

Großer Sendesaal des SFB
Sonntag, 18. November 2001, 18.00 Uhr

Orchesterkonzert

Akademisches Orchester Berlin e.V.
Leitung: Andreas Schüller

Solistin:
Lala Issakova, Klavier

Das Programm am 18.II.2001

Sergej Rachmaninow

(1873 – 1943)

Klavierkonzert Nr.2, c-Moll, op.18

Moderato

Adagio sostenuto

Allegro scherzando

Carl Maria von Weber

(1786 – 1826)

Ouvertüre zu Schillers Schauspiel "Turandot", op. 37

Paul Hindemith

(1895 – 1963)

Sinfonische Metamorphosen über Themen von Carl Maria von Weber

Allegro

Turandot: Scherzo

Andantino

Marsch

Sergej Rachmaninow, Klavierkonzert Nr.2, c-Moll, op.18

Biografisches: Geboren am 20.3.1873 in Semjonow/Nowgorod entstammt Sergej dem Landadel und kennt keine materiellen Sorgen. Früh als pianistisches Wunderkind erkannt, erhält er seine musikalische Ausbildung u.a. am Petersburger und Moskauer Konservatorium. Sein 1. Klavierkonzert wird vom Publikum abweisend aufgenommen, die Aufführung einer 1. Sinfonie unter Glasunow gerät zum Debakel und stürzt den 24-jährigen in eine erste tiefe Schaffenskrise. Die Behandlung durch den renommierten Nervenarzt Nikolaj Dahl, der ihm geduldig suggeriert, nur mit der Komposition eines neuen Klavierkonzertes könne er seine Selbstzweifel besiegen, führen zum umjubelten Erfolg seines 2. Klavierkonzertes 1900/01.

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug, Streicher.
Spieldauer: ca. 34 min
Uraufführung: 27. Oktober 1901 in Moskau durch den Komponisten

Mit diesem 2. Klavierkonzert gelang Rachmaninow der erste große Wurf seiner Karriere. Es begründete – leider allzu einseitig – seinen weltweiten Ruhm und dient dank seines melodischen Reichtums und seiner überquellenden Harmonik bis heute als Fundgrube für die Unterhaltungsbranche des 20./21. Jahrhunderts. Das Konzert erfasste in seinem Erscheinungsjahr 1901 vollkommen die Stimmung seiner Zeit: Erregung, Aufschwung, Hoffnung und Angst vor etwas Neuem, Unerwartetem, so wie es *Gorki* in einem Brief an *Tschechow* formulierte: „*Es ist wahrhaft an der Zeit, wo man etwas Heroisches braucht: Alle wollen etwas Anregendes, Markantes, solcher Art, wissen Sie, dass es nicht dem Leben ähnlich ist, sondern höher, besser, schöner. Das neue Konzert von Rachmaninow ist von dieser Art...*“

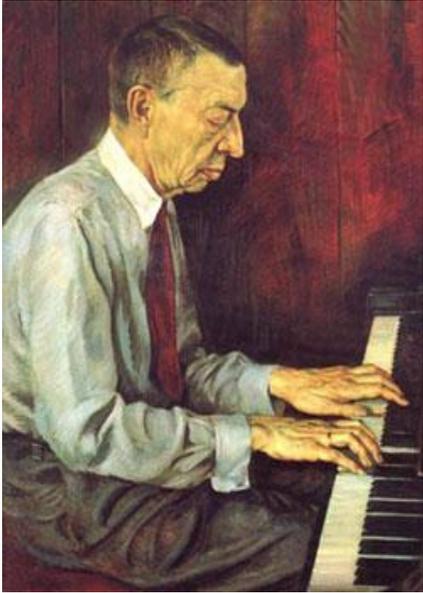
Das Konzert beginnt mit schweren, düsteren Glockenschlägen im Orchesterpart. Ein markantes Viertonmotiv führt zum Hauptthema des 1. Satzes, der alle Anzeichen der russischen, gedehnten Volksmusik trägt. Aus einem kleinen Motiv entspringt eine weitschweifige Kantilene, die eine enorme räumliche Tiefe suggeriert. Riesige dynamische Wellen und eine überquellende, lyrische Melodik überdecken Rachmaninows kontrapunktische Künste, die er besonders in der Durchführung des Konzertes entfaltet.

Der langsame Satz wird im Klavierpart mit demselben ruhig fließenden Kreuzrhythmus eingeleitet, den Rachmaninow bereits in der „Romanze“ aus den zwei Stücken für sechs Hände, 1891 als Introduction verwendet. Der Satz verdichtet sich, wie so typisch für den Komponisten, immer mehr, aber nicht geradlinig, sondern von gegenläufigen Beschleunigungen und Verzögerungen durchzogen. Höhepunkt ist eine kurze und brillante Klavierkadenz. Monumental ausholende Akkordketten des Klaviers, gestützt von Liegetönen des Orchesters, beenden den Satz.

Von ganz anderem Charakter ist schließlich das Finale. Hier werden die lyrischen Bilder in hymnischen Jubel umgewandelt. Formal eine Verbindung von Sonatenhauptsatz und Rondo überrascht Rachmaninow mit musikalischem Witz aber auch mit lyrischer Emphase. Nach einer nicht enden wollenden Steigerung und einem veritablen Feuerwerk pianistischer Prachtentfaltung endet der Satz fast beiläufig mit einer ironisch-gezierten, polonaisenhaften Akkordwiederholung.

Rachmaninow hat mit diesem Konzert seine eigene Klangsprache gefunden. Er vermeidet grelle Orchestration, die Klangfarben werden weicher und raffinierter als in seinen Jugendwerken. Eine Fülle farbiger, ineinander fließender Harmonien und zarte Melodien prägen das Werk. Das konzertierende

Element – der Wettstreit zwischen Orchester und Solist – fehlt fast völlig. Es gibt nur selten, etwa im 2. und 3. Satz, virtuose Solopartien. Das Konzert ist eine Synthese zwischen dreiteiligem Zyklus und der permanenten Entwicklung einer einzigen Grundidee – ein lyrisches Poem. Die Melodik wurzelt im russischen Volkslied, ohne zu zitieren. In der Harmonik überschreitet Rachmaninow kaum die Grenzen des spätromantischen Spektrums und rettet so die „Tonalität ins 20. Jahrhundert“.



Nicht erst seit *Marilyn Monroe* in dem Film „Das verflixte 7. Jahr“ zu den Klängen des Mittelsatzes in Rührung und Ergriffenheit erstarre, ist das Werk einem großen Publikum vertraut. Schon bei der Uraufführung erhielt Rachmaninow eine breite Woge der Zustimmung, die seine Selbstzweifel und Panik mit einem Schlag hinwegspülte. Die Rezension von *Iwan Lipajew* in der *Russkaja Muzykalnaja Gazeta* ist auch heute noch uneingeschränkt gültig: „Es ist voller Poesie, Schönheit, Wärme, wunderbar orchestriert und von gesunder, mitreißender schöpferischer Kraft. In jedem Takt spürt man Rachmaninows Talent“.

rb

Abb.: Sergej Rachmaninow am Klavier, portraitiert 1940 von Boris Schaljapin

Anmerkungen zu Webers „Turandot“, op. 37

Biografisches: Die Schauspielmusik zu Schillers „Turandot“ aus dem Jahr 1809, komponiert für das Stuttgarter Hoftheater, geht auf eine bereits 1804 komponierte „Overtura chinesa“ zurück. Zusammen mit sechs Märschen besorgte Weber eine charakterisierende Untermalung des chinesischen Themas, wobei ihm das „Festhalten an der Tendenz der Sache“ wichtiger war als der „gefällige Eindruck“ [hinterlassene Schriften II.178].



Carl Maria von Weber

Besetzung: Piccolo, Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Bassposaune, Triangel, Becken, Trommel, 3 Pauken, Streicher.
Spieldauer: ca. 5 min.

Das Sujet besitzt schon eine enorme Attraktivität: Da übernimmt eine exotische Prinzessin die Initiative bei der Wahl ihres Bräutigams, lässt die Bewerber antreten, stellt ihnen drei Rätselfragen und lässt sie dann reihenweise köpfen, weil sie ihrem Anspruch an Herz und Geist (!) nicht genügen. Auch als der Prinz-ohne-Land Kalaf die Rätsel löst, verharrt sie in der Rolle der grausamen Rachegöttin am männlichen Geschlecht (eine historische Vergewaltigungsmär gibt ihr das vorgebliche Recht dazu) und verweigert das Preisgeld. Kalaf schlägt ihr einen Handel vor: Sollte sie binnen Tagesfrist seinen geheim gehaltenen Namen erfahren, würde er verzichten und sie könne ihn dem Henker überantworten. Die von Turandot eingesetzten Mittel des Terrors und der Gewalt schlagen fehl. Erst als Kalaf selbst ihr seinen Namen verrät und sich damit in ihre Hand begibt, beendet Turandot das tödliche Spiel und gibt ihm freiwillig das Ja-Wort.

Das ursprünglich vom italienischen Dichter *Carlo Gozzi* (1720–1806) nach altpersischen Vorbildern verfasste „szenische Märchen“ wurde von *Schiller* kongenial für das Weimarer Hoftheater bearbeitet. *Tieck*, *E.T.A.Hoffmann*, *Busoni* und in neuerer Zeit *Wolfgang Hildesheimer* sind weitere namhafte Bearbeiter der kämpferisch-feministischen Vorlage. Und es spricht für die Phobien der Männer, dass sie allesamt der Geschichte ein happy-end anhängen, um die Gültigkeit der männlich-orientierten Geschlechterrollen zu bestätigen. Wie hätte eine Frau „Turandot“ enden lassen?

Das Bild der männermordenden femme fatale steht so ganz im Widerspruch zum etablierten Frauenbild der letzten Jahrhunderte. Die hohe Attraktivität dieses Stoffes besteht sicher zum Teil darin, dass *Mann* die fixierte Geschlechterrolle auf der Bühne folgenlos umkehren konnte, erleben durfte, welche furchtbaren Exzesse das Wirken „wider die Natur“ mit sich brachte, um sich anschließend behäbig in den bourgeois-klerikalen Ohrensessel zurückzulehnen und die gottgewollte Ordnung wiederhergestellt zu sehen. Dass mit diesem Stück die Suche nach einem neuen Gesellschaftsmodell im Mann-Frau-Verhältnis begann, die sich bis in unsere Tage hinzieht, übersah *Mann* nur zu gerne.

Ein Zweites: Manifestiert sich nicht das *Darwinsche* Theorem des „survival of the fittest“ in „Turandot“ lange vor seiner wissenschaftlichen Ausprägung? Die Kriterien genetischer Fitness werden hier von der Frau festgelegt. Und sie hat ganz andere Vorstellungen vom „idealen Mann“ als es sich die sexorientierten, machtlüsternen Machos je träumen ließen. Die Parvenüs mit ihren Eroberungs-fantasien enden auf dem Richtblock. Was zu Gozzis und Schillers Zeiten diffuse Ahnung war, ist heute gesichertes biologisches Grundwissen, wenngleich die Folgen für die Männerwelt weniger dramatisch sind.

Weber ein Protagonist für Frauenemanzipation und Darwinismus? Sicher nicht. Er war, wie viele seiner Zeitgenossen angetan von der fernöstlich-mystischen Aura des Stückes und fasziniert von der fremdartigen gesellschaftlichen Realität eines abstrakten Reiches der Mitte. Seine Musik allerdings passt sich adäquat der nationalen Besonderheit des Stoffes an und repräsentiert in strenger Form die bizarr - starren Eigentümlichkeiten chinesischer Tradition.

rb





Prinzessin Turandot

Paul Hindemith, Sinfonische Metamorphosen über Themen von Weber (1943)



Biografisches: Paul Hindemith wird am 16. November 1895 in Hanau geboren, erhält bereits früh eine gediegene musikalische Ausbildung in Geige und Komposition, die er 1915 erfolgreich abschließt. Kriegseinsatz und Engagement als Konzertmeister in der Frankfurter Oper (1919) sind die nächsten Lebensstationen. In dieser Zeit entstehen erste Kompositionen, die aufhorchen lassen. Drei, als provokant empfundene Operneinakter sichern ihm endgültige Aufmerksamkeit als ernstzunehmender Komponist. 1926 erhält er eine Berufung an die Berliner Musikhochschule als Lehrer für Kompositionslehre. Im Zusammenwirken mit BRECHT, EISSLER, BENN u.a. entsteht eine Fülle von Werken. Nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten wird er zur Zielscheibe einer verquasteten deutsch-traditionalistischen Musikideologie. Mit dem Vorwurf des „Kulturbolschewismus“ drängt man ihn aus seinen Ämtern. Er weicht in die Türkei aus und sorgt dort für den Aufbau eines türkischen Musiklebens, emigriert schließlich 1938 in die Schweiz. Dort erreicht er mit der Oper „*Mathis der Maler*“ [eine entsprechende Sinfonie war vier Jahre zuvor in Berlin durch Furtwängler mit großem Erfolg uraufgeführt worden] sowie dem Ballett „*Nobilissima visione*“ große Anerkennung. 1940 übersiedelt er nach Yale (USA) und unterrichtet, komponiert und dirigiert dortselbst. 1952 erfolgt seine Rückkehr in die Schweiz. Er weitet seine Dirigiertätigkeit aus und komponiert in seinem Spätwerk Stücke, die gekennzeichnet sind von Resignation und Trauer. Am 28.12.1963 stirbt er.

Wilhelm Furtwängler, der sich immer als Anwalt Hindemiths verstand, würdigt seine Musik 1936 folgendermaßen: „*Sie ist fortschrittlich, expressionistisch und von provozierender Direktheit. Sie zeigt ein helles, klares Profil der Aussage und ist geprägt von vitaler Bodenständigkeit.*“ Er ist ein Künstler, „*so recht aus der Musik herausgewachsen, stämmig, unverkünstelt, handwerklich.*“ [Paul Bekker in: „Musikblätter des Anbruchs, 1925]

Besetzung: Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauke, Schlagzeug, Streicher
Spieldauer: ca. 22 min.

Die „*Symphonic Metamorphosis*“ komponiert Hindemith 1943 in der Emigration in den USA für großes Orchester. Er greift dabei zurück auf seine *Weber*-Bearbeitungen von 1940, die Grundlage eines (nicht realisierten) Balletts sein sollten. Das Werk erweist sich als ausgesprochen brillantes Orchesterstück, mit dem er in den USA Popularität gewinnt. Hindemith unterwirft weniger Themen als vielmehr ganze Stücke Webers eingreifenden Metamorphosen (Verwandlungen): Der 1.Satz basiert auf dem vierten, der Schlusssatz auf dem siebten der *8 Stücke für Klavier zu 4 Händen* op.60; der 2.Satz geht auf Webers Overtüre zu *Turandot* zurück; der dritte Satz benutzt das zweite der *6 Stücke für Klavier zu 4 Händen* op.10.

Seine „Metamorphosen“ erfolgen auf mehreren musikalischen Ebenen: Er weitet die Form der Vorlagen aus durch variierte Wiederholungen, er verändert die Tonartenverhältnisse, er schärft und pointiert die Rhythmik und Harmonik und fügt neue Stimmen hinzu.

Im lebhaften *ersten Satz* durchläuft das Thema spielerisch die einzelnen Klanggruppen. Es wird von den Violinen vorgetragen, von den Holzbläsern aufgenommen, vom Blech abgelöst und durchwandert so die Höhen und Tiefen des Klangraumes.

Das romantische Scherzo des *zweiten Satzes* wird bestimmt von den Weberschen „Turandot“-Motiven. Ein Arsenal von Schlaginstrumenten, flirrende Streicher-Flageolets und ein übermütiges Treiben der

Holzbläser erzeugen die charakteristische Stimmung, in die Hindemith im Trio ein eigenes Thema einbindet. Die Pauke beendet das Stück auf verblüffende Weise.

Der kleine *langsame Satz (Andantino)* bringt das Thema in der Klarinette, gibt es dann an die Streicher weiter und lässt es in der Wiederholung, wo es ebenfalls die Klarinette bläst, von einer unruhigen Flöte umspielen. Im Schlussteil des Satzes entwickelt sich ein kleines Flötenkonzert über das kantable Andantino-Thema.

Als *Finale* erklingt ein Marsch, allerdings ein Marsch mit einem gehörigen Schuss Parodie. Die Rührtrommel schlägt dumpf dazu, die Hörner nehmen das Thema auf, die Holzbläser kichern darüber, übermütig geht er zu Ende. Das Werk zeugt von einem liebenswerten Hindemith, der hier unbeschwert von Mystik lustig und heiter musiziert. rb

Handwritten musical score for "Symphonische Metamorphosen" No. 1. The score is written on nine staves. At the top, it is labeled "No 1". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is printed on Parchment Brand paper, which is noted as "No. 1 - 9 lines". The publisher information at the bottom reads "Printed in U.S.A." and "Belwin Inc. New York, U.S.A."

Skizzen zu den "Symphonischen Metamorphosen" 1943



Lala Issakova

Lala Issakova, geboren in Baku, Azerbaidschan, begann ihre musikalische Ausbildung mit vier Jahren. Mit acht Jahren gab sie ihr erstes Konzert. 13-jährig hatte sie ihren ersten Soloauftritt mit dem Azerbeidschan National Symphony Orchestra. Beim nationalen Klavierwettbewerb gewann sie den 1. Preis. Ihr Studium am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau bei Lev Vlassenko und Mikhail Pletnev schloss sie mit Auszeichnung ab. Sie begann ein weiterführendes Studium an der Berliner Musikhochschule „Hanns Eisler“ bei Annerose Schmidt mit dem Ziel des Konzertexamens. Darüber hinaus besuchte sie Meisterkurse bei den Pianisten Vitalij Margulis, Leon Fleischer und Murray Perahia.

Seit 1991 trat sie als Solistin in Recitals und Konzerten mit verschiedenen Orchestern auf, so mit dem Azerbeidschan National Symphony Orchestra, Kairo Symphony Orchestra, Ekhnaton Chamber Orchestra, NMH Symphony Berlin, Deutsch-Polnisches Jugendorchester, Philharmonisches Orchester Vilna, Aomori Chamber Orchestra u.a. Sie ist Mitglied von Kammermusik-Ensembles in Russland, Deutschland, Japan, Italien, Portugal, Ägypten, Azerbaidschan, Litauen und Ungarn. Für verschiedene Rundfunk- und Fernsehanstalten hat sie Aufnahmen gemacht so u.a. für den (ehem.) RIAS in Berlin und den SFB.