

15-ին<sup>1091</sup>, իսկ բազմաձայն եղանակաւորումի աշխատանքներուն սկսեր է Ապրիլ 9-ին, ինչպէս վերը մէջբերեցի: Չանոնք յաջորդ երկու երեք օրերուն ալ շարունակելով<sup>1092</sup>, վերջապէս «աւարտեցի Այսօր Երկնայինն-ի քառաձայն դաշնաւորումը, զոր խնդրած էր ... Գերպօ. Չոլաքեան»<sup>1093</sup>: Վերտառութեան թուականը ընդօրինակութեան աւարտումի օրն է, որուն մասին ոչինչ ակնարկած է Հ. Հէպոյեան իր յուշատետրին մէջ. նաեւ անյայտ կը մնայ այս ձեռնարկին՝ Ս. Պսակի արարողութեան երգերուն դաշնաւորումի գործին ելքը...: Հ. Հէպոյեանի 12 Մարտ թուակիր նամակին Գերպօ. Չոլաքեանի տուած պատասխանէն կ'իմանանք միայն երկուստեք համաձայնուած գործելակերպը, սակայն չկայ խօսք աւարտածամի նկատմամբ...

«Գերապատիւ Հայր,

Կը փութամ յայտնել անկեղծ շնորհակալութիւններս ձեր ցոյց տուած հասկացո-

ղութեան ու բարեացակամութեան համար: Վստահ եմ որ իրադործելով մեր փափաքը՝ մեծապէս օգտակար հանդիսացած պիտի ըլլաք Թեմիս եւ շնորհիւ ձեր կատարելիք դաշնաւորումին, պիտի աւելնայ փայլը հարսանեկան արարողութիւններուն:

Կ'առաջարկէք դաշնաւորումի երեք ձեւեր, մեզի ձգելով ընտրութիւնը: Վարդապետներու հետ տեսակցելէ վերջ, յանգեցանք այն եղրակացութեան թէ մեզի համար օգտակարագոյնը պիտի ըլլայ ձեր առաջարկած Բ. ձեւը, այսինքն Նուաձայն խմբերդ, առաւել Երգեհոն - Օմօֆօն: Միայն թէ պիտի խնդրէինք որ մեծ կարեւորութիւն տրուի Թեմիսի բաժնին:

Վստահ ենք որ ձեր երաժշտական տաղանդը ծնունդ պիտի տայ ակնկալուած ըստեղծագործութեան...»<sup>1094</sup>:

Հ. Մ. ԹՈՓԱԼԵԱՆ

(Շարունակելի)

հոն երգուած Լիթանիա-յիս մասին գնահատական նամակ մը ստացայ, ներքակ քանի մը շարահաններու նոթաներով, որոնց համար ինծմէ դաշնաւորում կը խնդրէ՝ (Նոյնը, անդ, Երեքշաբթի, 8 Փետրուար 1977):

<sup>1091</sup> Հմմտ. նոյնը, անդ, Երեքշաբթի, 15 Մարտ 1977:

<sup>1092</sup> Հմմտ. նոյնը, անդ, Երկուշաբթի, 11 եւ Չորեքշաբթի, 13 Ապրիլ 1977:

<sup>1093</sup> Նոյնը, անդ, Շաբաթ, 16 Ապրիլ 1977:

<sup>1094</sup> ՎՄԳ, Գերպօ. Յովհ. Արքեպս. Չոլաքեան տփ., նամակ՝ Իսթանպուլ, 5 Ապրիլ 1977:

## Die Konzerte von Aram Chačaturjan

### Zweite Fortsetzung

#### II. LEBEN UND WERK VON ARAM IL'İÇ CHAČATURJAN

##### 1. Familie und Herkunft

Der Vater des Komponisten, Egija (Il'ja) Voskanovič Chačaturjan, stammt aus einer Bauernfamilie aus Aza in Nachičevan im Grenzgebiet zu Persien. Er wurde etwa 1862 geboren<sup>44</sup> und zog mit nur dreizehn Jahren allein nach Tiflis, wo er sich als Buchbinder im Vorort Kodžori eine Existenz aufbaute. Eine Zeitlang besaß er auch ein Papiergeschäft.

Egija Chačaturjan wurde mit seiner späteren Frau Kumaš Sergeevna Ter (ca. 1872–1956)<sup>44</sup> aus Nieder-Aza verlobt, als sie einander noch gar nicht kannten. Sie war damals neun Jahre alt, er um zehn Jahre älter. Als sie sechzehn Jahre alt war, heiratete er sie und führte sie nach Tiflis.

Sie hatten fünf Kinder. Das erste, die Tochter Ašchen, starb mit eineinhalb Jahren. Der älteste Sohn Suren kam vermutlich 1889 zur Welt.<sup>44</sup> Er besuchte das Russische Gymnasium in Tiflis, das er 1908 abschloß. Im

<sup>44</sup> Arams ältester Bruder war um vierzehn Jahre älter als er selbst, der 1903 geboren wurde. Er muß daher 1889 zur Welt gekommen sein. Da aber vor ihm noch die Tochter geboren wurde, liegt der spätestmögliche Termin für die Hochzeit im Jahr 1888. Da die Mutter damals sechzehn Jahre alt war, kann sie nicht nach 1872 geboren sein.

An einer anderen Stelle heißt es, daß der Vater Ende der siebziger Jahre<sup>44</sup> des vorigen Jahrhunderts als Dreizehnjähriger nach Tiflis gezogen sei. Nimmt man das Jahr 1875 als früheste Möglichkeit an, so kommt man auf ein Geburtsdatum von 1862 für den Vater, und die Differenz von zehn Jahren zwischen ihm und seiner Frau wäre gegeben.

Alle hier zitierten Altersangaben und Relationen stammen aus Aram Il'ič Chačaturjan, Из Воспоминаний [Aus der Erinnerung], in: „Sovetskaja Muzyka“ 6 (1973), S. 27 ff.

selben Jahr – die Angabe 1910 bei Krebs<sup>45</sup> weicht von Chačaturjans eigener Aussage ab, ist nicht belegt und auch wegen anderer erwiesener Fehler wenig glaubwürdig – zog er nach Moskau und russifizierte seinen Namen in Chačaturov. Dort studierte er zunächst zwei Jahre lang an der historisch-philologischen Fakultät. Er begann schon dort, sich für das Theater zu interessieren, und stieß schließlich zur Regiegruppe des Moskauer Künstlertheaters unter der Leitung von Konstantin Sergeevič Alekseev (Künstlername Stanislavskij), Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko und Leopold Antonovič Suleržinskij. 1913 eröffnete das Künstlertheater ein Studio unter der Leitung von Suleržinskij, Evgenij Bagrationovič Vachtangov und Michail Aleksandrovič Čechov. Suren begann als Regieassistent zu arbeiten und war Sekretär des Künstlerrates des Theaters. Nach der Oktoberrevolution betätigte er sich auch politisch. Im Frühjahr 1919 gründete er das Armenische Dramatische Studio in Moskau. Daneben spielte er die Mandoline, sang in Amateurvorstellungen und beschäftigte sich mit der Malerei. Er heiratete Sarra Michailovna Dunaeva, die selbst Künstlerin war. Ihr Sohn Karen (geboren 1920) studierte Komposition bei Sebalin, Šostakovič und Mjaskovskij; er lehrt seit 1952 am Moskauer Konservatorium und komponierte u. a. die Nationalhymne der Republik Somalia (1972). Suren Chačaturjan starb bereits 1934.

Sein Bruder Vaginak war zunächst Gehilfe in der väterlichen Buchbinderei und huldigte der dramatischen Kunst in Liebhaberaufführungen.<sup>46</sup> Er zog nach Ekaterinodar,

<sup>45</sup> D. Stanley [= Stanley Dale] Krebs, Soviet Composers and the Development of the Soviet Music, London 1970, S. 218.

<sup>46</sup> Friedbert Streller, Aram Chatschaturjan, Leipzig 1968, S. 17.

wo er eine Familie gründete. Später betätigte er sich als Amateurschauspieler.

Die beiden jüngsten Chačaturjan-Brüder, Levon und Aram,<sup>47</sup> führen 1921 gemeinsam nach Moskau. Levon wurde Berufssänger (Bariton) und machte Karriere im sowjetischen Rundfunk. Er war der erste Interpret der Vokalwerke seines Bruders Aram. Auch er russifizierte seinen Namen. Sein Sohn Emin Levonovič Chačaturov wurde 1930 geboren; er lernte Klavier bei Oborin und Dirigieren bei Gauk und trat seit 1957 als Dirigent und Bearbeiter von Werken seines Onkels hervor.

Aram Chačaturjan wurde am 24. Mai 1903 alten Stils (6. Juni neuen Stils) geboren.<sup>48</sup> 1973 war er der einzige noch lebende der vier Brüder.

Die Muttersprache der Familie Chačaturjan war Armenisch, die Eltern sprachen auch Azerbajdžanisch. Aram fühlte sich zeit seines Lebens als Armenier, obwohl seine Vorfahren aus Azerbajdžan stammen und er selbst in der georgischen Hauptstadt geboren wurde. Der Familienname ist armenisch.

Die Familie war fortschrittlich eingestellt; sie kleidete sich nach westlicher Mode. Alle vier Söhne erhielten eine mittlere Schulbildung; Suren, Levon und Aram wurde auch eine professionelle künstlerische Unterweisung zuteil.

<sup>47</sup> Georgij Nikitič Chubov, *Арам Хачатурян* [Aram Chačaturjan], Moskau 1962, S. 25, und Georgij Grigor'ovič Tigranov, *Арам Ильич Хачатурян: Очерк жизни и творчества* [Aram Il'ič Chačaturjan: Abriß von Leben und Werk], Leningrad 1978, S. 13, geben Levon als drittgeborenen und Aram als letztgeborenen Sohn an, wofür auch das Bild im ersten Werk nach S. 32 spricht. Bei Grigory Shneerson, *Арам Хачатурян*, Moskau 1959, S. 20, und bei Krebs, S. 218, ist es umgekehrt. Chačaturjan, *op. cit.*, S. 29, scheint die erstere Version zu bestätigen.

<sup>48</sup> Etwa die Hälfte der Literatur gibt ein falsches Geburtsdatum (6. Mai 1904) an, das wohl auf den Irrtum von Ivan Ivanovič Martynov, *Арам Хачатурян* (Aram Chačaturjan), Moskau – Leningrad 1947, S. 4, zurückgeht.

## 2. Kindheit und Jugend

Aram Chačaturjans belegter Lebenslauf beginnt mit seinem achten Lebensjahr. In diesem Alter wurde er ins Internat der Fürstin Sofija Vasil'evna Argutinskaja-Dolgorukaja geschickt. Diese Schule stand sonst nur Adligen, Beamten- und Kaufmannskindern offen;<sup>49</sup> da Arams Vater für die Schul- und Privatbibliothek der Fürstin Bücher band, durfte Aram ihre Schule besuchen. Er blieb dort zwei Jahre und erwarb erste Russischkenntnisse, obwohl er angibt, Russisch „auf der Straße“ gelernt zu haben.

1913 ging er an die Handelsschule, die er acht Jahre lang, bis zu seiner Übersiedlung nach Moskau, besuchte. Dort vertiefte er seine Kenntnisse der russischen Sprache, die Unterrichtssprache war.

Von der allgemeinen Wirtschaftskrise zur Zeit des Ersten Weltkriegs waren auch die Chačaturjans betroffen. Der Vater mußte seine Papierhandlung aufgeben; das Buchbindergeschäft ging auch nicht mehr gut. Außerdem drohte der Einmarsch türkischer Truppen, die bereits Westarmenien besetzt hielten. Wie viele andere armenische Familien flohen die Chačaturjans aus Tiflis in den Norden nach Rußland: 1915 reisten die Eltern und die beiden jüngeren Söhne zu Vaginak nach Ekaterinodar, wo sie die schwerste Zeit verbrachten. Als sich Georgien am 26. Mai 1918 unter Führung der Menschewisten unabhängig erklärte, dürften die Chačaturjans bereits wieder in Tiflis gewesen sein. Der Haß gegen die Armenier, der sich mit den nationalistischen Bestrebungen Georgiens verband, machte ihnen das Leben nicht leicht.<sup>50</sup>

Nachdem Armenien bereits 1920 von Sowjettruppen besetzt und in einen Rätestaat umgewandelt worden war, brachte das nächste Jahr auch die Besetzung Georgiens. Am 25. Februar 1921 wurde die Georgische Sozialistische Sowjetrepublik ausgerufen. Im Herbst desselben Jahres kam Suren nach Tiflis, um für das Armenische Dramatische Stu-

<sup>49</sup> Streller, S. 18.

<sup>50</sup> Krebs, S. 218.

dio junge Schauspieler anzuwerben.<sup>51</sup> Aram, und Levon nützten die Gelegenheit, den Widrigkeiten ihres Geburtslandes zu entkommen, und fuhren auf Beschluß des Familienrates mit ihrem Bruder nach Moskau, um dort zu studieren. Die Reise ging über Erevan, dauerte 24 Tage und wurde in zwei Tepluški-Wagen (heizbaren, auch für die Personenbeförderung zugelassenen Güterwagen) zurückgelegt.<sup>52</sup>

Aram Chačaturjan schwebte damals auf Wunsch des Vaters eine Arzt-, Juristen- oder Ingenieurlaufbahn vor. An eine professionelle Musikausbildung dachte der Achtzehnjährige noch nicht. Wohl aber hatte ihn die Musik schon seit seiner Kindheit beschäftigt. Im Kreis seiner Familie hatte er die transkaukasische Folklore kennengelernt, die ihn von Anfang an stark beeindruckte. Auch in den Straßen von Tiflis konnte man viel Volksmusik hören.

Mit acht Jahren hatte Aram ein ausrangiertes Klavier bekommen, auf dem er sich autodidaktisch bildete. Von dort bezog er sein Gefühl für harmonische Zusammenhänge.

Auf der Internatsschule wurde dem Singen große Beachtung geschenkt. Man hatte für diesen einmal wöchentlich stattfindenden Unterricht einen Musiker von Rang verpflichtet, nämlich Muşeg Chazarosovič Agajan, den Sohn des berühmten Schriftstellers Chazaros Agajan.

Mit fünfzehn Jahren galt Aram Chačaturjan unter seinen Verwandten und Bekannten als guter Pianist und wurde oft gebeten, Tänzer und Sänger bei Familienfesten zu begleiten.

1919 besuchte er das einzige Mal die Oper von Tiflis; er hörte „Absalom und Eteri“ des „klassischen“ georgischen Komponisten Zachari Petrovič Paliašvili.

<sup>51</sup> In der Literatur wurde der Besuch Surens im Herbst 1921 mit einem kommunistischen Agitationszug nach Erevan im Sommer desselben Jahres, dem sich Aram angeschlossen hatte, vermengt. Chačaturjan, *op. cit.*, S. 35 f., schafft Klarheit.

<sup>52</sup> Tigranov, S. 15.

Ab der sechsten Klasse der Handelsschule war Chačaturjan auch Mitglied der Schulblasmusik und spielte dort drittes, zweites und schließlich erstes Tenorhorn<sup>53</sup>. Dieses bei Festen und Bällen der Schule auftretende Ensemble wurde vom Polen Gašiorski geleitet.

## 3. Studienzeit

In seinen ersten Jahren in Moskau holte Aram Chačaturjan zunächst das letzte Jahr Handelsschule nach, das ihm noch fehlte, und besuchte außerdem Vorbereitungskurse an der Moskauer Universität. Im September 1922 inskribierte er an der biologischen Abteilung der physiko-mathematischen Fakultät.

Auch Moskau war vom Krieg und vom Bürgerkrieg schwer gezeichnet; dennoch blühte das künstlerische Leben, an dem Aram Chačaturjan regen Anteil nahm. Durch seinen Bruder Suren, bei dem er in der ersten Zeit wohnte, fand er bald Kontakt zu den bedeutenden Schauspielern und Regisseuren dieser Zeit. Suren führte ihn auch in die Welt der Literatur, der Malerei und der klassischen Musik ein. Seine ersten Begegnungen mit der europäischen Kunstmusik erlebte Aram durch zwei Konzertbesuche. Der erste Anlaß war ein Klavierabend von Nikolaj Andreevič Orlov mit Werken von Frédéric Chopin und Franz Liszt, der zweite – bis dahin Arams stärkstes künstlerisches Erlebnis – ein Orchesterkonzert mit Ludwig van Beethovens 9. Symphonie und dem 2. Klavierkonzert von Sergej Vasil'evič Rachmaninov. Obwohl Aram noch kaum einem Pianisten oder einem Symphonieorchester wirklich zu folgen vermochte, hinterließen beide Konzerte einen nachhaltigen Eindruck in dem jungen armenischen Studenten und ließen in ihm den Wunsch reifen, sich näher mit der Musik zu beschäftigen.

Auch Suren, der ein gutes Piano zu Hause hatte, auf welchem Aram Gehörtes nachspielen und improvisieren konnte, und

<sup>53</sup> Nach Chubov, S. 27, Tenor- und Baritonhorn.



leugnete Chačaturjan nie seine Bindung an die klassische Tradition der russischen Musik und versuchte auch nicht, das „universelle Prinzip des Massenliedes“ durchzusetzen, ebensowenig wie er ein Avantgardist der ersten Reihe gewesen war, als er der ASM nahestand. Offenbar wurde Chačaturjan von den jeweils vorherrschenden Strömungen mitgerissen: 1925, als er zu komponieren begann, war die ASM am Höhepunkt ihrer Ausstrahlungskraft. 1929 hingegen war ihr Niedergang bereits unaufhaltsam; die proletarische Anschauung hatte die besseren Zukunftsaussichten. Ob Chačaturjan gemeinsam mit den meisten anderen PROKOLL-Studenten in die RAPM übergetreten ist, ist nicht bekannt und dürfte auch nicht von großer Bedeutung gewesen sein, da auch eingefleischte Modernisten als Opportunisten um die RAPM-Mitgliedschaft ansuchten.

Als der zentrale Komponistenverband gegründet wurde, nahmen die „klassischen“ Kompositionen Chačaturjans wieder zu. Er sollte aber die Gattung des „Volksliedes“ nie ganz aufgeben. Aus dem Jahr 1932 stammen auch die ersten bedeutenderen Kompositionen: eine Toccata für Klavier, die vor allem bei Klavierschülern in aller Welt ein beliebtes Vortragsstück ist, und das Trio für Klarinette, Violine und Klavier. Letzteres war wahrscheinlich das erste seiner Werke, das – über Vermittlung Prokof'evs – im Ausland, und zwar in Paris, gespielt wurde. Die Resonanz blieb jedoch gering, war doch das Pariser Musikleben durch die Gruppe der Six geprägt.

1933 folgte die ‚Танцевальная Сюита‘ [‚Tanzsuite‘], Chačaturjans erstes Werk für Orchester. Ein Jahr später legte er der Prüfungskommission des Moskauer Konservatoriums seine erste Symphonie in e-moll vor, deren Erstaufführung in der Orchesterfassung 1935 im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums unter Evgenij Senkar erfolgen sollte. Sie brachte ihm das Abschlusßdiplom mit Auszeichnung und einen Platz auf der marmornen Ehrentafel der erfolgreichen Absolventen des Moskauer Konservatoriums. Auch Publikum und Kritik waren von dem Werk sehr angetan. Chačaturjans Aufstieg hatte begonnen.

Kurz vor der Einreichung seines Prüfungsstückes hatte Chačaturjan 1933 seine Klassenkollegin Nina Vladimirovna Makarova, die am 12. August 1908 geboren war, geheiratet.<sup>65</sup> Sie graduierte 1935 oder 1936 und trat durch die Komposition von Klaviersonaten, einer Violinsonate, Etüden, Symphonien, zweier Opern – darunter ‚Мужество‘ [‚Mut‘] – sowie verschiedener Vokalwerke und Schauspielmusiken hervor.

Vermutlich 1940 ging aus der Ehe der Sohn Karen Aramovič Chačaturjan hervor.<sup>66</sup> In einem Interview sagt der Vater 1967 von Karen, er setze die musikalischen Traditionen der Familie nicht fort, sondern hätte das Filminstitut bei Sergej Gerasimov abgeschlossen und sich zu Mosfil'm begeben sowie im satirischen Theater gespielt und an der kunstwissenschaftlichen Abteilung der historischen Fakultät der Moskauer Universität Musikgeschichte studiert.<sup>67</sup>

#### 4. Aufstieg

Chačaturjan blieb nach der Annahme seiner ersten Symphonie noch bis 1936 in der Aspirantur<sup>68</sup> des Moskauer Konservatoriums und arbeitete in der Klasse Mjaskovskijs als Assistent. 1934 bis 1935 schrieb er seine erste Filmmusik (für den ersten armenischen Tonfilm ‚Пепо‘ [‚Peпо‘], der bis 1947 noch fünf weitere folgen sollten. Er machte es sich zur Regel, aus seinen Film-, Schauspiel- und später auch Ballettmusiken einzelne Stücke herauszugreifen und sie vokal oder instrumental zu bearbeiten.

Im Hause Deržanovskijs lernte Chačaturjan den 1934 endgültig nach Rußland zurückgekehrten Prokof'ev kennen, der ihn zur Komposition seines Klavierkonzerts inspiriert haben dürfte. Die Uraufführung erfolgte am

<sup>65</sup> Chubov, S. 100.

<sup>66</sup> Shneerson, S. 61 f., berichtet, daß Karen während des Aufenthalts in Ivanovo im Sommer 1943 drei Jahre alt gewesen sei.

<sup>67</sup> Izabella Chazizova, ‚Линующая музыка‘ [Jubelnde Musik], in: ‚Kul'tura i žizn' 7 (1967), S. 19.

<sup>68</sup> ‚Aspirant‘ an einer Universität bedeutet Anwärter auf eine Universitätslaufbahn, auf einen Lehrstuhl. Chačaturjan sollte jedoch erst 1950/51 mit seiner Lehrtätigkeit beginnen.

28. November 1936 im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums in einer Fassung für zwei Klaviere; der erste Satz war bereits am 30. Mai im Moskauer Haus der Armenischen Kultur erklingen.<sup>69</sup> Die Pianisten waren Berta Kazel' und Aleksej Konstantinovič Klumov.<sup>70</sup> Die Premiere mit Orchester fand anlässlich des Zehn-Tage-Festivals der russischen Musik am 12. Juli 1937 mit dem Philharmonischen Orchester unter Lev Petrovič Štejnberg statt.<sup>71</sup> Solist war Lev Nikolaevič Oborin, dem das Werk auch gewidmet ist.

Im Jahre 1936 lernte Chačaturjan anlässlich der Leningrader Erstaufführung Šostakovič kennen, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband.<sup>72</sup>

1937 bis 1938 komponierte Chačaturjan zunächst das ‚Песня о Сталине‘ [‚Lied über Stalin‘], das er dann für Chor setzte und in ein symphonisches Werk einbettete. Unter dem Titel ‚Поэма о Сталине‘ [‚Poem über Stalin‘] kam es am 29. November 1938 zur Uraufführung. Das Werk war seinerzeit in der Sowjetunion sehr populär, wurde jedoch im Zuge der Entstalinisierung in ‚Симфоническая поэма‘ [‚Symphonisches Poem‘] mit dem Schlußchor ‚Песня ашуга‘ [‚Lied des Aschugen‘] umbenannt.

Das nächste größere Projekt war die Arbeit an einem Ballett für die Erste Dekade der Armenischen Kunst in Moskau. Es kam unter dem Titel ‚Счастье‘ [‚Das Glück‘] zunächst im September 1939, am Ende einer ausge-

<sup>69</sup> Фортепианный концерт А. Хачатуряна [Das Klavierkonzert von A. Chačaturjan], in: ‚Sovetskaja Muzyka' 1 (1937), S. 106.

<sup>70</sup> Krebs, S. 226, hält diesen Namen für ein Pseudonym des Komponisten. In Wirklichkeit handelt es sich um einen bekannten weißrussischen Pianisten und Komponisten (1907–1944), der bei Genrich Nejgus [Heinrich Neuhaus] Klavier gelernt hatte und ab 1937 in Minsk wirkte.

<sup>71</sup> Viktor Jul'evič Del'son, ‚Исполнение фортепианного концерта А. Хачатуряна [Die Aufführung des Klavierkonzerts von A. Chačaturjan]‘, in: ‚Sovetskaja Muzyka' 9 (1937), S. 55.

<sup>72</sup> Von Šostakovičs Seite liegt hiezu keine Äußerung vor. In seinen Memoiren schreibt er zwar, er sei gern mit Chačaturjan zusammengekommen, bezeichnet ihn aber nirgends als seinen Freund.

dehnten Armenienreise des Komponisten, am Spendjarov-Operntheater in Erevan und einen Monat später, am 24. Oktober, am Bol'soj Teatr in Moskau heraus. Dem Werk war kein großer Erfolg beschieden, angeblich auch deshalb, weil der Komponist merklich unter Zeitdruck gearbeitet hatte. Die Handlung, die in einem armenischen Grenzlandkolchos spielt, bietet nur geringen Spielraum für die psychologisch fundierte Entwicklung der Hauptcharaktere.

1940 erhielt Chačaturjan den Auftrag, basierend auf diesem Werk ein neues Ballett für das Leningrader Kirov-Ensemble zu schreiben. Das Werk hieß nun nach der weiblichen Hauptfigur ‚Гаянэ‘ [‚Gajaneh‘]. Die Handlung ist ähnlich, jedoch mit mehr Konfliktstoff und sowjetischem Patriotismus beladen. Sie bietet ein typisches Beispiel für die in der Sowjetunion üblichen Aktualisierungen von Bühnenwerken. Der Zweite Weltkrieg hat auch auf die Sowjetunion übergreifen; faschistische Feinde greifen den Kolchos an. Dadurch entsteht viel Platz für die Heldentaten sowjetischer Menschen. Musikalisch ist die neue Fassung eine Erweiterung von ‚Счастье‘ [‚Das Glück‘], wobei auch der berühmte ‚Säbeltanz‘ zu den neu hinzukomponierten Teilen gehört. Die Uraufführung erfolgte im Dezember 1942 in Perm', wohin das Kirov-Ballett wegen des Kriegs verschickt worden war. Für die Rückkehr ins Stammhaus (1945) sowie für eine Neuaufnahme im Jahre 1952 wurde ‚Gajaneh‘ abermals bearbeitet. Eine weitere gänzliche Neufassung erfolgte 1957 für die Moskauer Premiere, wobei das Sujet abermals aktualisiert wurde. Es spielt nun in der Nachkriegszeit und handelt von den Konflikten der Kolchosarbeiter und -arbeiterinnen untereinander. Mit der alten Version hat diese Fassung nur noch den Titel, den Ort der Handlung und die Namen einiger handelnder Figuren gemeinsam. Die Musik wurde abermals, etwa um ein Drittel ihres Umfangs, erweitert.

Chačaturjan stellt die Moskauer und die Leningrader Fassungen von ‚Gajaneh‘ als gleichberechtigt nebeneinander. Die jahrzehntelange Beschäftigung mit einem großen Werk sollte für ihn auch in ‚Спартак‘ [‚Sparta-

cus'] und im Konzertrhapsodien-Zyklus typisch bleiben. Prieberg meint dazu:

„Die Geschichte des Balletts [Gajaneh'] zeigt tragikomische Züge wegen der unentwegten Verbesserungen und Neufassungen des Librettos, die im Lauf der Jahre entstanden und die Unsicherheit des Komponisten und der Theater angesichts der Möglichkeit ‚allerhöchster‘ Kritik widerspiegeln. Chačaturjan hatte muskalisches Material für ‚Gajaneh‘ aus seinem ersten Ballett [‚Das Glück‘] abgezogen und neu verarbeitet; offenbar ging es ihm mehr um die Handlung als um die Musik.“<sup>73</sup>

Doch zurück in die Zeit der späten dreißiger Jahre. Chačaturjan begann nun, auch im politisch-organisatorischen Bereich tätig zu werden. 1937<sup>74</sup> zog er als Abgeordneter in den Obersten Sowjet der Armenischen Sozialistischen Sowjetrepublik ein; gleichzeitig bekleidete er die Funktion eines stellvertretenden Vorsitzenden der Moskauer Sektion des Sowjetischen Komponistenverbandes. 1939, als das Organisationskomitee des Verbandes ins Leben gerufen wurde, wurde Chačaturjan sein stellvertretender Vorsitzender. Zu seinen Aufgaben gehörte es, Diskussionen über wichtige schöpferische Probleme zu führen, neue Werke zu propagieren, jungen Talenten Starthilfe zu geben, sich um die Wohlfahrt der Verbandsmitglieder zu kümmern, die Drucklegung von Musikwerken zu besorgen, ärztliche Behandlung zu organisieren und noch vieles andere zu leisten.

1939 wurde an den waldigen Ufern der Moskva, unweit der Stadt Staraja Rusa, das Heim des Sowjetischen Komponistenverbandes gegründet. Chačaturjan verbrachte dort mit seiner Familie den Sommer 1940 und arbeitete an seinem Violinkonzert, dessen Komposition nur zweieinhalb Monate gedauert haben soll. Die Uraufführung fand anlässlich der Dekade der Sowjetischen Musik am 16. November 1940 im Čajkovskij-Saal in Moskau

<sup>73</sup> Prieberg, S. 189.

<sup>74</sup> Laut Chubov, S. 104: 1938.

statt.<sup>75</sup> Dirigent war Aleksandr Vasil'evič Gauk [Hauck], Solist der Widmungsträger David Fedorovič Ojstrach.

Mit Ausbruch des ‚Großen Vaterländischen Krieges‘ (22. Juni 1941) wurde eine ‚Kommission für Verteidigungsmusik‘ gebildet, der auch Chačaturjan angehörte. Er schrieb zahlreiche Märsche und patriotische Lieder. Im Sommer 1941 war der Komponist in Moskau; mit Kollegen verrichtete er Feuerwehrdienst in dem Gebäude, das die Räume des Komponistenverbandes beherbergte. Vom Wehrdienst oder gar Fronteinsatz während des Krieges dürfte er befreit gewesen sein; zumindest enthält die gesamte Literatur keinen einschlägigen Hinweis. Überliefert ist dagegen, daß Šostakovič um diese Zeit auf dem Weg von Leningrad nach Kujbyšev Chačaturjan besuchte und ihm drei Sätze aus seiner 7. Symphonie vorspielte.

Im Spätfrühling 1942 fuhr Chačaturjan nach Perm', um dort die ‚Gajaneh‘-Partitur fertigzustellen und die Einstudierung zu überwachen. Zu Beginn des Jahres 1943 kehrte er nach Moskau zurück. Den Stalinpreis, den er im Frühjahr für ‚Gajaneh‘ erhielt, stiftete er dem Fonds zur Verteidigung der Sowjetunion. Im selben Jahr wurde er Mitglied der Kommunistischen Partei der Sowjetunion.

Chačaturjans nächstes bedeutendes Werk ist seine 2. Symphonie in e-moll ‚с колонолом‘ [mit der Glocke].<sup>76</sup> Er begann noch im belagerten Moskau mit der Arbeit, übersiedelte aber im Sommer 1943 ins Komponistenheim nach Ivanovo, wo viele seiner Kollegen mit ihren Familien während des Krieges untergebracht waren. Die Komponisten inspirierten einander, und es gab auch weniger Beeinflussung von außen als vor dem Krieg. So entstanden viele bedeutende Werke, vor allem auf dem Gebiet der Symphonik.<sup>77</sup>

<sup>75</sup> Datumsangabe nach Shneerson 1959, S. 50. Tigranov, S. 53, verlegt die Uraufführung in den September.

<sup>76</sup> Die Bezeichnung bezieht sich auf das Schlagen der Sturmglöcke.

<sup>77</sup> Von 1942 bis 1946 arbeiteten etwa Prokof'ev an seiner 5. und 6. Symphonie sowie an seiner 2. Violin- und 8. Klaviersonate, Šostakovič an seiner 8. und 9. Symphonie und Mjaskovskij an seiner 25. Symphonie sowie an seinem Cellokonzert.

In Ivanovo vollendete Chačaturjan die 2. Symphonie, die am 30. Dezember 1943 im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums mit dem Staatlichen Symphonieorchester unter Boris Emmanuelovič Chajkin uraufgeführt wurde. Nach einigen Änderungen in der Satzfolge und in der Instrumentation feierte eine zweite Version am 6. März des folgenden Jahres unter Gauk ihre Premiere.

Zuvor hatte Chačaturjan die Vorbereitung und Durchführung des Plenums des Organisationskomitees des Komponistenverbandes, das im Februar 1944 stattfand, geleitet. Im selben Jahr komponierte er die Hymne der Armenischen Sozialistischen Sowjetrepublik sowie die drei Konzertarien für hohe Stimme und Orchester nach Werken armenischer Dichter, die jedoch weitgehend unbekannt geblieben sind. Die 1944 veröffentlichte Fassung war für Singstimme und Klavier gesetzt, die Orchesterfassung folgte im Jahre 1946.

Das Sommerhalbjahr<sup>78</sup> 1946 verbrachte Chačaturjan mit seiner Familie wieder in Ivanovo. Er arbeitete am Cellokonzert, das er im April und Mai niederschrieb und im September und Oktober instrumentierte. Die Uraufführung erfolgte am 30. Oktober<sup>79</sup> 1946 im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums mit dem Staatlichen Symphonieorchester unter Gauk; Solist war Svjatoslav Nikolaevič Knuševickij, dem das Werk auch gewidmet ist. Das Cellokonzert erreichte jedoch nicht die Popularität seiner beiden Schwesterwerke.

1947 veröffentlichte Chačaturjan ein ‚Детский альбом‘ [Kinderalbum] mit zehn Charakterstücken für Klavier, von denen einige noch aus seinen ersten Studienjahren stammen.

Zur Dreißigjahrfeier der Oktoberrevolution schrieb Chačaturjan das einsätzige ‚Симфония-поэма‘ [Symphonie-Poem] – später

<sup>78</sup> Bei Shneerson, S. 69, heißt es ‚Sommer‘; wegen der Feststellung, daß Chačaturjan in Ivanovo am Cellokonzert arbeitete, sowie wegen der genauen Monatsangaben bei Streller, S. 124, muß man den Zeitraum jedoch entsprechend ausdehnen.

<sup>79</sup> Nach Chubov, S. 173, und Streller, S. 124, im November.

sollte es nach seiner Rehabilitierung als 3. Symphonie aufgeführt werden – das am 25. Dezember 1947<sup>80</sup> vom Staatlichen Symphonieorchester unter Evgenij Aleksandrovič Mravinskij uraufgeführt wurde. Dieses Werk, das besonders durch seine dreifache Besetzung des Symphonieorchesters, konzertante Orgel und einen Chor von fünfzehn Trompeten auffällt, wurde 1948 zum Anlaß der Maßregelung Chačaturjans. Der gegen das Werk erhobene Vorwurf des ‚Formalismus‘ ist sicher ungerecht, da es kaum auf Verständnisschwierigkeiten beim Publikum stoßen kann; gerade bei diesem Werk ist keinerlei ideologischer Defekt ersichtlich. Über seine musikalischen Schwächen hingegen ließe sich diskutieren. In den beiden folgenden Abschnitten kommt der Komponist selbst zu diesem Problem zu Wort.

##### 5. Spätstalinistischer Rückschlag

Dem Beschluß des Zentralkomitees der sowjetischen Kommunistischen Partei von 1948, der auch Chačaturjan betreffen sollte, waren Diskussionen vorausgegangen, in denen sich die Beschuldigten rechtfertigen sollten. Chačaturjans Diskussionsbeitrag zu einem dieser Anlässe wird von Werth widergegeben.<sup>81</sup> An dem von Šostakovič<sup>82</sup> ausführlich beschriebenen Kesseltreiben gegen andere Komponisten nahm er jedenfalls nicht teil. Einer der Hauptvorwürfe gegen Šostakovič, Prokof'ev und Chačaturjan war allerdings, daß sie als „graue Eminenzen“ bestimmt hätten, welche Werke gutgeheißen und aufgeführt werden sollten und so ihren Ruhm auf Kosten anderer vergrößert hätten.

Chačaturjan ging in seinem Diskussionsbeitrag zunächst auf die Zustände im Komponistenverband ein. Er gab zu, daß die „kritischen Diskussionen“ in Wirklichkeit Scheindiskussionen waren und keinerlei praktische Auswirkungen hatten sowie daß sich eine

<sup>80</sup> Nach Shneerson, S. 71, am 13. Dezember.

<sup>81</sup> Werth, S. 58 ff.

<sup>82</sup> In: Volkow, S. 192.



Das offizielle Dokument geht nicht so weit, bestimmte Werke Chačaturjans als formalistisch zu kritisieren. Dies blieb einem Artikel in der ‚Sovetskaja Muzyka‘ vorbehalten, in dem eine Kritikerin das ‚Симфония-поэма‘ [‚Symphonie-Poem‘] sowohl im Sinne des Zentralkomitee-Beschlusses als auch künstlerisch zerpfückt.<sup>84</sup> Dem Komponisten wird geraten, sich einige Zeit von der symphonischen Arbeit zurückzuziehen und Gattungen zu bevorzugen, in denen er Reiferes zu leisten imstande sei. Tatsächlich ergibt sich aus dem Werkverzeichnis von Chačaturjan wie auch anderer gemäßregelter Komponisten, daß sie sich in den Folgejahren vorzugsweise mit Filmmusik beschäftigten.

In einer Beratung mit Funktionären der sowjetischen Musik im Zentralkomitee der sowjetischen Kommunistischen Partei übte Chačaturjan Selbstkritik:<sup>85</sup> er fühle sich nicht als Erzformalist, sondern als ein Mann guten Willens, der unglücklicherweise in ein falsches, gefährliches Fahrwasser geraten sei, insbesondere in der letzten Zeit, „am krassesten im ‚Symphonie-Poem‘“, weshalb er die Kritik als gerecht und hilfreich empfände. Zwei Gründe gab er für sein Abirren vom rechten Weg an: erstens wollte er dem Vorwurf mangelnder Beherrschung der Technik begegnen und sei in Überkompensation in seinen letzten Musikwerken zu einer Überbewertung der Technik („Technizismus“) gelangt, zweitens hätte er den „Kardinalfehler“ der „Loslösung vom nationalen Boden“ begangen. Mitschuld daran trügen Kritiker und Musikwissenschaftler, die ihn bestärkt hätten, „Kosmopolit“ zu werden.

In Verteidigung seiner Arbeit als Vorsitzender des Organisationskomitees des Kom-

<sup>84</sup> Tamara Nikolaevna Livanova, Арам Хачатурян и его критики [Aram Chačaturjan und seine Kritiker], in: ‚Sovetskaja Muzyka‘ 5 (1948), S. 40 ff.

<sup>85</sup> Арам II'иç Chačaturjan, Сокращенная стенограмма выступления на собрании композиторов и музыковедов Москвы [Gekürztes Stenogramm der Stellungnahme bei der Versammlung der Komponisten und Musikwissenschaftler Moskaus], in: ‚Совещание деятелей советской музыки в СК ВВП (6) [Versammlung der sowjetischen Musikschaffenden im ZK der ‚КР (В)‘], Moskau 1948, S. 37.

ponistenverbandes erklärte er, die Bekämpfung der formalistischen Gefahr sei deshalb unmöglich gewesen, weil so gut wie alle Mitglieder Formalisten gewesen seien. Er als Vorsitzender habe aber verabsäumt, beizeiten den rechten Weg zu weisen.

Zum Abschluß richtete Chačaturjan eine Warnung an „тех товарищей, которые, подобно мне, надеялись, что, если их музыка и непонятна сегодня народу, то завтра ее поймут грядущие поколения“ [„jene Genossen, die wie ich hofften, daß ihre Musik, wenn sie das Volk auch heute nicht begreift, doch morgen von zukünftigen Generationen verstanden werden würde“]. Das wäre nicht der richtige Weg. Das Plädoyer eines führenden Komponisten für Musik, die beim ersten Hören voll zu verstehen sei, ist ein trauriger Tiefpunkt in der russischen Musikgeschichte.

Vergleicht man dieses förmliche Dokument mit dem vor der Verurteilung ergangenen Diskussionsbeitrag,<sup>86</sup> so ist auf musikalischem Gebiet der Selbstvorwurf des Verlustes der Bodenständigkeit neu, während in bezug auf seine Funktionärstätigkeit alle Hinweise auf Eifersucht als Triebfeder für die Kampagne gegen ihn und seine Kollegen fehlen. Nimmt Chačaturjan zuerst noch leidenschaftlich zu Problemen der gesamten sowjetischen Musikkultur Stellung, so konzentriert er sich in der offiziellen Fassung ganz auf die Gründe für seine eigenen „Fehlleistungen“ und auf das Versprechen, sich in Zukunft zu ändern. An einen Überzeugungswandel bei Chačaturjan in so kurzer Zeit zu glauben, fällt schwer.

Chačaturjan wurde sogar selbst dazu ausersehen, ausländischen Journalisten und Diplomaten gegenüber die Auswirkungen des ZK-Beschlusses herunterzuspielen. Nach Werth hätte er bei einem derartigen Anlaß in Bulgarien die Ansicht vertreten, die Komponisten hätten ohnehin jegliche Freiheit, den ZK-Beschluß nach Gutdünken zu interpretieren.

“And he added, a little wistfully: ‘There is going to be a reassessment of a lot of things; some of the works I considered least impor-

<sup>86</sup> Werth, a. a. O.

tant – such as some of my ballet music – will now be treated as important and –”

“And your violin concerto,” I [Werth] said, “will be considered less important?”

“Well yes, I suppose so. Personally I prefer it to a lot of my other works – but things are going to be different now.”<sup>87</sup>

Inwieweit seine Selbstkritik Chačaturjan vor schlimmeren Folgen bewahrte, ist Sache der Spekulation; daß nach einer Verurteilung der jüngsten Ausprägungen des sowjetischen Musiklebens der Kopf des obersten Funktionärs rollen mußte, war wohl von Anfang an klar. Chačaturjan ging seiner Funktionen verlustig, und zumindest das ‚Symphonie-Poem‘ wurde mit Aufführungsverbot belegt.

In den Folgejahren faßte Chačaturjan den Rat von Livanova, wohl zurecht, als offizielle Weisung auf und komponierte bis zu Stalins Tod außer einem ‚Торжественная поэма‘ [‚Feierlichen Poem‘] für Orchester kein einziges selbständiges Instrumentalwerk für den Konzertsaal. Auch die Anzahl der Schauspielmusiken ging zurück. Hingegen komponierte er bis 1953 die Musik zu sechs Filmen; von 1934 bis 1947, also in einem mehr als doppelt so langen Zeitraum, hatte er es auf ebensoviele Filmmusiken gebracht. Für jene zu ‚Сталинградская битва‘ [‚Die Schlacht um Stalingrad‘] erhielt er 1950 den Stalinpreis. Noch 1948 hatte er einen Dokumentarfilm über Lenin vertonen dürfen. Filmarbeit war aber – neben der allzeit willkommenen Komposition von Massenliedern, Kinderchören und anderer Gebrauchsmusik – das einzige, das den verfemten Komponisten damals offenstand, und selbst hier hatten sie mit heftigem Widerstand von Chrennikov und Genossen zu rechnen. Bis zu einer völligen Rehabilitation war noch ein weiter Weg.

Chačaturjan begann sich nun anderen Aufgaben zuzuwenden. 1950/51 nahm er die Unterrichtstätigkeit an seinen ehemaligen Ausbildungsstätten, dem Gnesin-Institut und dem Moskauer Konservatorium, auf. 1952 erhielt er den Professortitel. In seiner pädagogischen Arbeit schloß er sich stark seinem Leh-

<sup>87</sup> Werth, S. 92.

rer Mjaskovskij an.<sup>88</sup> Er lehrte seine Schüler, von ihrem jeweiligen nationalen Erbe auszugehen, so bei Andrej Jakovlevič Ešpaj, dem Rumänen Anatoli Vieru, dem Ukrainer Rostislav Grigor'evič Bojko, dem Russen Lev Aleksandrovič Laputin und dem Armenier Edgar Sergeevič Oganjesjan.<sup>89</sup>

Im August 1950 begann Chačaturjan auch seine Dirigentenlaufbahn. Wie viele Komponisten wurde auch er gebeten, ein Konzert mit eigenen Werken zu dirigieren. Er fand Gefallen an dieser Tätigkeit, zeigte Talent und ließ sich ausbilden, dirigierte jedoch zeit seines Lebens nur eigene Werke. Sein Wirken als Dirigent blieb auch nicht ohne Niederschlag auf seine Werke. “The conductor Khachaturyan is not always satisfied with the composer Khachaturyan”,<sup>90</sup> er änderte oft während der Proben bestimmte Stellen, die ihm mangelhaft erschienen.

Seine neu erworbene Fähigkeit kam ihm auch bei seinen nun einsetzenden Auslands-Konzertreisen zustatten. Bis 1953 besuchte er Italien (Dezember 1950), Island (1951) und Bulgarien (1952); später wurden die Auslandsaufenthalte immer häufiger. Der Anblick des antiken Rom machte auf den bereits an ‚Спартак‘ [‚Spartacus‘] arbeitenden Komponisten großen Eindruck und beflügelte ihn bei seiner weiteren Arbeit.

## 6. Chačaturjan und die Entstalinisierung

Nach Stalins Tod forderte Chačaturjan als erster namhafter sowjetischer Komponist mehr künstlerische Freiheit. In einem Artikel in der ‚Sovetskaja Muzyka‘<sup>91</sup> bekennt er sich voll zur kommunistischen Ideologie und stellt sich hinter den „historischen Beschluß“ von 1948, weist aber auf ernste Mängel im sowjetischen Musikleben hin: in den letzten Jahren wären keine großen, packenden Musikwerke mehr geschrieben worden. Was gutgeheißen würde, wären Stücke mit bombastischen programmatischen Titeln, die jedoch inhaltlich

<sup>88</sup> Chubov, S. 315.

<sup>89</sup> Chubov, S. 315.

<sup>90</sup> Shneerson, S. 76.

<sup>91</sup> Chačaturjan (1953), S. 11 ff.

völlig leer wären und auch beim Publikum nicht ankämen. Gegen formalistische Tendenzen anzukämpfen, sei zwar vollkommen richtig, aber der in der jüngsten Vergangenheit als Reaktion darauf beschrittene Weg sei ebenso abzulehnen.

Chačaturjan zieht Vergleiche mit großen Persönlichkeiten des sowjetischen Musiklebens, insbesondere mit dem kurz vorher verstorbenen Prokof'ev. Diese Musiker hätten emotionale, gehaltvolle Werke geschrieben und wären, trotz gelegentlicher „Irrwege“, alles andere als Formalisten.

Haupthindernis für die Produktion künftiger Meisterwerke sei die behördliche Bevormundung der Komponisten und die sich daraus ergebende Simplifizierung und Vereinheitlichung der Musik. Chačaturjan wendet sich nicht gegen Kritik an sich, sie dürfe aber nicht den Charakter von Direktiven bekommen. Der Komponist möge selbst die Verantwortung für seine Werke übernehmen. Auch von der Kritik abgelehnte Musikstücke sollten die Chance einer Aufführung haben; das Publikum würde allfällige Fehleinschätzungen zurechtrücken.

Chačaturjan geht auch auf das Problem des nationalen Elements in der Musik ein. Er erklärt, daß das bloße Zitieren von Volksliedern noch lange nicht nationale Musik bedeute. Vielmehr müsse man sich mit dem musikalischen Denken eines Volkes befassen, um echt national schreiben zu können. Das Fehlen dieser Bemühungen sei auch verantwortlich für die Ablehnung der national gefärbten Massenlieder durch das Volk.

Im Westen wurde dieser Artikel als eine Absage an das Prinzip des Sozialistischen Realismus und als Angriff auf die Partei verstanden. Chačaturjan sah sich zu einer diese Ansicht korrigierenden Interpretation seines Aufsatzes veranlaßt. Sein neuer Artikel erschien zuerst in englischer Sprache in der für das Ausland bestimmten Zeitschrift ‚News‘, einen Monat später auch in der ‚Sovetskaja Muzyka‘ auf russisch.<sup>91a</sup> Am ausführlichsten

<sup>91a</sup> Aram Ilyich Khachaturyan, The Truth about Soviet Music and Soviet Composers, ‚News‘ 5 (1954), S.

schreibt Chačaturjan zu diesem Thema in seinem Aufsatz ‚волнующие проблемы [„Erregende Probleme“].<sup>92</sup> Auch in diesem Beitrag geht der Komponist vom „historischen Beschluß“ des Zentralkomitees der Partei von 1948 aus. Er bekräftigt neuerlich, daß dieser für die sowjetische Musikkultur im allgemeinen sowie für ihn persönlich absolut bindend sei und daß er im folgenden keinerlei ideologische Einwände vorbringen wolle.

Zu kritisieren sei jedoch die praktische Anwendung des Beschlusses. Vladimir Zacharov und Marian Koval' werden persönlich für den der sowjetischen Musik schädlichen Kurs seit 1948 verantwortlich gemacht. Diese beiden Verbandssekretäre hätten versucht, das gesamte sowjetische Musikschaffen auf ihren eigenen künstlerischen Horizont einzuzengen. Die Folge davon wären bestenfalls mittelmäßige Kompositionen, deren einziger Wert „laute“, verheißungsvolle Programme wären. Chačaturjan geht hier noch einen Schritt weiter als 1953, indem er die Schöpfer derartiger Werke indirekt des Formalismus bezichtigt.

Chačaturjan zitiert die Grußbotschaft des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion zum Zweiten Unionskongreß der Schriftsteller, die ausdrücklich von der Möglichkeit einer Wahl verschiedenartiger Formen und Stile in Übereinstimmung mit den individuellen Neigungen und dem individuellen Geschmack der Schriftsteller spricht. Er postuliert die Gültigkeit dieses Satzes auch für die Komponisten, deren Lage aber in völligem Gegensatz dazu stehe.

Chačaturjan räumt ein, daß einem Komponisten manchmal eine musikalische Aussage nicht gelänge. Dann hätte er eben versagt;

<sup>91b</sup> 17-19; auch als Правда о советской музыке и советском композиторе, in: ‚Sovetskaja Muzyka‘ 4 (1954), S. 3-7.

<sup>92</sup> Chačaturjan (1955), S. 7 ff. Dieser Aufsatz sowie jener von 1953 galten offenbar noch Jahrzehnte später als so kontroversiell, daß sie in sowjetischen Bibliographien nicht aufscheinen (z. B. in Jurij Keldyš, Музыкальная Энциклопедия [Musikalische Enzyklopädie], Moskau 1973.

es wäre jedoch völlig verfehlt, ihn deshalb als ideologisch unzuverlässig und als Volksfeind abzustempeln.

Anschließend gibt Chačaturjan seine persönliche Interpretation des „historischen Beschlusses“ von „formalistischer“ und „realistischer“ Musik, eine Art musikalisches Credo:

„Формалистические произведения – это те, в которых нет мысли, нет художественной выразительности, в которых обладает абстрактная игра форм. Композитор-формалист, прикрываясь пышными фразами о ‚новаторстве‘, создает не музыку, но идейно и эмоционально выхолощенную звуковую схему, ‚видимость‘ музыки. На мой взгляд, в формалистической музыке должно отнестись и такие произведения, в которых при известной гладкости письма и внешней благопристойности формы, созданной по всем школьным правилам, отсутствует внутренняя содержательность. Ибо форма без содержания мертва. А искусство начинается там, где есть мысль, где пульсирует живое чувство, где жизнь.“

Постановление ЦК КПСС о музыке – это программа борьбы за человечность музыкального искусства, за человеческую музыку, прониннутую высокими идеями нашей современности. Это, конечно, очень широкая программа, основанная на понимании искусства, как могущественного фактора в жизни общества. При абсолютной ясности общего направления развития социалистического искусства эта программа подразумевает широкий простор для инициативы художника, свободный полет фантазии. Смелые поиски новых форм, вытекающих из нового содержания искусства.

Реализм в творчестве, с моей точки зрения, – это прежде всего мировоззрение художника, его отношение к окружающей действительности, его видение мира, правдиво выраженное многообразными средствами искусства. Величайшими представителями реалистического мировоззрения в искусстве были Бах и Моцарт, Бетховен и Шопен, Глинка и Берлиоз, Чайковский и Сметана, Мусоргский и Григ и многие дру-

гие композиторы-классики. В их музыке запечатлены эпохи и народы во всем жизненном многообразии, во всем богатстве и неповторимой красоте национальных форм.“<sup>93</sup>

Hier könnte man ohne weiteres statt „formalistisch“ „schlecht“, statt „realistisch“ „gut“ einsetzen.

Neben der Bekräftigung von bereits Geäußertem ist in diesem Aufsatz vor allem von Chačaturjans Überzeugung die Rede, daß es sich beim „Realismus“ nicht um einen Musikstil handeln könne. Umso mehr ist er der Ansicht, daß der Sozialistische Realismus derzeit falsch interpretiert werde. Er fordert die Führung des Komponistenverbandes, also wohl in erster Linie Chrennikov, auf, die Fehler der vergangenen Jahre zu analysieren und

<sup>93</sup> „Formalistische Werke: das sind jene, in denen sich kein Gedanke, keine künstlerische Entwicklung findet, in denen das abstrakte Spiel der Formen vorherrscht. Der formalistische Komponist, der sich mit üppigen Phrasen über ‚Neuerung‘ bemäntelt, erzeugt keine Musik, sondern ein ideell und emotionell kastriertes Tonschema, eine ‚Fälschung‘ der Musik. Meines Erachtens muß man aber auch solche Werke der formalistischen Musik zuschreiben, welche nach allen Schulregeln erzeugt, eines inneren Gehaltes entbehren. Denn Form ohne Inhalt ist tot. Die Kunst aber fängt dort an, wo es einen Gedanken gibt, wo ein lebendiges Gefühl pulsiert, wo Leben ist. Die Verordnung des ZK der KPdSU ist ein Programm des Kampfes für das Menschliche in der musikalischen Kunst, für eine menschliche Musik, durchdrungen von den hohen Ideen unserer Gegenwart. Das ist natürlich ein sehr breites Programm, das auf einem Verständnis der Kunst als eines mächtigen Faktors im Leben der Gemeinschaft beruht. Bei absoluter Klarheit über die gemeinsame Entwicklungsrichtung der sozialistischen Kunst sieht dieses Programm einen weiten Freiheitsraum für die Initiative des Künstlers, freien Lauf für die Phantasie und kühne Versuche mit neuen Formen vor, die sich aus einem neuen Inhalt der Kunst ergeben.“

Der Realismus im Schaffen ist von meinem Standpunkt aus vor allem eine Weltanschauung des Künstlers, seine Beziehung zu der ihn umgebenden Wirklichkeit, seine Betrachtung der Welt, die er mit vielfältigen künstlerischen Mitteln ausdrückt. Die größten Vertreter der realistischen Weltanschauung in der Kunst waren Bach und Mozart, Beethoven und Chopin, Glinka und Berlioz, Čajkovskij und Smetana, Musorgskij und Grieg und viele andere klassische Komponisten. In ihrer Musik sind Epochen und Völker in aller lebendigen Vielfalt, in allem Reichtum und in der unwiederholbaren Schönheit der nationalen Formen beschlossen.“ Chačaturjan (1955), S. 9.

auszumerzen. Vor allem setzt er sich für eine Diskussion der anscheinend eher auf administrativem als auf ideologischem Gebiet unklaren Begriffe ein. Dabei dürfe auch nicht der persönliche Geschmack eines einzelnen Komponisten maßgeblich sein.

Besonders weist Chačaturjan auf die Gefahr hin, daß die junge Komponistengeneration verbildet werden könnte. Es sei für sie von großer Bedeutung, nicht nur zu „Musikern“, sondern zu „Künstlern“ erzogen zu werden.

Zuletzt geht Chačaturjan auf die zeitgenössische Musik des Westens ein. Auch hier wäre es falsch, alles in einen Topf zu werfen. Wohl blühe dort der Formalismus, doch gebe es auch dort „fortschrittliche“ Künstler, mit denen der Sowjetische Komponistenverband in Gedankenaustausch treten solle.

Dieser Beitrag war schon auf den für Frühjahr 1957 angesetzten Zweiten Unionskongreß der sowjetischen Komponisten ausgerichtet, der ganz im Zeichen der Entstalinisierung ablief. Dort gelangte Chačaturjan wieder in Amt und Würden; er wurde Vorstandsmitglied und Sekretär des Komponistenverbandes.

Als mit Beschluß des Zentralkomitees vom 28. Mai 1958 auch das ‚Symphonie-Poem‘ von der „schwarzen Liste“ gestrichen wurde, war Chačaturjan zumindest nach außen voll rehabilitiert. Waren für Šostakovič die Ereignisse von 1936 und 1948 eine traumatische Erfahrung gewesen, an der er fast zerbrach, scheint Chačaturjan damit besser fertig geworden zu sein. Sein anders geartetes Naturell mag dazu beigetragen haben; allein beweisen läßt sich nichts, da von ihm keine diesbezügliche Aussage vorliegt.

Chačaturjans fünfzigster Geburtstag am 6. Juni 1953 wurde im ganzen Land gefeiert. Immer mehr wurden ihm „soziale“ (d. h. Repräsentations-) Pflichten auferlegt. Damit er sich wenigstens einige Tage in der Woche ganz der Komposition widmen könne, kaufte er 1955 ein Landhaus in fünf Kilometer Entfernung von der Bahnstation Snegiri in der Siedlung ‚Meister der Kunst‘, wo bereits viele

prominente Musiker, Theaterfachleute, Schriftsteller und bildende Künstler wohnten. Chačaturjan verbrachte die Sommer entweder dort oder am Meer; im Winter fuhr er jeweils übers Wochenende nach Snegiri.

Von 1953 bis 1958 unternahm Chačaturjan wieder zahlreiche Konzertreisen im In- und Ausland. 1958 wurde er für die fünfte Legislaturperiode des Obersten Sowjets der UdSSR zum Abgeordneten gewählt.

Das wichtigste Werk dieser Epoche ist zweifellos das Ballett ‚Спартак‘ [‚Spartacus‘]. Erste Pläne existierten bereits 1941;<sup>94</sup> das Werk wurde dann in der Zeit vom 9. Juli 1950 bis 22. Februar 1954 in Staraja Rusa ausgeführt und nahm innerhalb dieser Zeit insgesamt acht Schaffensmonate in Anspruch. Die Erstfassung des Librettos stammte gar von 1933–1934.

Noch vor der szenischen Uraufführung wurden dem Publikum drei Konzertsuiten aus ‚Spartacus‘ vorgestellt. Die Premiere fand am 27. Dezember 1956 im Leningrader Kirov-Theater statt. Auch diesem Ballett blieben zahlreiche Umänderungen nicht erspart, welche nicht minder tiefgreifend waren als im Fall von ‚Gajaneh‘. An der ersten Fassung wurde gerügt, daß „die Freiheitskämpfe der Sklaven nur als stofflicher Vorwand erscheinen; sie werden überspielt von naturalistischen Effekten, die die sinfonische Musik auf das ‚Niveau von Genrebildern‘ herabwürdigen. Zwar geben sie den Gladiatorenkämpfen temperamentvoll-mitreibenden Charakter, aber in den bacchantischen Saturnalien der Römer an Stelle der Verbrüderungsszene auf der Via Appia unterbrechen sie unnötig die dramatische Entwicklung des Aufstandes.“<sup>95</sup> Dennoch war die Premiere ein Erfolg.

Am 3. November 1957 folgte eine Neufassung im Nationaltheater von Prag in Chačaturjans Anwesenheit. Statt neun Bilder benötigte sie nur noch sechs, allein das war kaum möglich, ohne mit der dramatischen

<sup>94</sup> V. Smirnov, Сталинский лауреат [Ein Stalinpreisträger], in: ‚Teatral'naja nedelja‘ 10 (1941), S. 6 f.

<sup>95</sup> Streller, S. 158.

und musikalischen Logik des Balletts in Widerspruch zu geraten<sup>96</sup>.

Am 11. März 1958 erlebte die dritte Fassung ihre Erstaufführung im Bol'soj Teatr von Moskau. Als sensationell wurde die Choreographie von Igor' Aleksandrovič Mojseev empfunden, in der die klassischen Elemente durch einen Massentanz mit pantomimischen Elementen ersetzt waren. Auch musikalisch „wurde diese Fassung von der Kritik viel positiver beurteilt wegen der lebendigen Interpretation der brillanten Tänze und ausdrucksstarken Pantomimen, die in dem Werk einen breiten Raum einnehmen. Gerügt aber wurde die ‚schwülstige Üppigkeit und erhabene Eintönigkeit‘ – durch eigens für diese Fassung komponierte Chorszenen noch unterstrichen –, die in ihrer ‚Erhabenheit, Pracht und ihrem Glanz‘ nicht immer dem Eindringen in ‚das Verständnis der Heldengestalt des Spartakus dienlich war‘.“<sup>97</sup> Streller meint jedoch im Gegensatz zu einigen westlichen Kritikern, die das Werk als ganzes verdammen, daß Chačaturjans Musik „die Grundlage für eine noch ausstehende vollendete Aufführung des Werkes, an deren Erfolg nicht gezweifelt werden kann“, gebe. Sie wurde immerhin 1959 mit dem Leninpreis ausgezeichnet.

Tatsächlich kam es noch zu zwei weiteren Versionen von ‚Spartacus‘, die am 4. April 1962 bzw. am 9. April 1968, jeweils im Bol'soj Teatr, uraufgeführt wurden. Der letzten Version war besonders großer Publikumserfolg beschieden; sie wurde 1970 mit einem weiteren Leninpreis bedacht.

Außer an ‚Spartacus‘ arbeitete Chačaturjan an der ‚Gajaneh‘-Fassung von 1957, an einer ‚Ода радости‘ [‚Ode der Freude‘] für Mezzosopran, gemischten Chor, Unisono-Ensemble der Violinen, zehn Harfen und Orchester (1956), einer Übertragung des Massengesanges in einen größeren, kunstvolleren Rahmen; weiters an je drei Film- und Schauspielmusiken sowie an einigen Massenliedern und an Bearbeitungen eigener Werke.

<sup>96</sup> Shneerson, S. 89.

<sup>97</sup> Streller, S. 159.

## 7. Die letzten zwanzig Jahre

Der letzte Lebensabschnitt Chačaturjans verlief äußerlich sehr ruhig. Er wurde mit Ehrungen überhäuft, insbesondere zu seinem sechzigsten und siebzigsten Geburtstag. Konzertreisen führten ihn weiterhin in alle Welt. Musikalisch brachte diese letzte Periode vor allem zwei Zyklen von je drei solistischen Werken.

Der Plan zur Triade der Konzertrhapsodien für Soloinstrumente und Orchester existierte bereits 1953 und sah damals noch insgesamt vier Werke vor. Verwirklicht wurden jedoch nur die Violinrhapsodie (1961; Uraufführung am 7. Oktober 1962 mit Leonid Borisovič Kogan und dem Orchester der Jaroslavl-er Philharmonie I. B. Gusman in Jaroslavl'), die Cello- und Violoncellrhapsodie (1963; Uraufführung am 4. Jänner 1964 mit Rostropovič und dem Orchester der Gor'kier Philharmonie unter Gusman in Gor'kij) und die Klavierrhapsodie (1965 Klavierskizze, 1967 instrumentiert; Uraufführung am 16. Dezember 1968 mit N. A. Petrov und dem Großen Allrussischen Radio- und Fernsorchester unter Gennadij Roždestvenskij im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums). Die ersten beiden Stücke waren ihren Interpreten auf den Soloinstrumenten gewidmet, die Klavierrhapsodie dem fünfzigsten Jahrestag der Oktoberrevolution.<sup>98</sup> Die vierte Rhapsodie, eine Art Tripelkonzert für die genannten Soloinstrumente und Orchester, wurde nie komponiert.

Eine Wiederholung und Weiterentwicklung der beiden Konzert-Triaden, jedoch im genremäßigen Rahmen der Kammermusik, bilden die in den letzten Lebensjahren komponierten drei Sonaten: für Cello solo (1974, auch als ‚Sonaten-Fantasie‘ bezeichnet), Violine solo (1975, ‚Sonaten-Monolog‘) sowie Viola solo (1976, ‚Sonaten-Lied‘). Sie waren zum Zeitpunkt des Todes des Komponisten bereits stark ins sowjetische Konzertrepertoire eingegangen.

<sup>98</sup> Aram Il'ič Chačaturjan, Посвящение Октябрю [Widmung an die Oktoberrevolution], in: ‚Sovetskaja Muzyka‘ 11 (1967), zitiert aus Chačaturjan (1980), S. 66.

Chačaturjans Werk der letzten Jahre blieb zahlenmäßig gering: drei symphonische Werke (1961 ‚Баллада о Родине‘ [‚Ballade von der Heimat‘] für Baß und Orchester; 1964 ‚Вам, арабские друзья‘ [‚Euch, arabische Freunde‘], Kantate für Chor und Klavier anlässlich des Baues des Assuan-Staudammes; und 1967 die vierte Spartacus-Suite); Klavierwerke (1964–1965 zweiter und dritter Teil des ‚Детский альбом‘ [‚Kinderalbums‘], 1958/59 Sonatine und 1961 Sonate); fünf Filmmusiken, zwei Werke für Blasorchester, Massenlieder sowie die bereits erwähnten Überarbeitungen seines Ballets ‚Spartacus‘.

Am 1. Mai 1978 starb Chačaturjan fast 75jährig in Moskau; er wurde am 6. Mai im Pantheon von Erevan beigesetzt. Seine letzten Pläne waren ein großes Werk für Mezzosopran und Streichorchester, ein Ballett über Nofretete und eine Oper über die 26 Kommissare von Baku. Mit Opernplänen hatte sich der Komponist zeit seines Lebens getragen, möglicherweise aber nur, um die Autoritäten, das Publikum und die Kritiker hinzuhalten, die von ihm ein musikdramatisches Werk erwarteten. Er äußerte sich mehrmals über die Schwierigkeiten, ein solches Werk zu schreiben, aufzuführen und insbesondere ein geeignetes Libretto zu finden. Die Oper blieb jedoch das einzige in der Sowjetunion anerkannte musikalische Genre,<sup>99</sup> zu dem Chačaturjan kein Werk beisteuerte.

Im Westen sind seine erfolgreichsten Werke die Ballette ‚Gajaneh‘ und ‚Spartacus‘, insbesondere in Form der Suiten, das Klavier- und das Violinkonzert sowie die Toccata für Klavier.

<sup>99</sup> Begreiflicherweise fehlt in Chačaturjans Schafften auch die Kirchenmusik.

## 8. Werksverzeichnis<sup>100</sup>

### A. Vokalwerke mit Orchester

(1) ‚Песня Ашуга‘ ‚Песня о Сталине‘ [‚Lied des Aschugen‘ (‚Lied über Stalin‘)] für Chor und Orchester. Text: Mirza Bajramov aus Tauza.  
St 1937/38, Gr 1937.

(2) Symphonisches Poem mit Schlußchor ‚Песня Ашуга‘ ‚Поэма о Сталине‘ [‚Lied des Aschugen‘ (‚Poem über Stalin‘)].  
S, C, St, R, P, K, G 1938.

(3) ‚Государственный гимн Армянской ССР‘ [‚Staatshymne der Armenischen SSR‘].<sup>101</sup> Text: Armenak Sargisovič Sarkisjan (Pseudonym A. Sarmen).  
St, K, P 1944; Sh.

(4) Drei Konzertarien für hohe Stimme und Orchester auf Worte armenischer Dichter (gewidmet Nina Makarova). I ‚Поэма‘ (‚Poem‘). II ‚Легенда‘ [‚Legende‘]. III ‚Дифирамб‘ [‚Dithyrambus‘].  
S 1944; C, S, K 1944/46; P 1946; R 1967.

(5) ‚Ода радости‘ [‚Ode der Freude‘] für Mezzosopran, gemischten Chor, Unisono-Ensemble der Violinen, zehn Harfen und Orchester (für die Dekade der armenischen Kunst in Moskau).  
S, C, St, R, P, K, G 1956.

<sup>100</sup> Die Abkürzungen in der letzten Zeile der Eintragungen bedeuten:

C Chubov, S. 426–437.

G Boris Schwarz, in: Stanley Sadie, Hrsg., The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1980, X 48.

K Keldyš, V 1050.

P David Michajlovič Person, Hrsg., Арам Хачатурян: Нотобиблиографический справочник [Арам Чаҳатурјан: Notobibliographisches Handbuch], Moskau 1979, S. 7–43.

R T. L. Kuznesova, in Sof’ja Borisovna Rybakova, Hrsg., Арам Ильич Хачатурян: Сборник статей [Арам Иліч Чаҳатурјан: Artikelsammlung], Moskau 1975, S. 253–260.

S Shneerson, a. a. O.

St Streller, S. 217–229.

Mit Ausnahme von G und S wird überall Vollständigkeit impliziert; Kompositions- und Aufführungsdaten werden i. a. nicht unterschieden.

<sup>101</sup> Für verschiedene Besetzungen; nur hier angeführt.

(6) ‚Баллада о Родине‘ [‚Ballade von der Heimat‘] für Baß und Orchester. Worte: Ašot Garnakerjan. Vgl. V. 69.  
C, St, R, K, P 1961.

(7) ‚Вам, арабские друзья‘ [‚Euch, arabische Freunde‘], Kantate für Chor und Orchester.  
St 1964 (dürfte auf einem Irrtum beruhen, da bei R und P nur für Chor und Klavier, vgl. V. 74)

### B. Symphonische Werke

(1) ‚Танцевальная сюита‘ [‚Tanzsuite‘] für Orchester.  
S, C, St, R, P, K 1933.

(2) 1. Symphonie e-moll (gewidmet Sowjetarmenien anlässlich des 15. Jahrestages der Republik)  
S, C, St, R, P, K 1934; G 1935.

(3) Zwei Tänze für Orchester.  
C, St, R 1935.

(4) Drei Suiten aus ‚Гаянэ‘ [‚Gajaneh‘] (vgl. E. 1).  
S, C, St, R, P, K, G 1943.

(5) 2. Symphonie in e-moll (‚Симфония с колонолом‘ [‚Symphonie mit der Glocke‘]), 1. Fassung.  
S, C, St, R, P, K, G 1943.

(6) ‚Симфоническая сюита‘ [‚Symphonische Suite‘] aus ‚Маснарад‘ [‚Maskerade‘] (vgl. F. 10).  
S 1940; C, St 1943; R, P, K, G 1944.

(7) 2. Symphonie, 2. Fassung.  
St, P 1944.

(8) ‚Хореографический Вальс‘ [‚Choreographischer Walzer‘].<sup>102</sup> (vgl. Q. 12).  
C, St 1944; S, G 1955.

(9) ‚Русская фантазия‘ [‚Russische Fantasie‘] für Orchester (Konzerttranskription einer Szene aus ‚Счастье‘ [‚Das Glück‘], vgl. E. 1).  
R, K, P 1944; St 1944/45; C 1945.

(10) 3. Symphonie (‚Симфония-поэма‘ [‚Symphonie-Poem‘] für Orchester, Orgel und 15 Trompeten (geschrieben für die 30-Jahresfeier der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution).  
S, C, St, R, P, K, G 1947.

(11) ‚Ода памяти Владимира Ильича Ленина‘ (‚Traurnaj oda pamjti W. I. Lenina‘)

<sup>102</sup> Bei S und G ‚Concert Waltz‘, vermutlich dasselbe Werk.

[‚(Trauer-)Ode in memoriam Vladimir Il’ič Lenin‘] e-moll aus der Musik zum Dokumentarfilm ‚Владимир Ильич Ленин‘ [‚Vladimir Il’ič Lenin‘] (vgl. G. 7).  
R, P, K 1948; S, C, St, G 1949.

(12) ‚Битва на Волге‘ (‚Сталинградская битва‘) [‚Die Schlacht an der Volga‘ (‚Die Schlacht um Stalingrad‘)], programmatische symphonische Suite nach der Musik zum gleichnamigen Film (vgl. G. 8).  
R, P, K 1949; S, C, St 1950; G 1952.

(13) ‚Торжественная поэма‘ (‚Праздничная поэма‘) [‚Feierliches Poem‘ (‚Festliches Poem‘)] für Orchester.  
S, R, P, K 1950; C, St 1952.

(14) ‚Симфоническая сюита‘ [‚Symphonische Suite‘] nach der Musik zur Komödie ‚Валенсианская вдова‘ [‚Die Witwe von Valencia‘] (siehe F. 9).  
P, K 1940; S, R 1949; C, St, G 1953.

(15) ‚Симфонические картины‘ [‚Symphonische Bilder‘] (Nr. 4, 5, und 9) aus dem Ballett ‚Спартак‘ [‚Spartacus‘] (vgl. E. 2).  
R, P, K 1955.

(16) Drei Suiten nach der Musik zum Ballett ‚Спартак‘ [‚Spartacus‘] (vgl. E. 2).  
R, P, K 1955; C, St, G 1955/57.

(17) ‚Симфоническая сюита‘ [‚Symphonische Suite‘] nach der Musik zum Schauspiel ‚Лермонтов‘ [‚Lermontov‘] (vgl. F. 19).  
C, St 1950; R, P, K 1959.

(18) ‚Приветственная увертюра‘ [‚Gruß-Ouvertüre‘] für Orchester (zur Eröffnung des 21. Parteitages der KPdSU).  
R, P, K 1958; C, St 1959.

(19) 4. Suite nach der Musik zum Ballett ‚Спартак‘ [‚Spartacus‘] (vgl. E. 2).  
St, G 1967.

### C. Werke für Blasorchester<sup>103</sup>

(1) ‚Походный марш‘ [‚Militärmarsch‘] Nr. 1. Instrumentierung Nikolaj Pavlovič Radkevič.  
C, St, R, P 1929; K 1929/30.

<sup>103</sup> G nennt ‚7 marches‘.

(2) „Походный марш“ [„Militärmarsch“] Nr. 2 (zum 10. Jahrestag der Armenischen SSR).

K 1929/30; C, St, R, P 1930.

(3) „Плясовая“ [„Tanzlied“] über ein armenisches Liedthema (zum 15. Jahrestag der Roten Armee).

R, P, K 1932; C, St 1933.

(4) Marsch Nr. 3 („Узбёнский марш“ [„Uzbekischer Marsch“])<sup>104</sup> (zum 15. Jahrestag der Roten Armee).

R, P, K 1932; C, St 1933.

(5) „Танец“ [„Tanz“] über ein armenisches Liedthema.

R, P, K 1932; C, St 1933.

(6) „Походный марш № 5“ („Зангезурский марш“) [„Militärmarsch Nr. 5“ („Zangezurischer Marsch“)] nach der Musik zum Film „Зангезур“ [„Zangezur“] (vgl. G. 2).

C, St, R 1938.

(7) „Марш № 6“ („Героям отечественной войны“) [„Marsch Nr. 6“ („Den Helden des Vaterländischen Krieges“)].

C, St, R, P, K 1942.

(8) „Марш Краснознаменной московской милиции“ [„Marsch der rotbeflaggen Moskauer Miliz“].

R, P, K 1973.

(9) „Торжественные фанфары“ [„Feierliche Fanfaren“] für Trompeten und Trommeln (zum 30. Jahrestag des Sieges im Großen Vaterländischen Krieg).

P, K 1975.

#### D. Konzerte:

(1) Konzert für Klavier und Orchester Des-Dur (gewidmet Lev Oborin) (Muzgiz, Moskau-Leningrad 1946).

S, C, St, R, P, K, G 1936.

(2) Konzert für Violine und Orchester d-moll (gewidmet David Ojstrach) (Muzgiz, Moskau 1944).

S, C, St, R, P, K, G 1940.

(3) Konzert für Violoncello und Orchester e-moll (gewidmet Svjatoslav Knuševickij) (Muzgiz, Moskau 1954).

S, C, St, R, P, K, G 1946.

(4) Konzert-Rhapsodie für Violine und Or-

chester (gewidmet Leonid Kogan) (Muzyka, Moskau 1964).

C, R, P, K 1961; St, G 1961/62.

(5) Konzert-Rhapsodie für Violoncello und Orchester (gewidmet Mstislav Rostropovič) (Muzyka, Moskau 1965).

St, R, P, K, G 1963.

(6) Konzert-Rhapsodie für Klavier und Orchester (gewidmet dem 50. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution (Manuskript).

G 1965; St 1967; R, P, K 1968.

#### E. Ballette<sup>105</sup>

(1) „Гаянэ“ [„Gajaneh“] – in Version (a) „Счастье“ [„Das Glück“]. (a) Staatliches Opern- und Ballett-Theater A. A. Spendjarov, Erevan. Uraufführung September 1939; Moskauer Uraufführung Bol’soj Teatr, 24. Oktober 1939, anlässlich der Dekade der armenischen Kunst. Libretto: G. Ovanesjan-Kimika, Ballettmeister: Il’ja Arbatov. (b) Kirov-Theater, Perm’. Uraufführung 9. Dezember 1942 anlässlich des 25. Jahrestages der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution. Libretto: Konstantin Nikolaevič Deržavin, Ballettmeister: Nina Aleksandrovna Anisimova. (c) Kirov-Theater, Leningrad. Uraufführung 20. Februar 1945. Libretto: Konstantin Nikolaevič Deržavin, Ballettmeister: Nina Aleksandrovna Anisimova. (d) Kirov-Theater, Leningrad. Uraufführung 13. Juni 1952. Libretto: Konstantin Nikolaevič Deržavin, Ballettmeister: Nina Aleksandrovna Anisimova. (e) Bol’soj Teatr, Moskau. Uraufführung 22. Mai 1957. Libretto: B. Pletnev, Inszenierung: Vasilij Ivanovič Vajnonen.

(2) „Спартак“ [„Spartacus“]. (a) Kirov-Theater, Leningrad. Uraufführung 27. Dezember 1956. Libretto: Nikolaj Dmitrievič Volkov. Inszenierung Leonid Veniaminovič Jakobson. (b) Nationaltheater Prag. Uraufführung 3. November 1957. Libretto: Nikolaj Dmitrievič Volkov, Regie: Juri Blažek. (c) Bol’soj Teatr, Moskau. Uraufführung 11. März 1958. Libretto: Nikolaj Dmitrievič Volkov, Inszenierung: Igor’ Aleksandrovič Moiseev. (d) Bol’s-

<sup>104</sup> Bei C, St, R: „Zwei Stücke über usbekische Liedthemen“.

<sup>105</sup> Die meisten Daten finden sich in P.

šoj Teatr, Moskau. Uraufführung 4. April 1962. Libretto: Nikolaj Dmitrievič Volkov. Inszenierung Leonid Veniaminovič Jakobson. (e) Bol’soj Teatr, Moskau. Uraufführung 9. April 1968. Libretto: Nikolaj Dmitrievič Volkov, Ballettmeister und Inszenierung: Jurij Nikolaevič Grigorovič.

#### F. Schauspielmusiken

(1) „Багдасар ахпар“ („Дядя Багдасар“) [„Onkel Bagdasar“] von Hakob (Akor) Ovanesovič Paronjan.

R, P, K 1927.

(2) „Хатабала“ [„Chatabala“] von Gabriel Mkrtičevič Sundukjan.

R, P, K 1928; C, St 1929/32.

(3) „Восточный дантист“ [„Der orientalische Zahnarzt“] von Hakob (Akor) Ovanesovič Paronjan.

R, P, K 1928; C, St 1929/32.

(4) „Дело чести“ [„Ehrensache“] von Ivan Kondrat’evič Mikitenko.

R, P, K 1931.

(5) „Macbeth“ von William Shakespeare.

P, K 1933; C, St, R 1934; G 1939.

(6) „Разоренный очаг“ [„Der zerstörte Herd“] von G. Sundukjan.

C, St 1929/32; R, P, K 1935.

(7) „Большой день“ [„Der große Tag“] von Vladimir Michajlovič Kiršon.

R, P, K 1937.

(8) „Бану“ [„Baku“] von Nikolaj Nikolaevič Nikitin.

R, P, K 1937.

(9) „Die Witwe von Valencia“ von Lope Felix de Vega Carpio.

C, St, R, P, K, G 1940.

(10) „Маснарад“ [„Maskerade“] von Michail Jur’evič Lermontov.

S, C, St, R, P, K, G 1941.

(11) „Кремлевские нунанты“ [„Das Glockenspiel des Kreml“] von Nikolaj Fedorovič Stukalov (Pseudonym Pogodin).

S, C, St, R, K, P 1942.

(12) „Глубоная разведка“ [„Tiefes Schürfen“] von Aleksandr Aleksandrovič Krejn (Kron).

S, C, St, R, P, K 1943.

(13) „Последний день“ („Проклятое кафе“) [„Der letzte Tag“ („Das verwünschte Kaffeehaus“)] von V. Škvarkin.

R, P, K 1945.

(14) „Сказна о правде“ [„Das Märchen von der Wahrheit“] von Margarita Iosifovna Aliģer (gemeinsam mit Nina Vladimirovna Makarova).

C, St, R 1946; P, K 1947.

(15) „Южный узел“ [„Der südliche Knoten“] von Arkadij Alekseevič Pervencev.

R, P, K 1947.

(16) „Илья Головин“ [„Il’ja Golovin“] von Sergej Vladimirovič Michalkov.

C, St, R, P, K 1949.

(17) „Весенний потоп“ [„Der Frühlingsstrom“] von Jurij Petrovič Ćepurin (gemeinsam mit Nina Vladimirovna Makarova).

R, P, K 1953.

(18) „Ангел-хранитель из Небраски“ [„Der Schutzengel von Nebraska“] von August Michkelevič Jakobson.

C, St, R, P, K 1953.

(19) „Лермонтов“ [„Lermontov“] von Boris Andreevič Lavrenev.

C, St, R, P, K 1954.

(20) „Macbeth“ von William Shakespeare.

S, C, St, R, P, K, G 1955.

(21) „Кönig Lear“ von William Shakespeare.

C, St, R, P, K, G 1958.

#### G. Filmmusiken<sup>106</sup>

(1) „Пэпо“ [„Pepo“] von Ambarcum [Amo“] Ivanovič Bek-Nazarov.

St, R 1934; C 1934/35; S, K, P 1935.

(2) „Зангезур“ [„Zangezur“] von Ambarcum [Amo“] Ivanovič Bek-Nazarov.

C, St 1937/38; S, R, P, K 1938.

(3) „Сад“ [„Der Garten“] von Nikolaj Vladimirovič Dostal’.

S, C, St 1938; R, P, K 1939.

(4) „Салават Юлаев“ [„Salavat Julaev“] von Jakov Aleksandrovič Protazanov.

S, C, St 1939; R 1940; P, K 1941.

(5) „Человек № 217“ [„Mensch Nr. 217“] von Michail Il’ič Romm.

C, St 1944/45; S, R, P, K 1945.

(6) „Русский вопрос“ [„Die russische Frage“] von Michail Il’ič Romm.

C, St 1947; S, R, P, K 1948.

<sup>106</sup> Laut G c. 25“.

(7) „Владимир Ильич Ленин“ [„Vladimir Il'ic“ Lenin] von Vasilij Nikolaevič Beljaev und Michail Il'ič Romm.  
C, St, K 1948; S, R, P 1949..

(8) „Битва на Волге“ („Сталинградская битва“) [„Die Schlacht an der Volga“ („Die Schlacht um Stalingrad“)] (2 Teile) von Vladimir Michajlovič Petrov.  
S, St, R, P, K 1949.

(9) „У них есть Родина“ [„Sie haben eine Heimat“] von Aleksandr Michajlovič Fajncimmer und Vladimir Grigor'evič Legošin.  
C, St 1948; S, R 1949; P, K 1950.

(10) „Секретная Миссия“ [„Geheime Mission“] von Michail Il'ič Romm.  
S, C, St, R, P, K 1950.

(11) „Адмирал Ушанов“ [„Admiral Ušakov“] von Michail Il'ič Romm.  
S, C, St, R, P, K 1953.

(12) „Корабли штурмуют бастионы“ [„Schiffe stürmen Bastionen“] von Michail Il'ič Romm.  
S, C, St, R, P, K 1953.

(13) „Салтанат“ [„Saltanat“] von Vasilij Markelovič Pronin.  
S, C, St, R, P 1955.

(14) „Ностер бессмертия“ [„Der Scheiterhaufen der Unsterblichkeit“] von Abram Aronovič Narodinskij.  
R 1955; P, K 1956.

(15) „Отелло“ [„Othello“] von Sergej Iosifovič Jutkevič.  
S, C, St, R; K 1955; P 1956.

(16) „Поединок“ [„Das Duell“] von Vladimir Michajlovič Petrov.  
C, St, R, P, K 1957.

(17) „Люди и звери“ [„Menschen und Tiere“] von Sergej Apollinarijevič Gerasimov (gemeinsam mit Rolf Kuhl).  
St 1960, R 1962.

(18) „Набат мира“ [„Alarm des Friedens“] von Il'ja Petrovič Kopalın.  
P, K 1962.

(19) „Композитор Арам Хачатурян“ [„Der Komponist Aram Chačaturjan“] von Mariana Elizarovna Tavrog.  
P 1964.

(20) „Люди на Ниле“ [„Menschen am Nil“].  
R 1972.

### H. Hörspielmusik

(1) „Честь племени“ [„Stammesehre“] von A. Štejnberg. Regisseur: Osip Naumovič Abdulov.  
P 1930/39.

### I. Quartette

(1) Doppelfuge für Streichquartett C-Dur.  
R, P, K 1931; S, C, St, G 1932.

(2) Rezitativ und Fuge für Streichquartett (Bearbeitung von I. 1).  
St, G 1967.

### J. Trios

(1) Trio für Klarinette (in B), Violine und Klavier g-moll.  
S, C, St, R, P, K, G 1932

### K. Duos für zwei Klaviere

(1) Suite (3 Stücke). I. „Оstinато“ [„Ostinato“] nach dem Film „Человек № 217“ [„Mensch Nr. 217“]. II. „Романц“ [„Romanze“] nach dem Lied „Дочери Ирана“ [„Töchter Irans“]. III. „Фантастический Вальс“ [„Phantastischer Walzer“] (Vorlage wie für I). Siehe G. 5 und V. 30.  
C 1944; St 1944/45; R, P, K<sup>107</sup> 1945.

(2) Konzertrhapsodie für Klavier und Orchester; vom Autor bearbeitet für zwei Klaviere (vgl. D. 6).  
Moskau (Sovetskij Kompozitor) 1975.

### L. Duos für Violine und Klavier

(1) „Танец № 1“ [„Tanz Nr. 1“] (gewidmet A. Gabrieljan).  
S, C, St, R, P, K, G 1926.

(2) Allegretto.  
C, St, R, P 1929.

(3) „Песня-поэма (в честь ашугов)“ [„Lied-Poem (zu Ehren der Aschugen)“].  
S, C, St, R, P, K, G 1929.

(4) Sonate D-Dur.  
S, St, R, P, K, G 1932.

(5) Konzert für Violine und Orchester; vom Autor bearbeitet für Violine und Klavier (siehe D. 2).  
P 1941.

<sup>107</sup> P und K führen das Werk für Klavier solo.

(6) Nocturne aus „Маснарад“ [„Maskerade“] vom Autor bearbeitet für Violine und Klavier (siehe F. 10).  
P.1941; C, St 1948.

### M. Duos für Viola und Klavier

(1) Suite.  
G ca. 1930; St 1929/32.

### N. Duos für Violoncello und Klavier

(1) „Песня странствующего ашуга“ [„Lied des fahrenden Aschugen“] (der lieben Mutter gewidmet).  
P 1925.

(2) „Элегия“ [„Elegie“].  
P 1925.

(3) „Пьеса“ [„Stück“].  
P 1926.

(4) „Сон“ [„Traum“].  
P 1927.

(5) Konzertrhapsodie für Violoncello und Orchester; vom Autor bearbeitet für Violoncello und Klavier.  
P.

### O. Duos für Oboe und Klavier

(1) „Пантомима“ [„Pantomime“].  
P 1927.

### P. Duos für Balalajka und Dom(b)ra

(1) „Танец“ [„Tanz“].  
St 1929/32.

### Q. Werke für Klavier solo

(1) „Поэма“ [„Poem“] (gewidmet Gilan).  
P 1925; K 1926.

(2) „Вальс-эюд“ [„Walzer-Etude“].  
P 1926.

(3) „Вальс-наприс“ [„Valse-caprice“] cis moll („в нонах“ „in Nonen“) und „танец“ [„Tanz“] g-moll.  
C, St 1926; R, P<sup>108</sup> 1926/32; K 1932.

(4) Andantino.  
P 1926.

(5) „Поэма“ [„Poem“] cis-moll (gewidmet Ju. M. Sucharevskij) und „Танец“ [„Tanz“].  
S, C, St, R, P, G<sup>109</sup> 1927.

<sup>108</sup> R und P: nur Valse-Caprice; Tanz nur als Teil von Q. 8.

<sup>109</sup> S, St, R und P: nur Poem.

(6) Variationen über das Solveig-Thema.  
P 1928.

(7) 6 Fugen (vgl. Q. 19).  
C, St 1929.

(8) Suite: I. Toccata es-moll (Neukomposition). II. Valse-Caprice cis-moll (Q. 5a). III. Tanz g-moll (Q. 5b).  
S, C, St, R, P, K, G<sup>110</sup> 1932.

(9) „Будёновна“ [„Massentanz“] nach einem Thema von A. Davidenko (vgl. U. 1).  
C, St. 1932; P.

(10) „Танец № 3“ [„Tanz Nr. 3“].  
P 1933.

(11) „Марш № 3“ [„Marsch Nr. 3“].  
P 1934.

(12) „Хореографический Вальс“ [„Choreographischer Walzer“] (vgl. B. 8).  
C, St, R, P 1944.

(13) „Детский альбом“ [„Kinderalbum“]: 10 Charakterstücke für Klavier, 1. Teil.  
R 1926/46; C, St, K 1926/47; S, G 1946; P 1947.

(14) Walzer aus „Маснарад“ [„Maskerade“], eigenhändige Bearbeitung (vgl. F. 10).  
P 1952, C, St 1953.

(15) Fragmente aus „Macbeth“, eigenhändige Bearbeitung (vgl. F. 20).  
S, C, St 1955.

(16) Sonatine C-Dur (gewidmet den Schülern der Kindermusikschule der Stadt Prokopenk).  
R 1958; C, St, P, K, G 1959.

(17) Sonate (gewidmet der Erinnerung an meinen Lehrer N. Ja. Mjaskovskij“).  
C, St, R, P, K, G 1961.

(18) „Детский альбом“ [„Kinderalbum“], 2. (und 3.) Teil.  
St, G 1964; P, K 1965; R 1967.

(19) 7 Rezitative und Fugen (wahrscheinlich eine Bearbeitung von Q. 7).  
P, K 1928/66. R 1928/70.

### R. Werke für Violine solo

(1) Sonate „Соната-монолог“ [„Sonaten-Monolog“].  
P, K 1975.

<sup>110</sup> S, C, St und G geben nur die Toccata an.

**S. Werke für Viola solo**

(1) Sonate ‚Соната-песня‘ [‚Sonaten-Lied‘]. K 1976.

**T. Werke für Violoncello solo**

(1) Sonate ‚Соната-фантазия‘ [‚Sonaten-Fantasie‘]. R 1974.

**U. Werke für Akkordeon solo**

(1) ‚Будёновна‘ (Massentanz) (wahrscheinlich eine Bearbeitung von Q. 9). R, P 1932.

**V. Lieder und Chöre<sup>111</sup>**

(1) ‚Будь готов‘ [‚Sei bereit‘]. Bearbeitung eines mongolischen Pionierliedes. Text von Andrej Pavlovič Globa. P 1925/29.

(2) ‚Заводская-станковая‘ [‚Lied des Werkzeugmaschinenbetriebs‘] für Singstimme und Klavier. Text von Aleksandr Il'ič Bezymenskij. P 1925/29.

(3) ‚Самолет‘ [‚Das Flugzeug‘]. Bearbeitung eines burjatischen Liedes, Übersetzung von S. Bolotin. P 1925/29.

(4) ‚Джавуз идим‘ [‚Džavuz idim‘]. Bearbeitung eines türkischen Volksliedes für Singstimme und Klavier, Übersetzung von D. Usov. R, P, K 1931.

(5) ‚Игровая‘ [‚Pionier-Spiellied‘]. Volkstümlicher Text, von V. Kerbabaev bearbeitet, von D. Usov übersetzt. Vertonung für mittlere Stimme oder einstimmigen Chor und Klavier. R, P, K<sup>112</sup> 1931.

(6) ‚Комсомолец‘ [‚Der Komsomolze‘]. Text von T. Sar'jan, Übersetzung von D. Usov. Melodie von Michael Ivanovič Mirzajan, Bearbeitung von Chačaturjan für Singstimme und Klavier. R, P, K 1931.

(7) ‚Комсомолец и комсомолка‘ [‚Der Komsomolze und die Komsomolzin‘]. Text von Chnko Aper, Übersetzung von D. Usov. Melodie von Romanos Ovakimovič Melikjan, Bearbeitung von Chačaturjan für Singstimme und Klavier. R, P, K 1931.

(8) ‚На нашем лугу‘ [‚Auf unserer Wiese‘]. Text von A. Venkarn, Übersetzung von D. Usov. Melodie von Anušavan Grigor'evič Ter-Gevodjan, Bearbeitung von Chačaturjan für Singstimme und Klavier. R, P, K 1931.

(9) ‚Полевая песня‘ [‚Feldlied‘]. Text von Vargam Alazan, Übersetzung von D. Usov. Melodie von Michael Ivanovič Mirzajan, Bearbeitung von Chačaturjan für Singstimme und Klavier. R, P, K 1931.

(10) ‚Товарищ Гасан‘ [‚Genosse Hassan‘]. Text von Chnko Aper, Übersetzung von D. Usov. Melodie von Romanos Ovakimovič Melikjan, Bearbeitung von Chačaturjan für Singstimme und Klavier. R, P, K 1931.

(11) ‚Наше будущее‘ [‚Unsere Zukunft‘]. Turkmenisches Lied. Text von Karadža Burunov, Übersetzung von D. Usov. Vertonung für Singstimme und Klavier. C, St, R, P, K 1931.

(12) ‚Песня Черноморского флота‘ ‚Комсофлотская‘ (‚Lied der Schwarzmeerflotte‘ [‚Marine-Komsomolzenlied‘]) für zweistimmigen Männerchor a capella. Text von A. Štejnberg. C, St, R, P 1931.

(13) ‚Комсомольская-шахтерская‘ [‚Bergmann-Komsomolzenlied‘] für zweistimmigen gemischten Chor und Klavier. Text von V. Sitkovskij. R, P, K 1931; C, St 1932.

(14) ‚Новая песня‘ [‚Neues Lied‘]. Text von Egiše Abgarovič Sogomonjan, Übersetzung von D. Usov. Melodie von Michael Ivanovič Mirzajan, Bearbeitung von Chačaturjan für Singstimme und Klavier. C, St, R, P 1932.

<sup>111</sup> Eine Trennung in „Lieder“ und „Chöre“ erscheint unzuweckmäßig, da viele der folgenden Werke in beiden Formen aufgeführt werden können.

<sup>112</sup> K nennt nur „5 armenische Lieder (1931)“.

(15) ‚Начал колос колоситься‘ [‚Das Korn begann zu wachsen‘]. Ungarisches Volkslied. Text von Antal Hidas. Bearbeitung für mittlere Stimme und Klavier. C, St, R, P 1932; K.

(16) ‚Сатирическая‘ [‚Satirisches Lied‘]. Ungarisches Volkslied. Text von Antal Hidas, Übersetzung von A. Kočetkov. Bearbeitung für Singstimme und Klavier. R, P 1932; K.

(17) ‚Походная красноармейская песня ударника обозов‘ [‚Rotarmisten-Marschlied der Verteidigungsaktivisten‘] für Singstimme und Klavier. Text von S. Bolotin. P 1932.

(18) ‚Краснофлотский марш‘ [‚Marsch der Roten Flotte‘] für Singstimme und Klavier bzw. für Singstimme, Chor und Klavier. Text von Sergej Vladimirovič Michalkov. R, P 1933.

(19) ‚Завтра в школу‘ [‚Morgen in die Schule‘]. Pionierlied für einstimmigen Kinderchor und Klavier. Text von N. Vladimirkij. C, St, R, P, K 1933.

(20) ‚Пионерка Оля‘ [‚Klein-Olga, die Pionierin‘] für einstimmigen Kinderchor und Klavier. Text von N. Vladimirkij. C, St, R, P, K 1933.

(21) ‚Пионерский барабан‘ [‚Die Pioniertrommel‘]. Pionierlied für Singstimme oder einstimmigen Kinderchor und Klavier. C, St, R, P, K 1933.

(22) ‚Песня Пэпо‘ [‚Pepos Lied‘] aus der Filmmusik zu ‚Пэпо‘ [‚Pepo‘] für Singstimme und Klavier. Text von E. Čarenc, russischer Text von A. Globa. C, St, R 1934.

(23) ‚Дети Ленина‘ [‚Die Kinder Lenins‘]. Lied der Pioniere von Uzbekistan. Übersetzung von T. S. Sikorskij. Bearbeitung für Chor und Klavier. P, K 1935.

(24) ‚На бульваре Гогля‘ [‚Auf dem Gogol-Boulevard‘] für Singstimme und Klavier. Text von Sergej Vladimirovič Michalkov. C, St, R, P, K 1935.

(25) ‚В бой, напарадос‘ [‚Auf zum Kampf, camarados‘] für Singstimme und Klavier, Text von L. Smoljan. C, St, R, P, K 1936.

(26) ‚Авиамарш‘ [‚Fliegermarsch‘] für Chor und Klavier. Text von Aleksandr Alekseevič Zarov. P.

(27) ‚Сад мой любимый‘ [‚Mein geliebter Garten‘]. Lied der Zul'fja aus der Musik zum Film ‚Сад‘ [‚Der Garten‘] (vgl. G. 3) für hohe Stimme und Klavier. Text von Vasilij Ivanovič Lebedev-Kumač. R 1934, C 1936, St 1938.

(28) ‚Под дождем‘ [‚Im Regen‘] für Singstimme und Klavier. Text von Ja. Rodionov. R, P 1937; C 1941.

(29) ‚Песня о пограничнике‘ [‚Lied vom Grenzsoldaten‘] für Singstimme oder Chor und Klavier. Text von Lev Ivanovič Ošanin. R, P 1938.

(30) ‚Дочери Ирана‘ [‚Töchter Irans‘]. Bearbeitung einer tadžikischen Volksmelodie. Text von Abol'gasem Achmedzade Lachuti, aus dem Persischen übersetzt von Z. Banu. C, St, R, P, K 1939.

(31) ‚Мы победим‘ [‚Wir werden siegen‘]. Bearbeitung einer tadžikischen Volksmelodie. Text von Abol'gasem Achmedzade Lachuti, aus dem Persischen übersetzt von Z. Banu. P, K 1939.

(32) ‚Романс Нины‘ [‚Ninas Romanze‘] aus der Musik zum Schauspiel ‚Маснарад‘ [‚Maskerade‘] (vgl. F. 10) für hohe Stimme und Klavier. R 1940; C, St, K 1941.

(33) ‚Капитан Гастелло‘ [‚Kapitän Gastello‘] für Singstimme und Klavier. Text von A. Lugin. C, St, R, P, K 1941.

(34) ‚Море балтийское‘ [‚Die Ostsee‘]. Romanze des Rybakov aus der Musik zum Schauspiel ‚Кремлевские куранты‘ [‚Das Glockenspiel des Kreml‘] (vgl. F. 11) für

- Singstimme und Klavier. Text von Ja. Rodionov. R, P, K 1941; C, St 1942.
- (35) ,Гвардейский марш' [„Gardemarsch“] für Singstimme, zweistimmigen Chor und Klavier. Text von Vasilij Ivanovič Lebedev-Kumač. C, St, R, P 1942.
- (36) ,Могучий Урал' [„Der mächtige Ural“] für Singstimme oder Chor und Klavier. C, St, R, P, K 1942.
- (37) ,Уральцы бьют здорово' [„Männer vom Ural sind prächtige Kämpfer“] für Singstimme und zwei- oder dreistimmigen Chor. R, P, K 1942; C, St 1943.
- (38) ,Уралочна' [„Lied vom Ural“] für Singstimme und Klavier. Text von G. Slavin. C, St, R, P, K 1943.
- (39) ,Жду тебя' [„Ich warte auf dich“]. Text von G. Slavin nach Motiven des Dichters G. Simonov. Für Singstimme und Klavier. C, St, R, P, K 1943.
- (40) ,Песня о Красной Армии' [„Lied von der Roten Armee“] für Singstimme und Klavier (gemeinsam mit Dmitrij Dmitrievič Šostakovič). Text von Michail Semonovič Epštejn (Pseudonym Golodnyj). P, K 1943.
- (41) ,Слава нашей отчизне' [„Heil unserem Vaterland“] für Singstimme und Klavier.<sup>113</sup> Text von Vasilij Ivanovič Lebedev-Kumač. C, St, R, P, K 1943.
- (42) ,Патриотическая песня' [„Patriotisches Lied“] für Singstimme und Klavier. P 1941/45.
- (43) Drei Konzertarien für hohe Stimme und Klavier (vgl. A. 4). St 1944.<sup>114</sup>
- (44) ,Песня о Родине' [„Lied von der Heimat“] für Singstimme und Klavier. Text von G. Rublev. St 1948.
- (45) ,Песня гнева' [„Lied des Zornes“] für Singstimme und Klavier. Text von G. Rublev. C, St 1948.
- (46) ,Встреча с поэтом' [„Begegnung mit einem Dichter“]. Text von P. German. P 1948.
- (47) ,Комсомольская песня' [„Komsomolzenlied“] für Singstimme und Klavier. Text von Gurgen Michajlovič Borjan. P 1948.
- (48) ,Песня об Ереване' [„Lied von Erevan“] für Singstimme und Klavier (gemeinsam mit T. S. Sikorskij). Text von Ašot Bagdasarovič Graši, russischer Text von S. Bolotin, C, St, R, P 1948; K 1948/52.
- (49) ,Песня о герое' [„Lied vom Helden“] aus der Musik zum Schauspiel ,Илья головин' [„Il'ja Golovin“] (vgl. F. 16) für Singstimme oder zweistimmigen Chor und Klavier. Text von Sergej Vladimirovič Michalkov und O. Bedarev. R 1949.
- (50) ,О чем мечтают дети' [„Wovon Kinder träumen“] für Singstimme, Kinderchor und Klavier. Text von V. V. Vinnikov. C, St, P, K 1949.
- (51) Dasselbe, jedoch Text von P. M. Gradov. R, P 1949.
- (52) ,Песня сердца' [„Lied des Herzens“] für Singstimme und Klavier. Text von Sergej Vladimirovič Michalkov. C, St, R, P, K 1949.
- (53) ,Армянская застольная' [„Armenischer Tischspruch“] für Singstimme und Klavier. Text von Ašot Graši, Übersetzung von A. Tonskij. P 1948; K 1948/52; C, St, R 1950.
- (54) ,Песня о девушке' [„Lied vom jungen Mädchen“] für Singstimme und Klavier. Text von Ašot Graši, Übersetzung aus dem Armenischen von Ju. Jachnina. K 1948/52; St, R, P 1950.
- (55) ,Моя Родина' [„Meine Heimat“] für Singstimme und Klavier. Text von Il'ja Ivanovič Sadof'ev. St, R, P, K 1950.

<sup>113</sup> Laut R für Singstimme, gemischten Chor und Klavier.

<sup>114</sup> Streller, S. 119.

- (56) Dasselbe, jedoch Text von P. M. Gradov.<sup>115</sup> P 1950; C, St 1951.
- (57) ,Новая счастья' [„Der Glücksteppich“] für Singstimme und Klavier. Text von Ašot Graši, Übersetzung aus dem Armenischen von Ju. Jachnina. K 1948/52; R; P 1950; C, St 1951.
- (58) ,Присяга миру' [„Friedensschwur“] für Singstimme, Chor und Klavier. Text von G. Rublev. R, P, K 1950; C, St 1951.
- (59) ,Музыкальный памфлет' [„Musikalisches Pamphlet“] für Singstimme und Klavier. P 1951.
- (60) ,Песня защитниц мира' [„Lied der Friedenskämpferinnen“] für Singstimme und/oder Chor mit Klavier. Text von Sergej Grigor'evič Ostrovoj. C, St, R, P, K 1951.
- (61) ,Вальс дружбы' [„Walzer der Freundschaft“] für Singstimme, Chor und Klavier, Text von G. Rublev. St, R, P, K 1951; C 1952.
- (62) ,Корейская партизанская песня' [„Koreanisches Partisanenlied“] für Singstimme und Klavier. Russischer Text von T. S. Sikorskij. Melodie von Kim Sun Nam, Bearbeitung von Chačaturjan. R, P 1952.
- (63) ,Звал тебя цветком . . . ' [„Ich rief dich mit einer Blume“] für Singstimme und Klavier. Text von Ašot Graši, Übersetzung von L. Nekrasova. K 1948/52; C, St, R, P 1952.
- (64) ,Походная песня' [„Marschlied“] aus der Filmmusik zu ,Адмирал Ушанов' [„Admiral Ušakov“] (vgl. G. 11) für Männerchor a cappella. Text von A. A. Surkov. C, R, K 1953.
- (65) ,Песня русских матросов' [„Lied der russischen Matrosen“] aus der Filmmusik zu ,Корабли штурмуют бастионы' [„Schiffe stürmen Bastionen“] (vgl. G. 12) für Männerchor a cappella. Text von A. A. Surkov. R, P, K 1953; C, St 1955.
- (66) Drei Lieder aus der Filmmusik zu ,Othello' (vgl. G. 15): I. ,Вонализ Дездемоны' [„Vokalise der Desdemona“]. II. ,Песня солдат' [„Soldatenlied“]. III. ,Песня про иву' [„Lied vom Weidenbaum“]. Für Gesang und Klavier. C, St 1956.<sup>116</sup>
- (67) ,Весенний карнавал' [„Frühlingskarneval“] für Singstimme und Klavier. Text von P. M. Gradov. C, St, K 1956; R, P 1957.
- (68) ,Ach, wo ist sie?' Lied in armenischer Sprache. P 1957.
- (69) ,Баллада о Родине' [„Ballade von der Heimat“] (vgl. A. 6). Eigenhändige Bearbeitung für Baß und Klavier. P 1961.
- (70) ,Мой дружок' [„Mein kleiner Freund“] für Singstimme und Klavier. Text von L. Serostanova. R 1962.
- (71) ,Марш мира' [„Friedensmarsch“] für Singstimme, Chor und Klavier. Text von A. Surkov. R 1962.
- (72) ,Свет любимых глаз' [„Das Licht der geliebten Augen“]. Neuer Text zur Musik von V. 39. P 1962.
- (73) ,Нам сегодня весело' [„Heute freut es uns“] für Singstimme und Klavier. Text von Sergej Aleksandrovič Vasil'ev. R, P, K 1963.
- (74) ,Вам, арабские друзья' [„Euch, arabische Freunde“], Fassung für Singstimme oder Chor und Klavier (vgl. A. 7). Text von Garol'd (Harold) Gabriel'evič El'Registan. R, P, K 1964.
- (75) ,Когда я на берегу' [„Wenn ich am Ufer bin“] für Singstimme und Klavier. Text von L. Ošanin. R 1964.

<sup>116</sup> Auf S. 433 gibt C für I. 1955 an.

<sup>115</sup> Bei St: G. Gridov.

(76) В завидное время, друзья, мы живем' [In einer beneidenswerten Zeit, Freunde, leben wir'] für Singstimme und Klavier. Text von M. Curanov.  
R 1967.

(77) «Песня о дружбе (народов)» [Lied von der (Völker-)Freundschaft']. Neuer Text von A. Godov zu V. 74.  
P 1968; R 1969.

(78) «Аю-даг» [Aju-Dag'] für Singstimme und Klavier. Text von M. Curanov.  
R 1969.

(79) «Сердце, слышишь эту песню?» [Herz, hörst du dieses Lied?'] Text von A. Lachuti.  
R 1970.

### 9. Ehrungen<sup>117</sup>

#### A. Sowjetische Titel

Held der sozialistischen Arbeit 1973.  
Volkskünstler der Sowjetunion 1954.  
Volkskünstler der RSFSR 1947.  
Volkskünstler der Armenischen SSR 1955.  
Volkskünstler der Aserbajdžanischen SSR 1963.<sup>118</sup>  
Volkskünstler der Georgischen SSR 1963.  
Volkskünstler<sup>119</sup> der Uszbekischen SSR 1973.  
Verdienter Künstler der Armenischen SSR 1938.  
Verdienter Künstler der RSFSR 1944.  
Verdienter Künstler der Uszbekischen SSR 1967.  
Professor 1952.  
Doktor der Kunstwissenschaften der Sowjetunion 1965.

#### B. Sowjetische Preise.

2 Leninpreise: 1959 und 1970 (beide für «Спартак» [Spartacus]).  
5 Staatspreise:<sup>120</sup> 1941 (2. Klasse) für das Violinkonzert; 1943 (1. Klasse) für «Гаянэ» [Gajaneh];<sup>121</sup> 1946 (1. Klasse) für die 2.

<sup>117</sup> Nach Tigranov, S. 45 und 147; Rybakova, S. 251 f., Grove, S. 48; Person, S. 292; Keldyš, V 1048 ff.

<sup>118</sup> Nach Person 1973.

<sup>119</sup> Nach Tigranov Verdienter Künstler.

<sup>120</sup> Bis 1956 als Stalinpreis bezeichnet.

<sup>121</sup> Dem Fonds zur Verteidigung der Sowjetunion gestiftet.

Symphonie; 1950 für die Filmmusik zu «Сталинградская битва» [Die Schlacht um Stalingrad']; 1971 für die Konzertrhapsodien-Triade.

Staatspreis der Armenischen SSR 1965 für die Cellohhapsodie.

3 Leninorden: 1939, 1963, 1973.

2 Orden des Roten Banners der Arbeit: 1946,<sup>122</sup> 1966.

Ehrenurkunde des Obersten Sowjets Armeniens 1963.

„Durch Arbeit erworbene Hochberühmtheit“ 1966.

Orden der Oktoberrevolution 1971.

Goldene Medaille «Sichel und Hammer» 1973.  
Medaille für heldenmütige Arbeit zur Zeit des Großen Vaterländischen Krieges, vor 1970.

Medaille zur Erinnerung an die 800-Jahrfeier von Moskau, vor 1970.

Medaille für die Verteidigung des Kaukasus, vor 1970.

Medaille für die Verteidigung Moskaus, vor 1970.

Medaille für heldenmütige Arbeit anlässlich des 100. Geburtstages Lenins, 1970.

#### C. Mitgliedschaften in der Sowjetunion<sup>123</sup>

Kommunistische Partei der Sowjetunion 1943.

Abgeordneter zum Obersten Sowjet Georgiens 1938, 1947.

Abgeordneter zum Obersten Sowjet der UdSSR 1958.

Mitglied der Sowjetischen Kommission für die Verteidigung des Friedens 1962.

Vollmitglied der Armenischen Akademie der Wissenschaften 1963.

Vizevorsitzender des Moskauer Komponistenverbandes ab 1937.

Vizevorsitzender des Organisationskomitees des Komponistenverbandes 1939–1948.

Mitglied des Komponistenverbandes Armeniens.

<sup>122</sup> Nach Rybakova. Grove gibt 1945 an.

<sup>123</sup> Siehe auch Chubov, S. 330.

Mitglied des Komponistenverbandes der RSFSR.

Ehrenprofessor am Staatskonservatorium Kiev 1972.

Vorsitzender der Sowjetischen Gesellschaft für Freundschaft und kulturelle Beziehungen mit den lateinamerikanischen Ländern 1958.

#### D. Ausländische Ehrungen

Ferenc-Liszt-Medaille. Wien 1956.

Bedřich-Smetana-Medaille. Prag 1956.

Béla-Bartók-Medaille. Budapest 1956.<sup>124</sup>

Joliot-Curie-Medaille des Weltfriedensrates 1959.

Ehrenakademiker der italienischen Musikakademie Santa Cecilia 1960.

Ehrenprofessor des Mexikanischen Konservatoriums 1960.

Korrespondierendes Mitglied der Akademie der Künste der DDR 1961.<sup>125</sup>

Orden für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse der Vereinigten Arabischen Republik (Ägypten) 1961.

Goldene Gedächtnismedaille Papst Johannes XXIII. 1963.

Medaille des Schahinschah von Iran aus Anlaß des 25. Thronjubiläums 1965.

Medaille zur 400-Jahrfeier der Akademie Santa Cecilia 1966.

Goldene Medaille der Arbeit der Ungarischen Volksrepublik 1970.

Kyryll-und-Method-Orden 1. Klasse der Volksrepublik Bulgarien 1971.

Medaille der Polnischen Volksrepublik für Verdienste um die polnische Kultur 1972.

Medaille der Rumänischen Volksrepublik für Verdienste auf dem Gebiete der Kultur 1974.

Französischer Orden für Kunst und Literatur 1974.

#### 10. Biographische Quellen

Im allgemeinen folgen die biographischen Angaben dieses Kapitels Shneerson und

<sup>124</sup> Nach Rybakova. Tigranov gibt 1960 an.

<sup>125</sup> Nach Rybakova. Tigranov gibt 1960 an.

Chubov.<sup>126</sup> Für die von diesen Autoren nicht mehr abgedeckte Periode bis 1968 wurde vorwiegend Streller,<sup>127</sup> danach Tigranov<sup>128</sup> verwendet. Als unverlässlich erwies sich die erste Chačaturjan-Biographie von Martynov.<sup>128</sup>

Die von Werth<sup>129</sup> zitierten Protokolle erscheinen biographisch höchst bedeutsam, leiden aber unter ihrer Unüberprüfbarkeit. Einige Lücken in der Biographie Chačaturjans werden scheinbar durch Krebs<sup>130</sup> geschlossen, doch lassen fehlende Belege und mehrfach nachweisbare Fehler Vorsicht geboten erscheinen.

Am verlässlichsten dürften Chačaturjans eigene Artikel sein, insbesondere jener von 1973,<sup>131</sup> sie wurden mehrfach zur Entscheidung über widersprechende Angaben der Biographen herangezogen.

### III. DER BEITRAG DER VOLKSMUSIK

#### 1. Die Stellung der Volksmusik in der sowjetischen Kulturpolitik

Als einer der konstantesten Faktoren in der sowjetischen Musikpolitik erweist sich der Begriff der „Volkstümlichkeit“, der bereits in den zwanziger Jahren diskutiert wurde und seine Wurzeln vor allem im Schaffen der Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ hat. Eine offizielle Darstellung findet sich bei Šaverdjan:

„Die Partei hat wiederholt das Prinzip der Volkstümlichkeit, des Massencharakters unserer Kunst verkündet und den bürgerlichen Snobismus verurteilt, das Bestreben, für Auserwählte, für ‚Kenner‘ und Gourmands zu schreiben.

<sup>126</sup> Siehe Sp. 431, Fußnote 47.

<sup>127</sup> Siehe Sp. 430, Fußnote 46.

<sup>128</sup> Siehe Sp. 431, Fußnote 48.

<sup>129</sup> Siehe Sp. 342/1985, Fußnote 22.

<sup>130</sup> Siehe Sp. 430, Fußnote 45.

<sup>131</sup> Siehe Sp. 429, Fußnote 44.

Die Genossen Stalin, Gor'kij und Ždanov haben vor den sowjetischen Künstlern wiederholt die Aufgabe vorgebracht, beim Volke zu lernen, die Reichtümer des Volksschaffens zu entwickeln, sie vor dem verderblichen Bruch zwischen professioneller Musik und Volksmusik zu bewahren. Kein Volk auf der Welt verfügt über eine solche Vielfalt an Volksliedern wie die Sowjetunion. Das russische, ukrainische, weißrussische Lied, die Folklore der baltischen Völker, die Musikkultur von Innerasien, der Moldau, Kareliens, der Völker des Wolgagebiets – all dies ist ein unausschöpfbarer Schatz musikalischer Gedanken, ein ewig lebendiger Quell schöpferischer Inspiration.

Von den sowjetischen Künstlern wird jedoch ein schöpferischer, aktiv umgestaltender Umgang mit der Folklore gefordert, und kein museal-restauratorischer oder formal-ethnographischer. Man darf nicht vergessen, daß die Folklore Teil des realen, gegenwärtigen Lebens des Volkes ist und daß zusammen mit den Bedingungen der Arbeit, des Lebens, den materiellen Grundlagen des menschlichen Daseins sich auch das Volkslied wandelt. Diese wesentlichen Verschiebungen im musikalischen Denken des Volkes gehen in unserer Zeit vor sich, sowohl in der russischen, als auch in der ukrainischen Folklore, und ebenso in der georgischen, aserbaidshianischen, weißrussischen, estnischen usw. Neue intonatorische Akkumulationen zu hören und aufzugreifen, sie in der Musik von professionellem Niveau zu entwickeln und zu bereichern – dieser Art ist die Aufgabe der sowjetischen Komponisten. Jegliche Fetischierung des Lied-Altertums, ästhetische Stilisierung, jegliches formales Ergötzen an den Elementen der Folklore führt jedoch unausweichlich zu formalistischer Künstlichkeit, zur Lebensunfähigkeit der Musik.<sup>132</sup>

Hier werden mehrere Probleme angerissen. Zunächst soll die Volkstümlichkeit, d. h. die Verwendung allseits bekannter Volksmelodien, das Verständnis durch ein breites Publikum sichern helfen. Diese Forderung schließt eine positive Einstellung zu gegensei-

tiger Beeinflussung der einzelnen Musikkulturen ein, da sonst z. B. ein tadžikisches Musikwerk in Estland kaum Anklang finden würde. Diese zumindest ansatzweise Vereinheitlichung der nationalen Musikkulturen vollzieht sich unter Führung der russischen Schule, die ihrerseits ihre Wurzeln im Westen hat. Im Zuge der Verwestlichung der Musik der Völker des sowjetischen Ostens werden auch traditionelle Musikinstrumente in „modernisierter“ Form nachgebaut. Dadurch wird mit einem Schlag die gleichmäßig-temperierte Zwölftonskala auch dort verbindlich, wo sie keinerlei Tradition besitzt. Andere, in unserem Notationssystem schwer oder gar nicht wiederzugebende Musizierweisen sterben aus. Was im Westen als Verarmung, als Verlust des Besonderen der nationalen Kulturen empfunden wird, gilt in der Sowjetunion wegen der übergeordneten Ziele als Verbesserung, als Fortschritt in der Musik.

Warum wehrt sich die sowjetische Musikpolitik so vehement gegen ein „formales Ergötzen an den Elementen der Folklore“, das ja unabhängig neben dem Einfluß der Volksmusik in der Kunstmusik bestehen könnte? Nun, gerade diese Parallelität von Volks- und Kunstmusik, einer populären und einer elitären Musizierform, soll mit allen Mitteln verhindert werden.

Die geforderte Verschmelzung von Kunst- und Volksmusik trieb oft eigenartige Blüten. So berichtet Šostakovič,<sup>133</sup> daß in den dreißiger Jahren bei Stalin in Ungnade gefallene Moskauer und Leningrader Musiker in entfernte Unionsrepubliken flohen und dort als Ghostwriter oder auch offiziell als „Koautoren“ Musikwerke im pseudonationalen Stil schrieben. Als Komponisten wurden Einheimische angegeben, die oft nicht einmal Noten lesen konnten, die es aber auf diese Weise, gefördert durch die damals beliebten Festivals, zu landesweiter Berühmtheit brachten. Versuche, solche „lebendigen Denkmäler“ zu entlarven, endeten stets erfolglos.

Šostakovič konzidiert allerdings, daß es nunmehr eine Generation einheimischer

<sup>132</sup> Šaverdjan, S. 14 f., zitiert aus Gojowy, S. 349.

<sup>133</sup> Volkow, S. 265 ff.

Komponisten in allen Unionsrepubliken gebe, die sich in ihren Werken authentischer Volksmusik bedient, sodaß es zum Nebeneinanderbestehen einer „echten“ und einer „falschen“ Richtung gekommen sei. Die erstgenannte Gruppe hatte es dabei stets schwerer, da sie gegen den Vorwurf einer „Rückkehr zum bürgerlichen Nationalismus“ und der versuchten „Abspaltung vom Vaterland“ zu kämpfen hatte. Zudem ist die traditionelle Volkskunst meist religiös-kultisch gebunden; die Beschäftigung mit ihr konnte in einem Staat mit atheistischer Ideologie leicht zum Vorwurf führen, konterrevolutionär zu sein.

In diesem Zusammenhang ist auch der Bedeutungswandel interessant, den der Begriff des Volksliedes unter sowjetischer Herrschaft erfahren hat. Unter dieser Bezeichnung wurden zunehmend seichte Lieder im pseudonationalen Stil geschrieben, deren „Wert“ vor allem im revolutionär-agitatorischen Stil lag. Manchmal wurden auch originalen Volksliedern neue Texte unterlegt. Solche Versuche wurden aber schließlich ganz von den Častuški, politischen „Tagesschlagern“, verdrängt. Das Volkslied hat sich von dem *aus* dem Volk kommenden Lied zu einem Lied *für* das Volk gewandelt, nach sowjetischer Darlegung eine Folge der sich darin widerspiegelnden großen sozialen Umwälzungen.

Ein Blick auf die Liste von Chačaturjans Vokalwerken mit ihren zahlreichen „Volksliedbearbeitungen“, aktuellen Titeln bzw. Texten und den in der Folge unausbleiblichen Textsubstitutionen zu gegebenen Kompositionen weist ihn in diesem Aspekt seines Schaffens als typischen Repräsentanten der von den Sowjetbehörden gutgeheißenen Richtung aus.

Der Volksliedproblematik kommt in der vorliegenden Arbeit nur marginale Bedeutung zu. Bedeutsamer erscheint Chačaturjans Beziehung zur Volkstümlichkeit im weiteren Sinne, wobei sich durch seine Herkunft und seinen Werdegang kaum Reibungspunkte mit seiner herrschenden Lehre ergaben. Da er bis zu seinem achtzehnten Lebensjahr nur die transkaukasische Folklore kannte, sich aber eine Laufbahn als Komponist von Kunstmusik vorgenommen hatte, lag eine Kompositions-

weise nahe, die Elemente der „klassischen“ westlichen Musik mit denen der armenischen, georgischen und azerbajdžanischen Volksmusik verband. In diesem Vorhaben wurde er auch von seinem Lehrer bestärkt.<sup>134</sup> Eine avantgardistische, womöglich serielle Aufarbeitung der Folklore stand dabei nie zur Debatte, wie bereits die ersten Werke seiner Studienjahre zeigen. Dies nimmt umso weniger wunder, als die Musiksysteme seiner Heimat ausschließlich auf diatonischen Skalen aufgebaut sind,<sup>135</sup> sodaß er dem Primat der Chromatik und den Reihenexperimenten seiner Zeitgenossen wenig abgewinnen konnte.

Chačaturjans erste künstlerische Weichenstellungen erfolgten in einer Zeit, als es noch kaum staatliche Eingriffe in das sowjetische Musikleben gab; es dürfte sich daher um freie künstlerische Entscheidungen gehandelt haben. Das sich entwickelnde Dogma des Sozialistischen Realismus konnte den Komponisten nur darin bestärken, den eingeschlagenen, erfolgversprechenden Weg weiterzugehen.

## 2. Besonderheiten der Volksmusik Transkaukasiens<sup>136</sup>

Den verschiedenen Volksgruppen und Sprachen im transkaukasischen Raum entsprechen ebenso viele verschiedene musikalische Kulturen. Die ursprüngliche Vielfalt ist jedoch durch jahrhundertlanges gegenseitige Beeinflussung gemildert, sodaß auch auffällige Gemeinsamkeiten vorhanden sind. Im folgenden sollen die auffallendsten Merkmale der Volksmusik Georgiens, Armeniens und Aserbajdžans kurz umrissen werden.

In der georgischen Volksmusik herrscht das begleitete und unbegleitete Lied vor; die Volksmusikinstrumente Georgiens dienen fast ausschließlich zur Begleitung von Liedern und Tänzen. Die Kompositionen sind durch

<sup>134</sup> Siehe dazu auch Chačaturjan (1952), S. 7 f.

<sup>135</sup> Siehe Spalte 491.

<sup>136</sup> Die Sachinformationen in diesem Abschnitt sind allgemeinen Nachschlagwerken entnommen.

komplexe polyphone Strukturen geprägt, was sie markant von den Werken der armenischen und der azerbajdžanischen Volksmusik unterscheidet. Chačaturjan, der zwar die ersten achtzehn Jahre seines Lebens in Georgien verbracht hatte, aber in armenischen und in geringerem Maß azerbajdžanischen Traditionen aufwuchs, nahm die typisch georgischen musikalischen Ausprägungen nicht in seine Kompositionen auf; für die vorliegende Arbeit genügt daher weitgehend die Beschränkung auf die Volksmusik Armeniens und Azerbajdžans.

Die armenischen Volkslieder, meist improvisatorischer Natur, sind diatonisch und überwiegend einstimmig; einige werden jedoch antiphonal vorgetragen. Im allgemeinen ist sowohl die chorische (unisono) als auch die solistische Ausführung möglich; ein Prinzip, das Chačaturjan auch in seinen Liedern bzw. Chören angewendet hat. Echte Polyphonie ist äußerst selten und kaum erforscht; sie kann im folgenden wie die Polyphonie Georgiens außer Betracht bleiben. Wohl aber gibt es polyphone Scheinformen, die durch die antiphonale bzw. responsorische Aufführungspraxis (z. B. Ausrufe in Arbeitsliedern) sowie durch Heterophonie (z. B. bei gleichzeitigem Spielen mehrerer Instrumente) entstehen.

Wie in anderen Bereichen der armenischen Volkskunst lassen sich auch in der Volksmusik Armeniens die Prinzipien einer „asymmetrischen Ausgewogenheit“ und der emotionalen Zurückhaltung feststellen.

Im Gegensatz zu den beiden anderen Regionen gab es in Azerbajdžan bis in die jüngste Zeit keinen Chorgesang; die Lieder wurden ausschließlich solistisch vorgetragen. In Melodik, Rhythmik, Intonation und Gesangstechnik zeichnet sich die Volksmusik Azerbajdžans durch besondere Vielfalt aus; auffällig sind vor allem die kunstvollen Verzierungen beim Gesang, auf deren präzise Ausführung großer Wert gelegt wird. Die azerbajdžanischen Volkslieder sind meist diatonisch, wenn man von einigen sehr alten Formen abieht: alte Schäfer- und Sämanslieder sind

chromatisch, und die Klagen der Trauerweiber entziehen sich der Darstellung in einem Tonsystem.

Wie kann man nun die Tonsysteme Armeniens und Azerbajdžans charakterisieren? In Armenien entwickelte sich zunächst eine nur aus gleichen (Dur-) Tetrachorden bestehende Grundskala, wobei die oberste Note eines Tetrachords jeweils die unterste des nächsthöheren ist. Zu beachten ist, daß die dritte Stufe jedes Tetrachords um weniger als einen Halbton erniedrigt ist. Durch die Periodizität dieser Skala ergeben sich drei verschiedene Tonarten (Modi) als Basis des armenischen Musiksystems.

Im Zuge der Entwicklung der armenischen Musik wurden einige Stufen alteriert: entweder um weniger als einen Halbton (zur „Korrektur“ der „zu tiefen“ 3. Stufe) oder um einen vollen Halbton, was zur Bildung von neuen (diatonischen) Stufen führt. Chromatik ist in der armenischen Volksmusik unbekannt. Die Skalen sind nicht auf eine Oktav beschränkt; Oktavversetzung bedeutet aber eine neue melodische Funktion. Die Finalis („Tonika“) steht etwa in der Mitte der Skala, so daß die Modi hauptsächlich plagal erscheinen.

In seiner heutigen Ausprägung ist jeder Modus aus Skalenabschnitten von 2 bis 5 Tönen zusammengesetzt. Das wichtigste dieser Segmente ist das „tonale“ Segment, dessen tiefste Note die Finalis ist. Die höchste Note dieses Segments ist stets ein zweites, etwas schwächeres tonales Zentrum. Im Zuge der Entwicklung einer Melodie kann jedes Segment vorübergehend zum tonalen Segment werden; bei nicht modulierenden Melodien erhält schließlich das ursprüngliche tonale Segment seine Funktion zurück.

Transposition ist nur um eine (reine) Quart möglich; die Finalis ist nämlich an eine bestimmte Stufe in der Grundskala gebunden. Daher ist das modale System auch in gewissem Sinne ein tonales.

Das modale System ist für alle Bereiche der armenischen Volksmusik gültig. In den ländlich-ursprünglichen Formen dominieren die natürlichen Modi, während für die städ-

tisch-professionellen Ausprägungen komplexe Alterationen sowie Kombinationen von Modi charakteristisch sind.

In Azerbajdžan existiert ein ähnliches modales System; die Modi werden dort Mugamen („Mugamat“) genannt. Außer den Modi mit fluktuierenden Tonhöhen gibt es noch durartige, mollartige und andere Tonarten, insgesamt mehr als siebzig. Gadžibekov hebt sieben Haupttonarten hervor, denen er jeweils einen ethisch-emotionell-expressiven Gehalt zuordnet:<sup>137</sup> „Rast“ (Männlichkeit und Kühnheit), „Schur“ (Fröhlichkeit und Lyrik), „Segjach“ oder „Segja“ (Liebe), „Schuschter“ (tiefe Trauer), „Tschargjach“ oder „Tschargja“ (Erregung und Leidenschaft), „Bajaty Schiras“ (Gedanken der Trauer), „Chuamjun“ (hoffnungslose Trauer). Alle diese Skalen sind aus der Vortragspraxis der Volksmusik hervorgegangen.

Strukturell ist für die Musik Armeniens die Entwicklung aus einem Kernmotiv typisch. Dieses besteht aus dem tonalen Haupt- oder Nebenzentrum und den umliegenden Noten; es kann angesprungen oder direkt angesprochen werden. Dieses Motiv oder ein Teil desselben wird dann rhythmisch und melodisch variiert, und es entwickelt sich eine feste rhythmisch-melodische Struktur unter sowohl vertikaler als auch horizontaler Ausweitung. Die einzelnen Teile sind meist sehr ungleich. Manchmal ist die Basis einer Melodie eine in sich geschlossene Phrase, ihre Variante wird zu einem unabhängigen Mittelteil, und am Schluß erscheint nochmals die erste Phrase in voller oder verkürzter Form (Reprise). Dieses motivisch-thematische Entwicklungsprinzip ist für alle armenischen Volksmusikgenres typisch und wird mit zunehmender Professionalisierung immer ausgeprägter. Es liegt auch der formalen Gestaltung von Chačaturjans Werken zugrunde; die Rhapsodien sowie die zweiten und dritten Sätze der Konzerte sind markante Beispiele. Die Entwicklung der rhythmisch-melodischen Struktur bei Chačaturjan hat aber auch in einem

<sup>137</sup> Uzeir Gadžibekov, *Основы азербайджанской народной музыки* [Grundlagen der azerbajdžanischen Volksmusik], Baku 1945, zitiert nach Streller, S. 25 f.

Aspekt der azerbajdžanischen Folklore ihre Wurzeln, nämlich in der sequentiellen Transposition oder (meist dreimaligen) Wiederholung von Motiven, in der Herausbildung komplexer Melodien durch Variation melodischer Grundmuster.

Das Verhältnis zwischen Inhalt und Form der Musik ist besonders in Armenien ein enges, wo die Melodien dem Sprachfluß angenähert sind, während für die azerbajdžanische Melodik fallende Konturen, Melismatik und kunstvolle Verzierungen charakteristisch sind, wodurch aber ein ebenfalls enges Wort-Ton-Verhältnis nicht ausgeschlossen wird. Die Verwendung der Modi ist in beiden Gebieten stets an den Typ des Volksliedes gebunden, dem sie zugrundeliegen; in Azerbajdžan bedeutet das Wort „Mugam“ nicht nur die Skala, sondern auch das darauf aufgebaute Lied. Den Modi entspricht nicht nur ein emotionaler Inhalt, sie sind auch durch unterschiedliche Klauseln gekennzeichnet. Die Parallele zur europäischen einstimmigen Musik des Mittelalters drängt sich auf, zumal die Klauseln vor allem der armenischen Kirchenmusik ihr Gepräge geben. Das Zusammenwirken von Musik und Inhalt durch feste Zuordnungen ist auch für Chačaturjan nicht ohne Bedeutung; Strukturparallelen in den Konzerten sind offensichtliche Beispiele. Durch seine Herkunft ist Chačaturjan geradezu prädestiniert, den Forderungen des Sowjetstaates nach musikalischen Inhalten zu entsprechen, ist ihm doch eine inhaltslose Musik völlig fremd.

In den rhythmischen Mitteln gibt es für die Volksmusik Armeniens kaum Beschränkungen. Immerhin lassen sich drei rhythmische Grundtypen unterscheiden: die „Tanzform“ (syllabisch; einfach gegliederte rhythmische Einheiten, vielfach punktierter Rhythmus oder Synkopen, Wiederholung oder leichte Variation der kurzen rhythmischen Figuren), die „Liedform“ (melismatisch; größere rhythmische Gebilde, Wiederholung unterbleibt oder verändert den metrischen Ablauf) und die „Rezitativ-“ oder „Improvisationsform“ (freies Metrum, rhythmische Gliederung durch eigene, ihrerseits veränderbare

rhythmische Einheiten). Zwar ist jedes dieser Muster für spezielle Genres typisch, doch sind auch Kombinationen nicht selten. Der rhythmischen Vielfalt entspricht auch eine Vielfalt des Metrums; neben einfachen und zusammengesetzten treten auch unregelmäßige Taktarten auf (5/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8 usw).

In Azerbajdžan stehen die ältesten Lieder (Schäfer-, Sämanns- und Klageweiberlieder) in freiem Metrum, während etwa den Liedern der Melker, Mäher und Drescher, aber auch Wiegen- und Kinderliedern, ein striktes Taktschema zugrundeliegt. Ungerade Taktarten sind häufiger als gerade; besonders häufig ist der 6/8-Takt mit vielen rhythmischen Verschiebungen. Auch unregelmäßige Taktarten und Polyrhythmie (als 3/4 + 6/8) kommen vor.

Eine ausführliche Behandlung der transkaukasischen Volksinstrumente würde weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen; die folgenden Ausführungen beschränken sich auf einen Überblick über besonders typische oder für die Musik von Chačaturjan bedeutsame Instrumente.

Von den Blasinstrumenten ist vor allem der Duduk (in Azerbajdžan auch Balaman oder Jasty Balaman), ein zylindrisches Doppelrohrblattinstrument, zu nennen; sein Klang wird als weich, samtig, leicht nasal und reich an Dynamik beschrieben. Er wird vor allem im ländlichen Raum beim Vortrag von Tanzliedern verwendet. Handelt es sich um langsame, liedhafte Melodien mit Tanzrefrain, wird der Duduk auch im Duett gespielt: der „Usta“ (Meister) spielt die Melodie, der „Damkeš“ (Helfer) spielt als Begleitung einen Bordunton.

Ein anderes Blasinstrument, die Zurna, wird zu ähnlichen Gelegenheiten und auch in ähnlicher Weise eingesetzt wie der Duduk. Es handelt sich um ein meist reichverziertes, konisches Schalmeieninstrument.

Im transkaukasischen Raum gibt es sowohl gezupfte als auch gestrichene Saiteninstrumente. Zur ersten Gruppe gehören Saz und T'ar. Der Saz, eines der ältesten Instru-

mente Transkaukasiens, ist eine birnenförmige Laute mit langem Hals und zehn bis dreizehn Bündeln. Die sechs bis acht metallenen Saiten (typisch in Gruppen zu 3-3-2) stehen in der Stimmung G-C-D oder G-B-C. Der Ton dieses vor allem bei der Begleitung professioneller Sänger beliebten Instrumentes wird als schön und laut schallend beschrieben. Auch der T'ar ist eine Laute mit langem Hals, die Form seines reich verzierten Corpus ist jedoch die der Ziffer „8“; die hohle Oberseite ist mit Fischhaut überzogen. Der T'ar hat 11 bis 16 Bündel und 5 bis 9, 11 oder 14 Saiten. In seiner ursprünglichen Form spielte man ihn in Mikrointervallen von 17 bis 19 Stufen auf die Oktav; im 19. Jahrhundert wurde er jedoch an die gleichmäßig-temperierte Stimmung angepasst, und sein Spiel wird seither auch an den Musikschulen Transkaukasiens unterrichtet.

Das gebräuchlichste transkaukasische Streichinstrument wird in Armenien als K'a-manč'a, in Azerbajdžan als Kemanče bezeichnet. Es handelt sich um eine drei- oder viersaitige Dorngeige, die äußerlich dem T'ar ähnlich ausgeführt ist. Die ursprüngliche Stimmung in Quartan ist in neuerer Zeit der Stimmung in Quartan und Quinten gewichen.

Das Standard-Schlaginstrument ist unter mehreren Namen bekannt: georgisch Diara, armenisch Daff oder Ghaval, azerbajdžanisch Daff, Deff oder Gaval. Es handelt sich um eine flache, einfellige Rahmentrommel, oft mit Schellen oder Rasseln im Rahmen. Es gab auch eine zweifellige Trommel, den Dhol.

Welcher Art waren nun die Stücke, die aus den beschriebenen Elementen zusammengesetzt waren und auf den erwähnten Instrumenten gespielt wurden? Die folgende Übersicht beginnt mit ländlich-ursprünglichen Liedern und Tänzen und erfaßt dann die zunehmend städtisch-professionell geprägten Formen.

Die Pflügelieder verwendeten vorwiegend Skalen mit übermäßiger Sekund; Text und Musik wurden improvisiert; der Refrain wurde chorisch ausgeführt. Die durch Hauptteil, Refrain und zahlreiche Ausrufe charak-

terisierte Form ergibt eine primitive Form der Polyphonie.

Die lyrischen Lieder verwendeten einfache diatonische Skalen, meist mit einem Tonraum von einer Quart bis zu einer Septim. Merkmale der Liebeslieder sind Kürze und „Konzentration“, doch kommen auch innere und äußere Erweiterungen (Zusätze zu den Frage-Antwort-Teilen eines Abschnittes bzw. Hinzufügung tanzhafter Abschnitte) vor. Stets ist die Gefühlswelt der armenischen und azerbajdžanischen Liebeslieder in die Natur eingebunden.

Die häufigste Form ist die des lebensfrohen, optimistischen Tanzliedes, dessen melodischer Struktur die Wiederholung eines rhythmischen Musters zugrundeliegt. Diese rhythmischen Muster und die Tänze, zu denen sie zusammengesetzt sind, sind von beachtlicher Vielfalt; auch unregelmäßige Taktarten (etwa 8/8) mit verschiedenen inneren Unterteilungen kommen vor. Auch die Ausführungsarten variieren: Solist und Chor, 2 Solisten und 2 Chöre, 1 Chor oder 2 Chöre ohne Solisten.

Eine für Azerbajdžan charakteristische Form des Volksliedes ist der Scherzdialog zwischen Mann und Frau, meist im 3/4- oder 6/8-Takt, ähnlich der russischen „Častuška“, wobei der Text je nach Anlaß neu gestaltet wird. Diese Form war gewiß Wegbereiter für das neue, von den Sowjetbehörden geförderte „Volkslied“, das ja nach ähnlichen Prinzipien aufgebaut ist, zumal Protest- und Aufstandslieder in Transkaukasien eine lange Tradition hatten. Für Chačaturjans Konzerte blieb diese Form jedoch ohne Bedeutung.

Die folkloristische Instrumentalmusik ist eng mit der Vokalmusik des Volksliedes verwandt; sie kann sich von jeder Art des Liedes oder Tanzes ableiten. Die beiden Hauptkategorien sind pastoral und episch-erzählend. Auch die Instrumentalmusik wird oft improvisiert. Verwendet werden Blasinstrumente, mitunter von einer Trommel (Dhol) begleitet.

Die städtische Volksmusik war zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits überwiegend professionell. Daneben gab es auch noch

„echte“ Volksmusik, so in Armenien Liebes-, Studenten-, Unterhaltungs-, Tisch- und Tanzlieder. Neben ursprünglich-ländlichen und traditionell-professionellen Wurzeln sind auch seit dem 19. Jahrhundert Einflüsse der slawischen und der westeuropäischen Musik unverkennbar, insbesondere im georgischen Bereich, wo die europäische Musikkultur bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Fuß fassen konnte. In Armenien kamen ab 1860 patriotische Lieder auf; auch russische Revolutionslieder und sogar die Marseillaise wurden, wohl von Berufsmusikern, adaptiert. Die Texte zu den anderen Liedern waren bereits seit längerer Zeit von Berufspoeten beigesteuert worden.

Die städtischen Lieder, insbesondere die lyrischen, sind intimer als die ländlichen. Die modale Basis ist die gleiche, Elemente der Periodizität machen jedoch die Entwicklung der Melodie einfacher. Auch der Rhythmus ist vereinfacht.

Die städtische Instrumentalmusik diente zur Begleitung von Liedern und Tänzen; sie konnte solistisch oder im Ensemble dargeboten werden, letzteres in Form von improvisierender Heterophonie, oft auch mit einer liegenden Stimme. Es wurden verschiedene Streich-, Schlag- und Blasinstrumente verwendet; die häufigste Kombination bestand aus T'ar, Kemanče und Ghaval, letzterer vom Sänger gespielt. Dieses Ensemble heißt in Armenien „Nvagurd“, in Georgien und Azerbajdžan „Sazandar“.

Der gesamten transkaukasischen Region ist eine lange Tradition professioneller Volksmusik gemeinsam. Seit altersher gab es fahrende Volksepensänger, die in der ganzen Region bekannt waren; „sie interpretieren ihre Erzählungen und Lieder in verschiedenen Sprachen (aserbajdshanisch, armenisch, grusinisch [= georgisch], persisch, türkisch) und sehen eine ihrer Aufgaben darin, die klassischen Werke der Dichtung aller Völker des Ostens zu bewahren und zu pflegen.“<sup>138</sup>

<sup>138</sup> Streller, S. 22.

Die armenischen Gusanen (azerbajdžanischer Name Osanen) sind bereits im 5. Jahrhundert nachgewiesen. Im Lauf der Geschichte zeigt sich in ihren Melodien eine Tendenz zu immer stärkerer Komplexität. Im 17. Jahrhundert verschmolz die Kunst der Gusanen mit der Volksmusik; auf dieser Grundlage sollten die Aschugen aufbauen. Von den Gusanen sind nur einige Fragmente erhalten, so aus den Heldenepen ‚Sasuntsi Davit‘ [‚David von Sasun‘] in Armenien und ‚Kitābi Dede Korkut‘ [‚Das Buch von Dede Korkut‘] in Azerbajdžan. Teile dieser Epen wurden gesprochen; die gesungenen Teile zeigen Unterschiede zur Volksmusik: „eckige“ melodische Konturen, heroischer Gesamtcharakter.

Eine andere, auf den armenischen Raum beschränkte Frühform professioneller Volksmusik stellen die „Tagher“ dar, gesungene weltliche und geistliche Gedichte im Überschneidungsbereich der in Armenien melodisch eng verwandten Kirchen- und Volksmusik. Die geistlichen Tagher besitzen ausgedehnte, arienartig verzierte Melodien, deren virtuose Struktur von der städtischen Volksmusik, möglicherweise auch von den Gusanen, beeinflusst ist. Die weltlichen Tagher sind einfacher und ähneln mehr dem Arioso. Sie zeigen den Einfluß ländlicher Volkslieder, sind jedoch komplizierter. Beide Unterarten sind das Werk von Berufsmusikern und wurden zunächst von diesen auch aufgezeichnet; durch die unentzifferbar gewordene Chaz-Notation wurden sie jedoch später mündlich tradiert und näherten sich dem Volkslied.

Von überregionaler Bedeutung sind die Aschugen. Sie verbreiteten sich im transkaukasischen Raum im 17. und 18. Jahrhundert und ersetzten als Berufsmusiker die Gusanen und Osanen. Auch ihre Rolle in der Gesellschaft ist die gleiche, doch ist der Inhalt ihrer Kunst ein anderer: während sich die Gusanenkunst mit episch-heroischen Themen beschäftigt, dominieren bei den Aschugen persönliche und soziale Themen, vor allem die Liebe.

Die Produkte der Aschugen sind literarisch-musikalische „Gesamtkunstwerke“ und

nicht selten improvisiert; sie zeigen mehr Emotion, Spannung und Pathos als die der Gusanen. Der Charakter der Melodien (Rezitation, Kantilene, Tanz) ist klarer ausgeprägt als in der ursprünglichen Volksmusik. Die Melodien sind ausgedehnt und reich verziert; unregelmäßige Taktrarten sind häufig.

Wie der Gusane verwendet auch der Aschuge Musikinstrumente, wobei er sich jedoch auf gestrichene und gezupfte Saiteninstrumente beschränkt und besonders den Saz bevorzugt. Er tritt entweder allein auf, begleitet sich also selbst, oder mit anderen, die für die instrumentale oder auch vokale Begleitung sorgen. In Azerbajdžan ist Ghaval-Begleitung häufig.

Eine vor allem in Azerbajdžan zur Blüte gelangte, aber auch in Georgien und Armenien in eigenen Ausprägungen weit verbreitete Musizierform<sup>139</sup> ist der „Mugam“, der sich aus der städtischen Musikkultur des Mittelalters entwickelte: eine improvisatorische Komposition mit kontrastierenden Abschnitten (strophische Lieder und tanzartige instrumentale Episoden, die als ‚tesnif‘ bzw. ‚reng‘ bezeichnet werden, alternieren). Das typische Ensemble besteht aus dem „Chanende“ (Sänger) und den „Sazandaren“ (Instrumentalisten) an T’ar, Kemanča und Daff. Der Mugam beginnt mit einem ‚Bardašt‘ (Vorspiel), einer virtuos freien Improvisation am T’ar, die die Zuhörer einstimmen soll. Während des Liedvortrags zieht sich der T’ar in eine begleitende, die Melodie des Sängers imitierende Rolle zurück. T’ar und Kemanče spielen, wenn das letztere Instrument mitwirkt, heterophon. Das T’ar-Spiel beim Mugam, insbesondere in solistischer Form, ist äußerst komplexen Regeln unterworfen und erfordert ein Höchstmaß an Virtuosität.

Der Sänger des Mugam-Poems, der Chanende, ist Rhapsode. Die verhalten strenge, episch-feierliche Kunst des Vortrags unterscheidet den Chanende vom Aschugen, der eine leidenschaftlich erregte, schauspielerisch bewegte Manier bevorzugt. Der Chanende

<sup>139</sup> Streller, S. 25.

muß die komplizierte Regelkunst des Mugamengesanges nicht nur beherrschen, sondern auch mit innerer Expressivität gestalten können.<sup>140</sup>

### 3. Einflüsse auf die Konzerte Chačaturjans

Wenn ein Komponist versucht, Folklore in sein Schaffen einzubinden, kann dies auf mehrere Arten geschehen. Die einfachste beruht auf der Methode unkomplizierter Harmonisierung des Gesangs mit dem Ziel seiner Darstellung auf dem Klavier.<sup>141</sup> Diese Methode ist natürlich für symphonisches Schaffen belanglos.

Die nächste Stufe ist die Komposition eines selbständigen Stücks mittels Verwendung und Entwicklung des folkloristischen Melos.<sup>141</sup> Hiezu verweist Chačaturjan auf drei Ausführungsformen.<sup>142</sup> Die erste sei das Originalzitat der Volksweise. Im Bewußtsein ideologischer Gefahren versucht Chačaturjan, eine allfällige Kritik mit dem Hinweis auf den Gebrauch ebendieser Methode durch die „russischen Klassiker“ zu unterlaufen.

Aber auch musikalisch gibt es Bedenken. Zoltán Kodály hat einmal festgestellt: „Ein Volksthema, eine Volksliedmelodie ist absolut ungeeignet für eine höhere Form. Solange man Melodien in ihrer Originalgestalt verwendet, kann man sich nur auf Formen beschränken, die zu ihnen nicht in Widerspruch stehen. Die Variation ist die einzige Form, welche das Volkslied und seinen Kern unangetastet läßt, die es nicht weiterentwickelt, sondern durch sämtliche Variationen eher befestigt.“<sup>143</sup> Ein Beispiel in Chačaturjans Werk ist der 3. Satz seines Trios für Klarinette, Violine und Klavier, in dem genau der von Kodály beschriebene Weg beschritten wird.

<sup>140</sup> Streller, S. 27.

<sup>141</sup> Michail Semënovic Druskin, Советская фортепианная музыка [Die sowjetische Klaviermusik], in: Sovetskaja Muzyka' 1 (1941), S. 50.

<sup>142</sup> Chačaturjan (1952), S. 5 f.

<sup>143</sup> Zitiert aus Rudolf H. Führer, Zoltán Kodály: „Háry János“-Suite in: Programmheft der Wiener Philharmoniker, Wien, 27./28. November 1982, S. 84.

Viel lieber und daher auch häufiger gestaltet Chačaturjan aber die Volksweise um, ehe er sie als Thema für eines seiner Werke verwendet (er spricht in diesem Zusammenhang von einer „kühnen Behandlung der Volksmelodie“). „Die Modifikation oder das Umarbeiten der Volksmusik kann entweder durch rhythmische Abänderung oder durch die Klangfarbe und harmonische Bereicherung der Melodie geschehen“<sup>144</sup>. Er gibt als Beispiel das Thema des 2. Satzes seines Klavierkonzertes an (Notenbeispiele 1, 2).

Neben der Umgestaltung originaler Melodien gibt es auch noch die Möglichkeit, „Themenmaterial zu schaffen, ohne es dabei konkret Volksquellen zu entlehnen“. Dabei müsse aber der Geist der nationalen Musik erhalten bleiben. Als Beispiele werden u. a. das Violin- und das Cellokonzert genannt. (Beim Violinkonzert ist wahrscheinlich das Seitenthema des ersten Satzes gemeint). „Manchmal ist es auch so,“ schreibt Chačaturjan weiter, „daß große Stücke der eigenen Originalmusik mit volkstümlichen Themen und Refrains abwechseln“, wie etwa im Hauptthema des ersten Satzes des Violinkonzerts (Notenbeispiele 3 und 4; der Komponist gibt kein eigenes Beispiel an).

Diese Methode führt, wenn sie nicht auf die Melodie allein bezogen bleibt, zu einer weiteren Behandlungsweise der Folklore überhaupt: dieses dritte und höchste Genre besteht nach Druskin aus originalen Werken, in denen der Komponist allmählich die Verallgemeinerung der stilistischen Merkmale des volkstümlichen Schaffens aufgreift. Er wendet sich in diesem Fall nicht Entlehnungen aus folkloristischen Quellen zu, sondern er komponiert Melodien und benützt kompositorische, rhythmische und harmonische Verfahren, die in Methode und Charakter ihrer Darstellung zutiefst national sind.<sup>145</sup> Dieses Genre ist Chačaturjans ureigenste Kompositionsweise. Im zitierten Aufsatz fährt er fort: „Eine außerordentliche Bedeutung muß der

<sup>144</sup> Chačaturjan (1952), S. 6.

<sup>145</sup> Druskin, S. 51.

Allegretto



Notenspiel 1: Volkslied aus Tiflis

Notenspiel 2: Klavierkonzert, 2. Satz, T. 7-16

Notenspiel 3: Armenisches Volkslied 'Նալե-նալե' ['Schreite']

Notenspiel 4: Violinkonzert, 1. Satz, T. 10-19

Notenspiel 5: Dreiklänge mit verwurzelten Leittonen

richtigen harmonischen Färbung der nationalen Melodie beigemischt werden. [...] Jede Volksmelodie muß vom Gesichtspunkt ihrer inneren harmonischen Struktur richtig verstanden werden.<sup>146</sup>

Da die armenische Musik einstimmig ist, kann diese Harmonisierung nur von einer „inneren harmonischen Struktur“ der Melodie ausgehen. Wie dies im Detail geschehen kann, untersucht Chanbekjan;<sup>147</sup> insbesondere beschäftigt er sich mit der Herkunft der großen und kleinen Sekund, die in Chačaturjans Akkorden so häufig vorkommt und den Unterschied zur traditionellen klassisch-romantischen Harmonik ausmacht.<sup>148</sup> Chanbekjan läßt die in der Literatur häufig aufgestellte Behauptung, dieses Stilmittel wäre von Ravel übernommen, nur zum Teil gelten, denn bei Ravel ergäben sich die harmonischen Härten aus der Quartenschichtung seiner Akkorde, während bei Chačaturjan der traditionelle Terzenaufbau das Grundgerüst bilde. Seine

Dreiklänge werden durch zwei Arten harmoniefremder Töne bereichert: erstens in der Entfernung eines Halbtons von der Prim oder Quint des Dreiklangs, zweitens in der Entfernung eines Ganztons von der Prim oder Quint.

Die Akkorde des ersten Typs gehen auf eine in Armenien gebräuchliche Skala mit einer übermäßigen Sekund zurück. Man denke sich zwei aneinandergereihte Tetrachorde, die jeweils aus ihren Ecktönen sowie dem oberen und unteren Leitton bestehen (Notenspiel 5 a).

Die aufsteigende Auflösung von h in c offenbart den Durcharakter des Tetrachords, die absteigende Auflösung as – g hingegen den Mollcharakter; analoges gilt für den oberen Tetrachord (vgl. die azerbajdžanischen Mugamen Chuamjun, Tschargjach, Schuschter). Dadurch entsteht die Spannung, die den Melodien dieses Typs eigen ist. Das erkannten u. a. auch Glinka, Balakirev, Borodin, Rimskij-Korsakov und Ippolitov-Ivanov, die die übermäßige Sekund in jenen Werken einsetzen, in denen sie östliches Kolorit erzeugen wollten.

Auf der Basis einer solchen Tonreihe ist nun eine Akkordskala unter dem Gesichtspunkt voller und leerer (terzenloser) Dreiklänge mit „verwurzelten Leittonen“ möglich (Notenspiel 5 b).

<sup>146</sup> Chačaturjan (1952), S. 6.

<sup>147</sup> A. Chanbekjan, Народные истоки армянской музыки, in: A. Chačaturjan, [Volkstümliche Quellen der Akkordik von A. Chačaturjan], in: 'Sovetskaja Muzyka' 11 (1970), S. 104 ff.

<sup>148</sup> Vgl. auch Shneerson, S. 33 f.

Notenspiel 6: Violinkonzert, 1. Satz, T. 151-156

Notenspiel 7: Violinkonzert, 1. Satz, T. 175-177

Notenspiel 8: Klavierkonzert, 1. Satz, T. 10

Notenspiel 9: Klavierkonzert, 1. Satz, T. 90-93

Betrachtet man in Werken von Chačaturjan Beispiele von Akkorden, in denen gleichzeitig Haupt- und Leitton erklingen, so ist durch nichts mehr ihre Abstammung von Tonreihen mit übermäßiger Sekund zu erkennen; vielmehr zeigen sie funktionale Eigenständigkeit – durch ihr Quintengerippe lassen sie sich als Funktionsharmonien verwenden –, meist in der Beziehung Tonika – Dominante.

Die Akkorde des zweiten Typs (mit großer Sekund) sind von den Aschugen übernommen, die auf Saiten-Plektron-Instrumenten (z. B. Saz) vorgetragene charakteristische Vor- und Nachspiele zur Umrahmung ihrer Lieder verwendeten. Durch die diesen Instrumenten eigene Stimmung entstehen die „Terz-Sekund“- und „Quart-Sekund“-Akkorde.

Soweit Chanbekjan. Das von ihm postulierte „klassische“ harmonische Gefüge läßt sich zweifellos in einigen Fällen unter Zuhilfenahme der Nebenstufen aus den Akkordfolgen in Chačaturjans Werken herauslesen. Man sollte aber nicht soweit gehen, Chačaturjans gesamtes Schaffen oder auch nur die Konzerte ausschließlich unter diesem Blickwinkel erklären zu wollen. Vielmehr ist gerade das weitgehende Fehlen einer Funktionsharmonik im Sinne der „klassischen“ europäischen Musik ein wesentliches Merkmal von Chačaturjans Kompositionen. Das zeigt sich im großen, nämlich im Verlust der Tonika-Dominante-Beziehung in der Sonatensatzform,<sup>148a</sup> wie im kleinen, indem an Stelle der Stufenharmonik neue, andersartige Prinzipien treten. Gerade in diesem Punkt unterscheidet sich Chačaturjan von den älteren Komponisten der nationalen Schulen. Zweifellos ist eine Ursache dafür in seiner späten Unterweisung in der „klassischen“ Musik zu suchen, konnte sich ihm doch ein persönliches, nicht durch ethnisch fremde Normen und Begriffe verfälschtes Bild der Volksmusik einprägen. Doch dieser Vorzug führte auch zu nicht unwesentlichen unbewältigten Konflikten in seinen Konzerten, worüber im Schlußkapitel zu sprechen sein wird.

Läßt sich die Sekundharmonik, wie Chanbekjan gezeigt hat, noch annähernd in

ein „klassisch“-harmonisches Gefüge einordnen, so gilt dies nicht mehr für einige andere Merkmale von Chačaturjans kompositorischem Stil. Von großer Bedeutung ist seine – oft kritisierte – Vorliebe für ostinate Bildungen. Sie lassen sich in zwei Typen einteilen, die in allen Konzerten und Rhapsodien auftreten. Bei der ersten Variante kommt es zur Tonwiederholung im Baß, während sich die akkordischen Mittelstimmen ändern, und zwar meist nur aufsteigend oder nur absteigend (Notenspiel 6).

Bei der zweiten Variante ist es genau umgekehrt: die Mittelstimmen bilden eine gleichbleibende Harmonie, während sich die Baßlinie – meist ebenfalls in einer Richtung – bewegt (Notenspiel 7). Die Parallele zu den Bordun-Tönen der Duduk- und Zurna-Spieler drängt sich in beiden Fällen auf. Eine detaillierte harmonische Analyse sieht sich nun vor der Schwierigkeit, ob die Harmonien auf den Baß oder auf die mehr oder weniger selbständigen Akkorde der Mittelstimmen zu beziehen wären. In einigen Fällen würden sich bitonale Bildungen ergeben (Notenspiel 8).

Die Lösung dieses Problems scheint in seiner Negierung zu liegen; man findet sich damit ab, daß es in Chačaturjans Konzerten auf weite Strecken keine Funktionsharmonik im klassischen Sinn gibt, ja daß sich oft nicht einmal die Tonart eines Themas unter Berücksichtigung der Begleitstimmen zweifellos bestimmen läßt (Notenspiel 9). Vielmehr hat die Harmonie bei Chačaturjan vorwiegend den Zweck einer Bereicherung des Satzes, ähnlich der Klangfarbe oder den in seinen Konzerten oft auftretenden Gegenstimmen.<sup>149</sup> Chačaturjan hat selbst gesagt: „In meinen Erfahrungen im Suchen nach ausgesprochen nationalen harmonischen Mitteln der Melodien ging ich oft von einer gehörmäßigen Vorstellung eines konkreten Klingens der Volksinstrumente aus, von ihrem eigenartigen Bau und der daraus folgenden Skala von Obertönen [= Klangfarben].“<sup>150</sup>

<sup>149</sup> Vgl. die Heterophonie in der transkaukasischen Volksmusik.

<sup>150</sup> Chačaturjan (1952), S. 6.

<sup>148a</sup> Siehe das 4. Kapitel.





Notenbeispiel 14: Violinkonzert, 1. Satz, T. 17-19



Notenbeispiel 15: Violinkonzert, 2. Satz, T. 53-57



Notenbeispiel 16: Violinkonzert, 2. Satz, T. 25-31

rhythmische Umgestaltung mit ein, jedoch immer so, daß die Grundform noch erkennbar ist.

Um ihre zahlreichen Funktionen erfüllen zu können, müssen die verwendeten Rhythmen sehr vielfältig sein, eine Anforderung, die die transkaukasischen Volkslieder und -tänze, die Chačaturjan inspirierten, erfüllten. Allgemein lassen sich zwei Typen von Rhythmen unterscheiden und bestimmten Themenarten zuordnen. Der erste ist durch mehrere gleiche Notenwerte oder doch einfache Verhältnisse zwischen den Notenwerten gekennzeichnet; die diesen Rhythmen zugeordneten Themen können verspielten, feierlichen (*maestoso*) oder kämpferischen Charakter haben, wie er

vorwiegend in den Hauptthemen der in Sonatensatzform geschriebenen Sätze, aber auch in schnellen Schlußsätzen, auftritt.

Den zweiten Typ zeichnet die Gegenüberstellung meist eines sehr langen und mehrerer kurzen Notenwerte mit z. T. ornamentalem Charakter aus; die Verhältnisse der Notenwerte zueinander sind meist komplizierter. Dieser Typ ist charakteristisch für die Seitenthemen der Sätze mit Sonatensatzform und für langsame Sätze.

Neben den beschriebenen extremen Formen kommt es allerdings immer wieder zu

Mischrhythmen, die sich auf einer Skala zwischen den Extrempunkten einordnen lassen.

Der Rhythmus der die Melodielinie begleitenden Akkorde bzw. Einzelstimmen ist zwar stets von jenem der Melodiestimme abhängig – zu echter Polyrythmik kommt es nicht –, doch bringt er ein zusätzliches Spannungselement in den Satz. Besonders ausgeprägt ist dieses Phänomen im Violinkonzert, was wohl zu seinem besonderen Erfolg beigetragen hat. Hier greift Chačaturjan immer wieder zu synkopierten (nachschiebenden) Akkorden, die – vor allem im ersten Satz – den drängenden, unruhigen Charakter stark herausbringen (Notenbeispiele 7 und 8). An anderer Stelle dient ein entsprechend gewählter Rhythmus der Begleitakkorde dazu, eine gleichförmige Bewegung der Melodielinie rhythmisch zu gliedern oder eine bereits vorhandene Gliederung zu verstärken (Notenbeispiel 13). Hingegen kann die Begleitung durch schlichten Rhythmus auch den Eindruck von Ruhe vermitteln, selbst wenn die Melodie unruhig-zerküffert ist (Notenbeispiel 14). Allerdings behält Chačaturjan einen derartigen Rhythmus nie über längere Perioden bei. Wie feinfühlig behandelt der Komponist etwa den Beginn des Themas des 2. Satzes des Violinkonzerts, wie geschickt verschmilzt er die Rhythmen von Melodie und Begleitung! Das Interesse des Zuhörers wird (durch die Betonung des zweiten Viertels) geweckt, ohne daß die Stelle durch diese Synkopierung ihren ruhigen Charakter verliert (Notenbeispiel 15).

Der Begleitrythmus in Notenbeispiel 16 bildet übrigens ein in den drei Konzerten wiederkehrendes Muster: immer wieder trägt das Orchester diesen Rhythmus vor, wenn der Beginn eines Themas im Soloinstrument unmittelbar bevorsteht (Hauptthema des ersten Satzes im Violinkonzert, Thema des zweiten Satzes im Cellokonzert, ähnlich vor dem Thema des 3. Satzes im Klavierkonzert); er wird daher im 4. Kapitel als „Einleitungsrhythmus“ bezeichnet.

Um volkstümliche Elemente in die symphonische Musik einzuführen, erschiene es auf ersten Blick am einfachsten, im Orchester Volksinstrumente vorzusehen, waren doch

selbst jene Instrumente, die zunächst nicht für den Konzertgebrauch geeignet waren, zum Teil bereits vor der sowjetischen Periode modernisiert worden; so wurden sogar Volksensembles möglich, die ausschließlich aus derartigen Instrumenten bestanden. Tatsächlich bedienten sich einige – vorwiegend azerbajdžanische – Komponisten dieser Möglichkeit der Bereicherung symphonischer Werke, so Uzeir Gadžibekov mit seiner Oper ‚Ker-ogly‘ [‚Ker-ogly‘] und G. Chanmamedov mit einem Konzert für T’ar und Orchester.

Chačaturjan entzog sich jedoch dieser Versuchung und schrieb für traditionelles Symphonieorchester. Dies mag daher rühren, daß er schon in seinen ersten Werken versuchte, diverse Volksinstrumente zu imitieren; da es ein Kompositionsschüler am Beginn seiner Ausbildung nur mit einfachen Besetzungen, insbesondere mit Klavier solo oder mit einem Soloinstrument, zu tun bekommt, mußte er sich anders behelfen. Wie wir gesehen haben, setzte Chačaturjan zu diesem Zweck die Harmonie ein. Als er dann begann, für Orchester zu schreiben („Танцевальная сюита“ [‚Tanzsuite‘]), hatte sich sein Stil bereits soweit gefestigt, daß er leichten Herzens auf die Volksinstrumente verzichten konnte, ohne den unverwechselbaren Charakter seiner Musik zu gefährden. Zudem hatte diese Schreibweise den Vorteil, daß seine Konzerte von jedem (großen) Orchester der Welt gespielt werden können. Sein einziges Zugeständnis in der Instrumentierung ist das große Schlagwerk, das allerdings auch bei wenig volkstümlichen symphonischen Kompositionen des zwanzigsten Jahrhunderts auftaucht. Im Lauf der Komposition der Instrumentalkonzerte wurde das Schlagwerk auf Kosten der Blechbläsergruppe, die in Transkaukasien keine Entsprechung hat, ständig vergrößert; Posaunen und Tuba entfielen seit dem Cellokonzert.

Zwischen den beiden durch viele Jahre getrennten Werkgruppen ist kein größerer Besetzungsunterschied zu erkennen; die Violinrhapsodie setzt dort fort, wo das Cellokonzert aufgehört hatte. Die einzelnen Besetzungen sind in Tabelle 1 zusammengestellt.

