

2003 jährten sich nicht nur Chatschaturjans Geburtstag zum 100. und sein Todestag zum 25. Mal; die Welt feierte auch das 300-Jahr-Jubiläum der Gründung St. Petersburgs. Zwar gehört Chatschaturjan nicht wie seine beiden Zeitgenossen Prokofjew und Schostakowitsch der St. Petersburger, sondern der Moskauer Komponistenschule an, doch beschäftigte auch er sich einmal mit einem Sujet, das untrennbar mit der Hauptstadt des imperialen Russland verbunden ist.

1941 wurde er nämlich beauftragt, die Schauspielmusik zu Lermontows Drama *Maskerade* für eine Produktion des Moskauer Wachtangow-Theaters zu schreiben. In Petrograd bzw. Leningrad, wie St. Petersburg damals hieß, war das Drama mehrmals unter der Regie von Wsewolod Meyerhold aufgeführt worden, und zwar mit der Schauspielmusik von Alexandr Glasunow. Ein interessantes Detail betrifft seine Behandlung des Walzers, der im Text angesprochen ist:

Wie schön der neue Walzer ist! Ich drehte mich immer rascher, wie im Rausch. Eine wunderbare Sehnsucht schien mich und meine Gedanken bis zum Horizont zu tragen, ein Gefühl zwischen Kummer und Freude ergriff mein Herz.

Glasunow komponierte keinen eigenen Walzer, sondern griff auf die *Walzer-Fantasie* von Michail Glinka aus dem Jahr 1839 zurück, die das Epochenflair des 1835 entstandenen Dramas seiner Ansicht nach am besten vermittelte. Chatschaturjan hingegen wollte aus einsichtigen Gründen diesen Kunstgriff nicht wiederholen und sah sich also vor die Aufgabe gestellt, eine Eigenkom-

position liefern zu müssen, was ihm keineswegs leicht fiel. Er erinnerte sich später:

Im Geiste sprach ich mir diese Worte immer wieder vor, doch ich konnte kein Thema finden, das ich als schön und neu genug, mit anderen Worten als angemessen erachtet hätte. Nikolaj Mjaskowskij, dem ich meine Zweifel mitteilte, gab mir eine Sammlung von Romanzen und Walzern aus der Zeit vor Glinka. Ich sah sie durch, aber sie inspirierten mich nicht. Damals saß ich Jewgenij Pasternak Modell, der mich porträtierte. Auf einer der Sitzungen ging mir plötzlich ein Thema durch den Kopf, welches das zweite Thema meines späteren Walzers werden sollte. Ich glaube nicht, dass ich sagen kann, woher es kam. Ich bin mir jedoch sicher, dass ich diesen Einfall nicht gehabt hätte, wenn ich nicht während der vorangegangenen Wochen so intensiv danach gesucht hätte.

Der Walzer wurde zum Zugstück der ganzen Partitur. Der bei der Generalprobe anwesende Alexej Tolstoj bekannte, dass der in der Partitur mehrmals angespielte Walzer schon bei seiner ersten Wiedergabe beim Hörer das Gefühl aufkommen ließe, dass das Schicksal Ninas, der Heldin des Stücks, besiegelt sei; den ganzen Walzer durchlief eine tragische Note.

Es war eine bittere Ironie der Geschichte, dass am Tag nach der Premiere der Angriff Hitlerdeutschlands und seiner Verbündeten auf die Sowjetunion erfolgte. Wegen des Krieges hielt sich die Produktion nicht lange auf dem Spielplan. Die Musik Chatschaturjans, insbesondere der Walzer, fand jedoch

Eingang in spätere Produktionen des Dramas und lebt vor allem in einer aus Teilen der Schauspielmusik zusammengestellten Suite weiter.

Soviel aus aktuellem Anlass zur Einleitung. In der Hauptsache kommt eine Würdigung Aram Chatschaturjans nicht um die Beantwortung der Frage herum, warum der Komponist, obwohl er als Begründer einer eigenständigen national-armenischen Kunstmusik soviel bedeutet wie Sibelius für Finnland, Bartók und Kodály für Ungarn und Smetana und Dvorák für Tschechien und zugleich neben Schostakowitsch und Prokofjew zu den „großen Drei“ der Sowjetkomponisten zählte, im heutigen internationalen Konzertrepertoire bei weitem nicht so stark vertreten ist wie diese.

Welche Kompositionen Chatschaturjans werden gegenwärtig regelmäßig aufgeführt? Sein mit Abstand bekanntestes und beliebtestes Werk ist mit Sicherheit der *Säbeltanz* aus dem Ballett *Gajaneh*. Es ist gleichsam zur musikalischen Visitenkarte Chatschaturjans geworden, während das Ballett als Ganzes kaum mehr aufgeführt wird. Dafür ist *Spartacus* zu einem Klassiker des Ballettrepertoires geworden. Im Konzertsaal erreicht wohl das Violinkonzert die höchsten Aufführungszahlen aller Chatschaturjanschen Werke, gefolgt vom Klavierkonzert. Schließlich sei auch noch die *Toccata für Klavier* erwähnt, an der weltweit kaum ein Klavierschüler während seiner Ausbildung vorbeikommt. Alles andere spielt im internationalen Maßstab eine eher geringe Rolle.

Der folgende Versuch, die angesprochene Diskrepanz in der Rezeption der Werke Chatschaturjans zu erklären, vollzieht sich von drei Blickpunkten aus: dem historisch-musikpolitischen Hintergrund, dem biografischen Hintergrund und dem nationalen Hintergrund, d. h. dem Beitrag der Volksmusik.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die historisch-politische Entwicklung jener Länder, in denen Chatschaturjan lebte und wirkte. Als er 1903 in einem Vorort von Tiflis geboren wurde, gehörte das Territorium der heute selbstständigen drei transkaukasischen Staaten Georgien, Armenien und Aserbaidschan zum Russischen Reich. Im Zuge des Ersten Weltkriegs brachte das auf Seiten der Achsenmächte kämpfende Osmanische Reich zeitweilig einen Teil des Gebiets unter seine Kontrolle; es kam wie schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu Pogromen gegen die unter türkischer Herrschaft lebenden Armenier. Nach dem Frieden von Brest-Litowsk folgte unter dem Schutz verschiedener ausländischer Mächte eine kurze Zeit der Selbstständigkeit, zunächst in einer gemeinsamen föderativen Bundesrepublik, später in Form dreier Einzelstaaten. 1920/21 nahm die Rote Armee die transkaukasischen Republiken ein, die Teil der Sowjetunion wurden.

In der Sowjetunion herrschte im Jahrzehnt nach der Oktoberrevolution, geprägt vom Volkskommissar für das Bildungswesen, Anatolij Lunatscharskij, eine relativ liberale Kulturpolitik. Zunächst sahen die Avantgardisten ihre Zeit für gekommen und dominierten das Feld. Ab der Mitte der Zwanzigerjahre gewannen jedoch Kreise, welche die Zukunft der Künste in einer massenorientierten Kultur sahen, mehr und mehr an Einfluss und erreichten eine Monopolstellung, die den sowjetischen Machthabern gefährlich erschien. So kam es 1932 zur Auflösung aller Künstlervereinigungen jedweder Richtung und zur Schaffung zentraler, vom Staat gelenkter Verbände. Auf dem Gebiet der Musik übernahm diese Rolle der Staatliche Komponistenverband.

Nun schlug die Stunde der Traditionalisten, die bis dahin überwiegend im Hintergrund gewirkt hatten. Ihr ästhetisches Ideal sollte sich in der Folge durchsetzen. 1934 trug

Maxim Gorkij sein Konzept des „Sozialistischen Realismus“ vor, das für alle Kunstsparten der zukünftige Kanon sein sollte. Im gleichen Jahr kam es zu einer Kampagne gegen Schostakowitsch und zwei seiner Werke, die Oper „Lady Macbeth des Mzensker Kreises“ und das Ballett „Das goldene Zeitalter“ wegen angeblicher Abweichungen vom erwünschten Kanon. Es folgte eine Zeit brutaler politischer Säuberungen und Schauprozesse; die Komponisten blieben zwar von derart extremen Maßregelungen verschont, doch zeitigte die Aktion gegen Schostakowitsch zweifellos abschreckende Wirkung.

Die Kriegsjahre (1941 – 1945) brachten den Künstlern zwar materielle Not, jedoch mehr geistige Freiheit. „*Damals krittelten unsere Obrigkeiten weniger an unserer Musik herum, achteten nicht darauf, ob sie am Ende düster sei*“, erinnerte sich Schostakowitsch. Ab 1946 kam es jedoch, vom mächtigen Zentralkomitee-Mitglied Andrej Shdanow gelenkt, zu einem Kesseltreiben gegen die führenden Künstler des Landes, denen man abweichlerische Tendenzen vorwarf. In der Musik waren davon vor allem Schostakowitsch, Prokofjew und Chatschaturjan betroffen. Sie wurden öffentlich gebrandmarkt und ihrer Ämter im Komponistenverband enthoben; zugleich wurden einige ihrer Werke mit Aufführungsverbot belegt.

Unter Chruschtschow kam es zu einer teilweisen Rehabilitierung der gemäßregelten Künstler; das Postulat des Sozialistischen Realismus wurde in der Sowjetzeit aber niemals aufgehoben. Zwar mischten sich die Vertreter der Staatsmacht nun kaum mehr offen in künstlerische Angelegenheiten ein, doch wachte etwa im Komponistenverband der linientreue Tichon Chrennikow darüber, dass es zu keinen unerwünschten Entwicklungen kam. Eine echte Freiheit der Kunst gab es erst nach dem Fall der Sowjetmacht.

Wenden wir uns nun dem Leben Aram Chatschaturjans zu. Er entstammte einer armenischen Bauernfamilie aus Asa in Nachitschewan. Seine Eltern Jegija und Kumasch zogen nach Kodschori, einem Vorort von Tiflis, wo Jegija als Buchbinder arbeitete und ein Papiergeschäft innehatte. Aram war das jüngste von fünf Geschwistern. Die Erstgeborene, Aschen, starb im Kleinkindalter. Ihre vier Brüder hingegen erreichten alle das Erwachsenenalter und waren der Kultur entweder beruflich oder aus Liebhaberei verbunden. Suren zog nach Moskau und schlug eine Theaterlaufbahn ein; sein Sohn Karen wurde Komponist. Waginak betätigte sich in Jekaterinodar als Amateursänger, während Lewon seine Baritonstimme professionell einsetzte, vor allem beim Rundfunk. Lewons Sohn Emin ergriff die Dirigentenlaufbahn.

Aram erhielt eine für die Verhältnisse seiner Familie außerordentlich gute Schulbildung, fand er doch Aufnahme in der Internatsschule der Fürstin Argutinskaja-Dolgorukaja. Dies war nur möglich, weil sein Vater für die Fürstin Bücher band. In dieser Zeit, mit acht Jahren, erhielt er ein ausrangiertes Klavier, das ihm für seine ersten musikalischen Versuche diente. Eine geregelte Ausbildung auf diesem Instrument erhielt er damals allerdings nicht. In der Handelsschule, die er im Anschluss an die fürstliche Privatschule besuchte, wirkte er im schuleigenen Blasorchester mit.

Der Erste Weltkrieg und die darauffolgende Oktoberrevolution bedeuteten einen jähen Einschnitt im Leben Arams. Auf der Flucht vor den anrückenden türkischen Truppen zog er gemeinsam mit Lewon und seinen Eltern zwischenzeitlich zu Bruder Waginak in Jekaterinodar. Wieder zurück in Tiflis und nach Errichtung der Sowjetmacht folgten Aram und Lewon dem Ruf ihres älteren Bruders Suren nach Moskau, der sich dort

bereits etabliert hatte.

In Moskau beendete Aram zunächst die Handelsschule und begann dann, 1922, ein Studium der Biologie an der mathematisch-physikalischen Fakultät der Universität Moskau. Die Mechitaristen-Kongregation in Wien verwahrt einen Brief Chatschaturjans aus jener Zeit, in dem er die Patres um die Zusendung von Fachliteratur bittet, die in Moskau nicht erhältlich war. Dieser Brief belegt, dass sich die Sowjetunion damals noch keineswegs in einer solchen Isolation befand wie später unter Stalin. Auf Chatschaturjan bezogen ersieht man daraus, dass er erstens sehr zielstrebig und gewissenhaft war und zweitens damals sein naturwissenschaftliches Studium absolut ernst nahm.

Dennoch folgte Chatschaturjan auch seinen immer stärker werdenden musikalischen Neigungen und inskribierte zeitgleich mit seinem Eintritt in die Universität als „Spätberufener“ auch am Gnessin-Technikum. Für ein Konzertfach-Klavierstudium war er bereits zu alt; auf diesem Instrument konnte er sich nur im Nebenfach ausbilden lassen. So kam er in die Celloklasse, weil dort gerade ein Platz frei war. Seit 1925 studierte er auch Komposition; das Cellostudium trat bald in den Hintergrund. Sein Lehrer im neuen Hauptfach war Michail Gnessin; Instrumentation lernte er bei einem der prominentesten Komponisten jener Epoche, nämlich Reinhold Glière.

1929 wechselte Chatschaturjan ans Moskauer Konservatorium, wo zunächst Gnessin, der auch dort unterrichtete, sein Kompositionslehrer blieb. Nach einer schweren Erkrankung wechselte er 1930 in die Klasse von Nikolaj Mjaskowskij, dem damals führenden Symphoniker Russlands. 1932 entstanden die ersten namhaften Kompositionen Chatschaturjans, die bereits erwähnte Toccata für Klavier und ein Trio für Klarinette, Violine und Klavier. Dieses Werk nahm Sergej Pro-

kofjew, der damals dem Konservatorium einen Besuch abstattete, in seine Wahlheimat Paris mit, wo es jedoch kaum Widerhall erzeugte. 1933 folgte mit der *Tanzsuite* das erste Orchesterwerk Chatschaturjans; im gleichen Jahr heiratete er seine Klassenkollegin Nina Makarowa. Der 1940 aus dieser Ehe hervorgegangene Sohn Karen betätigte sich später in der Filmbranche.

1934 beendete Chatschaturjan sein Studium; als Diplomkomposition reichte er seine Erste Symphonie ein. Er verblieb vorerst, bis 1936, als Aspirant am Konservatorium. 1934/35 komponierte er seine ersten Filmmusiken; 1936 entstand mit dem Klavierkonzert das erste Werk aus seiner Feder, das über die Grenzen der Sowjetunion hinaus Berühmtheit erlangte. 1937/38 komponierte Chatschaturjan das *Lied über Stalin*, das er später in das symphonische *Poem über Stalin* einarbeitete. Nach der Entstalinisierung erhielt dieses Werk den unverfänglichen Namen *Symphonisches Poem*.

1939 schrieb Chatschaturjan erstmals die Musik zu einem Ballett. Dessen Titel *Glück* war jedoch keineswegs symptomatisch für das weitere Schicksal dieses Werks. Daraufhin verwendete der Komponist große Teile davon für das Ballett *Gajaneh*, das 1940 bis 1942 entstand und vom evakuierten Kibrow-Ballett in Perm uraufgeführt wurde. Es folgten zahlreiche Umarbeitungen des Werks, die vor allem im Wunsch nach Anpassung an die wechselnden ideologischen Anforderungen ihre Ursache hatten. 1940 entstand auch das Violinkonzert; drei Jahre später folgte die patriotische Zweite Symphonie (*Symphonie mit der Glocke*). 1946 komponierte Chatschaturjan sein Cellokonzert und im Jahr darauf ein *Kinderalbum* für Klavier sowie das bombastische *Symphonie-Poem*, das auch als Dritte Symphonie bezeichnet wird und nicht mit dem zuvor erwähnten Symphonischen Poem zu verwechseln ist.

Die 1948 gegen die führenden Komponisten des Landes gerichtete Hexenjagd Shdanows traf auch Chatschaturjan voll. Von seinen Kompositionen fiel insbesondere das *Symphonie-Poem* in Ungnade. Die offizielle Begründung ist aus musikalischer Sicht kaum nachzuvollziehen, stellt das Werk doch keineswegs überzogene Ansprüche an das Publikum. Da man aber eine gefährliche Entwicklung im Schaffen Chatschaturjans geltend machen wollte, musste sich der Zorn der Obrigkeit gegen eines der letzten Werke des Komponisten richten.

Chatschaturjan tat in der Folge das, was auch die anderen gemäßregelten Komponisten taten: er begann zu unterrichten (seit 1950 am Moskauer Konservatorium), begann zu dirigieren und beschäftigte sich als Komponist verstärkt mit Massenliedern, Kinderstücken und Filmmusik. Erstaunlicherweise durfte er bereits 1948 einen Film über Lenin vertonen und erhielt 1950 für die Musik zum Film *Die Schlacht von Stalingrad* einen Stalinpreis. Im gleichen Jahr gestattete man ihm sogar die erste von einer ganzen Reihe von Auslandsreisen.

Als unter Chruschtschow die Entstalinisierung eingeläutet wurde, war Chatschaturjan der erste namhafte Komponist, der sich öffentlich für mehr Freiheit einsetzte. Es folgte eine halbherzige Rehabilitierung und Chatschaturjan wandte sich nunmehr wieder größeren Formen zu. 1956 komponierte er die Musik zum Ballett *Spartacus*; dieses Werk hat eine mindestens ebenso komplizierte Auführungsgeschichte wie *Gajaneh*. Das Hauptwerk der Sechzigerjahre ist ein Zyklus von drei Rhapsodien für Soloinstrument und Orchester; in den Siebzigerjahren folgte ein ähnlicher Zyklus von Solosonaten für Violoncello, Violine bzw. Viola. Die Bratschensonate war zugleich sein letztes Werk, so wie auch Schostakowitsch seine Komponistenlaufbahn mit einer Sonate für dieses Instrument, aller-

dings mit Klavierbegleitung, beschloss.

Was den Beitrag der Volksmusik zum Schaffen Chatschaturjans betrifft, so muss zunächst der Begriff als solcher geklärt werden. Die sowjetische Ideologie versteht darunter in erster Linie Musik *für das Volk*, während man im Westen damit Musik *aus dem Volk* meint. Musik *für das Volk* sind etwa die sogenannten Massenlieder. Sind sie zwar im Werkkatalog Chatschaturjans zahlreich vertreten, doch interessiert bei einer Betrachtung seines Schaffens in erster Linie, wie er mit der Musik *aus dem Volk*, die er während seiner Kindheit und Jugend aufgenommen hat, umgegangen ist.

Chatschaturjan kam mit der Folklore Georgiens, Armeniens und Aserbaidschans in Berührung. In Georgien dominiert das begleitete und unbegleitete Lied, mitunter geprägt von einer komplexen Polyphonie. Dieses Musiksystem spielt für das Schaffen Chatschaturjans nur eine geringe Rolle. Die armenischen Lieder sind improvisatorisch, diatonisch und überwiegend einstimmig; die Ausführung ist jedoch auch antiphonal und responsorisch möglich. Die aserbaidschanische Musik wiederum kennt keinen Chorgesang. Es herrscht jedoch eine große Vielfalt, was die – meist diatonische – Melodik, Rhythmik, Intonation, Gesangstechnik und kunstvollen Verzierungen betrifft.

Das Tonsystem Armeniens und Aserbaidschans ist modal; es geht auf Tetrachorde zurück, ähnlich den mittelalterlichen Kirchen-tonarten. In Aserbaidshan werden diese Modi *Mugamat* (eingedeutscht: *Mugamen*) genannt. Für Armenien ist die Entwicklung aus einem Kernmotiv und der Gebrauch einer Reprise typisch. Neben der Bauernfolklore existiert auch eine städtische Folklore, deren Träger überwiegend professionelle Musiker sind. Musikinstrumente, und zwar dem Kulturkreis eigene, werden überwiegend zur

Liedbegleitung eingesetzt.

Die Sublimierung der Volksmusik kann in drei Stufen erfolgen:

- 1) durch Harmonisierung einer Melodie mit dem Ziel der Darstellung auf dem Klavier;
- 2) durch Komposition eines selbstständigen Stücks
 - a) mittels Originalzitat(en) oder
 - b) durch Umgestaltung der Volksmelodie(n);
- 3) nicht auf die Melodie allein bezogen, sondern durch Verallgemeinerung der stilistischen Merkmale des volkstümlichen Musikschaffens.

Die dritte Stufe gilt logischerweise als die höchste Stufe der Sublimierung; ihrer hat sich Chatschaturjan anerkanntermaßen insbesondere bei der Vertonung größerer, zyklischer Werke bedient. Uneinig sind die Kommentatoren jedoch, wenn es darum geht, welches Element für die Tonsprache Chatschaturjans das bestimmende ist: die russische Schule oder das national-armenische Substrat. Dabei ließ man sich allerdings mehr von politischen als von rein musikalischen Überlegungen leiten. So behauptet Stanley Dale Krebs (London 1970):

Chatschaturjan ist, von der musikalischen Seite betrachtet, ein russischer Komponist; um ihn als Beispiel des sowjetischen Modells hinzustellen, ist er gelegentlich ein armenischer Komponist, ein usbekischer Komponist, ein georgischer Komponist oder ein aserbaidschanischer Komponist [...]. Der Kern seiner Bedeutung liegt darin, dass all diese [Volksmelodien], einschließlich der armenischen, auf die gleiche Weise verarbeitet werden, nämlich gemäß der St. Petersburger(!) Tradition.

Die Gegenposition nimmt Andrey Olkhovsky ein (New York 1955):

Sogar in seinen frühen Werken (seiner Ersten Symphonie (1934), dem Klavierkonzert (1937), dem Symphonischen Poem über Stalin (1938) und dem Violinkonzert (1940)) traten die nationalen georgisch-armenischen Charakteristika seiner Musik mit solcher Kraft zutage, dass es klar war, dass durch ihn nicht nur die überkommenen Traditionen der russischen Musik, sondern auch jene direkten Bindungen und Einflüsse, denen sein schöpferisches Werk seitens der Moskauer Komponistenschule und ihres Umfelds ausgesetzt war. [...] Die beständige Zügelung der Eigenständigkeit Chatschaturjans durch die sowjetischen Kritiker war jedoch lange wirksam. Deren vorrangiges Ziel ist sein deutlich zutage tretender Nationalismus.

In Wahrheit lagen die Schwierigkeiten Chatschaturjans weniger auf politischem als auf musikalischem Gebiet. Mit bloßer Folklore war der Sprung in die Konzertsäle nicht zu schaffen. Da eine dodekaphonische oder gar serielle Aufarbeitung schon aus ideologischen Gründen nicht in Frage kam, blieb als mögliches Substrat im Wesentlichen nur die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts als mögliches „Trägermaterial“. Zudem war Chatschaturjan durch die traditionell-westlichen Einflüsse auf die Musik der transkaukasischen Städte beeinflusst.

Die westliche Musik der genannten Epoche ist aber durch die Tonika-Dominante-Polarität geprägt, die wiederum zur Ausbildung der Sonatensatzform als der Spitzenform für größere zyklische Werke geführt hat. Chatschaturjan musste sich zwangsläufig dieser Form bedienen, obwohl sie ihm ihrem Wesen nach fremd war. Die Harmonie bedeutet für ihn in erster Linie eine Bereicherung des Klangs; zugleich verliert sie in seinen Werken ihre angestammte Stufenfunktion. Es erfolgt bei Chatschaturjan demnach keine

Verarbeitung der Themen im traditionellen Sinn. Die motivische Arbeit erfolgt auf melodischer Ebene, und das bereits in der Exposition. Der Durchführung wird somit gleichsam der Wind aus den Segeln genommen. Schon von seinen musikalischen Wurzeln her liegt Chatschaturjan das Episch-Lyrische näher als das Dramatische. So ist es sicher kein Zufall, dass er keine Oper geschrieben hat.

Besonders deutlich manifestieren sich die genannten Tendenzen in seinen Werken für Soloinstrument und Orchester, die zweifellos zu seinen Hauptwerken gezählt werden können. Schon der sowjetische Kritiker Boris Asafjew erkannte „eine beständige Neigung zu einem repräsentativen, brillanten Virtuosenstil“ und auch Chatschaturjan selbst gestand seine Vorliebe für das Instrumentalkonzert ein. Das ist wenig verwunderlich, wenn man sich vor Augen führt, dass damals in der Sowjetunion hervorragende Ausführende zur Verfügung standen: u. a. Lew Oborin (Klavier), David Oistrach (Violine), Sergej Knuschewitzkij (Violoncello), später Leonid Kogan (Violine), Mstislaw Rostropowitsch (Violoncello) und Nikolaj Petrow (Klavier) sowie die Dirigenten Alexander Gauk und Jewgenij Mrawinskij. Die Genannten traten nicht nur als Solisten bei Uraufführungen Chatschaturjanscher Werke in Erscheinung, sondern wirkten auch an der Entstehung dieser Werke mittels praktischer Ratschläge an den Komponisten mit.

Chatschaturjan schrieb drei Konzerte und drei Konzert-Rhapsodien für Soloinstrument und Orchester: jeweils für Klavier, Violine und Violoncello. Seinem ersten Biografen, Georgij Chubow, fiel bereits die innere Verwandtschaft der drei Konzerte auf; er sprach von einem „Konzert von Konzerten“.

Tatsächlich lässt sich im formalen Aufbau der einzelnen Werke eine Art Hyperstruktur erkennen. Die Stirnsätze folgen äußerlich der Sonatensatzform – mit den erwähnten Besonderheiten, was die motivische Arbeit und die Stufenfunktion der Harmonik betrifft. Die Mittel- und Schlusssätze jedoch vom armenischen Aschugengesang beeinflusst: wir haben es mit einem Kernmotiv zu tun, das immer weiter variiert wird und sich so von seinem Ausgangspunkt immer weiter entfernt, bis schließlich die Reprise einsetzt. In den Schlusssätzen tritt noch eine aus Themenmaterial des jeweiligen Kopfsatzes gebildete Coda hinzu.

In den drei Konzert-Rhapsodien für Soloinstrument und Orchester aus den Sechzigerjahren baut Chatschaturjan das Formprinzip der Mittel- und Schlusssätze seiner Konzerte aus. Die Rhapsodien sind einsätzig und bilden wiederum eine Art Zyklus. In ihnen tritt jedoch das improvisatorische Moment, das bereits in den Konzerten ansatzweise zutage getreten ist, stärker hervor. Genau genommen müsste man von quasi-improvisatorischen Elementen sprechen, denn diese verhalten sich in den Rhapsodien so weit, dass sie ihrerseits Themenfunktion erhalten und ergo dessen einer symphonischen Verarbeitung bedürften.

Chatschaturjan war also dort angelangt, wo er begonnen hatte. Unter diesen Umständen nimmt es nicht wunder, dass er von der Komposition einer ursprünglich geplanten vierten Konzert-Rhapsodie Abstand nahm. Mehr noch, man darf davon ausgehen, dass dieses ungelöste Formproblem, das sich aus dem Spannungsfeld Volksmusik – Konzertmusik ergab, der Verbreitung der Werke Chatschaturjans auf lange Sicht hinderlich war.

ԳՆԷԼ ԳՐԻԳՈՐԵԱՆ. ՆՈՒԻՐԱՏԻՈՒԹԻՒՆՆԵՐ ԱՆԻԻ
ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻՆ ՈՒ ՎԱՆՔԵՐԻՆ
(X-XIV դդ.). ՄԱՅՐ ԱԹՈՒ ՍՈՒՐԲ ԷԶՄԻԱԾԻՆ, 2002, 134 էջ:

Գագիկ Սարգսյան

Հայ վիմագրութեան մէջ առաւել ստուարաքանակ ու բովանդակալից խումբը նուիրատուական վկայագրերն են: Դրանց աղբիւրագիտական արժէքն անգնահատելի է միջնադարեան Հայաստանի սոցիալ-տնտեսական, իրաւական, դրամական յարաբերութիւնների, հողատիրութեան ու հողօգտագործման հարկապարհակային համակարգի ուսումնասիրութեան համար:

Հոգեւոր կենտրոններին անշարժ եւ շարժական գոյքի նուիրատուութիւնների ինստիտուտը վաղնջական պատմութիւն ունի: Այդօրինակ գործարքների գրաւոր վկայակոչումները պահպանուել են մատենագրական ու յատկապէս՝ վիմագիր սկզբնաղբիւրներում: Վերջիններիս առատութիւնը պատահական չէ եւ ուղիղ համատեղական է եկեղեցական կառոյցների ու վանքերի բազմաքանակութեանը: Վանքերին եւ առանձին եկեղեցիներին վատարուած նուիրատուութիւնների վիմակատարում էին այդ երեւոյթի՝ արդէն միջնադարում աւանդոյթի վերածուած սովորութեան եւ նուիրատուի ու նուիրառուի միջեւ կայացած գործարքի հետ:

Նուիրատուութեան շարժառիթները, նպատակները, տեսականին, սակագները եւ դրանց առնչուող այլ խնդիրներ պատմագիտական ուսումնասիրութիւններում քանիցս արծարծուել են: Բազմաթիւ թնջուկներ իրենց գիտական լուծումներն ու մեկնաբանութիւններն են ստացել: Սակայն նուիրատուութեան ինստիտուտը, որպէս ամբողջական ու համապարփակ երեւոյթ՝ իր տարաբնոյթ բաղկացուցիչներով,

առանձին քննութեան առարկայ չի դարձել: Գնէլ Գրիգորեանի վերջերս հրատարակուած ուսումնասիրութիւնը միջնադարագիտութեան այս բնագաւառում առկայ բացը որոշակիօրէն լրացնող եւ սպասուած գիրք է եւ իր ընդգրկմամբ, հարցերի մեկնաբանութիւններով, սկզբնաղբիւրների քննախոյզ օգտագործմամբ, ցայժմ չլուսաբանուած կամ մասամբ լուսաբանուած որոշ բառերերի եւ սամբ լուսաբանուած որոշ բառերերի եւ երեւոյթների նորովի քննութեամբ իր արժանի տեղը կը գրաւի Հայոց միջնադարի պատմութեանը նուիրուած հետազօտութիւնների շարքում:

Գիրքը նուիրուած է Հայոց վանականութեանը փոխադրուած Անիի եկեղեցիներին ու վանքերին կատարուած նուիրատուութիւններին:

Անին, որպէս ուսումնասիրութեան առարկայ, հեղինակի կողմից պատահական չի ընտրուել: Մեր խորին համոզմամբ, գլխաւոր շարժառիթը Անիի քաղաքային կեանքի, կենցաղի, վարչական կառուցուածքի, տնտեսութեան, առեւտրի ու արհեստագործութեան հարուստ ներկայանակի առկայութիւնն է, հնագիտական բազմաբնոյթ գտածոները եւ այդ ամէնի արտացոլումը գրաւոր սկզբնաղբիւրներում (հիմնականում՝ վիմական արձանագրութիւններ):

Աշխատութեան բովանդակութիւնը ներառում է 9 գլուխ, որոնցից հինգը վերաբերում են նուիրատուութեան օրինակներին՝ կրպակ, տուն, ձիթհանք, հողատարածքներ, գիւղեր եւ շարժական գոյք, իսկ չորսը այդ օրինակներին ու ընդհանրապէս նուիրատուութիւններին առնչուող