

DIE KONZERTE VON ARAM CHAČATURJAN

FORTSETZUNG UND SCHLUSS

IV. DIE STRUKTUR DER KONZERTE

1. Hyperstruktur

In diesem Abschnitt soll untersucht werden, ob die beiden Gruppen zu je drei Konzerten jeweils als gemeinsames Ganzes interpretiert werden können. Bereits 1953, also noch lange vor der Komposition der zweiten Triade, kündigte Chačaturjan an: „Nach der Beendigung des Balletts ‚Spartakus‘ und der Musik zum zweiten Teil des Films ‚Admiral Uschakow‘ (‚Schiffe stürmen Bastionen‘) beabsichtige ich vier Rhapsodien zu schreiben: die erste Rhapsodie für Klavier und Orchester, die zweite für Violoncello und Orchester, die dritte für Violine und Orchester und die vierte für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester.“¹⁵⁷

Abgesehen vom Nichtzustandekommen der vierten Rhapsodie und der Veränderung der Reihenfolge der anderen drei geht aus diesem Zitat hervor, daß die Rhapsodien von vornherein als Zyklus geplant waren. Den Staatspreis von 1971 erhielt Chačaturjan daher auch ausdrücklich für die Triade und nicht für ein einzelnes der drei Werke.

Dieses Argument gilt für die Konzerte nicht, denn 1941 trug ihm das Violinkonzert einen Stalinpreis ein; es findet sich auch nirgends eine analoge Festlegung Chačaturjans auf einen geplanten Zyklus von Instrumentalkonzerten. Dennoch fällt schon auf den ersten Blick eine starke äußere Ähnlichkeit der Konzerte untereinander auf; sie mag darauf zurückzuführen sein, daß Chačaturjan den Erfolg seines Klavierkonzerts mit den anderen Instrumentalkonzerten wiederholen wollte und daher am „Erfolgsrezept“ festhielt. Die Krise von 1948 und ihre Auswirkungen verhinderten dann weitere einschlägige Versu-

che; es blieb bei den drei Konzerten, die in einem Zeitraum von zehn Jahren ihre Uraufführungen erlebten. (Zum Vergleich: Die Rhapsodien wurden der Öffentlichkeit innerhalb von sechs Jahren vorgestellt).

Immerhin betrachtet Chubov die drei Konzerte als Bestandteil einer umfassenden Absicht, als Teil eines breit konzipierten Zyklus, eines originellen „Konzerts von Konzerten.“¹⁵⁸ Diesen Werken liege eine für Chačaturjans Kompositionsstil typische „Konzertanz“ zugrunde, die „sublimiert“ und „mit breiter Spannweite“ erscheine. Diese Konzertanz habe ihre Wurzeln ihrerseits in der Volksmusik, in den pathetischen Improvisationen der Aschugen (zum Teil auch der Sazandaren), in der emotionellen Erhöhung ihrer formellen Rede, in der Virtuosität der melodischen Kolorierung, des Spiels der Farben und Nuancen.¹⁵⁹

Neben einer wenig ergiebigen Formulierung angeblicher inhaltlicher Gemeinsamkeiten (〈дать в триаде инструментальных Концертов яркое, праздничное освещение образов нашей современности так, как ощущает и воспринимает ее художник, кровно связанный своим искусством с жизнью народа〉 [„eine markante, festliche Beleuchtung unserer Gegenwart in der Form zu geben, wie sie der Künstler empfindet und empfängt, der durch seine Kunst echt mit dem Leben des Volkes verbunden ist“])¹⁶⁰ hält Chubov die drei Konzerte auch formal in vielem für miteinander verwandt. Dies sei sowohl in der gleichen Thematik bemerkbar als auch in den Methoden ihrer „konzertanten“ Verarbeitung und in den allen drei Werken gemeinsamen Lieblingsformen der Komposition (dreiteiliger Allegro-Andante-Allegro-Zyklus mit kurzem Orchesterprolog).¹⁶¹

¹⁵⁷ Streller, S. 177, nach Chubov, S. 325, und „Sovetskaja Muzyka“ 1 (1953).

¹⁵⁸ Chubov, S. 130.

¹⁵⁹ Chubov, S. 132.

¹⁶⁰ Chubov, S. 131.

¹⁶¹ Chubov, S. 133.

Diese Interpretation ist um so bemerkenswerter, als Chubov zum Zeitpunkt der Niederschrift seiner Chačaturjan-Biographie bestenfalls die erste der Rhapsodien gehört haben konnte, die den Hang des Komponisten zur dreiteiligen zyklischen Form klarer hervortreten ließen; der Sonatenzyklus, der diesen Hang weiter bestätigte, war damals noch nicht einmal konzipiert.

An dieser Stelle sollen auch einige globale Betrachtungen über die drei Konzerte als ganzes angestellt werden, zumal die nächsten Abschnitte satzweise vorgehen.

Chubov hat von einem Schema „Allegro-Andante-Allegro“ mit kurzem Orchesterprolog gesprochen. Dies ist insofern ungenau, als es innerhalb der einzelnen Sätze zahlreiche Tempoänderungen gibt, so daß sich die oben genannten Vorschriften bestenfalls auf die Satzanfänge beziehen können. Die Analyse stützt sich dabei auf die groß gedruckten „globalen“ Tempoanweisungen. Diese lauten oft nur „poco meno mosso“ oder – im ersten Satz des Cellokonzerts sogar mehrmals hintereinander ohne dazwischenliegendes „Tempo I“ – „poco più mosso“ und gelten in einigen Fällen auch nur für wenige Takte. Sie unterscheiden sich aber durch ihre Schriftgröße eindeutig von den klein gedruckten „lokalen“ Tempoanweisungen wie „ritenuto“ und „a tempo“, die sich ausnahmslos auf wenige Takte beziehen, jedoch sehr häufig sind. In einigen Fällen ist es allerdings zweifelhaft, ob die globale Tempobezeichnung tatsächlich bis zum Erscheinen der nächsten Gültigkeit besitzt, so im zitierten Fall im ersten Satz des Cellokonzerts. Diese Feststellungen gelten jedenfalls für sieben der neun Konzertsätze; Ausnahmen bilden nur der zweite Satz des Cellokonzerts (Andante sostenuto) sowie der dritte Satz des Violinkonzerts (Allegro vivace), wo die zitierten Tempobezeichnungen während des gesamten Satzes durchgehalten werden. Im dritten Satz des Violinkonzerts ist ab Takt 500 „brillante e grazioso“ vorgeschrieben; es bleibt jedoch offen, ob es sich dabei um eine Tempo- oder eine Vortragsbezeichnung handelt.

In den sieben oben erwähnten Sätzen variiert die Anzahl der „globalen“ Tempovorschriften (einschließlich „Tempo I“) zwischen vier (dritter Satz des Cellokonzerts) und acht (erste Sätze des Klavier- und des Violinkonzerts).

Es bleibt zu untersuchen, welcher Natur diese Tempowechsel sind. Eine erste Möglichkeit, nämlich innerhalb eines „schnellen“ Satzes bloß „schnellere“ und „weniger schnelle“ Abschnitte aufeinander folgen zu lassen, ergreift Chačaturjan nur im ersten und dritten Satz des Cellokonzerts, während er auf die analoge Vorgangsweise bei langsamen Sätzen überhaupt verzichtet. Die verbleibenden fünf Konzertsätze bestehen aus im Tempo durchaus kontrastierenden Teilen. So findet sich im ersten Satz des Klavierkonzerts (Allegro ma non troppo – maestoso) ein Abschnitt „Moderato con sentimento“ (Takte 455 bis 480), im Eröffnungssatz des Violinkonzerts (Allegro con fermezza) gar ein „Lento, ma non troppo“ (Takte 217 bis 221 und Kadenz). Umgekehrt unterbricht ein Allegro-Teil das Grundtempo des Mittelsatzes des Klavierkonzerts (Andante sostenuto) bzw. ein „Quasi allegro“ das „Andante con anima“ des zweiten Satzes des Violinkonzerts.

In keinem dieser Sätze mit Tempowechsel geht jedoch durch derartige Einschübe ihr Gesamtcharakter als „schnell“ oder „langsam“ verloren. Hierin unterscheidet sich Chačaturjan nicht von zahlreichen Komponisten aller Länder seit der Klassik.

In der Einteilung in Sätze und in deren Abfolge hält sich Chačaturjan ziemlich streng an das klassische Konzertschema. Die zahlreichen Tempoänderungen innerhalb der einzelnen Sätze deuten allerdings bereits auf eine Auflösung des starren dreisätzigen Typus hin, wie sie später in den Rhapsodien vollzogen werden sollte.

Zu dieser Tendenz trägt auch ein weiteres, von Chubov verschwiegenes gemeinsames Merkmal der drei Konzerte bei: am Ende der dritten Sätze erscheint das jeweilige Hauptthema des ersten Satzes von neuem, wodurch die dreisätzliche Form zugleich überhöht und ansatzweise überwunden wird.



Notenbeispiel 17:
Violinkonzert, 1. Satz, T. 1–2



Notenbeispiel 18:
Cellokonzert, 1. Satz, T. 8–9

2. Die Stirnsätze des ersten Zyklus

Die Stirnsätze aller drei Konzerte stehen in Sonatensatzform. Darüber hinaus ergeben sich auch zahlreiche Übereinstimmungen in den Abweichungen vom „klassischen“ Typ, so daß man von einer Chačaturjanischen Variante der Sonatensatzform sprechen kann. Dadurch erscheint die zusammenfassende Betrachtung der Stirnsätze gerechtfertigt, da sie den direkten Vergleich hervorhebt. Im Sinne dieses Konzepts wechseln im folgenden Abschnitte, die sich mit den einander entsprechenden Teilen jedes der drei Konzerte befassen, mit vergleichenden und verallgemeinernden Abschnitten ab.

Gemäß der traditionellen Form existieren in allen drei Konzerten Haupt- und Seitenthema; der Komponist stellt ihnen jedoch stets eine Orchestereinleitung voran, deren Material noch einer späteren Verarbeitung unterzogen wird. Im Klavierkonzert läßt es Chačaturjan damit bewenden, doch in den beiden anderen Konzerten kommt der Einleitung größere Bedeutung für die Struktur des jeweiligen Satzes zu. Im Violinkonzert ist das einleitende Motiv eng mit dem ersten Teil des Hauptthemas verwandt; es ist quasi seine Um-

kehrung (Notenbeispiele 4 und 17). Im Cellokonzert wiederum verbindet sich ein rhythmisch markantes Motiv sofort mit dem Hauptthema bei dessen erstem Erscheinen (siehe Notenbeispiel 18).

Für das „herrliche männliche“,¹⁶² „herrische, den heroischen Willen des Volkes ausdrückende“¹⁶³ Hauptthema des Klavierkonzerts (Notenbeispiel 19) wurden in der Folklore keine unmittelbaren Quellen, sondern nur Parallelen nachgewiesen, so das dörfliche Lied «Ес сиреци» [„Ich habe geliebt“] sowie «Дун эн глхен имастан ис» [„Dein Verstand ist stark“] des Aschugen Sajat Nova.¹⁶⁴

Das Hauptthema des Violinkonzerts zerfällt laut Karagjuljan in zwei Abschnitte, den Einleitungsteil und das eigentliche Thema. Ersterer steht der aschugischen Improvisationsmanier nahe, während letzteres Parallelen zu Komitas' lyrisch-tänzerischem Lied «Нэле-нэле» [„Schreite, schreite“], aber auch zu Volkstänzen vom Typ des Massentanzes

¹⁶² Chubov, S. 137.

¹⁶³ Era Garnikowna Karagjuljan, *Симфоническое творчество Арама Хачатуряна* [Das symphonische Werk von Aram Chačaturjan], Erevan 1961, S. 112 f.

¹⁶⁴ Karagjuljan, S. 115 f.

Notenspiel 19: Klavierkonzert, 1. Satz, T. 11-22

«Ночари» anklingen läßt (Notenbeispiele 3, 4).¹⁶⁵ Charakteristisch ist hierbei die absteigende Führung der Motive.¹⁶⁶

Das Hauptthema des Cellokonzerts kann als Synthese von Besonderheiten der pastoral-musikalischen Themen von Haydn, Mozart und Beethoven mit für sie charakteristischen Fanfarenmotiven gesehen werden (Notenbeispiel 20).¹⁶⁷ Sollten derartige „Verstöße“ gegen die Doktrin Anlaß gewesen sein, dem Komponisten „Kosmopolitismus“ vorzuwerfen? Zwischen der Erstaufführung des Konzerts und dem ZK-Beschluß von 1948 lagen ja kaum eineinhalb Jahre.

Im Unterschied zum klassischen Vorbild werden die Hauptthemen aller drei Konzerte schon bei ihrem ersten Auftreten vom Soloinstrument vorgetragen. Ihre Verarbeitung erfolgt traditionell-symphonisch, jedoch durchaus unter Einbeziehung von Elementen der transkaukasischen Folklore. Die für die armenische Volksmusik typische Entwicklung in der absteigenden sequenzierten Wiederholung der Varianten des allerersten melodischen Teiles erweist sich laut Karagjuljan auch als grundlegend für die thematische Entwicklung des Hauptthemas des Klavierkonzerts¹⁶⁸ (im Violinkonzert ist sie schon für das Thema selbst charakteristisch). Dennoch würde dies einem der transkaukasischen Volksmusik unkundigen Hörer nicht auffallen, so geschickt hat Chačaturjan dieses Prinzip in die symphonische Verarbeitungsweise eingebaut.

¹⁶⁸ Karagjuljan, S. 117 f.

¹⁶⁵ Karagjuljan, S. 140 f.

¹⁶⁶ Izrail' Vladimirovič Nest'ev, *О скрипичном концерте А. Хачатуряна* [Über das Violinkonzert von A. Chačaturjan], in: «Sovetskaja Muzyka 11» (1940), S. 22, und Karagjuljan, a. a. O.

¹⁶⁷ Karagjuljan, S. 173.

Notenspiel 20: Cellokonzert, 1. Satz, T. 28-31

Notenspiel 21: Klavierkonzert, 1. Satz, T. 90-97

Eine Eigentümlichkeit der Form besteht bei Chačaturjan darin, daß er den Hauptsatz sofort vom Solisten wiederholen läßt, bevor das Seitenthema erstmals erklingt. Eine Wiederholung der gesamten Exposition unterbleibt.

Doch nun zu den Seitenteilen. Über das Seitenthema des Klavierkonzerts schreiben die sowjetischen Musikologen, es habe einen lyrisch-tänzerischen Genrecharakter voll des Zaubers der armenischen Folklore, der auch im Orchesterkolorit nuanciert wird.¹⁶⁹ Konen im Orchesterkolorit nuanciert wird. Symmetrie von einem idealen Zufall der Symmetrie, der an die Struktur des Seitenthemas von Schuberts h-Moll-Symphonie (nach dem Schema ABBA) erinnere (Notenbeispiel 21).¹⁷⁰

¹⁶⁹ Die Oboe entspricht dem Duduk, die Bratsche der Kemanče. Siehe Chubov, S. 139, und Karagjuljan, S. 119.

Zur Tonalität schreibt Karagjuljan, im ersten Teil des Themas erwiesen sich die dorische Variante von es-Moll und die phrygische Variante von f-Moll als Subdominante bzw. Dominante zu b-Moll, der Paralleltönart zu Des-Dur, der Tonika des Klavierkonzerts, wodurch sich die Polytonalität auch in Polyfunktionalität umsetze (Notenbeispiel 9).¹⁷¹

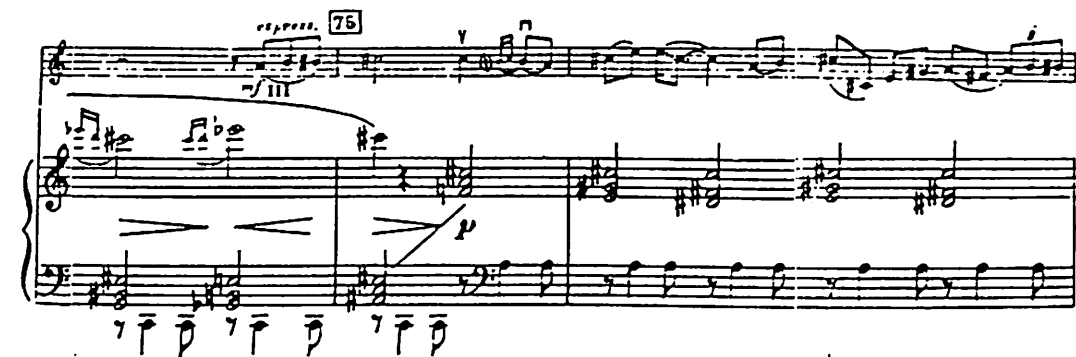
Das Seitenthema des Violinkonzerts, quasi ein Nocturne, wird auch als Liebeslied nach der Art der Tagher- und Aschugenlieder verstanden (Notenbeispiel 22).¹⁷²

Auch dem Seitenthema des Cellokonzerts liegt ein schlichtes Volkslied, aber auch

¹⁷⁰ Valentina Džozefovna Konen, *Современность на истории* [Die Jetztzeit als Geschichte], in: «Sovetskaja Muzyka» 5 (1957), S. 74.

¹⁷¹ Karagjuljan, S. 120.

¹⁷² Karagjuljan, S. 146.



Notenbeispiel 22: Violinkonzert, 1. Satz, T. 74-77



Notenbeispiel 23: Cellokonzert, 1. Satz, T. 82-83

der Geist der Aschugen-Improvisation zugrunde; es kann als „lyrische Betrachtung“ mit beschaulich-konzentriertem Charakter aufgefaßt werden (Notenbeispiel 23).¹⁷³ Im Unterschied zu den beiden anderen Konzerten wird hier das Seitenthema erst nach längerer Entwicklung erreicht.

Anders als die Hauptthemen können die Seitenthemen in der Exposition vom Soloinstrument oder vom Orchester vorgetragen werden. Sie erklingen stets über einem Orgelpunkt, während in der Begleitung der Hauptthemen einige harmonische Bewegung zu finden ist. Sie stehen nicht wie gewohnt in der Dominant- oder (bei den Streicherkonzerten) in der parallelen Dur-Tonart; wie wir gesehen haben, ist ihre Tonalität nicht einmal immer eindeutig bestimmbar.

Der stärkste Kontrast zwischen Haupt- und Seitenthema besteht im Klavierkonzert; die Pendants im Violinkonzert werden von den sowjetischen Musikologen einheitlich als

zwei Seiten eines Ganzen verstanden,¹⁷⁴ während im Cellokonzert beide Themen im lyrischen Genre bleiben.¹⁷⁵ In beiden Streicherkonzerten dienen sie daher nicht zur Darstellung scharfer dramaturgischer Kollisionen oder philosophischer Verallgemeinerungen.¹⁷⁶ Im Fall des Violinkonzerts wird dies durch den Kontrast zwischen dem zweiten Satz und den Ecksätzen wettgemacht.¹⁷⁷ Allen drei Konzerten ist die Tendenz zur Monothematik eigen; sie manifestiert sich im Klavierkonzert nur durch das Zitat des Hauptthemas des ersten Satzes am Ende des dritten,¹⁷⁸ während im Violin- und insbesondere im Cellokonzert die Themen untereinander eine enge Verwandtschaft zeigen.¹⁷⁹ Man kann also von einer zunehmenden Tendenz sprechen.

¹⁷⁴ Gajane Movsesovna Čebotarjan, *Полифония в творчестве Арама Хачатуряна* [Die Polyphonie im Werk von Aram Chačaturjan], Erevan 1969, S. 107; Chubov, S. 157; Karagjuljan, S. 137; Nest'ev, S. 20.

¹⁷⁵ Chubov, S. 177; Karagjuljan, S. 171.

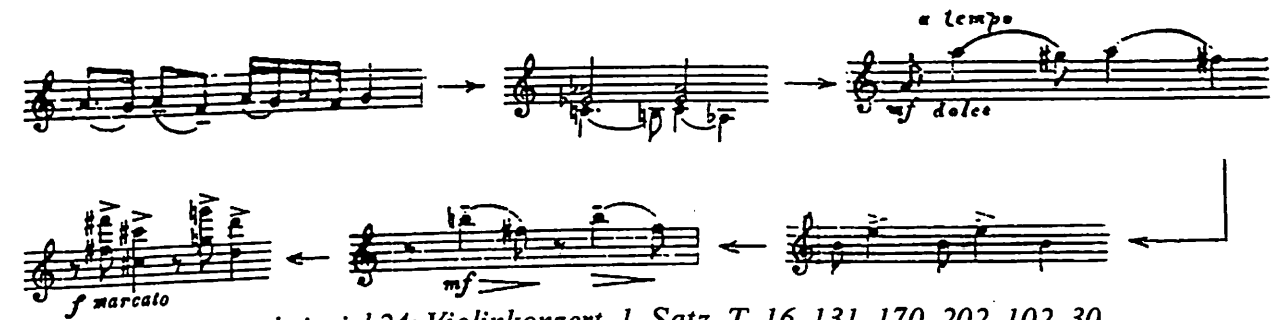
¹⁷⁶ Karagjuljan, S. 137 und 171.

¹⁷⁷ Karagjuljan, S. 137.

¹⁷⁸ Čebotarjan, S. 86.

¹⁷⁹ Chubov, S. 174.

¹⁷³ Chubov, S. 176.



Notenbeispiel 24: Violinkonzert, 1. Satz, T. 16, 131, 170, 202, 102, 30

Die Fortspinnung der Seitenthemen erfolgt durch „entwickelnde Variation“, um einen in der Literatur oft verwendeten Begriff zu gebrauchen. Dabei wird ein Motiv oder Thema mehrmals hintereinander variiert wiederholt, eine in der europäischen Kunstmusik an sich häufige, in der Sonatensatzform jedoch eher seltene Verarbeitungsform, die den transkaukasischen Einfluß nicht verleugnen kann. Auch hier kommt es zu einer Synthese mit traditionell-europäischer Sonatensatz-Verarbeitung: die Spannung wächst durch aufsteigende Sequenz der Melodie bei absteigender Chromatik im Baß; auch der harmonische Ausdruck verschärft sich und strebt einem Höhepunkt zu. Derartige Dramatik, die einen typischen Zug der europäischen Kunstmusik darstellt, würde man in der episch angelegten armenischen Volksmusik vergebens suchen.¹⁸⁰

Für das Klavier- und das Violinkonzert läßt sich auch eine Schlußgruppe definieren. In ersterem erinnert der Komponist vor der Durchführung an das erste Motiv des Hauptteils. Allerdings, so stellt Karagjuljan fest, ist es stark verändert. Impulsiv und mit aktivem Rhythmus erklingt es in umgekehrter, langsamer Bewegung in der Vergrößerung im tiefen Register. Es ist gleichsam das Ergebnis des „Bruchs“ der dramaturgischen Linie in der Exposition.¹⁸¹

Der Abschlußteil der Exposition im Violinkonzert setzt die Entwicklungslinie des Seitenteils fort, ist jedoch durch seine Synkopen, Triolen usw. bizarrer.¹⁸² Rein formal handelt

es sich aber um eine mehrmalige Umgestaltung eines Motivs aus dem Hauptthema.

Im Cellokonzert hingegen führt der Seitensatz direkt in die Durchführung.

Überleitungen, wie sie die Schlußgruppe zwischen Seitenthema und Durchführung darstellt, gibt es auch zwischen dem Hauptthema und seinen Wiederholungen sowie zwischen Haupt- und Seitenthema (siehe Tabellen 2 bis 4). In ihnen findet man neben viel brillantem Passagenwerk meist eine Verarbeitung vorangegangener Themen und Motive; manchmal ist hier auch Raum für „fremde“ Motive, wie es zuerst den Anschein hat, die aber manchmal überraschend durch spätere Stellen ihre Herkunft aus dem vorhandenen thematischen Material erschließen lassen (Notenbeispiel 24). Die Verarbeitung wird durch eine Steigerung, eine Verknappung der Themen und Motive im beethovenschen Sinn, vorgenommen. Derart nimmt die Entwicklung des Verbindungsteils geradezu Durchführungscharakter an.¹⁸³

Dadurch ergeben sich natürlich für die eigentliche Durchführung Probleme, da der „Verarbeitungsteil“ (in diesem Fall zutreffender als „Modulationsteil“) bereits vorweggenommen wurde. Die Durchführungen sind blockweise gegliedert; sie sind dreiteilig, wobei in den Streicherkonzerten die Kadenz den dritten Teil bildet. Im Klavierkonzert wird zuerst das Hauptthema, dann das Seitenthema und schließlich – als Überleitung zur Reprise – ein Motiv aus der Einleitung verarbeitet. Chubov hat die Gefahr der einförmigen künstlerischen Spannung der Entwicklung erkannt, die in der Beibehaltung der „emotio-

¹⁸⁰ Karagjuljan, S. 149.

¹⁸¹ Karagjuljan, S. 120.

¹⁸² Karagjuljan, S. 149.

¹⁸³ Karagjuljan, S. 114.

nellen Tonart“ der Exposition und der Reprise in der Durchführung besteht.¹⁸⁴ Auch die lineare Aneinanderreihung mehrerer Abschnitte ist nicht die optimale Form für die Erzeugung dramatischer Spannung. Chačaturjan mußte sich seine Effekte aus anderen Bereichen holen: er läßt „nach den bereits ‚reibungsvoll‘-aggressiven Einleitungsakkorden des Orchesters immer wieder rhythmisch und harmonisch markante Konfliktakkorde in den Verlauf des Satzes einbrechen. Durch ihre Überwindung erhält die thematische Entwicklung neue Impulse. Es steht im Einklang mit der inneren Programmatik, daß sie nach und nach zurücktreten, wenn sie auch in der Durchführung das zweite Thema so sehr bedrängen, daß es trotz leidenschaftlicher Espressivo-Fassung verstummen muß und die Überleitung zur Reprise erst allmählich zum Elan des ersten Themas zurückfinden kann.“¹⁸⁵

Auch im Violinkonzert ist der erste Teil der Durchführung dem Hauptthema, der zweite dem Seitenthema gewidmet.¹⁸⁶ Die Natur der Themen schließt dramatische Kollisionen aus;¹⁸⁷ dennoch finden die beiden Themen zu einer Synthese. Im ersten Abschnitt der Durchführung erhält das einleitende Tanzmotiv aus dem Hauptthema die lyrische Form des Seitenteils in der Exposition; im zweiten Abschnitt verschmilzt das lyrische Seitenthema kontrapunktisch mit Motiven aus dem Hauptteil, die dem ersteren ihren Charakter aufprägen. Den Höhepunkt im Prozeß der Annäherung des Seitenthemas an den intensiven Teil des Hauptthemas bildet die ausgedehnte Kadenz,¹⁸⁸ die sich als eine Reihe freier polyphoner Variationen vom Passacaglia- bzw. Chaconnetyp über das Thema des Seitenteils darstellt.¹⁸⁹

Auch im Cellokonzert gilt das Schema der quasi dreiteiligen Durchführung (Hauptthema – Seitenthema – Kadenz). Die Einheit

zwischen Haupt- und Seitenthema wird durch das rhythmisch markante Motiv aus der Einleitung (*Notenbeispiel 18*) gewahrt, das sich zuerst – wie schon in der Exposition – mit dem Hauptthema verbindet; später geht es, auf sein charakteristisches rhythmisches Element reduziert, eine Bindung mit dem Seitenthema ein, das dadurch – ähnlich der Entwicklung im Violinkonzert – einen neuen, entschiedeneren Charakter erhält, nachdem – so Karagjuljan – die Bearbeitung der beiden Elemente den Kontrast zwischen ihnen zunächst vertieft hatte. Die virtuose Kadenz, die ausschließlich aus dem Material des Seitenthemas besteht, bildet wieder den vorläufigen Höhepunkt dieser Entwicklung.¹⁹⁰

Hatte der Komponist durch die Wahl der lyrischen Themen in der Exposition die beschränkten Ausdrucksmöglichkeiten des Solocellos noch optimal nützen können, mußte er in der naturgemäß dramatischeren Durchführung die führende Rolle dem Orchester übertragen. Zum Ausgleich bedachte er das Solocello mit einigen virtuoson Abschnitten, die sich aber nicht organisch in den Satz fügen und eines tieferen Gehalts entbehren.¹⁹¹

Im Violin- und im Cellokonzert führt das in der Kadenz im Charakter an das Hauptthema angegliche Seitenthema, im Klavierkonzert das Aufgreifen von Einleitungsmotiven aus dem dritten Teil der Durchführung organisch zum Hauptthema in der Reprise zurück. Die Reprisen des Klavier- und des Violinkonzerts erscheinen verkürzt; es fehlt die Wiederholung des Hauptthemas. Weitere Abweichungen von der Exposition sind geringfügige Änderungen in der Harmonik, Modifikationen in der Instrumentierung sowie im Wechselspiel von Soloinstrument und Orchester, schließlich in der stärkeren Ornamentierung der Melodien.

So unterbleibt im Hauptthema des Klavierkonzerts in der Reprise die „Mollnuance“, die das Hauptthema in der Exposition getrübt hatte, was laut Karagjuljan zur deutlicheren

¹⁸⁴ Chubov, S. 141.

¹⁸⁵ Streller, S. 65.

¹⁸⁶ Chubov, S. 158; Karagjuljan, S. 150; Nest'ev, S. 23.

¹⁸⁷ Chubov, a. a. O.

¹⁸⁸ Karagjuljan, S. 150 f.

¹⁸⁹ Čebotarjan, S. 118 f.

¹⁹⁰ Karagjuljan, S. 175.

¹⁹¹ Chubov, S. 177 f.

Tabelle 2: Gliederung des 1. Satzes des Klavierkonzerts

Einleitung	1– 10	Allegro ma non troppo
Exposition	11–181	e maestoso 1
Hauptsatz	11– 89	
Hauptthema	11– 22	
Fortspinnung	23– 37	
1. Überleitung	38– 45	
Hauptthema (Wiederholung)	46– 57	
Fortspinnung	58– 60	
2. Überleitung	61– 89	
Seitensatz	90–143	
Seitenthema + 1. Variation	90–105	
Zwischenspiel	106–117	
2. Variation	118–125	
3. Überleitung (aus Zwischenspiel erweitert)	126–143	
Schlußgruppe	144–181	
Thema	144–147	
4. Überleitung	148–181	
Durchführung	182–306	Allegro vivace 182
1. Abschnitt (Hauptthema)	182–227	
2. Abschnitt (Seitenthema)	228–250	Poco più mosso e stretto in tempo 251
3. Abschnitt (Einleitung)	251–306	Tempo I 307
Reprise	307–480	
Hauptsatz	307–346	
Hauptthema	307–314	
Fortspinnung	315–333	
1. Überleitung (erweitert)	334–346	
Seitensatz	347–400	
Seitenthema + 1. Variation	347–362	
5. Überleitung (aus Zwischenspiel erweitert)	363–400	
Kadenz	401–480	Vivo 401
Coda	481–498	Moderato con sentimento 455
Coda		Tempo I 481
Coda		Più maestoso 494

Erscheinung des Grundcharakters des Themas beiträgt. Auch das Seitenthema, dessen Melodie im Verhältnis zur Exposition in der Oberquart steht, erhält ein helleres harmonisches Kolorit.¹⁹² Am Ende der Reprise scheint die Kadenz: das Klavier übernimmt aus dem letzten Orchestertakt ein aus dem Seitenthema gewonnenes Motiv, die Keimzelle einer ausgedehnten, für weite Teile der Kadenz bestimmenden Sechzehntelbewegung.

¹⁹² Karagjuljan, S. 122 f.

Im weiteren Verlauf tritt in der Oberstimme wieder – vergrößert – das Ausgangsmotiv auf, aus dem völlig bruchlos das Hauptthema wiederersteht; es wird in die Coda übernommen, die den Satz beendet.

Im Violinkonzert wird in der Reprise hauptsächlich das Seitenthema stärker verändert; es bleibt jedoch auf derselben Tonstufe wie in der Exposition. Karagjuljan unterstreicht hier den ausdrucksvolleren, gesättigten Klang des Orchesters im Seitenthema,

Tabelle 3: Gliederung des 1. Satzes des Violinkonzerts

Einleitung	1– 9	Allegro con fermezza 1
Exposition	10–116	
Hauptsatz	10– 70	
Hauptthema	10– 23	
1. Überleitung	24– 38	
Hauptthema (Wiederholung)	39– 52	
2. Überleitung	53– 70	
Seitensatz	71–101	Poco meno mosso 71
Seitenthema + 7 Variationen	71– 96	
3. Überleitung	97–101	
Schlußgruppe	102–116	
Thema + Wiederholung	102–105	
4. Überleitung	106–116	
Durchführung	117–220	Tempo I 117
1. Abschnitt (Hauptthema)	117–187	
2. Abschnitt (Seitenthema)	188–220	Meno mosso 188
		Lento, ma non troppo 217
Kadenz (62 Takte)	...–...	
Einleitung (verkürzt)	221–228	Tempo I 221
Reprise	229–302	
Hauptsatz	229–260	
Hauptthema	229–242	
2. Überleitung	243–260	
Seitensatz	261–291	Poco meno mosso 261
Seitenthema + 7 Variationen	261–286	
3. Überleitung	287–291	
Schlußgruppe	292–302	
Thema + Wiederholung	292–296	
4. Überleitung (variiert und verkürzt) ..	297–302	
Coda	303–343	A tempo 303

während sich die Geige in gemusterter, ornamenter Melodik um das Thema „rankt“; hingegen wird beim Wiedereintritt des Hauptthemas nur dessen Tanzhaftigkeit stärker zum Ausdruck gebracht.¹⁹³ Die Coda weist wieder den energischen, bewegten Rhythmus des ersten Abschnitts des Hauptteils auf,¹⁹⁴ der nicht nur für den ersten, sondern auch für den dritten Satz bestimmend ist.

Auch im Cellokonzert erscheint das Seitenthema stärker verändert; es erklingt um einen

Ganzton höher als in der Exposition. Der Komponist nähert es weiter dem Charakter des Hauptthemas an; gleichzeitig wird hier schon das dynamische Thema des dritten Satzes angedeutet und in die Coda übernommen.

Aus der Gliederung der Konzerte (Tabellen 2 bis 4) sind die – im Text bei den einzelnen Abschnitten nicht angegebenen – Taktziffern ersichtlich. Es fällt auf, daß die Tempovorschreibungen nicht mit den traditionellen Teilen der Sonatensatzform übereinstimmen. Beim Cellokonzert sind die Grenzen der Unterabschnitte mangels scharfer Abgrenzung der Themen von ihrer Umgebung nicht immer eindeutig festlegbar.

¹⁹³ Karagjuljan, S. 152 f.

¹⁹⁴ Karagjuljan, S. 153.

Tabelle 4: Gliederung des 1. Satzes des Cellokonzerts

Einleitung	1– 27	Allegro moderato 1
Exposition	28– 98	
Hauptsatz	28– 59	
Hauptthema	28 ff.	
Hauptthema (Wiederholung)	43 ff.	
Seitensatz	60– 98	Meno mosso 60
Seitenthema	82– 87	Poco più mosso 75
Durchführung	99–227	
1. Abschnitt (Hauptthema)	99–140	
2. Abschnitt (Seitenthema)	141–178	Poco più mosso 141
Kadenz	179–227	
Reprise	228–283	[Tempo I] 228 ¹⁹⁵
Hauptsatz	228–261	
Hauptthema	228 ff.	
Hauptthema (Wiederholung)	245 ff.	
Seitensatz	262–283	Poco più mosso 267
Seitenthema	272–277	
Coda	284–349	Allegro vivace 284

3. Die Mittel- und Schlußsätze des ersten Zyklus

Auch für die zweiten und dritten Sätze der Konzert-Triade läßt sich ein einheitlicher formaler Aufbau erkennen, wenn auch hier der Rahmen weiter gesteckt ist als im Fall der Stirnsätze. Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich um einen (langsamen) Mittelsatz oder um ein (schnelles) Finale handelt.

Gemeinsam ist diesen sechs Sätzen (im Gegensatz zur Sonatensatzform der ersten Sätze) ein weitgehend monothematischer Aufbau. Nach einer Einleitung erklingt (mit einer Ausnahme im Soloinstrument) das Thema, das (wieder mit einer Ausnahme) ein oder mehrmals wiederholt wird. Es kann dabei auch mehr oder weniger variiert werden. Gegen die Mitte des Satzes löst sich das Thema nach und nach auf; entweder erklingen nur noch kurze Zitate (meist aus dem Kernmotiv), die schließlich ganz neuem Material Platz machen; oder das Thema wird in einer Weise fortgesponnen, die es immer mehr von seiner ursprünglichen Gestalt und seinem ur-

sprünglichen Charakter entfernt. Das Material des nichtthematischen Mittelteiles entspringt dabei entweder der Einleitung oder vorangegangenen Sätzen, oder es ist völlig neu; es erlangt aber nie den Rang eines eigenständigen, kontrastierenden Themas, wenn man vielleicht vom dritten Satz des Cellokonzerts absieht. Dies liegt auch daran, daß diesem im allgemeinen aus mehreren Motiven zusammengesetzten Abschnitt die Einheitlichkeit fehlt.

Deutlicher abgegrenzt als beim Übergang vom Thema zum Mittelteil erscheint dann die Rückkehr zum Thema, das entweder wörtlich oder variiert wiederaufgenommen wird, aber auch im letzteren Fall stets eindeutig erkennbar bleibt.

Die Ähnlichkeit der beschriebenen Struktur mit dem für die armenische Volksmusik charakteristischen Aufbau ist frappant.¹⁹⁶

¹⁹⁵ In der Partitur nur ein kleingedrucktes „a tempo“ nach einem „ritardando“ in Takt 226.

¹⁹⁶ Siehe Jg. 1986, Sp. 493 f.



Notenbeispiel 32: Klavierkonzert, 3. Satz, T. 1-4



Notenbeispiel 33: Klavierkonzert, 3. Satz, T. 15-18

Dynamik führt zu einem Höhepunkt: in Takt 72 übernimmt das Orchester die motivische Arbeit; das Solocello begleitet in einer der Einleitung ähnlichen Sechzehntelkette. Es folgt ein Zwischenspiel (Takt 83 ff.), das diese Bewegung nun im Orchester fortsetzt; dazu kommt in den tiefen Streichern ein Motiv, das vor allem in seiner rhythmischen Gestalt an das Hauptthema des ersten Satzes des Klavierkonzerts erinnert.

Das Solocello greift erst beim abermaligen Eintritt des hier zunächst um einen Ganzton nach unten transponierten Kernmotivs wieder in das Geschehen ein (Takt 100 ff.). Chubov hält die hier vorherrschende Lakonik für einen bewußten Kunstgriff des Komponisten nach der eher schwülstigen ersten Wiederholung des Themas.²¹⁶ Kurz vor Erreichen des (lokalen) Höhepunkts (Takt 123) kommt auch die statische Baßpartie etwas in Bewegung und führt in die ursprüngliche h-Tonalität zurück. Gleichzeitig treten in den Holzbläsern Gegenstimmen auf, die zum Teil wieder

auf bekanntem Material basieren. Man vergleiche etwa Takt 127 oder Takt 130 mit dem charakteristischen Einleitungsmotiv des ersten Satzes.

Analog zur Einleitung ist das kurze lyrische Nachwort,²¹⁷ das den zweiten Satz beschließt.

Den dritten Satz des Klavierkonzerts bezeichnet Chubov als Toccata für Klavier und Orchester.²¹⁸ Mit der Vorschreibung „Allegro brillante“ versehen, beginnt er in C-Dur und endet in Des-Dur, der Grundtonart des ersten Satzes. Formal läßt er sich am wenigsten einem Standardmuster zuordnen. Er beginnt mit einer weitausholenden, fröhlichen²¹⁹ Einleitung, in der ein Oktavsprungmotiv vorherrscht und Dur und Moll miteinander verknüpft (Notenbeispiel 32). Die typisch chačaturjanischen „Einleitungsakkorde“ in Takt 12 bis 14, durch den 3/8-Takt aus ihrer Umgebung herausgehoben, kündigen den Eintritt

²¹⁷ Karagjuljan, S. 177.

²¹⁸ Chubov, S. 147.

²¹⁹ Chubov, S. 146.

²¹⁶ Chubov, S. 181.



Notenbeispiel 34: Klavierkonzert, 3. Satz, T. 157-160

des Hauptthemas in der Solotrompete an. Ein schnelles, energisches Tanzthema, sprühend vor Fröhlichkeit und scherzhaftem Übermut,²²⁰ wurde es bereits im ersten Satz (Takt 251, erste und zweite Violinen) angedeutet und ist somit auch mit dem Hauptthema des ersten Satzes verwandt (Notenbeispiele 33, 19).

Der Solotrompete stellt sich das Klavier mit dem Einleitungsmotiv entgegen. Nach einem kurzen Zwischenspiel, dessen Motivik ebenfalls aus dem Hauptthema des ersten Satzes stammt, wird das Thema des dritten Satzes wiederholt (Takt 30 ff.). In weivom Klavier wiederholt (Takt 30 ff.). In weiterer Folge verliert das Thema seine Gestalt und wird nur noch Bruchstücke daraus zibzw. werden nur noch Bruchstücke daraus zitiert und immer wieder durch die drängenden „Einleitungsakkorde“ unterbrochen. Es folgen weitere Umgestaltungen des Themas, darunter eine, die eine eindeutige Verwandtschaft zum Hauptthema des ersten Satzes des später entstandenen Violinkonzerts aufweist (Notenbeispiele 34, 4). Karagjuljan sieht hier den kulminierenden Teil des Finales.²²¹

Die folgende Kadenz, die einzige außerhalb der Stirnsätze, verarbeitet nach bewährtem Muster Motive des dritten Satzes, wenn auch in sehr freier Weise. Karagjuljan sieht darin eine Parallele zur transkaukasischen Volksmusik, einerseits zum Darstellungsstil der Aschugen auf dem T'ar, andererseits aber

auch zur Improvisation der Mugamen.²²² Danach kommt es zu einer „Reprise“ des Themas, das nun wieder schrittweise in seine Ausgangsform zurückgeführt wird, jedoch eine neuerliche Dramatisierung erfährt (Tempo I, Takt 256 ff.). Doch damit nicht genug: Chačaturjan läßt als krönenden Abschluß des Werkes noch einmal das Hauptthema des ersten Satzes (maestoso, Takt 348 ff.) erklingen. Karagjuljan sieht darin eine kulminierende Integration der breiten, episch-heroischen Form, der dramatischen Lyrik und der Tanzlust.²²³ Er wiederholt hier die Takte 46 bis 68 des ersten Satzes, die in Takt 348 bis 380 ihre Entsprechung finden. Die zusätzlichen zehn Takte sind ein Einschub, dessen Motiv aus den vorangegangenen Takten durch Umrhythmisierung gewonnen wurde, jedoch auch mit dem Kernmotiv des Themas des dritten Satzes verwandt ist (Krebsgang; Notenbeispiel 35).



Notenbeispiel 35: Klavierkonzert, 3. Satz, T. 363

²²² Karagjuljan, S. 135.

²²³ Karagjuljan, S. 132.

²²⁰ Karagjuljan, S. 132.

²²¹ Karagjuljan, S. 134.



Notenspiel 36:
Violinkonzert, 3. Satz, T. 25-26

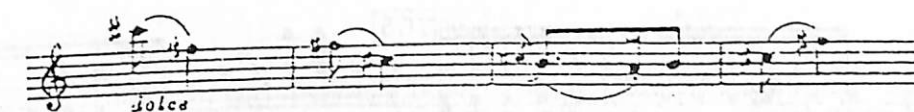


Notenspiel 37:
Violinkonzert, 3. Satz, T. 59-67

Das Hauptthema des ersten Satzes erklingt im Klavier, verstärkt durch die Blechbläser. In den hohen und mittleren Streichern und Holzbläsern tritt kontrapunktisch das Thema des letzten Satzes auf. Den endgültigen Abschluß des Werkes bildet ein fulmi-

nantes Wechselspiel zwischen Motiven dieser beiden Komplexe, in dem auch ein Motiv aus der Einleitung des Stirnsatzes im Orchester zu Wort kommt.

Im dritten Satz des Violinkonzerts (Allegro vivace, D-Dur) tritt die Verwandtschaft



Notenspiel 38:
Violinkonzert, 3. Satz, T. 116-119

mit den vorangegangenen Sätzen besonders stark hervor. Bereits das Grundmotiv der Einleitung (Orchester-tutti), dem wir in Takt 25 erstmals begegnen (Notenspiel 36), verweist auf den den ersten Satz bestimmenden Leitrhythmus.²²⁴ Auch das eigentliche Thema des dritten Satzes ist davon abgeleitet (Notenspiel 37).

Dieses achttaktige Thema tritt, wie bei allen weiteren Einstiegen, in der Solovioline auf. Chochlov bezeichnet es als tänzerisch-schlicht, dabei aber markant und ausdrucksvoll, während es Chubov ein funkensprühend des Thema der Freude nennt.²²⁵ Als Quellen gelten armenische Tänze und Tanzlieder, insbesondere «Այ-վարտ» [„An die Rose“].²²⁶

Der dritte bzw. siebente Takt dieses Themas hat für den weiteren Verlauf des Satzes große Bedeutung; zunächst ist von seiner Melodie die Sechzehntelbewegung des Zwischenspiels abgeleitet, dort zeigt sich aber auch die Verwandtschaft zum zweiten Teil des Hauptthemas des Stirnsatzes. Die Akkordschläge am Ende des Zwischenspiels (Takt 84 ff.) sind uns bereits aus der Durchführung des ersten Satzes (Takt 148 f.) bekannt; es folgt eine Wiederholung des Themas in gleicher Instrumentation. Nach einem weiteren achttaktigen Zwischenspiel wird das Thema nochmals wiederholt, diesmal stärker ornamentiert, aber noch immer in gleicher Instrumentation.

Das nächste Zwischenspiel ist vom Blickpunkt der motivischen Arbeit besonders interessant. Ausgangspunkt für die thematischen Umformungen dieses Abschnitts sind der dritte und vierte Takt des Themas. Der punk-

tierte Rhythmus erhält eine entschiedenere Gestalt; der Quartsprung aufwärts erscheint hier gespiegelt bzw. zu einem Quintsprung gedehnt. Quartsprünge abwärts in ähnlicher Art kommen bereits in der ersten Überleitung (Takt 30) des ersten Satzes vor, während der punktierte Rhythmus nun an das Seitenthema des ersten Satzes des Klavierkonzerts erinnert (Notenspiel 38). Für das Zwischenspiel ist auch eine durchgehende Sechzehntelbewegung von Bedeutung, die mit einer anderen Melodie bereits in den beiden vorangegangenen Zwischenspielen sowie beim letzten Erscheinen des Themas aufgetreten ist; auch verschiedene Teile der Einleitung kommen hier in leicht veränderter Fassung wieder zu Wort.

Der nächste Eintritt des Themas bringt eine äußere Erweiterung: aus zwei Perioden zu je vier Takten sind nun zweimal fünf Takte geworden. Bisher liegt dem Satz also eine klassische Rondoform zugrunde; ab hier dauert es aber 428 Takte bis zur nächsten Wiederkehr des Themas, das ist fast die Hälfte des gesamten Satzes. Was nun folgt, entspricht genau dem am Beginn dieses Abschnitts erwähnten Muster für die zweiten und dritten Sätze: das Werk wird zunächst in einer dem Hörer bereits vertraut scheinenden Weise fortgeführt; das Material des Hauptthemas (Takt 214 ff.) läßt ihn ein neues Zwischenspiel erwarten. Statt dessen gewinnt jedoch – zusammen mit dem „Leitrhythmus“ – der punktierte Rhythmus aus dem Thema des Finales im Orchester immer mehr an Bedeutung (Takt 241 ff.), während in der Solovioline überraschend eine Variante des Seitenthemas des ersten Satzes erklingt. Dadurch wird der Satz beruhigt.

²²⁴ Chubov, S. 164.

²²⁵ Jurij Nikolaevič Chochlov, советский скрипичный концерт [Das sowjetische Violinkonzert], Moskau 1956, S. 83; Chubov, S. 165.

²²⁶ Karagjuljan, S. 162; Streller, S. 90; Nest'ev, S. 24.

Das lyrische Thema wird nun breit verarbeitet; ab Takt 336 treten in der Begleitung hauptsächlich Synkopen und durchgehende



Notenbeispiel 39: Violinkonzert, 3. Satz, T. 763–766

Notenbeispiel 40:
Cellokonzert, 3. Satz, T. 3–7

Sechzehntel in den Vordergrund; letztere lösen auch in der Solovioline schließlich das lyrische Thema ab (Takt 444). Diese Sechzehntelbewegung bleibt auch im nun folgenden Orchesterzwischenpiel erhalten (Takt 468 ff., andere Melodie) und wird in Takt 500 (brillante e grazioso) abermals von der Solovioline aufgegriffen, wobei im Orchester wieder einige aus dem rondoartigen ersten Teil bekannte Elemente, insbesondere aber der punktierte Rhythmus, erscheinen. Chubov spricht von einer höchst poetischen Szene.²²⁷

Ein Tutti-Orchesterzwischenpiel, vorwiegend in Hämiolen (Takt 610 ff.) bildet laut Chubov den Höhepunkt²²⁸ und leitet schließlich zum letzten Einsatz des Themas über (Takt 642). Es erscheint hier in seiner Grundgestalt, jedoch in anderer Instrumentierung (Klarinetten- und Flötensolo) und wird anschließend (Takt 651 ff.) nochmals verarbeitet, ohne im Grunde Neues zu bringen. Erst das Eintreten des Hauptthemas des ersten Satzes in den Streichern (Takt 763), und zwar in einer rhythmisch erweiterten, dem

²²⁷ Chubov, S. 167.²²⁸ Chubov, S. 168.Notenbeispiel 41:
Cellokonzert, 3. Satz, T. 63–66

3/8-Takt des dritten Satzes angepaßten Form, sorgt für eine letzte neue, mitreißende Episode, wie es Chubov ausdrückt (Notenbeispiel 39).²²⁹ Auch Teile der Einleitung des ersten Satzes werden – wie schon im Klavierkonzert – zitiert (Takt 784 ff). Eine von virtuoson Sechzehntelpassagen bestimmte Stretta beendet das Werk.

Der dritte Satz des Cellokonzerts ist nach dem Schema der dreiteiligen Liedform aufgebaut; im Unterschied zu den bisher besprochenen Sätzen sind hier die einzelnen Abschnitte klar voneinander abgegrenzt, insbesondere beim Übergang von A zu B (Takt 63, poco meno mosso), und der Mittelteil besitzt thematische Eigenständigkeit.

Der Satz beginnt *attacca* mit dem Hauptthema. Chubov bezeichnet es als ziselierrhythmisiert, dem temperamentvollen «Танец ритмизированный» [„Säbeltanz“] aus «Гаяне» [„Гас саблями“] ähnlich. Er bezeichnet den Rhythmus als unbändig-rasend und männlich-kraftvoll.²³⁰ Wie vorher andere Rhythmen verbindet sich auch dieser mit dem „Leitrythmus“ aus der Einleitung des ersten Satzes (Notenbeispiele 40, 18). Wie schon im Seitenthema des ersten Satzes und im Thema des zweiten Satzes kommt hier auch das Prinzip der Tonwiederholung zum Zug. Die Harmonie schwankt zwischen a-Moll und e-Moll, gestützt auf den Orgelpunkt im Baß. Das Thema wird, um einen Ganztonschritt tiefer

transponiert, jedoch bei gleichbleibendem Orgelpunkt, wiederholt (Takt 8). Nach einem kurzen Zwischenspiel, in dem das Solocello eine Sechzehntelkette intoniert, wird der ganze Komplex in leicht modifizierter Form wiederholt: die Melodie ist stärker ornamentiert; in der ersten Violine tritt eine Gegenstimme auf (Takt 19 ff.).

Ab Takt 30 wird das bisher vorgestellte Material verarbeitet, zunächst nur im Orchester, später auch im Solocello. Dabei behält der „Leitrythmus“ die Oberhand über das Thema, das nur durch gelegentliche Tonwiederholungen im Orchester (z. B. Flöten und Oboen in Takt 49) angedeutet wird.

Nach einer neuerlichen Sechzehntelpassage des Solocellos erscheint in den Streichern, zu denen später auch die Klarinette hinzutritt, ein Kantilenthema, dessen Charakter von Chubov als feierlich singend, von Karagjuljan als national, breit und leicht traurig bezeichnet wird (Notenbeispiel 41).²³¹ Es kann als Synthese der beiden in diesem Satz widerstreitenden Elemente, des „Leitrythmus“ und des auf Tonwiederholung basierenden Themas, angesehen werden.²³²

Dieses Thema beruht auf Intonationen der armenischen Bauernfolklore; Melodie und Rhythmus erinnern an ein Lied aus dem Zyklus «Յիրանի ար» [„Der Marillenbaum“] von Komitas; die absteigend sequenzierende Entwicklung steht dem armenischen Trauervolks-

²³¹ Chubov, S. 183; Karagjuljan, S. 179.²³² So auch von Chubov, S. 182.²²⁹ Chubov, a. a. O.
²³⁰ Chubov, S. 181 f.

lied «Ов арєк» [„Ov arek“] nahe.²³³ Sowohl Chubov als auch Karagjuljan sehen auch Parallelen zum «Поэма о Сталине» [„Pоеm über Stalin“].²³⁴

Die Struktur dieses Abschnitts ist eigenartig: das Thema wird viermal variierend wiederholt, wobei der Schluß jeder Variante zugleich Beginn der nächsten ist.²³⁵ Dieser Komplex wird im Takt 78 ff. vom Solocello wiederholt, verarbeitet und anschließend nochmals, um eine Oktave tiefer, intoniert (poco meno mosso, Takt 113 ff.). In beiden Fällen des Vortrags des Themas durch das Solocello tritt in der ersten Violine eine Gegenstimme auf.

Eine kurze Überleitung führt zum Teil A zurück; in ihr wird dessen Thema zunächst in der Oboe um eine Quart höher als in der Exposition kurz gestreift (Takt 136 ff.). Auch der „Leitrythmus“ wird einer neuerlichen Verarbeitung unterzogen, ehe man von der eigentlichen Wiederholung des Hauptthemas von Teil A sprechen kann. Das Thema erklingt in Takt 155 ff. im Solocello; die folgende Transposition um einen Ganztonschritt bleibt gewahrt. Wieder tritt eine Sechzehntelkette auf; anwachsender Klang leitet zur Wiederaufnahme des Hauptthemas des ersten Satzes im Orchester, angeführt von den Flöten und Klarinetten (Takt 175 ff.). Wie in allen Schlußsätzen wird es feierlicher dargestellt und mit dem Finalthema verflochten. An Stelle der Einleitung des Stirnsatzes tritt als drittes Element dessen Seitenthema hinzu.²³⁶ Das Tempo wird immer mehr gesteigert (presto, Takt 219; poco più mosso, Takt 243), bis sich schließlich alle Themen auflösen: ein Maestoso-Teil (Takt 252 ff.), in dem nur noch einige Motivketten erkennbar sind, läßt das Werk in hellen, jubelnden Durakkorden enden.

4. Die Rhapsodien

Bei den drei Konzertrhapsodien handelt es sich um einsätzigte Werke mit einer Aufein-

anderfolge von einzelnen Abschnitten mit verschiedenen Tempovorschreibungen; sie sind damit den Einzelsätzen der Konzerte ähnlich, jedoch umfangreicher.

Auch für diesen Typ des Instrumentalkonzerts gibt es Vorläufer. Ludwig Spohr war mit seinem 8. Violinkonzert a-Moll op. 47 „in Form einer Gesangsszene“ der erste, der sich vom traditionellen Formschema abwandte (1816). Die bekanntesten einsätzigsten Instrumentalkonzerte sind wohl das Konzertstück für Klavier und Orchester f-Moll op. 79 von Carl Maria von Weber sowie das zweite Klavierkonzert in A-Dur von Franz Liszt. Wenn auch das Ergebnis ähnlich ausgefallen ist, sollte man Chačaturjan nicht unterstellen, die genannten Komponisten einfach kopiert zu haben. Vielmehr dürften Erfahrungen, die der Komponist beim Verschmelzen von Elementen der transkaukasischen Folklore und der europäischen Kunstmusik in den Konzerten gemacht hatte, zu dieser – in den Konzerten bereits angedeuteten – Entwicklung geführt haben.²³⁷ Die Rhapsodien stehen jedenfalls formal der Volksmusik des sowjetischen Südostens viel näher als die Konzerte; sie sind in ihrem Aufbau dem Vortrag der Aschugen angenähert, der in ähnlicher Weise rhapsodisch frei abläuft und aus mehreren Einzelabschnitten besteht.

Es liegt auf der Hand, daß die Sonatensatzform einem derartigen Vorhaben nicht gerade entgegenkommt. Dennoch postuliert Streller das Zugrundeliegen dieser Form für die Konzertrhapsodien wie auch schon für einige Mittel- und Schlußsätze der Konzerte.²³⁸ Dabei geht er offenbar nicht von der Anordnung der Themen aus, sondern läßt sich durch die Tempovorschreibungen zu einer Interpretation der Tempoabschnitte als Teile der Sonatensatzform verleiten. Die Tempowechsel sind jedoch weitgehend unabhängig von der thematischen Struktur der Konzertrhapsodien; die beiden Strukturen haben bereits in den Konzerten nicht immer korrespondiert. Diese Interpretation Strellers erscheint nicht ausschließlich musikalisch, son-

dern auch kulturpolitisch fundiert: bedingt durch das politische System, wird in den Ländern mit marxistischer Gesellschaftsordnung in jedem Musikwerk eine Entwicklung gesucht, die „aus trauervoller Niedergeschlagenheit des Anfangs über das Erwachen kämpferischer Aktivität zu einer frischen, befreit jubelnden Schlußstretta führt“,²³⁹ und die Darstellung von Konflikten in der Sonatensatzform erscheint hierzu vortrefflich geeignet.

Die Besprechung der Einzelwerke soll zeigen, daß den Rhapsodien eine andere Form zugrundeliegt: eine Erweiterung und Verallgemeinerung jenes Schemas, das schon den Mittel- und Schlußsätzen der Konzerte zugrundelag. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, daß die formalen Unterschiede zwischen den einzelnen Rhapsodien größer sind als zwischen den Werken der ersten Triade, und dies obwohl die Rhapsodien über einen kürzeren Zeitraum entstanden als die Konzerte und im Unterschied zu diesen bereits als Zyklus geplant waren.

Dennoch gibt es auch der gesamten zweiten Triade gemeinsame Merkmale, die sie von den Konzerten unterscheiden. Sie sind insofern „aschugischer“, als sich in ihnen ein viel größeres Maß an kompositorischer Freiheit, an Improvisation findet. Der strenge, logische Aufbau der Konzerte wird zugunsten einer „epischeren“ und „spontaneren“ Musik aufgegeben.

Die beiden letztgenannten Begriffe bedürfen noch der Erläuterung. Es fällt auf, daß in den Rhapsodien kaum Themen miteinander verknüpft oder einander gegenübergestellt werden. Statt dessen bilden sich einzelne, jeweils von einem Thema dominierte Abschnitte aus; es kommt also in der Themenverarbeitung mehr zu einem musikalischen Nebeneinander als zu dem in den Konzerten und Hintereinander anzutreffenden Mit- und Inten überwiegend anzutreffenden Mit- und Inten einander. Andererseits kann man aber bereits in diesen den Keim zu solcher Entwicklung sehen, sind doch die Durchführungen im Gegensatz zu klassisch-romantischen Vorläufern blockweise, d. h. getrennt nach den einzelnen Themen der Exposition, angelegt.

Während aber etwa in der Durchführung des Stirnsatzes des Violinkonzerts das vom Orchester verarbeitete Seitenthema durch das Hauptthema in der Solovioline kontrastiert wurde oder der Leitrythmus aus der Einleitung des ersten Satzes des Cellokonzerts sich im Verlauf des Stückes mit nahezu allen Themen verband, fehlen derartige integrative Gestaltungselemente in den Rhapsodien. Darauf wird auch bei der Behandlung der Rhapsodien im einzelnen Rücksicht zu nehmen sein, die aus den angeführten Gründen nicht dem Muster der Konzertanalyse folgen kann, sondern sich auf eine Aufzählung der Themen, der von ihnen gebildeten Komplexe und allfälliger Wiederholungen beschränken muß. Die hier postulierte Parataxe der musikalischen Gedanken ist jedenfalls ein Grundmerkmal der Epik.

Die Spontaneität der Konzertrhapsodien zeigt sich an einer anderen Eigenheit: es finden sich hier Abschnitte, die überhaupt keinen thematischen Bezug, oft nicht einmal eine deutliche Melodie aufweisen. Meist handelt es sich dabei um rasche Akkordzerlegungen oder Skalen, die oft über Dutzende Takte hinweg allein den Satz bestimmen. Sie können als Ausdruck der volkstümlichen Musizierfreude und damit als Ausweitung eines von Chačaturjan ebenfalls bereits in den Konzerten angewendeten Prinzips verstanden werden. Tauchte nämlich in den Konzerten ein für den Verlauf des Satzes noch so unbedeutendes Motiv mehrmals auf, so wurde es bei jedem Wiedererscheinen in variiert, und das heißt bei Chačaturjan meist ausgezierter Form präsentiert. Solche Ornamente zeigten aber schon in den Konzerten einen Hang zur Verselbständigung. So konnte mitten in einem 3/4-Rhythmus ein einzelner 4/4-Takt stehen, der durch Erweiterung eines Motivs in Form ausufernder Ornamentierung entstanden ist. Aus demselben Grund wird im dritten Satz des Violinkonzerts ein achttaktiges Gebilde plötzlich zehntaktig.²⁴⁰ Chačaturjan geht aber in den Konzerten noch weiter, denn die „Mittelteile“ ihrer zweiten und dritten Sätze sind durchwegs durch die Auflösung der Themen zugunsten zunächst nebensächlich erschei-

²³³ Karagjuljan, S. 180.

²³⁴ Chubov, S. 183; Karagjuljan, S. 179.

²³⁵ Karagjuljan, a. a. O.

²³⁶ Karagjuljan, S. 181.

²³⁷ Siehe S. 78.

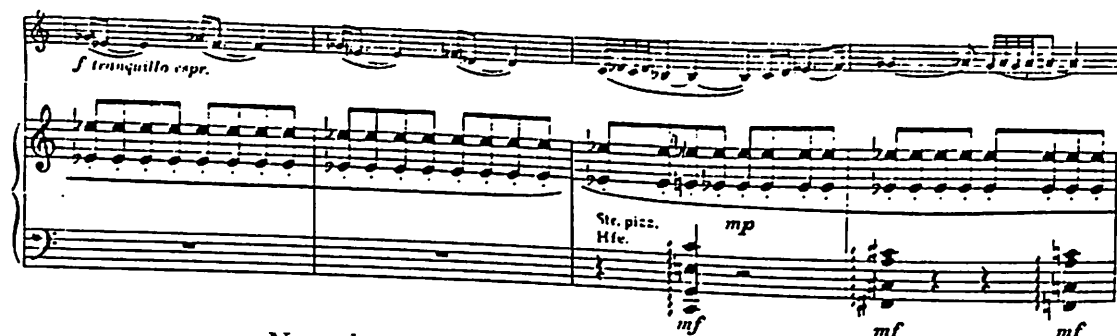
²³⁸ Streller, S. 185 ff.

²³⁹ Streller, S. 185.

²⁴⁰ Siehe Seite 65.



Notenbeispiel 42: Violinrhapsodie, T. 1-3



Notenbeispiel 43: Violinrhapsodie, T. 54-57

nender suprasegmentaler Elemente charakterisiert. Doch gleich der epischen Parataxe verwendet der Komponist diese spontane Selbstständigkeit des Ornaments noch behutsam und erhebt sie erst in den Rhapsodien zum Prinzip.

Die stärkere Verschiedenheit der Konzert-rhapsodien erzwingt den Verzicht auf parallele Behandlung. Sie werden im folgenden in der Reihenfolge ihres Entstehens besprochen, zumal sich die Violinrhapsodie in ihrer klaren Struktur besonders für die Herausarbeitung des Typischen eignet. Auch die Cellorhapsodie ist ähnlich gebaut; die Klavierrhapsodie läßt mit ihren stärkeren Abweichungen möglicherweise andere Deutungsansätze zu, die jedoch im Spekulativen verhaftet bleiben müssen, da es nicht mehr zur Komposition der geplanten Tripelrhapsodie gekommen ist.

Die Violinrhapsodie beginnt mit einem markanten Einleitungsmotiv im Orchester (Notenbeispiel 42), das jedoch für den weiteren Verlauf des Satzes zunächst völlig unbedeutend ist. Bereits in Takt 15 ändert sich die klagende Stimmung durch die Verwendung von „Traumakkorden“; in Takt 19 setzt die Solovioline quasi improvisierend ein und stei-

gert sich in eine Solokadenz (recitando e poco più mosso), die kein thematisches Material aufweist. Dadurch „...löst sich [...] der Solist im aktivierenden Rubato von der drückenden Atmosphäre des Anfangs.“²⁴¹ Schließlich fällt wieder das Orchester ein, und der Satz gewinnt wieder an rhythmischer Prägnanz.

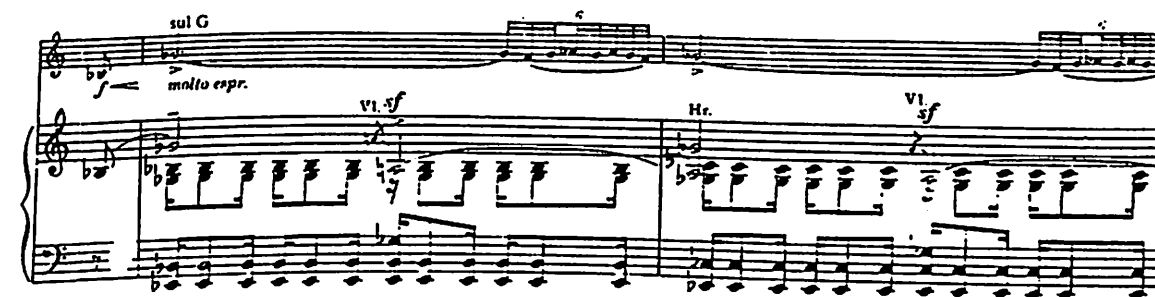
In Takt 54 wird in der Solovioline über dem Ostinato der Harfe erstmals eine Variante des ersten Themas vorgestellt. „Obwohl es immer wieder in anderem Gewande, in anderer Umgebung auftaucht, hat es im wesentlichen folgende Gestalt...“ (Notenbeispiel 43).²⁴²

Der ganze folgende Abschnitt kann als improvisatorische Verarbeitung dieses Themas betrachtet werden. „Weitausgearbeitete Entwicklungsepisoden mit Andeutungen der später daraus entstehenden Kontrastthemen bestimmen den rhapsodisch freien Satzverlauf, bis durch die Solovioline die Ansätze zu einer neuen thematischen Gestaltung gezwungen werden, zum zweiten Thema“ (Notenbeispiel 44).²⁴³

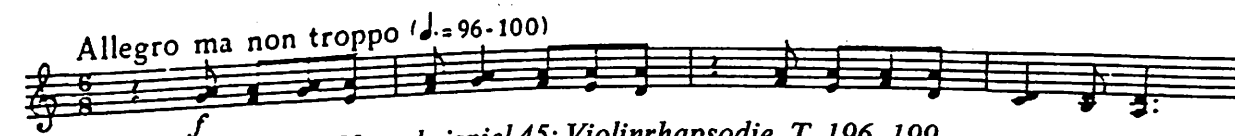
²⁴¹ Streller, S. 185.

²⁴² Streller, a. a. O.

²⁴³ Streller, a. a. O.



Notenbeispiel 44: Violinrhapsodie, T. 135-138



Notenbeispiel 45: Violinrhapsodie, T. 196-199

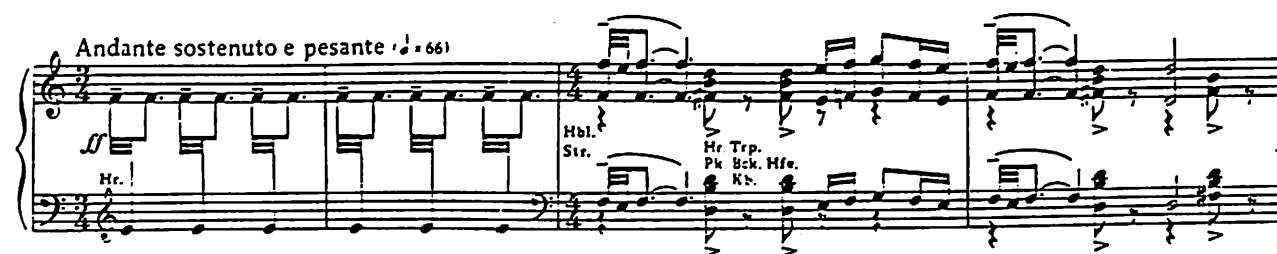
„Durch leidenschaftliche Synkopenakkorde der Orchesterbegleitung getragen, nimmt sich diese orientalisch folkloristische Melodie in markant weiten Intervallsprüngen und impulsreicher Rhythmik der Entwicklung des Satzes an.“²⁴⁴

Am Ende der Verarbeitung des zweiten Themas steht unvermutet eine Wiederholung des ersten (Takt 173); es erscheint um einen Ganzton nach oben transponiert und in leicht modifizierter Instrumentierung. Doch schon nach zwei Dutzend Takten erscheint ein drittes Thema (allegro ma non troppo, Notenbeispiel 45), das wie seine beiden Vorgänger vom Soloinstrument vorgestellt und auf analoge Weise verarbeitet wird. Auch schwer abgrenzbare, nicht-thematische Episoden sind eingeschlossen. Nun folgt eine kurze, vergrößerte Wiederholung des zweiten Themas (Takt 381 ff.), ehe die Kräfte für eine neuerli-

²⁴⁴ Streller, S. 186.

che Darbietung der drei Themen gesammelt werden, wobei auch das Einleitungsmotiv eine Rolle spielt (Takt 448 ff.). In der „Reprise“ (Tempo I, Takt 471 ff.) erscheinen die Themen verkürzt und gleichzeitig intensiviert, teils (1. und 3. Thema) um eine Sekund tiefer, teils (2. Thema) auf derselben Tonstufe wie zuerst, jetzt aber im Horn sowie in den mittleren und tiefen Streichern. Eine Bereicherung der Instrumentierung ist bei allen drei Themen feststellbar; in den ersten beiden treten zusätzlich Gegenstimmen auf, die die Form kurzer, aus dem Material des jeweiligen Themas selbst stammender Einwürfe annehmen. Mit einem letzten nicht-thematischen Abschnitt, einer stretta-artigen Coda (etwa ab Takt 563) endet das Werk.

Worin liegt nun bei der Violinrhapsodie die Natur der im allgemeinen Teil postulierten Verallgemeinerung der Formprinzipien der zweiten und dritten Konzertsätze? Hier



Notenbeispiel 46: Cellohapsodie, T. 1-4

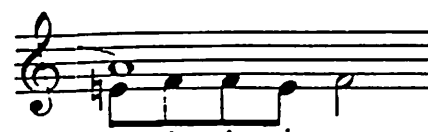
wird nicht bloß ein Thema mit zunehmender Dauer der Verarbeitung immer mehr aufgelöst, sondern deren drei, die getrennt nacheinander verarbeitet werden. Am Ende jedes der drei Themenkomplexe wird nochmals das Thema aus dem vorhergehenden Komplex zitiert, allerdings mit Ausnahme des ersten Komplexes, da für diesen nur das Einleitungsmotiv in Frage käme, welches aber für den besonderen Effekt vor der „Reprise“ reserviert bleiben soll. In diesem Sinne unterbleibt am Ende des ersten Abschnitts jegliches Einfließen von neuem Material, wie es für die übrigen Abschnitte und auch schon für die zweiten und dritten Konzertsätze typisch ist. Dem Fremdmaterial aber den Status eines eigenen Abschnitts zuzuschreiben, ginge bei seiner relativen Kürze zu weit, zumal auch die Struktur der „Reprise“ die Dreiteiligkeit zu bestätigen scheint.

Daß es bei der postulierten Form nicht auf die Anzahl der Themen ankommt, zeigt die Cellohapsodie: statt dreier Themen findet man hier nur zwei, die noch dazu eng miteinander verwandt sind; sie wirken aber trotz dieser Unterschiede nach demselben Muster formbildend wie in der Violinrhapsodie, d. h. sie bilden unabhängige Abschnitte, die keine Wechselwirkung eingehen, und sie kehren bei der Wiederholung in der „Reprise“ in unveränderter melodischer Gestalt und Reihenfolge wieder. Ein Zitat des ersten Abschnitts am Ende des zweiten unterbleibt; das „Prinzip“ könnte ja nur einmal ausgeführt und damit nicht als solches erkannt werden, zumal die beiden Themen durch ihre Verwandtschaft nicht genug kontrastierend wirken würden.

Die Cellohapsodie besitzt kein eigenes Einleitungsmotiv. Sie beginnt mit einem sechsmaligen Ruf der unbegleiteten Hörner (andante sostenuto e pesante), den Ginzburg

als Ringen nach Worten durch einen volkstümlichen Erzähler deutet.²⁴⁵ Dieses Sekundmotiv und seine Modifikationen verleihen dem ganzen Werk seine Einheitlichkeit. Bereits in Takt 3 wird daraus das erste Thema (Holzbläser und Streicher) abgeleitet, das bei seinem Erstaufreten die Funktion der Einleitung in der Violinrhapsodie übernimmt. „Es ist die gleichsam ins Menschliche, Melodisch-Sangliche konkretisierte Gestalt des einleitenden Schicksalsrufs“ (Notenbeispiel 46).²⁴⁶

Am Ende des Orchesterprologs erscheint erstmals ein aus dem einleitenden Hornruf gewonnenes Motiv (Notenbeispiel 47); später wird es gemeinsam mit diesem die Verbin-

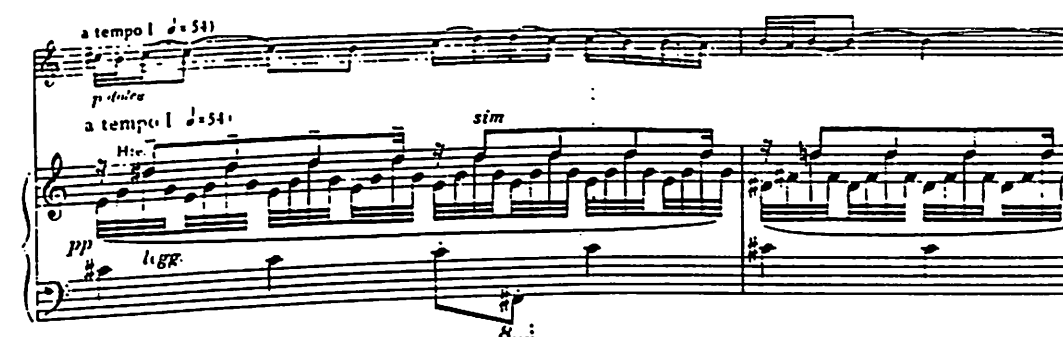


Notenbeispiel 47: Cellohapsodie, T. 25

dung zum zweiten Thema herstellen. Es wird zunächst vom Solocello in der unmittelbar darauf beginnenden, ausgedehnten und einmal kurz vom Orchester unterbrochenen Kadenz verkleinert und oktavversetzt, und danach nochmals in Takt 145 ff. dargeboten. In dieser Gestalt ist es jedoch noch eindeutig der Sphäre des ersten Themas zuzurechnen. Die Wiederaufnahme des einleitenden Sekundmotivs in den ersten Violinen (meno mosso, Takt 187) ist ein Kräftesammeln für das Erstaufreten des ersten Themas im Solocello (Takt 202 ff.), strukturell streng analog zur Violin-

²⁴⁵ Lev Solomonovič Ginzburg, *Неисчерпаемая неисчерпаемая сила* [Unerschöpfliche Lebenskraft], in: „Sovetskaja Muzyka“ 5 (1964), S. 19.

²⁴⁶ Streller, S. 188.



Notenbeispiel 48: Cellohapsodie, T. 270-271

rhapsodie. Dessen neuerliche Verarbeitung erfolgt nach dem nun bereits gewohnten Muster.

Für den Übergang zum zweiten Thema böte sich das oben erwähnte Motiv an; doch der Komponist verzichtet bewußt darauf, vielleicht um eine Verflechtung der beiden Themenkomplexe zu vermeiden. Tatsächlich werden wir ziemlich überraschend mit dem neuen Thema konfrontiert, dessen Stimmung als märchenhaft verträumt, lyrisch-kantabel bezeichnet werden kann (Notenbeispiel 48).²⁴⁷ Das charakteristische Intervall der kleinen Sekund erscheint nun zur großen Sekund ausgeweitet. In der Folge wird das Thema mannigfaltig polyphon verarbeitet.²⁴⁸

„Mit dem Zitat des trotzigsten Anfangsrufes beginnt die synthetisch verkürzte Reprise“ (Tempo I, Takt 426 ff.). „Die ‚passionato‘-Fassung des Hauptthemas, die seine lyrische Verwandlung einleitet, die kraftvolle Wiederholung des zweiten Themas, das in seiner verklärten Form idyllisch ausgesponnen wird [...], gibt ihr [...] das eigene Gepräge.“²⁴⁹

In der brillanten Coda (allegro vivace, Takt 511 ff.) kommt nochmals das erste Thema zum Zug. Ginzburg entdeckt an ihm bisma weilen tänzerischen Charakter und vermerkt die rhythmische Umformung im 5/4-Metrum.²⁵⁰ Wie Streller vertritt auch er die An-

sicht, daß die Coda eine Synthese aus Elementen des ersten und des zweiten Themas darstelle, doch läßt das Fehlen der für das zweite Thema typischen großen Sekund Vorsicht geboten erscheinen; eine solche direkte Verschmelzung findet auch sonst nirgends in den Rhapsodien statt.

Wurden in der Violinrhapsodie drei und in der Cellohapsodie zwei Themen hintereinander verarbeitet, so ist in der Klavierrhapsodie der entsprechende Abschnitt nur mehr von einem einzigen Thema geprägt. Neben dieser Reduktion des Ausgangsmaterials erscheinen auch diesem Zug zur Monothematik auf den ersten Blick entgegengesetzte Tendenzen aus den früheren Rhapsodien verstärkt, und zwar im Sinne einer weiteren Aufwertung der bei den Streicherrhapsodien besprochenen suprasegmentalen Elemente. In Wirklichkeit bedingen jedoch die beiden Tendenzen einander, denn ein Werk von etwa zwanzig Minuten Spieldauer könnte ohne Kontraste nicht bestehen. Einzelne Zellen in vom Hörer zunächst als flüchtig-improvisatorisch empfundenen Abschnitten kehren überraschend wieder und erhöhen die Bedeutung dieses Materials, ohne ihm jedoch vollen Themenstatus zu verleihen. Die Konsequenzen dieser Entwicklung für den Komponisten werden noch im Schlußkapitel näher betrachtet.

Ebenso zum Prinzip erhoben wird in der Klavierrhapsodie das Einfließen von neuem Material mit zunehmender Dauer der Verarbeitung des Themas. Mangels eines zweiten

²⁴⁷ Ginzburg, S. 19; Streller, S. 189.

²⁴⁸ Ginzburg, a. a. O.

²⁴⁹ Streller, S. 190.

²⁵⁰ Ginzburg, S. 20.



Notenspiel 49: Klavierrhapsodie, T. 78



Notenspiel 50: Klavierrhapsodie, T. 92-99

Themas muß dieses Material die oben ange-deutete Kontrastfunktion erfüllen, weshalb man geradezu von einem wohldefinierten Mit-teilteil sprechen kann, der in Ansätzen schon im Finalsatz des Cellokonzerts zu beobachten war.

Gleich zu Beginn der Klavierrhapsodie steht einer jener verselbständigten „Quasi-Improvisato“-Teile; ohne Parallele in den Streicherrhapsodien, kommt ihm die Stellung einer zusätzlichen Einleitung zu. Es handelt sich um eine Klavierkadenz mit einer Akkord-zerlegung in der Oberstimme und einer Skalenbewegung in der Unterstimme (Noten-beispiel 10). Die beiden Stimmen werden schon ab dem zweiten Takt mehrmals vertauscht; auch die Akkordzerlegung und die Skalenbe-wegung werden in verschiedener Weise mit-einander kombiniert. Vereinzelt ergeben sich durch Akzentsetzung Melodiefetzen; anson-

sten enthält die immerhin 39 Takte lange Ka-denz eine einzige monotone Bewegung, aber nichts, das als Motiv, geschweige denn als Thema dienen könnte. Vielmehr entsteht im Hörer der Eindruck von Klangflächen. Die Sechzehnteltriolenbewegung, aus der sich die-ses Gewebe zusammensetzt, kehrt in der Fol-ge – mehr oder weniger verändert – immer wieder, teils rein solistisch wie in der zweiten Kadenz (etwa in Takt 145 ff.), teils als Kon-trapunkt im nun folgenden, von mächtigen Akkordschlägen eingeleiteten Orchesterzwi-schenspiel (andante sostenuto, Takt 40 ff.): ein eindrucksvolles Beispiel der Erhöhung su-prasegmentaler Elemente zum Strukturprin-zip.

Das Orchesterzwischenpiel nimmt die zu-den Orchesterprologen der Streicherrhapso-dien analoge Stelle im Formschema ein; zu diesen bekannten Elementen kommen jedoch auch gänzlich neue. So kommt das Kla-

vier noch vor der (zweiten) Kadenz zu Wort (ab Takt 78); es stellt zunächst ein wildes, zerklüftetes Motiv vor, dann das ruhig-sangli-che, etwas schwermütige eigentliche Thema (Notenbeispiele 49, 50). Die Parallele zur Violinrhapsodie besteht darin, daß es für die-sen Abschnitt ein eigenes Motiv gibt, jene zur Cellohypsodie im erstmaligen Erscheinen des Themas vor der (dort einzigen, hier zweiten) Kadenz. Noch mag dem Hörer der Rangun-terschied „Motiv“ und „Thema“ willkürlich erscheinen, doch stellt sich im weiteren Ver-lauf des Satzes die rein lokale Bedeutung des ersteren heraus.

In der zweiten Kadenz (Takt 105 ff.), die formal der Kadenz in den beiden Schwe-sterwerken entspricht, werden Motiv und Thema noch in gleichem Umfang verarbeitet; dazu treten Elemente aus der ersten Kadenz. Der aufmerksame Hörer, der weiß, daß Cha-čaturjan in keiner Rhapsodie mehrere gleich-berechtigte Themen gemeinsam verarbeitet hat, ist jedoch auf die weitere Entwicklung vorbereitet, die im folgenden Hauptteil (Takt 151 ff.) klar wird. Wurde das Thema bei sei-nem Erstauftreten vom Klavier intoniert, so wird es nun vom Orchester – in den Violinen in parallelen Quinten – bekräftigt. In der Zu-weisung der beiden Darbietungen des Themas an Soloinstrument und Orchester geht der Komponist hier den umgekehrten Weg der Cellohypsodie; schließlich kann es der Aus-gewogenheit des Werks nur zuträglich sein, wenn nach zwei Solokadenz nun das Orche-ster zu seinem Recht kommt.

Wie in den anderen Rhapsodien wird nun das Thema vom Klavier und vom Orchester verarbeitet, durch eingestreute improvisatori-verarbeitete, nichtthematische Abschnitte unterbro-chen und schließlich aufgelöst. Dadurch wird Raum für neues Material geschaffen (allegro vivace, Takt 272), aus dem sich in der Folge das Thema des Mittelteils entwickelt. Wie schon die Akkordschläge zu Beginn des Orchesterzwischenspiels basiert es auf dem Tonwiederholungsprinzip. Es kann – ähnlich wie zu Beginn der Cellohypsodie – als „Rin-wie zu Worten“ aufgefaßt werden. Das gen nach Worten“ aufgefaßt werden. Das Thema selbst kann als spielerisch, heiter und ausgelassen charakterisiert werden (Noten-

beispiel 11); es wird analog zum Thema des Hauptteils verarbeitet.

Vor Beginn der stark verkürzten „Reprise“ steht noch einmal die ungekürzte, nur an ih-ren Nahtstellen veränderte erste Klavierka-denz (Tempo I. Feroce; Takt 555 ff.), zu der jedoch nun Gegenstimmen im Orchester tre-ten. Sie leitet unmittelbar in die Wiederho-lung des Themas des Hauptteils im Orchester über (maestoso e pesante, Takt 589), das um einen Halbtonschritt tiefer als bei seinem ersten Auftreten erklingt.

Die Coda (Tempo I, Takt 603 ff.) beginnt mit einem neuerlichen Zitat von Material aus der ersten Kadenz; meisterhaft versteht es Chačaturjan, dieses Material ins Nichts auf-zulösen und doch seine Stimmung bis zum Schluß der Rhapsodie aufrechtzuerhalten.

5. Osteuropäische Kommentatoren

Während sich im Westen noch niemand ausführlich mit Chačaturjans Werken für So-loinstrument und Orchester beschäftigt hat – es gibt nur dürftige Darstellungen einzelner Werke in Konzertführern –, liegen aus der Sowjetunion und ihrem Einflußbereich einige ausführlichere Abhandlungen, wenigstens über die drei Konzerte, vor. Die Rhapsodien hingegen wurden auch dort noch kaum wis-senschaftlicher Betrachtung unterzogen.

Die Literatur zu diesem Thema erscheint in vier Formen: Monographien; Bücher über ei-nen Spezialaspekt von Chačaturjans Schaffen; Bücher über eine musikalische Gattung (z. B. das sowjetische Violinkonzert); sowie Zeit-schriftenartikel, die meist ein einzelnes Werk behandeln.

In die erste Gruppe fallen die Werke von Chubov und Streller.²⁵¹ Der sowjetische Mu-sikwissenschaftler hat als erster alle drei Kon-zerte ausführlich analysiert; ein Werk, in dem er die zweite Triade behandelt, hat er nicht veröffentlicht.

Streller, der sich im biographischen Teil seiner Monographie stark an Shneerson und

²⁵¹ Siehe Jg. 1986, Spalte 431, Fußnote 47, bzw. Spalte 430, Fußnote 46.

Chubov angelehnt hatte, geht bei den Werkanalysen eigenständig vor. Durch ihre Kürze können diese jedoch für die vorliegende Arbeit kaum mehr als eine gelegentliche Anregung geben; andererseits finden hier bereits die Violin- und die Cellohhapsodie Beachtung. Negativ ist bei Streller die Überspitzung der auch bei sowjetischen Autoren anzutreffenden Tendenz, die einzelnen Konzertsätze in das Prokrustesbett der Sonatensatzform zu zwängen. Auch neigt er dazu, allenthalben Inhalte im Sinne des sozialistischen Realismus zu sehen.

Zur zweiten Gruppe gehören die Werke der armenischen Wissenschaftler Karagjuljan²⁵² und Čebotarjan.²⁵³ Zwar ist das Hauptthema von Karagjuljans Arbeit die Symphonik; dennoch finden sich bei ihr die umfassendsten und gelungensten Analysen. Als besonders wertvoll erweisen sich ihre Angaben über die volkstümlichen Quellen der einzelnen Themen, wie überhaupt ihre genaue Kenntnis der Volksmusik Armeniens besticht.

Der Aspekt, den ihre Landsmännin Čebotarjan im Klavier- und im Violinkonzert untersucht, die Polyphonie, spielt im Schaffen des durch die monodische armenische und azerbajdžanische Folklore geprägten Chačaturjan eine eher untergeordnete Rolle. Dennoch konnte auch hier der eine oder andere Hinweis verwertet werden.

Der einzige Vertreter der dritten Gruppe ist Chochlov;²⁵⁴ sein Artikel über Chačaturjans Violinkonzert ist jedoch trotz seines Umfangs von 27 Seiten so allgemein gehalten, daß er für Strukturanalysen kaum von Nutzen ist.

Mit dem gleichen Thema, dem sowjetischen Violinkonzert, beschäftigt sich Jampol'skij in einem Zeitschriftenartikel;²⁵⁵ der Autor vergleicht die Werke von Chačaturjan und Šebalin. Der Artikel mit der herausragenden Besprechung des Violinkonzerts stammt

jedoch von Nest'ev; er entstand kurz nach der Uraufführung des Werks.²⁵⁶

Für das Klavierkonzert ist das Analogon zu Nest'evs Artikel die Arbeit von Del'son.²⁵⁷

Über die Absicht, ein Cellokonzert zu schreiben, und über die Schwierigkeiten bei diesem Unterfangen schreibt Chačaturjan in wenigen Absätzen.²⁵⁸ Außer einem Vorabdruck von Chubovs später in seine Monographie integrierten Besprechung²⁵⁹ war kein weiterer Artikel über das Cellokonzert zugänglich.

Ähnlich dünn fließen die Quellen bei den Rhapsodien; nur die Cellohhapsodie wird in einem knapp nach der Uraufführung erschienenen Aufsatz von Ginzburg²⁶⁰ einigermaßen ausführlich kommentiert. Alle anderen Artikel, die sich mit den Rhapsodien beschäftigen, sind sehr kurz und allgemein gehalten.

V. ZUR STANDORTBESTIMMUNG DER KONZERTE

1. Das Spannungsfeld Konzertmusik-Volksmusik

In der westlichen Literatur wird Chačaturjans Verhältnis zur transkaukasischen Folklore extrem divergierend dargestellt: "Khachaturyan is, musically, a Russian composer; for purposes of Soviet example he is a sometime Armenian composer – an Uzbek composer, or a Georgian composer, or an Azerbaidžanian composer [...] But the essence of his importance is that all these [folk tunes], including the Armenian, are handled in the same manner: in the St Petersburg tradition." So schreibt Krebs gleich zu Beginn seines Kapitels über Chačaturjan.²⁶¹

²⁵⁶ Siehe Seite 50, Fußnote 166.

²⁵⁷ Siehe Jg. 1986, Spalte 441, Fußnote 71.

²⁵⁸ Aram Il'ič Chačaturjan, *Концерт для виолончели* [Konzert für Violoncello], in: „Literatura i iskusstvo“ 1 (1944), zitiert aus Popov, S. 127.

²⁵⁹ Georgij Nikitič Chubov, *Виолончелный концерт* [Das Cellokonzert], in: „Sovetskaja Muzyka“ 7 (1954), S. 8–20.

²⁶⁰ Siehe Seite 72, Fußnote 244.

²⁶¹ Krebs, S. 217.

Die Gegenposition bezieht Olkhovsky: "Even in his early works (his *First Symphony* (1934), *Piano Concerto* (1937), *Symphonic Poem on Stalin* (1938) and *Violin Concerto* (1940) the national Georgian-Armenian characteristics of his music were announced with such power that it was obvious that in him they had overcome not only the long-standing traditions of Russian music which had dominated nineteenth century Georgia and Armenia but also those direct ties and influences which had been exerted upon his creative work by the Moscow school of composers and their creative environment. [...] The persistent taming of Khachaturian's individuality by the Soviet critics, however, has been under way for a long time. Their primary target has been his clearly expressed nationalism."²⁶²

Daß beide Darstellungen gleichermaßen überspitzt sind, konnte in den bisherigen Betrachtungen gezeigt werden. Chačaturjan hatte bei der Einbindung der Volksmusik in seine Konzerte offenbar weniger mit politischen als mit musikalischen Schwierigkeiten zu kämpfen. Während ihm eine profunde Kenntnis der Musik seiner Heimat nicht abgesprochen werden kann, hat er doch – Schicksal aller Spätberufenen – zeit seines Lebens um die volle Meisterschaft in der westlichen, „klassischen“ Musik gerungen.

Tatsächlich sind es eher ethnisch bestimmte Faktoren, die die Stärken seiner Konzerte ausmachen. Dazu gehört anerkanntermaßen die Instrumentation, aber auch die geschickte Harmonisierung der volkstümlichen Melodien, die – auch nach der Aussage von Kennern – nie das diesen Melodien eigene Kolorit stört, es vielmehr noch verstärkt.

Für Chačaturjans Lehrer stand fest, daß er mit bloßer Folklore nicht den Sprung in die Konzertsäle schaffen würde. Eine avantgardistische, geschweige denn serielle Aufarbeitung der nationalen Elemente erschien wegen der starken diatonischen Bindung nicht vielversprechend, so daß sich der junge Komponist intensiv in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts als möglichem Substrat für sein

Schaffen umzusehen begann. Hierzu kamen noch die bereits bestehenden westlichen Einflüsse auf die Volksmusik in den transkaukasischen Städten.

So mußte denn auf Chačaturjans Weg zum Symphoniker die Sonatensatzform eine zentrale Rolle spielen; dies wird durch einige Studienwerke, aber auch durch spätere Kompositionen, nicht zuletzt durch die Konzerte, bestätigt. Für ihn, der nicht aus der europäischen Tradition kam, bedeutete die Sonatensatzform etwas Fremdes, keineswegs Selbstverständliches. Hier zeigte sich die Schattenseite seiner geradezu instinktiven Fähigkeit, eine Volksmelodie im Sinne der ihr zugrundeliegenden Musikkultur zu harmonisieren, denn dieser Sinn entsprach nicht den Regeln der westlichen Tradition. Für Chačaturjan war die Harmonie zunächst ein Mittel, um den Klang zu bereichern.

Aus dieser Einstellung ergeben sich gerade für die Sonatensatzform schwerwiegende Konsequenzen: sowohl als Folge der fehlenden Tonika-Dominante-Beziehung von Haupt- und Seitenthema im speziellen als auch durch den Verzicht auf eine Stufenfunktion der Harmonik im allgemeinen ist ein Konflikt der Themen auf harmonischer Ebene unmöglich; damit erscheint die innere Dramatik der Sonatensätze Chačaturjans stark reduziert. In diesem Sinn wirkt auch seine doch recht naiv anmutende Behandlung der Durchführung in Form bloßer Aneinanderreihung der einzelnen Abschnitte, in denen jeweils ein einzelnes Thema verarbeitet wird.

Interessant ist hingegen die motivische Arbeit, insbesondere die Verknüpfung mehrerer Themen auf melodischer Ebene. Aber auch sie birgt Probleme, da sie bereits in der Exposition auftritt, wodurch der Durchführung gleichsam der Wind aus den Segeln genommen wird: alles in allem ein nicht unproblematisches formales Konzept.

Im Sinne der Volkskultur Armeniens stand Chačaturjan das Episch-Lyrische näher als das Dramatische – vielleicht mit einer Erklärung dafür, daß er nie eine Oper schrieb –, das Melodische näher als das Harmonische.

²⁶² Olkhovsky, S. 222 f.

²⁵² Siehe Seite 49, Fußnote 163.

²⁵³ Siehe Seite 62, Fußnote 174.

²⁵⁴ Siehe Seite 65, Fußnote 225.

²⁵⁵ Abram Il'ič Jampol'skij, *Советский скрипичный концерт* [Das sowjetische Violinkonzert], in: „Sovetskaja Muzyka“ 10 (1940), S. 38–42.

Dieses seines Erbes war sich der Komponist wohl ebenso bewußt wie der Schwierigkeiten, mit denen er bei der Bewältigung der traditionellen Konzertform belastet war. Folgerichtig wandte er sich daher in späteren Jahren der einsätzigen Konzertrhapsodie zu, die ähnlich einer Aschugenerzählung aufgebaut ist. In der Symphonie war Chačaturjan schon viel früher zur einsätzigen Form gelangt (3. Symphonie), doch die Ereignisse von 1948, die gerade dieses Werk Chačaturjans in den Mittelpunkt der Kritik rückten, veranlaßten den Komponisten dazu, auf allen in diesem Werk beschrittenen Wegen zunächst einzuhalten. So entstanden eine Sonatine und eine Sonate für Klavier in der traditionellen dreisätzigen Form, ehe sich Chačaturjan den Konzertrhapsodien zuwandte.

Doch auch die Rhapsodien scheinen zu keinem völlig befriedigenden Ergebnis zu führen. Chačaturjan hatte versucht, dem improvisatorischen Element im Konzert mehr Raum zu geben. Vergegenwärtigen wir uns nochmals die Entwicklung: Bereits in den Konzerten war die Verselbständigung von suprasegmentalen Elementen zu beobachten; so konnte etwa ein einzelner Takt, der Willkür der Improvisation folgend, um einen Viertelnotenwert erweitert werden. In weiterer Folge wurde aus dem zusätzlichen Viertelnotenwert ein ganzer Takt, bisweilen sogar ein mehrteiliger Abschnitt. In den Rhapsodien beginnen nun diese Abschnitte ihr Eigenleben zu verstärken; sie prägen zunächst allgemein das Bild des Satzes. Um der Monotonie zu begegnen, muß Chačaturjan zur Wiederholung greifen; einzelne „improvisatorische“ Abschnitte können nun mehrmals auftreten. Die Anführungszeichen stehen zu Recht, denn der improvisatorische Charakter ist nur beim Erstauftreten gegeben und geht durch die Wiederholung verloren.

Chačaturjan war nun wieder dort, wo er begonnen hatte: er hatte es wieder verstärkt mit Themen zu tun, die der symphonischen Verarbeitung bedurften. Dies etwa war der Stand der Entwicklung in der Klavierrhapsodie. Daß der Komponist die geplante vierte (Tripel-)Rhapsodie nicht mehr ausgeführt

hat, nimmt unter diesen Umständen nicht wunder.

2. Das Spannungsfeld absolute Musik-Programmmusik

Bei der Erfassung von Chačaturjans Verhältnis zur Volksmusik haben die sowjetischen Musikologen und ihre Kollegen in den Satellitenstaaten mehr Gespür entwickelt als die westlichen Kommentatoren. Eine weniger glückliche Hand bewiesen sie im Erfinden eines Inhaltes von Chačaturjans Musik, der der Doktrin des sozialistischen Realismus entsprechen mag, sich aber nicht immer als wissenschaftlich haltbar erweist.

So sieht etwa Streller in der Verwendung des „Tonraumes d“ im Violinkonzert und in der Cellohypsodie ein „trotziges Aufbegehren gegen das ‚Schicksal‘ des Menschen“, da einige von solchen Affekten durchdrungene Teile aus den Balletten «Спартак» [„Spartacus“] und «Гаянэ» [„Gajaneh“] in dieser Tonalität stehen.²⁶³ Mitgespielt mag hier haben, daß d-Moll auch in früheren Jahrhunderten oft als „Schicksalstonart“ gedeutet wurde. Derartige Zuordnungen mögen auf die Ballette Chačaturjans zutreffen; in den Konzerten erwies sich aber der Stellenwert des harmonischen Gefüges nicht annähernd so bedeutend wie in einer Beethovensymphonie. Wohl stehen Beginn und Ende eines Konzertsatzes meist in derselben Tonart, doch selbst in Exposition und Reprise der in Sonatensatzform geschriebenen Sätze durchwandern die einzelnen Themen verschiedene Tonarten, so daß es oft schwierig wird, einem Thema seine „Grundtonart“ zuzuordnen. Andere Themen weisen überhaupt keine erkennbare Tonart auf. Ebenso zweifelhaft dürfte der Schluß vom verstärkten Gebrauch der Sekund im Cellokonzert auf die musikalische Darstellung von Trauer und Schmerz sein.²⁶⁴ In der Cellohypsodie, wo sich alle Themen aus dem Sekundintervall entwickeln, sieht Streller nicht etwa noch untröstlichere Trauer, sondern die

²⁶³ Streller, S. 188.

²⁶⁴ Streller, S. 120.

„Idee des Heldischen“.²⁶⁵ Für derartige Charakterisierungen stehen in der armenischen und azerbajdžanischen Volksmusik andere Mittel zur Verfügung, etwa die Mugamen. Chačaturjan selbst schreibt über das Intervall der großen und kleinen Sekund: „Hatte ich deshalb nicht wenig Ärger mit meinen Konservatoriumslehrern und den Musikkritikern! Dieses dissonante Intervall übernahm ich aber aus dem Trio der Volksinstrumente, das aus Tar, Kemantscha und Buben [= Ghaval] besteht. Mir gefallen solche Klangmöglichkeiten, und für mein Ohr sind sie so natürlich wie jede Konsonanz“.²⁶⁶

Interpretationen nach der Art Strellers erwachsen aus dem Bestreben, einen direkten Zusammenhang zwischen aktuellen politischen Ereignissen und den Musikwerken der jeweiligen Epoche herzustellen. So sieht Streller etwa im Violinkonzert „dunkle Wolken des Krieges [...] im Westen heraufziehen“;²⁶⁷ das Cellokonzert beschäftigt sich mit den „lastenden Erinnerungen an die grauen vollen Erlebnisse der Kriegsjahre“.²⁶⁸ Wie mit dem Postulat der Sonatensatzform für die Rhapsodien und einige Konzertsätze geht Streller auch hier von einer – diesmal politisch motivierten – starren Theorie aus und geht dabei noch weiter als die sowjetischen Musikologen, die sich bei solchen Interpretationen einige Zurückhaltung auferlegen.

Wie läßt sich überhaupt Außermusikalisches in einem Instrumentalkonzert des zwanzigsten Jahrhunderts nachweisen? Im Fall Chačaturjans empfehlen sich zwei Vorgangsweisen, die denn auch von osteuropäischen Musikwissenschaftlern aufgegriffen werden. Die erste untersucht die einzelnen Themen darauf, ob ihr Typus in Theater-, Film- oder Ballettmusiken auftritt und somit für das gesamte Werk des Komponisten mit einer Aussage belegt werden könnte. Die zweite Möglichkeit besteht in der Untersuchung der volkstümlichen Quellen der einzelnen Themen auf einen emotionalen Inhalt, der Rück-

schlüsse auf die Absichten des „Bearbeiters“ zuläßt. Während eine derartige Vorgangsweise in der westlichen Musikwissenschaft nur bei Vorliegen deutlichen Beweismaterials in Form eigener Aussagen des Komponisten oder gesicherter biographischer Daten ins Auge gefaßt wird, ist die Versuchung zu solchen Interpretationen in Staaten mit gelenkter Kulturpolitik naturgemäß groß. So sieht denn auch Streller in einem Thementyp, der unter anderem im Violinkonzert auftritt (Notenbeispiel 4) musikalische Parallelen zu Werken mit politischer Widmung, mit begleitender Handlung (Ballett- und Filmmusiken) und zur unzweifelhaft programmatischen 2. Symphonie.²⁶⁹ Der emotionelle Hintergrund der von Streller angeführten Beispiele ist keineswegs für sie alle identisch; er reicht von Niedergeschlagenheit bis Kampfeswille. Einem osteuropäischen Musikologen fällt es aber nicht schwer, in allen Gefühlsregungen Ausprägungen derselben alles überwältigenden Empfindung zu sehen: der unerschütterlichen Liebe zur Heimat. Selbstverständlich ließe sich dieses Verfahren auch auf die den volkstümlichen Quellen der Konzerte zugrundeliegenden Stimmungen anwenden.

Derartige Deutungen haben zweifellos den Vorteil, nicht widerlegbar zu sein. Andererseits könnten auf derselben Basis andere allgemein-menschliche Ursehnsüchte als gemeinsamer Nenner postuliert werden, so etwa das Verlangen nach Frieden oder nach Brüderlichkeit unter den Menschen. Der keiner kulturpolitischen Ideologie verhaftete Beobachter wird daher die Frage einer inhaltlichen Deutung der Konzerte offen lassen müssen.

3. Wertung in der Kritik

Obwohl wertende Kritik in einer Arbeit wie der vorliegenden unangebracht erscheint, wäre eine Untersuchung musikalischer Werke, die diesen Aspekt negiert, unvollständig.

²⁶⁹ Friedbert Streller, *Musikalische Sprachmittel in den Werken der zeitgenössischen Musik*, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß, Leipzig 1966.

²⁶⁵ Streller, S. 188.

²⁶⁶ Zitiert nach: Streller, S. 47.

²⁶⁷ Streller, S. 86.

²⁶⁸ Streller, S. 120.

Im folgenden sollen Berufskritiker und Musikologen, in der Hauptsache in chronologischer Abfolge, mit Stellungnahmen zu den Konzerten Chačaturjans zu Wort kommen.

Die ersten Kritiken liegen bereits aus Chačaturjans Studienzeit vor; sie waren rein musikalischer Natur. Zur Meinung seines Lehrers über die Tanzsuite für Orchester äußerte sich der Komponist selbst: „Damit, daß Mjaskowski feststellte, meine Suite hat ernste Mängel, lenkte er meine Aufmerksamkeit auf die Tatsache, daß meine Themen nicht entwickelt, sondern nur mit neuen Harmonien und Orchesterfarben bereichert wurden. Ein anderer Nachteil war, nach seiner Meinung, die ziemlich unbewegliche, statische Baßpartie.“²⁷⁰ Diese Kritik bleibt in manchem für spätere Werke Chačaturjans gültig. Bereits hier wird die Harmonie in einem Atemzug mit den Klangfarben als den Satz bereichernd dargestellt, also nicht als ein wesentliches Aufbauprinzip.

Derartige Kritiken dürfte Chačaturjan im Sinn gehabt haben, als er sich 1948 gegen den Vorwurf des Formalismus, insbesondere des Technizismus, verteidigen mußte:

«меня часто и много упрекали в недостаточной технической оснащенности моих сочинений. Это находило отражение в моем сознании. Стремление полностью овладеть техникой незаметно перешло в увлечение техникой.» [„Man hat mir oft und stark die mangelhafte technische Ausgestaltung meiner Werke vorgeworfen. Dies fand Widerhall in meinem Bewußtsein. Das Bestreben, die Technik zu beherrschen, ging unmerklich in ein Mich-von-der-Technik-hinreißen-Lassen über.“]²⁷¹ Der letzte Satz mag auf andere Werke zutreffen oder politisch motiviert sein; in den Konzerten läßt er sich jedenfalls nicht belegen.

Als das Klavierkonzert der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, war von einem Vorwurf des „Technizismus“ ohnehin noch nicht die Rede. Del'son zollt dem Werk insgesamt hohes Lob, vor allem da es endlich eine Dürreperiode im sowjetischen Klavierschaffen

beende, was übrigens noch zwanzig Jahre später von der Kritik positiv vermerkt werden sollte. Als verhältnismäßig schwach bezeichnet Del'son den Finalsatz; er stößt sich auch ein wenig an der manchmal allzu üppigen Orchestrierung.²⁷² Auch Sokolov weist Chačaturjan einen Ehrenplatz in der sowjetischen Klaviermusik zu; er rühmt die eigenständige Intonationssprache, das Temperament und die scharfe Rhythmik des Komponisten.²⁷³ In einer Kritik der englischen Erstaufführung schreibt Abraham, das Konzert sei kein Meisterstück, wohl aber ein äußerst attraktives Werk. Er stellt das Klavierkonzert sogar über die 5. Symphonie von Šostakovič, meint aber – für heutige Begriffe kurioserweise –, es könne dem ersten Satz der 1. Symphonie nicht das Wasser reichen. Der Komponist hätte an Selbstdisziplin gewonnen, aber ein wenig an Individualität verloren.²⁷⁴

Über das Violinkonzert schreibt Abraham im selben Kapitel seines Buchs, es sei ähnlich aufgebaut, aber „sparer in texture and rather simpler in build.“

Diesen Sachverhalt sieht der sowjetische Kritiker Nest'ev viel positiver: das Erstarken von Chačaturjans Talent sei an der deutlichen Form seiner Komposition, am Zurückdrängen des Improvisierens und an der Gegenüberstellung gewichtiger und schroffer Akkordschichtungen zu einem durchsichtigen Tongewebe erkennbar.²⁷⁵ Voll des Lobes über das Violinkonzert ist auch Jampol'skij, der es zu den stärksten Erscheinungen der Violinliteratur zählt.²⁷⁶

Bislang waren nur musikalische Erwägungen ausschlaggebend gewesen. Kurz vor Ausbruch des „Großen Vaterländischen Krieges“ erschien jedoch ein Aufsatz, der die Frage aufwarf, ob die in letzter Zeit entstandenen Musikwerke mit den Grundwerten der

²⁷² Del'son, S. 55 ff.

²⁷³ M. Sokolov, *О советском фортепианном творчестве* [Über das sowjetische Klavierwerk], in: „Sovetskaja Muzyka“ 4 (1940) S. 67.

²⁷⁴ Gerald Abraham, *Eight Soviet Composers*, London 1946, S. 43, 49.

²⁷⁵ Nest'ev, S. 20.

²⁷⁶ Jampol'skij, S. 40.

Sowjetmenschen vereinbar seien. Eine deutliche Stoßrichtung war in dem Artikel noch nicht zu erkennen; Chačaturjans Violinkonzert wurde sogar ausdrücklich gelobt – aber die Komponisten waren gewarnt.

Die offizielle Interpretin des „Historischen Beschlusses“ von 1948, Tamara Livanova, geht denn auch weit über eine rein musikalische Kritik hinaus, Sie beschreibt zwar zunächst mit musikalischen Argumenten Schwächen in Chačaturjans symphonischen Werken, da deren letzte aber Anlaß zur Formalismuskritik gewesen waren, wurden sie gleichzeitig als Ansätze zu einer Gefährdung des Vaterlandes abqualifiziert. Da die Kritik der Partei nicht früher gekommen war, mußte sich eine fatale Entwicklung angebahnt haben, so daß das erste Instrumentalkonzert – jenes für Klavier und Orchester – als das beste hingestellt wurde, während das Cellokonzert schon fast so formalistisch sein mußte wie das am stärksten angefeindete «Симфоническая поэма» [„Symphonie-Poem“].²⁷⁷

Im Zuge der Entstalinisierung gewannen bei der Kritik von Musikwerken musikalische Kriterien wieder an Bedeutung; inzwischen war auch der Abstand zu den drei Konzerten gewachsen. Die führende Stellung des Violinkonzerts zeichnete sich nun deutlich ab, während das Klavierkonzert als doch deutlich schwächer bezeichnet wird und das Cellokonzert überhaupt wenig populär geblieben ist.²⁷⁸ Zert übertrug die Bedeutung des Klavierkonzerts vor allem historisch: nie zuvor hätte ein in den Traditionen der europäischen Instrumentalmusik geschriebenes Werk über eine östliche Thematik die Suitenform überwunden. Chubov kritisiert am Klavierkonzert das mißglückte Verhältnis von schlichtem Inhalt und präntiöser Harmonik in der zweiten Darbietung des Seitenthemas durch das Soloklavier sowie eine gewisse Banalität des Finales; hingegen lobt er den zweiten Satz in allen seinen Aspekten, besonders dafür, daß der klare Aufbau der musikalischen Gedanken und die Reinheit der Stimmführung durch

keinen um selbstgenügsamer Koloriteffekte willen gesetzten Pinselstrich gestört würde.²⁷⁹

Am Cellokonzert stört Chubov ein wenig die äußerliche Virtuosität in den Ecksätzen, aber auch eine gewisse „Langeweile des Luxus“ im Nocturne. Positiv vermerkt er den melodischen Reichtum der Themen, die Meisterschaft in der symphonischen Entwicklung und die Tiefe der künstlerischen Verallgemeinerung.²⁸⁰

Über die Rhapsodien liegt nur wenig Material vor, vielleicht ein Indiz für den geringen Widerhall, den diese Werke im Vergleich mit den Konzerten fanden, obwohl sie ihrem Komponisten einen Staatspreis eintrugen. So gewinnt man etwa aus der Besprechung von Ginzburg²⁸¹ den Eindruck, hier habe ein etablierter Komponist einen Achtungserfolg errungen und nicht mehr. In diesem Sinne ist auch die „Weisheit“ bzw. „Konzentration“ zu verstehen, die Fichtengol's an dem Werk lobt; man kann es mit Streller weniger diplomatisch sagen: dem Werk fehlt die unmittelbare Frische.²⁸²

Die Konzertsäle des Westens scheinen das Urteil der Kritiker im großen und ganzen zu bestätigen: hier haben sich nur das Violin- und in geringerem Maß das Klavierkonzert durchgesetzt.

BIBLIOGRAPHIE

Abraham, Gerald. *Aram Khachaturyan*, in: *Monthly Musical Review* 3–4 (1942).

Abraham, Gerald. *Eight Soviet Composers*, London 1946.

Austin, William. *Music in the Twentieth Century*, New York 1966.

Brook, Donald. *Composers' Gallery: Biographical Sketches on Contemporary Composers*, London 1946.

²⁷⁹ Chubov, S. 145 f.

²⁸⁰ Chubov, S. 184.

²⁸¹ Ginzburg, S. 18 ff.

²⁸² Michail Fichtengol's, *Рhapsодия А. Хачатуряна* [Die Rhapsodie von A. Chačaturjan], in: „Sovetskaja Muzyka“ 1 (1963), S. 98 f., Streller, S. 187.

²⁷⁷ Livanova, S. 40–48.

²⁷⁸ Chochlov, S. 78 f.; Konev, S. 75; Chubov, S. 136.

²⁷⁰ Zitiert nach: Streller (1968), S. 50.

²⁷¹ Chačaturjan (1948), S. 69.

Շеботарян, Гаяне Movsesovna. *Полифония в творчестве Арама Хачатуряна [Die Polyphonie im Werk von Aram Chačaturjan]*, Erevan 1969.

Chačaturjan, Aram Il'ič. *Концерт для виолончеллы [Konzert für Violoncello]*, in: „Literatura i iskusstvo“ 1 (1944).

Chačaturjan, Aram Il'ič. *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 ЦН ВКП (б)“ [„Versammlung der sowjetischen Musikschaffenden im ZK der AKP (B)“], Moskau 1948, S. 37.

Chačaturjan, Aram Il'ič. *Нан я понимаю народность в музыке [Wie ich die Volkstümlichkeit in der Musik auffasse]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 5 (1952), übersetzt in: „Musik und Gesellschaft“ 2 (1953), S. 5–8.

Chačaturjan, Aram Il'ič. *О творческой смелости и вдохновении [Über schöpferische Kühnheit und Inspiration]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 11 (1953), übersetzt in: „Musik und Gesellschaft“ 4 (1954), S. 11 ff.

Chačaturjan, Aram Il'ič. *Правда о советской музыке и советском композиторе [Die Wahrheit über sowjetische Musik und den sowjetischen Komponisten]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 4 (1954), S. 3–7, übersetzt in: „News“ 5 (1954), S. 17–19.

Chačaturjan, Aram Il'ič. *Волнующие проблемы [Erregende Probleme]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 7 (1955), S. 7 ff.

Chačaturjan, Aram Il'ič. *Из воспоминаний [Aus der Erinnerung]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 5 (1956), S. 113–118.

Chačaturjan, Aram Il'ič. *Человек кристальной чистоты [Ein Mensch von kristallener Reinheit]*, in: Rejngol'd M. Glier, Статьи, воспоминания, материалы [Aufsätze, Erinnerungen, Materialien] I, Moskau 1965, S. 86–90.

Chačaturjan, Aram Il'ič. *Посвящение Октябрю [Widmung an die Oktoberrevolution]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 11 (1967).

Chačaturjan, Aram Il'ič. *Воспоминания Сурена Хачатурова [Erinnerungen an Suren Chačaturov]*, in: Сурен Хачатуров [Suren Chačaturov] (Festschrift), Erevan 1969, S. 29–31.

Chačaturjan, Aram Il'ič. *Über eigene Werke*, in: „Muzykal'naja žizn'“ 3 (1970).

Chačaturjan, Aram Il'ič. *Из воспоминаний: Литературная запись Г. Шнейерсона [Aus der Erinnerung: Literarische Notiz von G. Šneerson]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 6 (1973), S. 27–39.

Chačaturjan, Aram Il'ič. *Вся жизнь искусству [Ein ganzes Leben für die Kunst]*, in: „Izvestija“ (30. Mai 1974), erweitert aus „Muzykal'naja žizn'“ 10 (1964).

Chačaturjan, Aram Il'ič. *Статьи и воспоминания [Aufsätze und Erinnerungen]*, hrg. von Innokentij Evgen'evič Popov, Moskau 1980. Enthält auch die oben angeführten Aufsätze der Jahre 1944, 1952, 1953, 1956, 1965, 1967, 1970 und 1974.

Chanbekjan, A. *Народные истоки аккордики А. Хачатуряна [Volkstümliche Quellen der Akkordik von A. Chačaturjan]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 11 (1970), S. 104–106.

Chazizova, Izabella. *Линиюющая музыка [Jubelnde Musik]*, in: „Kul'tura i žizn'“ 7 (1967), S. 16–19.

Chochlov, Jurij Nikolaevič. *Советский скрипичный концерт [Das sowjetische Violinkonzert]*, Moskau 1956.

Chruščëv, Nikita Sergeevič. *За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа [Für eine enge Beziehung zwischen Literatur und Kunst und dem Leben des Volkes]*, Moskau 1957.

Chubov, Georgij Nikitič. *Музыка и современность [Die Musik und die Gegenwart]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 3–5 (1953).

Chubov, Georgij Nikitič. *Виолончельный концерт [Das Cellokonzert]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 7 (1954), S. 8–20.

Chubov, Georgij Nikitič. *Арам Хачатурян: Монография [Aram Chačaturjan: eine Monographie]*, Moskau 1962.

Del'son, Viktor Jul'evič. *Исполнение фортепианного концерта А. Хачатуряна [Die Aufführung des Klavierkonzerts von A. Chačaturjan]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 9 (1937), S. 55–59.

Druskin, Michail Semënovič. *Советская фортепианная музыка [Die sowjetische Klaviermusik]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 1 (1941), S. 48–55.

Engel, Hans. *Das Instrumentalkonzert II*, Wiesbaden 1974.

Erlich, Viktor. *Russischer Formalismus*, Frankfurt am Main 1973.

Fichtengol's, Michail. *Рэпсодия А. Хачатуряна [Die Rhapsodie von A. Chačaturjan]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 1 (1963), S. 98–99.

Führer, Rudolf H. *Zoltán Kodály: „Háry-János-Suite“*, in: Programmheft der Wiener Philharmoniker (27./28. November 1982).

Gadžibekov, Uzeir Abdul Gusejn oğly. *Основы азербайджанской народной музыки [Grundlagen der azerbajdžanischen Volksmusik]*, Baku 1945.

Ginzburg, Lev Solomonovič. *Неисчерпаемая низменная сила [Unerschöpfliche Lebenskraft]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 5 (1964), S. 18–20.

Glezer, Raisa Vladimirovna. *Арам Хачатурян [Aram Chačaturjan]*, Moskau 1959.

Gojowy, Detlef. *Neue sowjetische Musik der zwanziger Jahre*, Regensburg 1980.

Hovhannissian, D. H. *Armenian Music I/II* (Dissertation), Ann Arbor (Michigan) 1956.

Jampol'skij, Abram Il'ič. *Советский скрипичный концерт [Das sowjetische Violinkonzert]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 10 (1940) S. 38–42.

Karagjuljan, Era Garnikovna. *Симфоническое творчество Арама Хачатуряна: К вопросу о народных истоках и их преобразовании в музыкальной драматургии Арама Хачатуряна [Das symphonische Werk von Aram Chačaturjan: Zur Frage der volkstümlichen Quellen und ihrer Umgestaltung in der musikalischen Dramaturgie von Aram Chačaturjan]*, Erevan 1961.

Keldyš, Jurij Vsevolodovič. *Музыкальная Энциклопедия [Musikalische Enzyklopädie]*, Moskau 1973.

Konen, Valentina Džozefovna. *Современность, нан история [Die Jetztzeit als Geschichte]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 5 (1957), S. 68–75.

Krebs, Stanley Dale. *Soviet Composers and the Development of the Soviet Music*, London 1970.

Laux, Karl. *Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion*, Berlin-Ost 1958.

Lim, D. *Праздник советской культуры [Ein Festtag der Sowjetkultur]*, in: „Sovetskaja muzyka“, S. 14–17, und „Teatral'naja nedelja“ 13 (1941), S. 10 f.

Lipman, Samuel. *Russian Wave*, in: „Commentary“ 69 (1980), S. 68–73.

Livanova, Tamara Nikolaevna. *Арам Хачатурян и его критики [Aram Chačaturjan und seine Kritiker]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 5 (1948), S. 40–48.

Martynov, Ivan Ivanovič. *Арам Хачатурян [Aram Chačaturjan]*, Moskau–Leningrad 1947.

Moisenko, Rena. *Realist Music: Twenty-Five Soviet Composers*, London 1949.

Muzykal'naja žizn'. *Премии Родины [Preise des Heimatlandes]*, in: „Muzykal'naja žizn'“ 24 (1971), S. 1.

Nersessian, Vrej. *Essays on Armenian Music*, London 1978.

Nest'ev, Izrail' Vladimirovič. *О скрипичном концерте А. Хачатуряна [Über das Violinkonzert von A. Chačaturjan]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 11 (1940), S. 20–25.

Olkhovsky, Andrey Vasilyevich. *Music under the Soviets: The Agony of an Art*, New York 1955.

Person, David Michajlovič, Hrsg. *Арам Хачатурян: Ното-библиографический справочник [Aram Chačaturjan: Noto-bibliographisches Handbuch]*, Moskau 1979.

Poladian, Sirvart. *Armenian Folk-Songs*, Berkeley–Los Angeles 1942.

Pravda. *Сумбур вместо музыки: Об опере «Леди Макбет Мзэнского уезда» [Chaos statt Musik: Über die Oper „Lady Macbeth des Mzensker Kreises“]*, in: „Pravda“ (28. Jänner 1936), S. 402 f.

Pravda. *Балетная фальш: Балет «Светлый ручей» [Ballettverfälschung: Das Ballett „Glänzender Strom“]*, in: „Pravda“ (6. Februar 1936).

Pravda. *Об опере «Великая Дружба» В. Мурадели: Постановление ЦН ВКП (б) от 10 февраля 1948 г. [Über die Oper „Die große Freundschaft“ von V. Muradeli: Beschluß des ZK der AKP (B) vom 10. Februar 1948]*, S. 1.

Prieberg, Fred K. *Musik in der Sowjetunion*, Köln 1965.

Rabinovič, David Abramovič. *Творчество и критика [Werk und Kritik]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 2 (1941), S. 42–49.

Rostropovič, Mstislav Leopoldovič. *О концерте-рэпсодии Арама Хачатуряна [Über die Konzertrhapsodie von Aram Chačaturjan]*, in: „Muzykal'naja žizn'“ 20 (1963), S. 9.

Rumjancev, Aleksej Matveevič. *Партия и интеллигенция [Partei und Intelligenz]*, in: „Pravda“ (21. Februar 1965), S. 2 f.

Rybakova, Sof'ja Borisovna. *Арам Ильич Хачатурян: Сборник статей [Aram Il'ič Chačaturjan: Artikelsammlung]*, Moskau 1975.

Sadie, Stanley, Hrsg. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 Bde., London–Washington–Hongkong 1980.

Šaverdjan, Aleksandr Isaakovič. *Пути развития советской музыки [Entwicklungswege der sowjetischen Musik]*, Moskau–Leningrad 1948.

Schwarz, Boris. *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917–1970*, London 1972.

Shneerson [=Šneerson] Grigory Abramovich. *Aram Khachaturyan*, Moskau 1959.

Šlifštejn, Semën Isaakovič. *Итоги десятилетия [Ergebnisse der Dekade]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 2 (1941), S. 35 ff.

Slonimsky, Nicolas. *Music since 1900*, New York 1949.

Smirnov, V. *Сталинский лауреат [Ein Stalinpreisträger]*, in: „Teatral'naja nedelja“ 10 (1941), S. 6 f.

Šneerson, Grigorij Abramovič. *Музыкальная Америка [Das musikalische Amerika]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 1 (1943), S: 65 ff.

Šneerson, Grigorij Abramovič. *Фортепианный концерт Арама Хачатуряна [Das Klavierkonzert von Aram Chačaturjan]*, in: „Muzykal'naja žizn“ 13 (1962), S. 10.

Sokolov, M. *О советском фортепианном творчестве [Über das sowjetische Klavierwerk]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 4 (1940), S. 66 ff.

Šostakovič, Dmitrij Dmitrievič. *Радость творческих исканий [Freude an der schöpferischen Suche]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 1 (1954).

Sovetskaja Muzyka. *Фортепианный концерт А. Хачатуряна [Das Klavierkonzert von A. Chačaturjan]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 1 (1937), S. 106.

Sovetskaja Muzyka. *IV декада советской музыки в Москве [Die 4. Dekade der Sowjetmusik in Moskau]*, in: „Sovetskaja muzyka“ 2 (1941), S. 25 ff.

Sovetskaja Muzyka. *Abschlußresolution des 2. Unionskongresses des Verbandes sowjetischer Komponisten*, in: „Sovetskaja muzyka“ 5 (1957).

Stökl, Günther. *Russische Geschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1973.

Streller, Friedbert. *Musikalische Sprachmittel in den Werken der zeitgenössischen Musik*, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß, Leipzig 1966, S. 362–371.

Streller, Friedbert. *Aram Chatschaturian*, Leipzig 1968.

Tigranov, Georgij Grigor'evič. *Арам Ильич Хачатурян: Очерк жизни и творчества [Aram Il'ič Chačaturjan: Abriß von Leben und Werk]*, Leningrad 1978.

Trotzki [= Trockij], Leo Davidovitsch. *Literatur und Revolution*, Berlin 1968 (ursprünglich erschienen 1924).

Vertkov, Konstantin Aleksandrovič; Blagodatov, Georgij Ivanovič; Jazovickaja, El iza Eduardovna. *Атлас музыкальных инструментов народов СССР [Atlas der Musikinstrumente der Völker der UdSSR]*, Moskau 1975.

Vlasov, Vladimir Aleksandrovič. *Концерт-рапсодия А. Хачатуряна [Die Konzertrhapsodie von A. Chačaturjan]*, in: „Muzykal'naja žizn“ 24 (1962), S. 3.
Volkow, Solomon Moissejewitsch, Zeugenaussage: *Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*, Frankfurt 1981.
Werth, Alexander. *Musical Uproar in Moscow*, London 1949.

NAMENS- UND SACHVERZEICHNIS

Abdulov, Osip Naumovič 1986/472
Achmatova, Anna Andreevna 1985/327, 343
Agajan, Chazaros 1986/433
Agajan, Mušeg Chazarosovič 1986/433
Ägypten 1986/485
Alazan, Vargam 1986/476
Aleksseev siehe Stanislavskij
Aliger, Margarita Iosifovna 1986/470
Andropov, Jurij Vladimirovič 1985/329
Anisimova, Nina Aleksandrovna 1986/468
Ankara 1985/319
Aper, Chnko 1986/476
Arbatov, Il'ja 1986/468
Ardahan 1985/318 f.
Argutinskaja-Dolgorukaja, Sofija Vasil'evna 1986/432
Armenien 1985/317 ff., 322; 1986/432, 437, 441 ff., 445, 465, 467, 483 f., 490 ff., 505; 1987/76 f.
Armenisches Dramatisches Studio 1986/430, 432 f.
Asaf'ev siehe Glebov
Aschugen 1986/437, 464, 472, 499 f., 509; 1987/49, 51 f., 63, 69, 78
ASM 1985/333 ff., 339, 1986/437, 439
Aspirantur 1986/440
Aza 1986/429
Azerbajdžan 1985/317 ff., 322; 1986/431, 483, 490 ff.
Bach, Johann Sebastian 1986/457 f.
Bajaty Schiras 1986/493
Bajramov, Mirza 1986/464
Baku 1985/319
Balakirev, Milyj Alekseevič 1986/506
Balaman 1986/495
Baltikum 1985/320 f., 326 f.
Banu, Z. 1986/478
Bardašt 1986/500
Bartók, Béla 1986/485
Batum 1985/318 f.
Bedarev, D. 1986/480
Beethoven, Ludwig van 1986/434, 436, 457 f.; 1987/50, 53, 78
Bek-Nazarov, Ambarcum Ivanovič 1986/470
Bekman-Ščerbina, Elena Aleksandrovna 1986/436
Beljaev, Vasilij Nikolaevič 1986/471
Belyj, Viktor Aronovič 1985/335
Berlin 1985/327
Berlioz, Hector 1986/457 f.
Bezymenskij, Aleksandr Il'ič 1986/475
Blažek, Juri 1986/468
Bogdanov (eigentlich Malinovskij), Aleksandr Aleksandrovič 1985/331

Bojko, Rostislav Grigor'evič 1986/454
Bolotin, S. 1986/475, 477, 480
Bolschewisten 1985/321, 326, 330
Bol'soj Teatr 1986/442, 461, 468 f.
Borisjak, Andrej Alekseevič 1986/435
Borjan, Gurgen Michajlovič 1986/480
Borodin, Aleksandr Porfir'evič 1986/506
Brecht, Bertolt 1985/324
Brest-Litowsk 1985/318 f., 320 f.
Brežnev, Leonid Il'ič 1985/328 f.
Bronštejn siehe Trockij
Bubnov, Andrej Sergeevič 1985/325
Budapest 1986/485
Bulgarien 1985/323, 1986/452, 454, 485
Burunov, Karadža 1986/476
Byčkov, Sergej F. 1986/435

Čajkovskij, Pëtr Il'ič 1985/336, 347; 1986/436, 457 f.
Čajkovskij-Saal 1986/443
Čarenc, E. 1986/477
Čargja, Čargjach siehe Tschargja, Tschargjach
Častuška 1986/489, 497
Čechov, Michail Aleksandrovič 1986/430
Čemberdži, Nikolaj Karpovič 1985/335
Čepurin, Jurij Petrovič 1986/470

Chačaturjan, Aram Il'ic passim
Chačaturjan, Aščen Il'inična 1986/429
Chačaturjan, Egija Voskanovič 1986/429, 432 f.
Chačaturjan, Karen Aramovič 1986/440
Chačaturjan, Vaginak Il'ič 1986/430, 432
Chačaturjan, Emin Levonovič 1986/431
Chačaturov, Emin Surenovič 1986/430
Chačaturov, Karen Surenovič 1986/430
Chačaturov, Levon Il'ič 1986/431 ff., 435
Chačaturov, Suren Il'ič 1986/429 ff., 434
Chajkin, Boris Emmanuelovič 1986/445
Chanende 1986/500
Chanmamedov, G. 1986/518
China 1985/323, 328
Chopin, Frédéric 1986/434, 457 f.
Chrapčenko, Michail Borisovič 1986/449
Chrennikov, Tichon Nikolaevič 1985/342, 344, 346, 349; 1986/447, 453
Chruščëv, Nikita Sergeevič 1985/328, 347 f.
Chuamjun 1986/493, 506
Chubov, Georgij Nikitič 1985/345
Čolokašvili, Kaichosro 1985/320
COMECON 1985/326
Compiègne 1985/321
Curanov, M. 1986/483

Daff siehe Deff
Damkeš 1986/495
Dan'kevič, Konstantin Fedorovič 1985/347
Dan'kevič, Aleksandr Aleksandrovič 1985/335;
Davidenko, 1986/474
DDR siehe Ostdeutschland
Debussy, Claude 1986/436
Deff (Daff) 1986/496, 500
Deržanovskij, Vladimir Vladimirovič 1986/438, 440
Deržavin, Konstantin Nikolaevič 1986/468

Deutschland 1985/318 f., 321, 323
Dhol 496 f.
Diara Siehe Deff
Dostal', Nikolaj Vladimirovič 1986/470
Duduk 1986/495, 510; 1987/51
Dunaeva, Sarra Michailovna 1986/430
Dzeržinskij, Ivan Ivanovič 1985/346; 1986/447
Džugašvili siehe Stalin

Ekaterinodar (später Krasnodar) 1985/319; 1986/430, 432
El'Registan, Garol'd (Harold) Gabrielovič 1986/482
Entstalinisierung 1985/328; 1986/454 ff.; 1987/81
Epštejn, Michail Semënovič 1986/479
Erevan 1985/318 f.; 1986/433, 437, 442, 463, 468, 480
Ešpaj, Andrej Jakovlevič 1986/454

Fajncimmer (Feinzimmer), Aleksandr Michajlovič 1986/471
Finnland 1985/320 f.
Formalismus 1985/339 ff.; 1986/446 ff., 455 ff.; 1987/81
Frankreich 1985/322; 1986/485
Fünfjahrespläne 1985/323, 325

Gabrieljan, A. 1986/472
Gadžibekov, Uzeir 1986/518
Garnakerjan, Ašot 1986/465
Gašiorski 1986/434
Gauk (Hauk), Aleksandr Vasil'evič 1986/431, 444 f.
Gaval siehe Ghaval
Georgien 1985/317 ff., 322; 1986/431 f., 483 f., 490 f.; 1987/76 f.
Gerasimov, Sergej Apollinarievič 1986/440, 471
German, P. 1986/480
Ghaval (Gaval) 1986/496, 498, 500; 1987/79
Gilan 1986/473
Glebov, Igor' (eigentlich Asaf'ev, Boris Vladimirovič) 1985/332
Glier, Rejngol'd (Reinhold) Moricovič 1986/435, 437
Glinka, Michail Ivanovič 1986/457 f., 506
Globa, Andrej Pavlovič 1986/475, 477
Gnesin, Michail Fabianovič 1986/435 ff.
Gnesin-Institut 1986/435, 437, 453
Gnesina, Elena Fabianovna 1986/435
Gnesina, Elizaveta Fabianovna 1986/435
Gnesina, Evgenija Fabianovna 1986/435
Godov, A. 1986/483
Golistan 1985/318
Golodnyj (eigentlich Epštejn), Michail Semënovič 1986/479
Gor'kij (Stadt) 1986/462
Gor'kij, Maksim (eigentlich Peškov, Aleksej Maksimovič) 1985/324 f., 1986/487
Gradov, P. M. 1986/480 f.
Graši, Ašot Bagdasarovič 1986/480 f.
Griechenland 1985/320
Grieg, Edvard 1986/436, 457 f.
Grigorovič, Jurij Nikolaevič 1986/469
Großbritannien 1985/322
Große Säuberung 1985/326 f.
Großer Vaterländischer Krieg siehe Zweiter Weltkrieg

- Gusanen 1986/499 f.
Gusman, Izrail Borisovič 1986/462
- Hauk siehe Gauk
Haus der Armenischen Kultur 1986/437, 441
Haydn, Joseph 1987/50
Hidas, Antal 1986/477
Historischer Beschluß von 1948, 1985/340 ff., 344; 1986/446 ff.; 1987/78, 81
Hitler, Adolf 1985/326
- Il'ičev, Leonid Fedorovič 1985/348
Inguschen 1985/343
Internationale 1985/323
Ippolitov-Ivanov, Michail Michajlovič 1986/506
Iran (Persien) 1985/317, 478, 485
Island 1986/454
Italien 1986/454, 485
Ivanovo 1986/444 f.
- Jachnina, Ju. 1986/480 f.
Jakobson, August Michkelevič 1986/470
Jakobson, Leonid Veniaminovič 1986/468 f.
Jaroslavl' 1986/462
Jasty Balaman 1986/495
Johannes XXIII. 1986/485
Joliot-Curie, Frédéric 1986/485
Jutkevič, Sergej Iosifovič 1986/471
- Kalter Krieg 1985/327
K'amanč'a siehe Kemanče
Kars 1985/318
Kaukasus 1986/484
Kemanče (K'amanč'a) 1986/496, 498, 500; 1987/51, 79
Kerbabaev, V. 1986/475
Kiev 1986/485
Kim Sun Nam 1986/481
Kirov, Sergej Mironovič 1985/327
Kirov-Theater 1986/442, 460, 468
Kiršon, Vladimir Michajlovič 1986/469
Knuševickij, Svjatoslav Nikolaevič 1986/445, 467
Kočetkov, A. 1986/477
Kodály, Zoltán 1986/501
Kodžori 1986/429
Kogan, Leonid Borisovič 1986/462, 468
Komitas Vartabed (eigentlich Soğomonjan, Soğomon Gevorkovic) 1986/437; 1987/67
Komponistenverband 1985/337, 344, 346 f.; 1986/443 ff., 459
Konservatorium 1985/335 f.; 1986/437 ff., 462
Kopalin, Il'ja Petrovič 1986/471
Koreakrieg 1985/327
Kornejčuk, Aleksandr Evdokimovič 1985/347
Kosygin, Aleksej Nikolaevič 1985/328
Koval', Marian Viktorovič 1985/335
Krasnodar siehe Ekaterinodar
Krejn (Kron), Aleksandr Aleksandrovič 1986/469
Kuhl, Rolf 1986/471
Kujbyšev 1986/444
Künstlertheater 1986/430
Kyrill und Method 1986/485
- Lachuti, Abol' gasem Achmedzade 1986/478, 483
Laputin, Lev Aleksandrovič 1986/454
Lausanne 1985/320
Lavrenev, Boris Andreevič 1986/470
Lebedev-Kumač, Vasilij Ivanovič 1986/478 f.
Legošin, Vladimir Grigor'evič 1986/471
Lenin (eigentlich Ul'janov), Vladimir Il'ič 1985/320 ff., 324, 327, 331, 348; 1986/465 f., 471, 477
Leningrad (früher Petersburg, Petrograd) 1985/321, 327, 442, 444, 460; 1987/76
„Leningrad“ (Zeitschrift) 1985/327
Lermontov, Michail Jur'evič 1986/466, 469
Lezginka 1985/343
Ligeti, György 1986/511
Liszt, Franz 1986/434, 485; 1987/68
Litinskij, Genrich Il'ič 1986/437
Livanova, Tamara Nikolaevna 1986/451, 453; 1987/81
Lope Felix de Vega Carpio 1986/469
Lourié, Arthur Vincent 1985/330 ff.
Lugin, A. 1986/478
Lunačarskij, Anatolij Vasil'evič 1985/323 ff., 332 f.
- Mächtiges Häuflein 1985/336; 1986/486
Majakovskij, Vladimir Vladimirovič 1985/324
Makarova-Chačaturjan, Nina Vladimirovna 1986/440, 464, 470
Malen'kov, Georgij Maksimilianovič 1985/328
Malinovskij siehe Bogdanov
Marseillaise 1986/498
Massenlied 1985/334; 1986/438 f., 447, 453, 461, 497
Melikjan, Romanos Ovakimovič 1986/476
Menschewisten 1985/318
Mexiko 1986/485
Meyerbeer, Giacomo 1985/336
Michalkov, Sergej Vladimirovič 1986/470, 477, 480
Mikitenko, Ivan Kondrat'evič 1986/469
Mirzajan, Michael Ivanovič 1986/475 f.
Mjaskovskij, Nikolaj Jakovlevič 1985/345; 1986/430, 438, 440, 448 f., 454, 474
Moisseev, Igor' Aleksandrovič 1986/468
Moskau 1985/319, 321; 1986/430 f., 434 ff.
Mozart, Wolfgang Amadeus 1986/457 f.; 1987/50
Mravinskij, Evgenij Aleksandrovič 1986/446
Mugam 1986/493 f., 500 f., 506; 1987/63, 79
Muradeli, Vano Il'ič 1985/340 f., 343 f., 347
MUSO 1985/330 ff.
Mussorgskij, Modest Petrovič 1985/338; 1986/457 f.
- Nachičevan 1985/320; 1986/429
Narkompros 1985/330, 332
Narodinckij, Abram Aronovič 1986/471
Nationaltheater Prag 1986/460, 468
Nekrasova, L. 1986/481
Nemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič 1986/430
NEP (Neue ökonomische Politik) 1985/321, 323, 325
Nikitin, Nikolaj Nikolaevič 1986/469
Nova, Sajat 1987/49
Nvagurd 1986/498
- Oborin, Lev Nikolaevič 1986/431, 441, 467
Oganesjan, Edgar Sergeevič 1986/454
Ojstrach, David Fedorovič 1986/444, 467

- Oktoberrevolution 1985/320, 322, 330, 338; 1986/445, 462, 465, 468, 484
Ordžonikidze, Grigorij Konstantinovič 1985/343
ORKIMD 1985/335
Orlov, Nikolaj Andreevič 1986/434
Osanen 1986/499 f.
Ošanin, Lev Ivanovič 1986/478, 482
Ostdeutschland (später DDR) 1985/328; 1986/485
Ostrovoj, Sergej Grigor'evič 1986/481
Ovanesjan-Kimika, G. 1986/468
- Paliašvili, Zachari Petrovič 1986/433
Panslawismus 1985/326
Paris 1985/332; 1986/439
Paronjan, Hakob Ovanesovič 1986/469
Perm 1986/442, 444, 468
Persien siehe Iran
Pervencev, Arkadij Alekseevič 1986/470
Peškov siehe Gor'kij
Petersburg, Petrograd siehe Leningrad
Petrov, Nikolaj Arnol'dovič 1986/462
Petrov, Vladimir Michajlovič 1986/471
Pletnev, B. 1986/468
Podgornij, Nikolaj Viktorovič 1985/328
Pogodin (eigentlich Stukalov), Nikolaj Fedorovič 1986/469
Polen 1985/320 f., 326; 1986/485
Popov, Gabriel Nikolaevič 1986/449 f.
Prag 1986/460, 468, 485
„Pravda“ 1985/339, 345, 348
Prokof'ev, Sergej Sergeevič 1985/342, 345; 1986/439 f., 448 f., 455
PROKOLL 1985/335; 1986/438 f.
Prokopevsk 1986/474
Proletkult 1985/324 f., 331, 334
Pronin, Vasilij Markelovič 1986/471
Protazanov, Jakov Aleksandrovič 1986/470
Puccini, Giacomo 1985/336
Puškin, Aleksandr Sergeevič 1985/324
- Rachmaninov, Sergej Vasil'evič 1986/434
Radkevič, Nikolaj Pavlovič 1986/466
RAPM 1985/333 ff., 337; 1986/434
Rast 1986/493
Rat für wirtschaftliche Zusammenarbeit 1985/326
Ravel, Maurice 1986/436, 505
Reng 1986/500
Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič 1985/336, 338; 1986/506
Rodionov, Ja. 1986/478 f.
Rolland, Romain 1985/324
Rom 1986/454
Romm, Michail Il'ič 1986/470 f.
Rostropovič, Mstislav Leopol'dovič 1985/350; 1986/462, 468
Rote Armee 1985/319, 467
Roždestvenskij, Gennadij 1986/462
RSFSR siehe Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepublik
Rublev, G. 1986/479 ff.
Rumänien 1985/326; 1986/485
Rumjancev, Aleksej Matveevič 1985/348
- Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepublik (RSFSR) 1985/321; 1986/483, 485
Rußland siehe Sowjetunion
- Sadof'ev, Il'ja Ivanovič 1986/480
Santa Cecilia 1986/485
Šaporin, Jurij Aleksandrovič 1986/447
Sarikamis 1985/318
Sar'jan, T. 1986/475
Sarmen (eigentlich Sarkisjan), Armenak Sargisovič 1986/464
Satellitenstaaten 1985/326, 329, 346; 1987/78
Saz 1986/495 f., 509, 511
Sazandar 1986/498, 500
Ščerbačev, Vladimir Vladimirovič 1985/332
Schahinschah 1986/486
Schönberg, Arnold 1985/334
Schubert, Franz 1987/51
Schur (Šur) 1986/493
Schuschter (Šušter) 1986/493, 506
Šebalin, Vissarion Jakovlevič 1986/430, 1987/76
Šechter, Boris Seměnovič 1985/335
Segja, Segjach 1986/493
Senkar, Evgenij 1986/439
Serostanova, L. 1986/482
Sèvres 1985/319
Shakespeare, William 1986/469 f.
Sikorskij, T. S. 1986/477, 480 f.
Simonov, G. 1986/479
Sitkovskij, V. 1986/476
Six, Gruppe der 1986/439
Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič 1986/436
Škvarkin, V. 1986/470
Slavin, G. 1986/479
Smetana, Bedřich 1986/457 f., 485
Smoljan, L. 1986/478
Snegiri 1986/459
Sogomonjan, Egiše Abgarovič 1986/476
Soğomonjan, Soğomon Gevorkovič siehe Komitas
Solovev-Sedoj, Jurij Aleksandrovič 1986/447
Somalia 1986/430
Šostakovič, Dmitrij Dmitrievič 1985/337, 339 f., 342, 345, 348, 350; 1986/430, 441, 444, 446 ff., 459, 479, 488
Sowjetunion (früher Rußland) passim
Sozialistischer Realismus 1985/325, 337 ff., 342, 344 ff., 348, 455, 490; 1987/78
Spanien 1985/324
Spendjarov, Alesandr Afanas'evič 1986/437
Spendjarov-Operntheater 1986/442, 468
Spohr, Ludwig (Louis) 1987/68
Stalin (eigentliche Džugasvili), Iosif Vissarionovič 1985/319, 322 ff., 342 ff.; 1986/441, 454, 464, 487; 1987/68
Stalinismus 1985/327, 346
Stanislavskij (eigentlich Alekseev), Konstantin Sergeevič 1986/430
Staraja Rusa 1986/443, 460
Štejnberg, A. 1986/472, 476
Štejnberg, Lev Petrovič 1986/441
Stravinskij, Igor' Fedorovič 1986/511

