (© Nicolaj Lund)

cpo

Aram Khachaturian (1903–1978)

1	**Cello Concerto in E minor**	32'24
4	**Concerto-Rhapsody for Cello & Orchestra**	24'36

T.T.: 57'04

Torleif Thedéen, Violoncello

Staatsorchester Rheinische Philharmonie

Daniel Raiskin

cpo 555 007–2
Recording: Rhein-Mosel-Halle, Koblenz,
June 29–July 2, 2015 (1-3); July 18–20, 2016 (4)
Recording Producer, Balance Engineer, Editing, Mix & Mastering:
Holger Urbach Musikproduktion Ratingen, www.humusic.de
Publisher: © by MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI GMBH & CO. KG
Cover Painting: Kasimir Malewitsch, »Porträt eines Mannes«
(Nikolai Punin?), 1933.
St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum.
© Photo: akg-images, 2019; Design: Lothar Bruweleit
cpo, Lübecker Str. 9, D–49124 Georgsmarienhütte

℗ 2019 – Made in Germany

DDD

LC 8492

7 61203 50072 7

cpo 555 007-2 Khachaturian · Cello Concerto · Torleif Thedéen · Daniel Raiskin

cpo 555 007-2 Khachaturian · Cello Concerto · Torleif Thedéen · Daniel Raiskin