

cpo

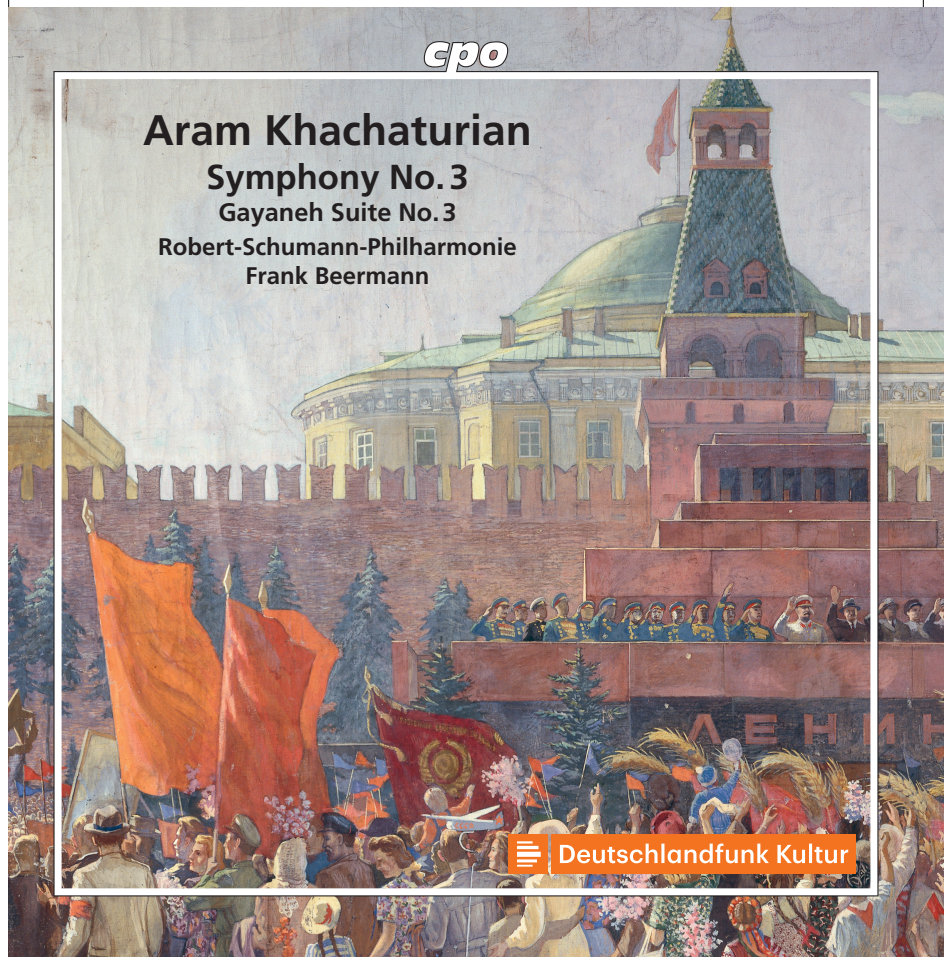
Aram Khachaturian

Symphony No. 3

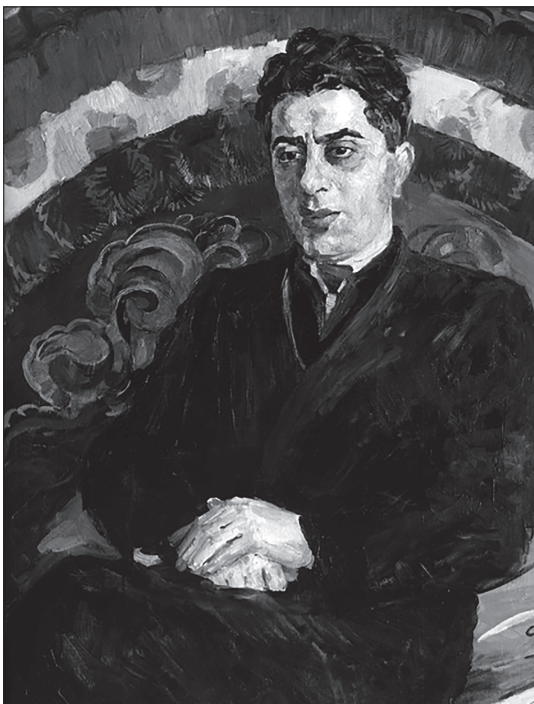
Gayaneh Suite No. 3

Robert-Schumann-Philharmonie

Frank Beermann



Deutschlandfunk Kultur



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

Aram Khachaturian (1903–1978)

Symphony No. 3 **25'16**

»Simfoniya A-Poema« (1947)

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 1 | Allegro moderato, maestoso | 6'10 |
| 2 | Poco meno mosso | 9'54 |
| 3 | Doppio piu mosso | 9'12 |

Suite No. 3 from the Ballet »Gayaneh« **28'34**

- | | | |
|---|--|------|
| 4 | Harvest Day (Baumwollernte) | 6'07 |
| 5 | Dance of the Yourh (Tanz der jungen Kurden) | 3'38 |
| 6 | Introduction and Dance of the Men (Einleitung und Tanz der alten Männer) | 7'57 |
| 7 | Carpet Making (Teppichweberei) | 5'17 |
| 8 | Sabre Dance (Säbeltanz) | 2'17 |
| 9 | Gopak | 3'18 |

T.T.: 53'56

Robert-Schumann-Philharmonie **Frank Beermann**

Nicht Symphonie und nicht Gedicht: Komponist, tu deine Pflicht

*As flies to wanton boys are we to th' gods,
They kill us for their sport.¹⁾*
(William Shakespeare)

Mit der Uraufführung seiner ersten Symphonie am 23. April 1935 und der Premiere seines Klavierkonzertes am 14. November 1937²⁾ hatte sich der kompositorische Spätentwickler Aram Chatschaturjan spektakulär aus der Reihe der verheißungsvollen Studenten ins Rampenlicht der sowjetischen Öffentlichkeit katapultiert. Flankiert von einigen talentvollen Gelegenheitsarbeitern für die Bühne sowie mehreren gelungenen Kammermusikern, worunter das Trio für Violine, Klarinette und Klavier sowie die aufsehenerregende *Toccata* für Klavier schnell auch außerhalb der UdSSR Fuß fassen konnten, ließen die beiden Orchesterwerke eine Stimme erkennen, die in ihrer unverwechselbaren Mischung aus natürlicher Begabung, ursprünglichem Temperament und unbeschwerter Naivität wie selbstverständlich erreichte, was der vorherigen Generation kaukasischer Komponisten nicht so leicht von der Hand gegangen war: die Verwandlung heimischen Volksstoffes in Substanzen, aus denen sich nicht nur miniaturistische Piecen für Tanzbühne und Konzertsaal, sondern überdies – vielfach durch wenige Manipulationen – ausgedehnte symphonische Bauten errichten ließen, ohne daß dem Hörer je der Eindruck des Gesuchten oder Erklügelten entstanden wäre oder entstünde.

Die Anerkennungen ließen nicht lange auf sich warten. 1938 wurde Aram Chatschaturjan zum Verdienten Künstler der Armenischen SSR, der er seine erste Symphonie gewidmet hatte; 1944 folgte die gleiche Auszeichnung durch die Russische SFSR. Nach dem ersten

(von zwei) Leninorden (1939) gab es 1941 für das Violinkonzert den Stalinpreis 2. Klasse, dem sich 1943 ein erstklassiger für das Ballett *Gajaneh* und 1946 ein ebensolcher für die zweite Symphonie »mit der Glocke« angeschlossen. Rechnet man dazu noch den Orden des Roten Banners der Arbeit von 1945 und die Ernennung zum Volkskünstler der Russischen SFSR im Jahre 1947, dann ergibt sich eine beachtliche Bilanz, die nach normalem menschlichen Ermessen ein so beträchtliches Hochachtungspolster gewesen wäre, daß ein künstlerischer Mißgriff nicht hätte ins Gewicht fallen dürfen.

Doch Aram Chatschaturjan mußte lernen, daß das gewöhnliche Verhalten der Menge – auch ein siebenfacher Weltmeister wird gnadenlos ausgepiffen, wenn er beim achten Anlauf nur den zweiten Platz belegt – zu den politischen Grundprinzipien der Sowjetherrscher gehörte: Niemand sollte sich etwas auf seine bisherigen Leistungen und Akkoladen einbilden und sich schon gar nicht darauf verlassen können, daß die Orden und Medaillen an seinem Vorhemd mehr wert waren als das Blech, aus dem sie gestanzt waren. Und wer etwa den großenwahnsinnigen Einfall gehabt hätte, es seien ihm durch diese Ornamente irgendwelche Sonderrechte zugewachsen, aus denen stillschweigend die eine oder andere schöpferische Freiheit abzuleiten wäre, dem war mit allem Nachdruck klar zu machen, daß ein einziger Donnerschlag aus der Chefetage genügte, um den Träumer aus seinem Wahn zu wecken.

Die Tage des Donners sind hinlänglich bekannt: Mitte Januar 1948 war es, als Tichon Chrennikow der versammelten Gilde sowjetischer Komponisten im Namen der kulturellen Reinigungsfachkraft Andrej Schdanow die Leviten las – völlig gegen seinen Willen freilich, wie er später nicht müde wurde zu versichern – und ohne Ansehen der Personen oder ihrer bisherigen Leistungen das antiformalistische Breitschwert schwang.

Der Auslöser der Abreibung, Wano Muradeli's Oper *Die große Freundschaft*, war bei näherer Betrachtung nicht mehr als der heiß ersehnte Stein des Anstoßes³⁾ zur Aktivierung eines längst vorbereiteten Programms: Endlich konnte man dem alten Nikolaj Mjaskowskij noch eins mitgeben, endlich Dmitrij Schostakowitsch zusammenfallen und Sergej Prokofjef darlegen, daß der jüngste Triumph der sechsten Symphonie, die die zentrale Presse noch im Januar als »den Beginn einer neuen Schaffensphase des großen Meisters« gefeiert hatte, pure Einbildung gewesen und das Werk in Wahrheit durchgefallen war.

Dem Buchbindersohn aus Tiflis seinen Anteil an der Tracht zukommen zu lassen, wäre angesichts seiner bisherigen Kreationen relativ mühsam gewesen, wenn er nicht noch in der sprichwörtlich letzten Minute, am 25. Dezember⁴⁾ 1947, selbst die perfekte Munition geliefert hätte. An diesem Tag hoben Jewgenij Mrawinskij und das Staatliche Symphonieorchester der UdSSR in Moskau das neue *Symphonie-Poem* aus der Taufe – ein unorthodoxes, für Chatschaturjans Verhältnisse geradezu experimentelles Stück, das dem im Großen Konservatoriumssaal versammelten Publikum schon vor dem tremolierenden *Crescendo* der Streicher ein erwartungsvolles Staunen abverlangt haben dürfte. Nicht etwa wegen der Formation aus doppeltem Holz (nebst Pikkoloflöte und Englischhorn), vier Hörnern, je drei Trompeten und Posaunen, Baßuba, Harfe, Pauken, Schlagwerk und Streichern, die in der gewohnten Ordnung auf der Bühne saßen: Die wurden heute ja auch für die Moskauer Erstaufführung der neuen Prokofjef-Symphonie gebraucht. Was aber hatte es mit den fünfzehn Trompetern auf sich, die hinter dem Orchester eine gerade Linie quer über die Bühne zogen? Und warum hatte der Organologe und Musiker Isai Aleksandro-witsch Braudo am Spieltisch der Cavaille-Coll-Orgel

Platz genommen? Keine Frage, da lag was in der Luft. Tatsächlich sorgte das *Symphonie-Poem* für eine kleine Sensation, die allerdings, wie Georgij Chubow in seiner umfangreichen Monographie darlegte, nicht von Dauer war: »Die Meinungen gingen auseinander, aber nicht so weit, daß daraus eine Diskussion entstanden wäre. Die einen sahen den interessantesten Aspekt dieses Werkes in den kühnen Experimenten und formalen Erfindungen, andere behaupteten, diese Erfindungen seien nichts als unterhaltsame Kunststücke, dritte fanden die Arbeit eintönig, schwerfällig und langweilig, vierte entdeckten darin die Nachahmung »moderner Vorbilder« und wollten dem Komponisten beinahe den Verrat der nationalen und realistischen Prinzipien vorwerfen. Jedenfalls können wir, wofern wir zufällige Äußerungen und Übertreibungen außeracht lassen, völlig unvoreingenommen sagen, daß das *Symphonie-Poem* das Publikum ermüdet und verwirrt hat. Niemand sprach mit wirklicher Begeisterung davon, aber viele, darunter bekannte Musiker und enge Freunde Chatschaturjans, entdeckten zwar einige Stellen und kuriose Details in der Partitur, hielten das Werk aber für eine mißlungene Schöpfung. Und sie hatten recht.«

Anders als die Genossen vom Räumkommando, die das *Poem* als Fressen für die Geier genossen, hat sich Georgij Chubow sein Urteil nicht leicht gemacht. Bevor er sich einer gründlichen Analyse der Partitur zuwendet, widmet er sich ausführlich den »brisanteren schöpferischen Problemen«, denen der Komponist während der Kriegsjahre und in der unmittelbaren Zeit nach 1945 gegenüberstand: »Das Neue, das sich ihm [Chatschaturjan] in den Jahren des Großen Vaterländischen Krieges eröffnet und seinen Widerhall in der Arbeit an »Gajaneh« und vor allem an der »Symphonie mit der Glocke« gefunden hatte, das verlangte nach einer mächtigen Entwicklung. Chatschaturjan schien das zu verstehen.«

Nicht nur einmal, so Chubow weiter, habe der Komponist ihm damals erzählt, daß er von einer »großen heroischen Oper über unsere Zeit, über unsere Menschen träumte, er aber kein Sujet fände, das ihn wirklich fesseln und ergreifen würde. Auch dachte er an eine »volkstümlich-dramatische« Symphonie programmatischen Inhalts, innovativ und kühn, wie er sich ausdrückte, – »verwegen« in der Form und zugleich wahrhaft massengerecht in der Kraft der emotionalen Wirkung«. Diese Suche, mochte sie auch mit »einem gewissen naiven Eifer« betrieben worden sein, habe Chatschaturjan nie in die Nähe des konstruktivistischen Formalismus und des Modernismus geführt, die sich in der sowjetischen Musik gerade wieder [nach 1945] stärker ausbreiteten. Im Gegenteil: »Die Simplifizierung der einen, die abstrakten formalistischen Tendenzen der andern, veraltete schöpferische Methoden, das nicht vorhandene Streben nach schöpferischer Kühnheit und eine primitive Behandlung der großen aktuellen Ideen – all das und vieles mehr sind immer noch häufig der Grund für unsere schweren schöpferischen Mißerfolge,« zitiert Chubow aus einem 1945 verfaßten, jedoch unveröffentlicht gebliebenen Aufsätze Chatschaturjans über *Die sowjetische Symphonik*.

Die hohen Hoffnungen des Wissenschaftlers erfüllten sich nicht, und er machte aus seiner Enttäuschung keinen Hehl. Das »Raffinement der Klangarchitektur« und das »Übermaß der Ausdrucksmittel«, der »Glanz und die Pracht des dekorativen Prunks« wichen seiner Meinung nach so weit von den Aussagen und Verheißungen des Komponisten ab, daß sich der kritische Autor von dem *Symphonie-Poem* ebenso düpiert sah, wie es die »Kremlins« zwei Jahre zuvor von Dmitri Schostakowitschs neunter Symphonie gewesen waren: Statt einer mächtigen Siegesfeier hatte Jewjenij Mrawinskij am 3. November 1945 in damaligen Leningrad eine

verspielte, leise ironische, von jeder Bedeutung einer »echten Neunten« sich distanzierende Musik dirigiert, die zwar anfangs viel allgemeinen Anklang, nicht aber die Gnade der Chefideologen gefunden hatte.

Ob und wie sich Aram Chatschaturjans neueste Kreation hätte behaupten können, ist eine müßige Frage, denn die Axt fiel kurz nach der Moskauer Premiere, und das Werk verschwand von der Bildfläche – nicht allerdings ohne die peinliche Selbstkasteiung ihres Schöpfers, der unter der Überschrift *Viel erfahren, viel erfunden sein* »*mea culpa*« zu Papier brachte: »Ich wollte zum 30-jährigen Jubiläum des Oktober wirklich etwas Großes, Feierliches, Ungewöhnliches schreiben. Ich suchte nach den Mitteln, um meine [wie ich dachte] großen Ideen zum Ausdruck zu bringen. Ich wollte ein solches Werk schreiben, daß der Hörer mein ungeschriebenes Programm ohne Erläuterung empfindet. Ich wollte in diesem Werk das Gefühl der Freude und des Stolzes ausdrücken, das das sowjetische Volk für sein großes und mächtiges Vaterland empfindet. Aber offenbar habe ich bei der Wahl der Mittel gefehlt. Daher erschienen meine Trompeten in großer Menge, also fühlte ich mich bemüßigt die Orgel zu nehmen, es war für mich interessant, die Orgel von einem »geistlichen« in einen weltlichen Zustand zu überführen. Bislang haben alle existierenden Instrumente unserer Kunst gedient, nur die Orgel wurde noch nicht in der oben erwähnten Weise verwendet. Aber offenbar ist mir das nicht gelungen. Ich war hingerissen von der äußeren Gestalt der Dinge und schaffte es nicht, beizeiten das rechte Maß zu halten. Ich erinnere mich im Augenblick an den gesamten Entstehungsprozeß meines »Symphonie-Poems« und bin überzeugt davon [NB: von der vorigen Aussage]. Es ist ersichtlich, daß ich mich strenger kontrolliert hätte, wenn es diese Kritik früher gegeben hätte ...«

Die Geschichte des *Symphonie-Poems*, klagt Chubow, sei »eine doppelt traurige Geschichte – weil sich das Werk tatsächlich als Mißerfolg erwies und weil es zudem die Gelegenheit bot, Chatschaturjan dem haltlosen, unberechtigten Vorwurf des Formalismus auszusetzen, der der gesamten künstlerischen Natur des Komponisten fremd ist.« Dieser beugte sich vorerst den Angriffen und »beraute«, wie die meisten seiner gemäßregelten Kollegen, seinen »Irrtum«, war dann aber im November 1953, gerade einmal acht Monate nach dem Tod des Diktators, der erste, der sich mit deutlichen Worten gegen die »behördliche Bevormundung der Komponisten« zur Wehr setzte: »Man muß sich entschieden lossagen von der schlechten Praxis der Einmischung in den Schaffensprozeß des Komponisten seitens der Mitarbeiter musikalischer Verwaltungsstellen. Das Schaffensproblem kann man nicht auf kanzeleimäßigen, bürokratischen Wegen lösen.«⁵⁾

Und eine späte Genugtung stand ihm noch bevor. Sechzehn Jahre nach seiner folgenreich gebliebenen Moskauer Premiere (und ironischerweise ein Jahr nach dem Erscheinen der Chubow'schen Monographie) erblickte das *Symphonie-Poem* 1963 unter dem neuen Titel *Dritte Symphonie* das Licht einer Öffentlichkeit, die mit dem »mißlingenen« Werk unvergleichlich viel mehr anzufangen wußte. Chatschaturjan hatte inzwischen, von zahlreichen kleineren Gelegenheitsstücken und Festmusiken abgesehen, sein letztes Ballett *Spartakus* sowie die beiden ersten seiner drei Konzertrhapsodien geschrieben und sich 1961 mit der dreisätzigen Klaviersonate in Bereiche der Abstraktion vorgewagt, die ihm in der Zeit des berüchtigten Schdanow-Beschlusses vom 10. Februar 1948 womöglich einen Platz unter den prominentesten Moskauer Straßengegeng eingetragen hätte.

Mittlerweile war indes viel geschehen – zuletzt auf dem XXII. Parteitag der KPdSU (17.–31. Oktober

1961), zu dessen Ehren in Wolgograd nicht nur das größte europäische Wasserkraftwerk erbaut und die mächtigste Thermonuklearbombe »aller Zeiten« hochgejagt wurde: Die Konsequenz, mit der man nach dieser Zusammenkunft die segensreichen Taten des Menschenfreundes Josef Stalin entlarvte, scheint einer regelrechten Rodung nahegekommen zu sein und wird nach den bescheidenen Anfängen des XX. Parteitags zu einer atmosphärischen Auflichtung beigetragen haben, in der dieselbe Musik, die vor anderthalb Jahrzehnten über die Häupter hinweg und durch die Hohlköpfe hindurch gerauscht war, eine völlig andere Resonanz finden konnte. Auch wenn wir nicht so weit gehen wie der übereifrige Friedbert Streller, der 1968 voller Wonne schilderte, »welch wahre Vorstellungen des neuen Menschen in diesem sinfonischen Poem dargelegt sind und zu welch leidenschaftlich-mitreibenden, lebendigen Gefühlen der heutige Mensch fähig ist« – es ist nicht zu leugnen, daß sich seit dem Beginn des Tauwetters die kollektive Stimmung aufgehellt hatte und somit auch die Wahrnehmungs- und Aufnahmefähigkeit für Werke wie Chatschaturjans *Symphonie-Poem* gestiegen war.

Ferner sollten wir nicht vergessen, in welchem stilistischen Kontext der Komponist sein festliches Experiment unternommen hatte. 1947 erwartete man von ihm den »Realismus« der *Gajaneh* oder der *Maskerade*, allenfalls etwas in der Art der mächtigen zweiten Symphonie oder der brillanten, »realistischen« Virtuosentücke für Klavier beziehungsweise Violine und Orchester (schon das verhaltene, dunkel getönte Cellokonzert hatte es nicht leicht, sich einen Platz im Repertoire zu sichern). Für eine Studie hingegen über die musikalischen Elementarteilchen und ihre Molekularverbindungen, die dann auch noch mit dem unerträglichen Überschwang eines entdeckungsfreudigen Gymnasiasten vorgetragen wurde – für eine solche Abhandlung war die Zeit, die

sich in dem perfiden Spionagenetz eines Lawrentij Berija verheddert hatte, denkbar ungünstig gewählt.

Es ist also kein Wunder, daß selbst das Sensorium des sonst sehr aufmerksamen und differenzierungsfähigen Georgij Chubow, wie oben ausgeführt, nicht auf das *Symphonie-Poem* eingepegelt war. Andernfalls hätte ihm nicht entgehen können, daß Aram Chatschaturjan bei seiner persönlichen Suche nach einer kühnen, innovativen Form, mit deren Hilfe zugleich einfache emotionale Botschaften vermittelt werden sollten, einen erheblichen Schritt voran gekommen war.

Der (bewußte oder unbewußte) Kunstgriff bestand dabei zunächst in der drastischen Reduktion der Mittel auf »bedeutungsfreie« Destillate, die im ersten Teil des *Poems* zu einer konzertanten Toccata von kolossalem Kaliber verschmelzen. Die gewichtigen Viertelwiederholungen; das »lombardische« kurz-lang-Motiv, mit denen Chatschaturjan so oft die improvisatorischen Gesten der Aschugen beschwört; einfache Quint-Quart-Fanfaren, die von triolisch punktierten Tonrepetitionen und ornamentalen Dreiklangsbrechungen überlagert werden – sie ergeben das kleine, aber wirkungsvolle Arsenal für die fünfzehn »Trombe solex«, die sich mit ihrem C-dur in das immer intensivere H der Streicher einblenden: Diese scharfe Sekundreibung war für Aram Chatschaturjan keine eigentliche Dissonanz, sondern ein aus der kaukasischen Volksmusik vertrautes Mittel der Akzentuierung, dessen er sich seit jeher gern bediente (man höre nur den Galopp aus der *Maskerade-Suite*), weshalb er auch jetzt den Leitton durch die Trompeten 13–15 sofort aufgreifen und verstärken läßt.

Wenn sich dann nach den stark gewürzten, vom Geräsel der kleinen Trommel und gelegentlichen »Pedaltonen« der tiefen Blechbläser durchsetzten Akkordgebilden die Orgel allein zu Worte meldet, sind alle Akteure versammelt, die der Komponist für seine

Toccata braucht. Die schier unendliche Kadenz der teils unisono, teils gegenläufig geführten Sechzehnteltriolen, denen wir unter anderem in dem *Festlichen Poem* von 1952 und vor allem am Anfang der kühnen Rhapsodie für Klavier und Orchester (1968) wiederbegegnen werden – dieses Furioso des vollen Werkes verbindet sich nach fünfundzwanzig Takten mit den Solotrompeten zu einem gleißenden Doppelchor, der just in dem Augenblick, wo sich die Bewegung in einer Schleife festzufahren droht, durch das Holz und die Streicher des Orchesters jäh aus dem Strudel herausgerissen wird: Schlagartig verstummen die konzertanten Stimmen, Chatschaturjan bremst das wilde Spiel durch eines seiner auskomponierten *ritardandi* ab und bereitet sich seinen Malgrund aus dem augmentierten »kurz-lang-kurz-kurz-lang« der Fanfaren und dem ruhigen Puls triolischer Viertel, um nunmehr im »symphonischen« zweiten Teil der Komposition eine Landschaft zu entwerfen, vor deren betörender Weite der verbohrteste Formalistenjäger seine spitzfindigen Waffen hätte strecken müssen. Das ist eine jener Szenen, zu denen Martyros Sarjan die passenden Farben und Sujets hatte, ein versonnener Gesang, der sich improvisatorisch weiter- und weiter- spinnt, bis der musikalische Kelch überläuft ([I] 12:36) und seinen Inhalt in den nächsten Abschnitt ergießt, der sich als »massengerechte«, weil aus den einfachen Substanzen der Toccata gefügte Durchführung darstellt: Das »lombardische« Trompetenmotiv in den Streichern, die Sechzehnteltriolen der Orgel über einem »walking bass« zunächst in der Klarinette und dann, wie am Ende der Toccata, in den Streichern, aus denen sich jetzt allerdings ein ebenso simples wie folgenschweres, aus vier absteigenden Sechzehnteln und drei markierten Vierteln bestehendes Ostinato abspaltet, das im Verein mit den zu Achteltriolen umgeschriebenen Ketten vehement den Eintritt der konzertanten Solotrompeten

ins Durchführungsgeschehen vorbereitet. Mit dröhnen- den, leittongeschärften Akkorden meldet sich auch die Orgel zurück, die nach einer achttaktigen orchestralen Versatzstück-Überleitung endlich den unüberhörbaren Beginn der Reprise (18:52) signalisiert: Das Ziel, zwei äußerlich völlig disparate Sphären (die abstrakte Idee einer doppelchörigen Toccata und die natürliche Landschaft des russischen »Ostens«, der bekanntermaßen im Süden liegt) unter ein Dach zu bringen, Kunst und Natur zu einer, für jedermann leicht nachvollziehbaren Synthese zu führen oder in einer »Sinfonia« zu vereinen – dieses Ziel ist zum Greifen nah und wird vollends erreicht, wenn die beiden Extreme in einem *Maestoso* (20:58) übereinander geschichtet werden. Dort, wo in der Exposition die Kantilene begann, stampft in der Reprise ein wuchtiger Tritt, indessen die fünfzehn Trombe sole nebst einigen Teilen des Orchesters die zum Marsch undefinierte Melodie herauschmettern und die Orgel durch den triumphalen Tumult ihre Sextolensuren zieht.

Es sei darauf hingewiesen, daß Aram Chatschaturjan in der 1966 veröffentlichten Partitur des Werkes das bewußte *Maestoso* mit Viertel = MM 96 bezeichnet. Eigenartigerweise gibt es unter den uns geläufigen Aufnahmen des *Symphonie-Poems*, das wir nunmehr zu Recht als *Symphonie* werden bezeichnen dürfen, nur eine, die diese Vortragsanweisung beherzigt hat: Während alle sonstigen Einspielungen (von Kyrill Kondraschin bis Fjodor Gluschtschenko) die Episode in einem horrenden Tempo absolvieren, nimmt Leopold Stokowski die Musik in einem gemächlich-breiten Zeitmaß, das jeden Ton mit möglichster Klangfülle auskostet, bevor – und da sind sich die Interpreten wieder einig – die letzte Apotheose ihre Wellen schlägt. Nach einer Spiegelung der Kantilene, *Poco pesante e poco sostenuto* (...), kennt der Komponist kein Halten mehr: Erst fünfzehn Partiturseiten später haben sich die aufgestauten

Energien so weit geordnet, daß sie im riesigen Unisono der gewichtigen Viertel, mit denen alles begonnen hatte, zur Ruhe kommen. Dann hat sich Aram Chatschaturjan, der Freund langwieriger Schlüsse, erschöpfend ausgesprochen.

Man wird sich leicht vorstellen können, daß ein Künstler, der selbst das kleinste seiner Werke mit liebevollem Vaterstolz betrachtete, sich wie ein Verräter vorgekommen sein muß, als er gezwungen war, sich von der damals jüngsten Schöpfung zu distanzieren, in der er mit seinem überschäumenden Elan die Elemente entfesselt und mit der naiven Freude am Spiel tönender Urgewalten zu einer »innovativen und kühnen« Legierung verarbeitet hatte. Eine Begeisterung, die – anstatt mit ihren Funken anzustecken – gegen eine Mauer der Ignoranz prallt, sich mit gewundenen Erklärungen rechtfertigen und zu allem Überfluß auch noch dafür entschuldigen muß, daß es sie überhaupt gegeben hat: die kehrt sich ohne nennenswerten Reibungsverlust gegen ihren Urheber und kann diesen je nach seiner mentalen Befindlichkeit für eine Weile oder auf Dauer aus der Bahn werfen. Im Falle Aram Chatschaturjans ist von einer vier- bis sechsjährigen Rekonvaleszenz auszugehen: Bevor er 1952 mit dem *Festpoem* für Orchester wieder den Konzertsaal betritt, schreibt er vornehmlich Musik zu Filmen (unter anderem zur *Schlacht von Stalingrad*) und Bühnenstücken sowie einige Lieder, und noch einmal zwei Jahre vergehen, bis sein neues Ballett *Spartakus* aufführungsreif ist. Allerdings gibt es seit 1952 eine zweite Fassung seines Schlagers *Gajaneh*, die seinerzeit – für das Leningrader (St. Petersburger) Kirow-Theater neu eingerichtet – in einigen sowjetischen Städten sowie in Ungarn und Bulgarien nachgespielt wird.

Kein Wunder, denn diese Musik wollte und will man bis heute von ihm vor allem hören. Wobei es keine Rolle spielt, ob die Handlung, wie im ursprünglichen Libretto von Konstantin Nikolajewitsch Derzhawin, um die Geschehnisse der Baumwollkolchose namens *Glück* kreist, die durch die Wachsamkeit der Titelheldin, ihres Geliebten Kasakow und einer Schar friedlicher Arbeiter vor den destruktiven Umtrieben einer konterrevolutionären Clique gerettet wird, oder ob das Ganze, wie in der dritten Fassung von 1957 für das Moskauer Bolschojtheater, als Eifersuchtsdrama mit Mordanschlag, glücklicher Genesung und endlicher Vergebung angelegt ist, um auf »die Probleme der neuen Menschheitsepoch« einzugehen, in der »Menschen von ›hohen moralischen Qualitäten‹ in einer freien brüderlichen Gesellschaft aufwachsen«⁶⁾ – das ist, verglichen mit der Leistung des Komponisten, von denkbar untergeordneter Bedeutung. *Gajaneh* ist, so schrieb der sowjetische Musikwissenschaftler Boris Wladimirowitsch Assafjew, »vor allem ein Fest der Musik [...], das in der Üppigkeit des genußvollen Lebens der Melodik und der Großzügigkeit der Orchesterklänge an Rubens erinnert.«

Diese üppige Großzügigkeit ist desto erstaunlicher, als sie sich denkbar widrigen Umständen verdankte: »Ich wohnte in Perm auf der fünften Etage des Hotels »Zentral«. Wenn ich mich an diese Zeit erinnere, denke ich jedesmal daran, wie schwer es die Menschen hatten. Die Front brauchte Waffen, Brot, Machorka [Tabak] ... Und in der Kunst brauchte jeder geistige Nahrung – sowohl die Front als auch das Hinterland. Und wir Künstler und Musiker haben das verstanden und unsere ganze Kraft dafür gegeben. Rund 700 Partiturseiten der »Gajaneh« habe ich in einem halben Jahr in dem kalten Hotelzimmer geschrieben, worin ein Klavier, ein Schemel, ein Tisch und ein Bett standen.« Nach dem Leningrader Kirow-Ballette, das für die Premiere bereits

ausersehen war, hatte man auch Aram Chatschaturjan im Frühjahr 1942 in die Stadt am Ural evakuiert, in der schon am 3. Dezember die Uraufführung des künftigen Erfolgswerkes stattfand. Im nächsten Jahr – inzwischen war die erste Fassung der Symphonie »mit der Glocke« fertig – legte der Komponist dann den Grundstein zum Weiterfolg seiner Ballettmusik, als er aus der Partitur drei Suiten herauslöste, deren Sätze obendrein, wie nicht zuletzt die Geschichte der Tonträger zeigt, je nach dem Geschmack des Dirigenten frei kombinierbar sind. Chatschaturjan hat das selbst in seinen Konzerten vorgeführt, wohlwissend, daß man ihn ohne seine musikalische Visitenkarte nicht würde ziehen lassen: Der *Säbellanz*, in der vieraktigen Erstfassung des Balletts als vorletzte Nummer vor dem großen Finale plaziert, ist so sehr zum Synonym für den Namen seines Verfassers geworden, daß nicht einmal das unaufhaltsame *accelerando* des direkt anschließenden *Gopak* eine Chance hat, obwohl es kaum etwas Vergnüglicheres gibt als die Augenblicke, in denen die Musik den jeweils höheren Gang einlegt, bis sie mit vollem Tempo in der Luft hängen bleibt ...

Auf diesem »Halbschluß« finden die Ereignisse der dritten *Gajaneh*-Suite, die hier in ihrer originalen Satzfolge zu hören ist, ihr verblüffendes Ende – beinahe, als sollte der Hörer gleich nochmal von vorn beginnen und seine »douze points« nicht ungeprüft auf die Nr. 5 setzen. Schließlich hat jede der Szenen ihre Meriten und ihr »Schlagerpotential« – von der *Baumwollerte* am Anfang des ersten Aktes und dem *Tanz der jungen Kurden*, in dem Chatschaturjan nach der improvisatorischen Einleitung überzeugend darlegt, wie wenige Töne für eine unwiderstehliche Melodie nötig sind, über den nagelbeschuht-polternden Auftritt der Männer [oder: Bergbewohner] aus dem ersten Akt bis zur Einleitung des zweiten Aufzugs (»Teppeichweben«). Die Menge – bisweilen auch Schicksal geheißен – hat indes ihre

Entscheidung getroffen. Zum einen wurde der *Säbel-tanz* zu Chatschaturjans »sine qua non«, zum andern das Ballett des Neununddreißigjährigen zur Meßlatte all dessen, was danach kam: »Seit Gajaneh durfte ich keine neuen Wege mehr gehen; niemand hätte mir das erlaubt – vor allem das Publikum nicht. Es ist anstrengend für einen Komponisten, immer an dem gemessen zu werden, was er früher schon einmal geleistet hat. Und es stimmt mich traurig, daß all meine übrigen Werke im Schatten von Gajaneh stehen«, gab er in einem seiner letzten Interviews zu Protokoll.

Er hätte sich trösten können: Auch eine zweite »Gajaneh« wäre mit größter Wahrscheinlichkeit durchgefallen, denn sie wäre ja »nicht mehr neu« gewesen. Die Launen derer da ganz oben sind nun mal so unberechenbar und gefährlich wie der Wankelmut im Souterrain – eine Tatsache, die jedes wahre Künstlerleben zu einem *va banque*-Spiel macht.

Kosimo Prutkow jr. • Eckhardt van den Hoogen

- 1) ... was Fliegen sind den müß'gen Knaben, das sind wir den Göttern; sie töten uns zum Spaß (*King Lear*, IV/1).
- 2) Die erste, unter widrigen Umständen zustande gekommene Freiluft-Aufführung im Sommer '37 wird hier stillschweigend ignoriert.
- 3) Wenn Lästereien behaupten, auch westliche Politiker warteten mitunter ungeduldig auf irgendeinen läppischen Anlaß, um weitgreifende gesellschaftspolitische oder wirtschaftliche Umbauten durchsetzen zu können, so sind das selbstverständlich böswillige Unterstellungen.
- 4) Georgij Chubow nennt den 25. Dezember, Grigorij Michailowitsch Schneerson hat den 13. des Monats.
- 5) Zitiert nach Friedbert Streller, *Aram Chatschaturjan*, Leipzig 1968, S. 130.
- 6) Ebd., S. 167.

Robert-Schumann-Philharmonie

Die Robert-Schumann-Philharmonie gehört zu den traditionsreichsten Orchestern Deutschlands. 1833 als Stadtorchester durch Wilhelm August Mejo in Chemnitz gegründet, erlangte das Orchester zunehmend überregionale Bedeutung. Mit der Eröffnung des Chemnitzer Opernhauses 1909 begann eine weitere Blütezeit. Unter Oscar Malata, von 1910 bis 1931 erster Generalmusikdirektor der »Städtischen Kapelle«, kamen Gastdirigenten wie Richard Strauss, Fritz Busch, Otto Klemperer, Bruno Walter, Erich Kleiber, Arthur Nikisch, Arnold Schönberg, Max Reger und Paul Hindemith nach Chemnitz. Nach dem Zweiten Weltkrieg war Rudolf Kempe der erste Chef des Orchesters. GMD Robert Satanowski (1960 bis 1962) trug wesentlich zur Erweiterung des zeitgenössischen Repertoires bei. In der fast 20-jährigen Amtszeit von GMD Dieter-Gerhardt Worm (1975 bis 1993) erhielt der Klangkörper 1983 anlässlich des 150-jährigen Bestehens seinen heutigen Namen. Es fanden erste wichtige Gastspiele im In- und Ausland sowie CD-Aufnahmen statt.

Ziel des Chefdirigenten Oleg Caetani (1996 bis 2001) war es, die hohe künstlerische Qualität des Orchesters, die im Konzert vorhanden war, auch in der Oper zu erreichen. Mit *Tannhäuser*, den *Meistersingern* und dem *Ring des Nibelungen* setzte er die Wagner-Renaissance seit der Wiedereröffnung des Opernhauses zu Beginn der 1990er Jahre fort. 2001/2002 wurde Niksa Bareza GMD der Oper Chemnitz und Chefdirigent der Robert-Schumann-Philharmonie. Frank Beermann richtete zwischen 2007 und 2016 als Generalmusikdirektor sein Augenmerk u. a. auf CD-Produktionen, sei es im Opern- oder Konzertbereich und verhalf dem Orchester damit immer wieder zu überregionaler Aufmerksamkeit und zu Preisen wie dem ECHO Klassik. Mit

Beginn der Spielzeit 2017/2018 übernahm Guillermo García Calvo die Position des Generalmusikdirektors.

In den letzten Jahren waren Dirigenten wie bitte er-
setzen durch (Wir benutzen die Genderform mit Doppel-
punkt - bitte an Ihre Schreibweise anpassen):

Solist:innen wie Frank Dupree, Veronika Eberle,
Alban Gerhardt, Boris Gilburg, Bernd Glemser, Xavier
de Maistre, Herbert Schuch, Martin Stadfeld, Jan Vog-
ler, Carolin Widmann, Jörg Widmann sowie das Ensemble
Kolsimcha in Chemnitz zu Gast.

Die Robert-Schumann-Philharmonie ist auch gern
gesehener Partner verschiedener Konzertveranstalter.
Gastspiele führten das Orchester u. a. nach New York,
Venedig, Thessaloniki, Rom, Salzburg, in diverse spani-
sche Konzertsäle, in die Tonhalle Zürich, ins Bruckner-
haus Linz, nach Frankfurt am Main, Düsseldorf, Köln,
München, Berlin, Dresden sowie zu den Festspielen
auf Schloss Neuschwanstein, den Schlossfestspielen
Ludwigsburg und zum KlassikSommer Hamm. Zu den
Aufgaben des Orchesters gehören neben Aufführungen
in Oper, Operette, Musical und Ballett regelmäßige
Sinfoniekonzerte sowie zahlreiche weitere Konzerte
sowohl in sinfonischer als auch in kammermusikalischer
Besetzung. Einen besonderen Stellenwert nimmt die Kin-
der- und Jugendarbeit im Programm des Orchesters ein.
<https://www.theater-chemnitz.de>

Frank Beermann

Frank Beermann hat sich als Dirigent auf der Bühne
und durch zahlreiche CD-Einspielungen international
profiliert. Sein stets waches Interesse an Neuem, Unent-
decktem, aber auch an Neuinterpretationen des Kernre-
pertoires hat ihm zahlreiche Preise und Anerkennungen
eingebracht.

Ein großer Repertoireschwerpunkt des Dirigenten
sind die Opern von Richard Wagner. Seine Interpreta-
tionen von »Tristan und Isolde« im Rahmen der Minder-
ner Wagnerprojekte sowie »Der Ring des Nibelungen«
(2015–2019) an selber Stelle ernteten größtes Lob in
den deutschen und internationalen Feuilletons.

Im Oktober 2015 schrieb Eleonore Büning in der
Sonderausgabe des Magazins Crescendo anlässlich der
Echo Klassik Verleihung: »Frank Beermann ist einer der
besten Wagner Dirigenten unserer Zeit.«

Seine CD-Einspielungen, die sowohl im Kernreper-
toire, als auch mit Ausgrabungen und zeitgenössischen
Werken ein breites Spektrum repräsentieren, wurden
vielfach ausgezeichnet, darunter 2009 und 2015 mit
dem Echo Klassik.

Schon seit einigen Jahren beschäftigt Frank Beer-
mann sich intensiv mit den sinfonischen Werken von
Richard Strauss und Gustav Mahler, sowie besonders
den Sinfonien von Anton Bruckner. Nach zyklischen Ges-
amtauführungen der sinfonischen Werke Beethovens,
Brahms, Schuberts, Schumanns, Mahlers (ohne die
8. Sinfonie), Strauss in den letzten zehn Jahren, der
Gesamteinstrumentation der Klavierkonzerte Mozarts mit
Matthias Kirschner und den Bamberger Sinfonikern
arbeitet Frank Beermann zur Zeit im Rahmen des Klassik-
Sommers Hamm an einer über mehrere Jahre verteilten
integralen Aufführung der Sinfonien Mozarts.

Frank Beermann war von 2007 bis Sommer 2016
GMD der Theater Chemnitz und Chefdirigent der Ro-
bert-Schumann-Philharmonie. Unter den nationalen und
internationalen Engagements der letzten Zeit waren
Debüts beim Athens National Orchestra, dem Philhar-
monia Orchestra London, dem Staatstheater Stuttgart
und dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg.
Im Januar 2020 debütierte er mit großem Erfolg am Théâ-
tre du Capitole in Toulouse, wo er mit dem Orchestre

National du Capitole de Toulouse eine Neuproduktion von Wagners »Parsifal« leitete. Eine Neuproduktion von Richard Strauss »Elektra« führte ihn im Juni 2021 an gleiche Stelle zurück und wurde zu einer wunderbaren Wiederbegegnung mit dem Orchestre National du Capitole de Toulouse und wiederum zu einem großen Erfolg. Aktuelle Projekte sind »Rusalka« und »Tristan und Isolde« am Theatre national du Capitole de Toulouse.

Not a Symphony and Not a Poem: Composer, Do your Duty

*As flies to wanton boys are we to th' gods;
They kill us for their sport. (1)
(William Shakespeare)*

The compositional late bloomer Aram Khachaturian had spectacularly catapulted himself out of the ranks of promising students into the limelight of the Soviet world with the premiere of his first symphony on 23 April 1935 and the premiere of his Piano Concerto on 14 November 1937. (2) Flanked by some occasional pieces for the stage displaying his exceptional talent as well as a number of finely crafted chamber compositions, among which the Trio for Violin, Clarinet, and Piano as well as the sensational *Toccata* for piano quickly gained a foothold even outside the USSR, the two orchestral works reveal a voice that in its unique blend of natural talent, original temperament, and carefree naivety achieved without strenuous ado what had not come so easy to the previous generation of composers from the Caucasus: the transformation of native folk material into substances not only out of which miniature pieces for the dance stage and concert hall could be formed, but also, going beyond this – in many cases with only a few manipulations – out of which massive symphonic edifices could be shaped without the impression of affected or contrived tactics ever being conveyed to the listener.

Honors were not long in coming. In 1938 Aram Khachaturian was named a Meritorious Artist of the Armenian SSR, to which he had dedicated his first symphony; in 1944 he received the same distinction from the Russian SFSR. After the first (of two) Orders of Lenin in 1939, he received the Stalin Prize, Second Degree, for the Violin Concerto in 1941, and it was followed by

two First Degree prizes in this category, for the ballet *Gayaneh* in 1943 and for the second symphony, »The Bell,« in 1946. If we add to these distinctions the Order of the Red Banner of Labor in 1945 and the title of People's Artist of the Russian SFSR in 1947, then the result is a considerable balance of credits that in normal human forms of bookkeeping would have been such a substantial cushion of high esteem that one artistic misstep ought not to have mattered.

But Aram Khachaturian had to learn that what is generally regarded as mob behavior – even a sevenfold world champion will be mercilessly booed if he merely ends up in second place during his eighth competition – belonged to the fundamental political principles of the members of the Soviet regime: nobody was supposed to be overproud of his previous accomplishments and accolades and could not at all be sure that the orders and medals on his shirt front were worth any more than the tin out of which they had been stamped. And, say, for instance, that somebody had gotten the megalomaniac idea that special privileges had accrued to him because of these ornaments, with the tacit implication being that he had this or that moment of creative freedom coming to him: it was to be made clear to him with the greatest emphasis that one thunderclap from the executive suite would be enough to rouse the dreamer in him from his madness.

The days of thunder are sufficiently well known: it was in mid-January 1948 that Tikhon Khrennikov delivered a lecture to the assembled guild of Soviet composers in the name of the cultural purge specialist Andrei Zhdanov – admittedly, completely against his wishes, as he later never tired of asserting – and swung the antiformalist broadsword without taking into account the persons involved or their previous accomplishments. The direct cause behind the friction, Vano Muradeli's

opera *The Great Friendship*, was on closer inspection nothing more than the fervently desired stumbling block (3) for the activation of a program that had long been in preparation: finally one could give the old Nikolai Myaskovsky the punch he had coming to him; finally Dmitri Shostakovich could get his reprimand, and it could be conveyed to Sergei Prokofiev that the very recent triumph of his sixth symphony, which as late as January the central press had celebrated as »the beginning of a new creative phase of the great master,« had been purely illusory and that the work in truth had been a flop.

In view of the previous creations by the bookbinder's son from Tiflis, it would have been relatively difficult to give him his share of the thrashing – but then he himself had provided the perfect ammunition quite literally at the last minute, on 25 December 1947. (4) On this day Yevgeny Mravinsky and the State Symphony Orchestra of the USSR had premiered the new *Symphony-Poem* in Moscow – an unorthodox piece and by Khachaturian's standards a downright experimental work that must have commanded highly expectant amazement from the audience assembled in the Grand Conservatory Hall even before the tremolo *Crescendo* of the strings. Not, say, because of the orchestral lineup consisting of pairs of woodwinds (along with the piccolo and the English horn), four horns, three trumpets and trombones each, a bass tuba, a harp, timpani, percussion instruments, and strings that sat in the usual order on the stage; after all, on the same day they were also used for the first Moscow performance of the new Prokofiev symphony. But what was meant by the fifteen trumpeters who formed a straight line over the stage behind the orchestra? And why had the organologist and musician Isai Aleksandrovich Braudo taken a seat at the console of the Cavallé-Coll organ? No question, something was in the air. The *Symphony-Poem* in fact caused a little

sensation but not one, as Georgi Khubov demonstrated in his extensive monograph, that endured over time: »The opinions differed, but not so much that a discussion would have resulted from this. Some saw the interesting aspect of this work in its bold experiments and formal inventions; others asserted that these inventions were merely entertaining artifices; a third group found the work monotonous, ponderous, and boring; a fourth group discovered in it the imitation of 'modern models' and wanted to accuse the composer of verging on the betrayal of national and realistic principles. In any case, insofar as we eliminate haphazard statements and exaggerations, we can say with complete impartiality that the *Symphony-Poem* wearied and confused the audience. Nobody spoke with real enthusiasm about it, and many, including well-known musicians and close friends of Khachaturian, to be sure discovered some passages and curious details in the score but regarded the work as a failed creation. And they were right.«

Unlike the comrades from the clean-up operation who enjoyed the *Poem* as carrion for consumption by vultures, Georgi Khubov did not make his verdict easy for himself. Before turning to a thorough analysis of the score, he dedicated himself exclusively to the »explosive creative problems« with which the composer found himself confronted during the war years and during the immediately following period after 1945: »The newness that had opened up to him [Khachaturian] during the years of the Great Patriotic War and that had found its echo in his work on *Gyaneh* and above all in the 'Symphony with the Bell' was something that demanded a mighty development. Khachaturian seemed to understand this.«

Not only once, thus Khubov continues, the composer at the time had told him that he »was dreaming of a grand heroic opera about our times, about our people;

but he did not find a subject that would really enthral him and grip him. He was also thinking about a 'dramatic' symphony of folk character and programmatic content, innovative and bold, as he put it, 'audacious' in form and at the same time genuinely suitable for the masses in the power of its emotional effect.« This quest, even if it was carried on with »a certain naïve zeal,« never led Khachaturian near to the constructivist formalism and modernism that precisely at that time (after 1945) again were spreading out more vigorously in Soviet music. Just the opposite: »The simplification of some, the abstract formalist tendencies of others, old-fashioned creative methods, the lack of striving for creative boldness, and a primitive treatment of the great current ideas – all this and much more continue frequently to be the reason for our drastic creative failures.« Here Khubov is quoting from »The Soviet Symphony,« an article written by Khachaturian in 1945 that remained unpublished.

The musicologist's high hopes were not fulfilled, and he did not hide his disappointment: in his opinion the »refinement of the sound architecture« and the »excess of expressive means« as well as the »brilliance and the splendor of the decorative magnificence« departed so very much from the statements and promises made by the composer that the critical author saw himself just as duped by the *Symphony-Poem* as the »Kremlin set« had been two years before by Dmitri Shostakovich's ninth symphony. Instead of a mighty victory celebration, on 3 November 1945 Yevgeny Mravinsky had conducted a playful, mildly ironic music distancing itself from every idea of a »genuine Ninth,« a work that initially had met with a lot of general recognition but had not found favor with the leading ideologues.

Whether and how Aram Khachaturian's most recent creation could have held its own is a pointless question since the ax fell shortly after its Moscow premiere,

and the work vanished from the radar – however, not without the embarrassing self-castigation of its creator, who committed his »mea culpa« to paper under the title of »Much Experienced, Much Invented«: »I wanted to write something really great, festive, and unusual for the thirtieth anniversary of October. I sought the means in order (as I thought) to lend expression to great ideas. I wanted to write a work that would enable the listener to have a sense of my unwritten program without explanation. In this work I wanted to express the feeling of joy and of pride that the Soviet people feel for their great and mighty fatherland. But apparently here I went wrong in the choice of the means. Therefore, my trumpets appeared in a great crowd; thus, I felt the need to take the organ; for me, it was interesting to transfer the organ from a 'sacred' state into a worldly one. So far, all existing instruments have served our art; only the organ had not yet been used in the way mentioned above. But apparently I did not succeed. I was carried away by the outward appearance of things, and I was unable to keep the right measure in good time. At the moment I recall the entire compositional process of my 'Symphony-Poem,' and I am convinced of it [NB: of the previous statement]. It is obvious that I would have more strictly controlled myself if this criticism had existed before.«

The history of the *Symphony-Poem*, Khubov complains, was »a doubly sad story – because the work in fact proved to be a failure and because in addition it offered the opportunity to expose Khachaturian to the baseless, unjustified charge of formalism, which is foreign to the composer's entire artistic nature.« Khachaturian initially bowed to the attacks and »felt remorse for his misdeed,« as did most of his chastised colleagues; but in November 1953, a mere eight months after the dictator's death, he was the first to mount a self-defense against the »patronizing attitude of the authorities

toward composers«: »One must decidedly move away from the bad practice of interfering with the composer's creative process by those who serve in musical administrative posts. The creative problem cannot be solved on official, bureaucratic paths.« (5)

And he would eventually obtain late satisfaction. Sixteen years after what had remained its inconsequential Moscow premiere (and ironically a year after the publication of Khubov's monograph), the *Symphony-Poem*, under the new title of the *Third Symphony*, saw the light of a world that got much, much more out of the »failed work.« In the meantime Khachaturian had composed, not counting numerous shorter occasional pieces and pieces for festive occasions, his last ballet, *Spartacus*, as well as two of his three concerto-rhapsodies, and in 1961 with the three-movement Piano Sonata had dared to venture into areas of abstraction that in the era of the notorious Zhdanov Resolution of 10 February 1948 possibly would have earned him a place among Moscow's most prominent street sweepers.

In the meantime much had happened – most recently at the Twenty-Second Party Congress of the Communist Party of the Soviet Union (17–31 October 1961), in honor of which not only the largest European hydroelectric power plant was built in Volgograd and the mightiest thermonuclear bomb »of all time« was detonated: the rigor with which the blessed deeds of Joseph Stalin, the friend of humankind, were exposed for what they were at this gathering seems to have come close to being a thoroughgoing slash-and-burn operation and after the more modest beginnings of the Twentieth Party Congress would have contributed to an atmospheric brightening in which the same music that a decade and a half before had rushed over bigwigs and through hollow skulls was able to meet with a completely different resonance. Even if I would not go so far as the overzealous Friedbert

Streller, who in 1968, full of bliss, described »what true ideas of the new man are presented in this symphonic poem and of what passionate and captivating, lively feelings today's human being is capable« – it cannot be denied that since the beginning of the thaw the collective mood had brightened and with it the capability for the perception and reception of works such as Khachaturian's *Symphony-Poem* had also increased.

Furthermore, we should not forget in what stylistic context it was that the composer had undertaken his festive experiment. In 1947 people expected from him the »realism« of *Gayaneh* or the *Masquerade* or possibly something in the manner of the mighty second symphony or the brilliant »realistic« virtuoso pieces for piano or violin and orchestra (it had already not been easy for the more subdued, darkly colored Cello Concerto to find a place in the repertoire). However, for a study of the musical elementary particles and their molecular combinations, which then also, what is more, was presented with the insufferable exuberance of a discovery-happy high school pupil – for such a treatment the time, which also had become entangled in the perfidious spy network of a Lavrenti Beria, was most unfavorably chosen.

It is thus also no wonder that even the sensorium of Georgi Khubov, who otherwise was so alert and discerning, as indicated above, was not tuned in to the *Symphony-Poem*. Otherwise it could not have escaped him that Aram Khachaturian, in his personal quest for a bold, innovative form that at the same time was supposed to help him to convey simple emotional messages, had taken a considerable step forward.

Here the (intentional or unintentional) trick consisted in the drastic reduction of the means to »meaning-free« distillations that in the first part of the *Poem* are melted into a concertante toccata of colossal caliber. The heavy-duty repetitions of quarter notes; the »Lombard«

short-long motif with which Khachaturian so often evokes the improvisational character of the Ashugs; simple fifth-fourth fanfares with an overlay of note repetitions with triplet dotting and ornamental triadic arpeggios – they produce the small but highly effective arsenal for the fifteen »Trombe soles« blending in with their C major in the increasingly intensive B of the strings: this harsh second-interval friction was for Aram Khachaturian not a genuine form of dissonance but a means of accentuation familiar to him from the folk music of the Caucasus and of which he long had fondly availed himself (here we need only listen to the galop from the *Masquerade* suite), which is why now too he has trumpets 13–15 immediately pick up the leading tone and reinforce it.

When the organ presents itself in solo after the heavily spiced chordal structures pervaded by the rattling of the snare drum and occasional »pedal tones« in the low brass instruments, all the actors that the composer needs for his toccata have been assembled. The absolutely endless cadence of the sixteenth triplets, in part led in unison and in part in contrary motion that we again will meet in the *Festive Poem* of 1952 and above all at the beginning of the bold Rhapsody for Piano and Orchestra of 1968 – after twenty-five measures this plenum furioso combines with the solo trumpets to form a glistening double chorus that precisely at the moment when the motion threatens to get tied into a knot is abruptly snatched out of the whirl by the woodwinds and strings of the orchestra: all of a sudden the concertante voices fall silent, and Khachaturian brakes the wild play with one of his full *ritardandi* and prepares a backdrop for himself out of the augmented »short-long-short-short-long« of the fanfares and the quiet pulse of quarter notes in triplets in order now to sketch in the »symphonic« second part of the composition a landscape in the face of whose fascinating breadth even the most numbskulled hunter

of formalists would have to lay down his persnickety weapons. This is one of those scenes for which Martiros Saryan had the suitable colors and subjects, a meditative song that improvisationally spins out more and more until the musical cup overflows ([1] 12:36) and pours its content into the next section, which presents itself as »suitable for the masses« because it is a development section put together from the simple substances of the toccata: the »Lombard« trumpet motif in the strings, the sixteenth triplets of the organ over a »walking bass« initially in the clarinet and then (as at the end of the toccata) in the strings, from which an ostinato consisting of four descending sixteenths and three emphatic quarter notes (but now, just as simple as it is momentous) splits off and in league with the chains reconfigured as eighth triplets vehemently prepares to have the concertante solo trumpets enter for the developmental process. With resounding chords sharpened by leading tones, the organ also again reports for musical duty and after eight measures of an orchestral set piece forming a transition finally signals the highly audible beginning of the recapitulation (18:52): the goal of bringing together under a single roof two seemingly completely disparate spheres (the abstract idea of a double-choral toccata and the natural landscape of the Russian »East,« which, as we know, lies in the south), to bring art and nature into a synthesis that can be easily understood by all or by uniting them in a »Sinfonia« – this goal is within reach and is ultimately reached when the two extremes are layered over each other in a *Maestoso* (20:58). Where the cantilena began in the exposition a violent step is stamped in the recapitulation, while the fifteen »Trombe sole« along with some parts of the orchestra blare out the melody redefined as a march and the organ goes its sextuplet ways through the triumphant tumult.

It should be noted that Aram Khachaturian marks the said *Maestoso* with quarter note = MM 96 in the score of the work published in 1966. Oddly, however, among the recordings of the *Symphony-Poem* with which we are familiar, a work that we may now rightly call a *Symphony*, there is only one that takes this interpretive marking to heart: while all other recordings (from Kirill Kondrashin to Fedor Glushchenko) run through the episode at a horrendous tempo, Leopold Stokowski takes the music at a leisurely, broad pace savoring every note with the greatest fullness of sound – and here interpreters are again in agreement – before the last apotheosis sends up its waves. After a mirroring of the cantilena, *poco pesante e poco sostenuto* (...), the composer knows no stopping: it is first fifteen score pages later that the energies that have been gathered are so very completely ordered that they come to rest in the gigantic union of the heavy-duty quarter notes with which everything once began. Now Aram Khachaturian, the friend of seemingly interminable conclusions, has had his full say.

* * *

It is easy to imagine that a creative artist who viewed even the smallest of his works with a father's loving pride must have regarded himself as a traitor when he was forced to distance himself from what was then his most recent creation, a work in which he unleashed the elements with his effusive élan and with naive joy in the play of musical primal forces had produced an »innovative and bold« amalgamation. A form of enthusiasm – instead of lighting fires with its sparks – that crashes against a wall of ignorance, has to justify itself with torturous declarations, and completely unnecessarily also has to beg for pardon that it even exists at all: it turns without frictional loss worth mentioning against its author

and, depending on his state of mind, for a time or in the long run can throw him off his path. In the case of Aram Khachaturian we have to reckon with four to six years of recuperation: before in 1952 he again entered the concert hall with the *Festive Poem* for orchestra, he primarily wrote music for films (including for *The Battle of Stalingrad*) and stage pieces as well as some songs, and two more years passed before his new ballet, *Spartacus*, was ready for performance. However, since 1952 there had been a second version of his hit *Gayaneh*, which at the time – newly arranged for the Leningrad (St. Petersburg) Kirov Theater – was performed in other Soviet cities as well as in Hungary and Bulgaria.

It is no wonder that it is above all this music that people wanted to hear then and continue to want to hear by him today. And it does not matter whether the action, as in the original libretto by Konstantin Nikolayevich Derzhavin, centers on events at the Cotton Kolkhoz by the name of *Happiness*, which is rescued from the destructive schemes of a counterrevolutionary clique by the alertness of the title heroine, her beloved Kazakov, and a band of peaceful workers, or whether the whole, as in the third version of 1957 for Moscow's Bolshoi Theater, is designed as a drama of jealousy with a murderous assault, happy healing, and final forgiveness, in order to go into »the problems of the new human epoch,« in which »people of 'high moral qualities' grow up in a free fraternal society« (6) – this is, compared with the composer's accomplishment of the greatest possible secondary importance. *Gayaneh* is, as the Soviet musicologist Boris Vladimirovich Assafiev wrote, »above all a feast of music [...], which recalls Rubens in the lavishness of the pleasurable life of the melody and the generous largesse of the orchestral sounds.«

This lavish generosity is all the more astonishing inasmuch as it owed its existence to the most highly hostile

circumstances: »I was living in Perm on the fifth floor of the 'Central' hotel. When I recall this time, every time I think how difficult things were for people. The front needed weapons, bread, and makhorka [tobacco] ... And in art everybody needed intellectual nourishment – the front as well as the backcountry. And we artists and musicians understood this and gave our whole strength to it. I wrote some seven hundred score pages for 'Gayaneh' during half a year in the cold hotel room in which there was a piano, a stool, a table, and a bed.« After Leningrad's Kirov Ballet, for which the premiere had already been selected, Aram Khachaturian was also evacuated to the city by the Urals in the spring of 1942, where the premiere of the future successful work was held already on 3 December. During the following year – in the meantime the first version of the symphony known as »The Bell« was ready – the composer then laid the cornerstone for the world success of his ballet music when he extracted three suites from the score, whose movements, what is more, as the history of sound carriers shows, can be freely combined in keeping with the taste of the conductor. Khachaturian himself set an example here in his concerts, knowing well that people would not let him go without his musical visiting card: the *Sabre Dance*, in the four-movement first version of the ballet placed as the next-to-last number prior to the grand finale, has so very much become a synonym for the name of its composer that not even the nonstop *accelerando* of the immediately following *Gopak* has a chance, even though there is hardly anything more pleasurable than the moments when the music on each occasion shifts into a higher gear until it remains hanging in the air at full tempo ...

It is in this »semiconclusion« that the events of the third *Gayaneh* suite, here heard in the original order of the movements – come to their puzzling end – almost as if the listener should begin again from the beginning

and not stake his »douze points« untested on No. 5. After all, each of the scenes has its merits and its »shit potential« – from the *Cotton Harvest* at the beginning of the first act and the *Dance of the Young Kurds*, in which after the improvisational introduction Khachaturian convincingly demonstrates how few notes are necessary for an irresistible melody, over the entry of the men (or: mountain dwellers) with the noisy nail shoes from the first act to the introduction of the second act («Carpet Weaving»). The masses – at times also called destiny – however have reached their decision. On the one hand, the Sabre Dance became Khachaturian's *sine qua non*; on the other hand, this ballet by the thirty-nine-year-old composer became the measuring stick for all that came after it: »Since Gayaneh I could no longer follow any new paths; nobody would have allowed me to – above all the public would not have. It is a strain for a composer always to be measured by what he has already accomplished before. And it makes me sad that all my other works stand in the shadow of Gayaneh,« he stated for the record in one of his last interviews.

He would have been entitled to consolation: A second »Gayaneh« with the greatest probability also would have been a failure, for of course it »no longer [would have been] new.« The moods of those at the top are just as unpredictable and dangerous as the fickleness prevailing on the lower level – a fact that makes every genuine artist's life a game of *va banque*.

Kosimo Prutkow Jr. • Eckhardt van den Hoogen
Translated by Susan Marie Praeder

[1] Gloucester in *King Lear*, Act IV, Scene 1.

[2] Here the first outdoor performance during the summer of 1937, which occurred under unfavorable circumstances, is passed over in silence.

[3] If evil tongues claim that Western politicians sometimes also were waiting impatiently for any sort of ridiculous occasion in order to be able to institute extensive sociopolitical or economic restructuring, then these of course are malicious imputations.

[4] Georgi Khubov names 25 December; Grigori Mikhailovich Shneerson, the thirteenth of the same month.

[5] Cited after Friedbert Streller, *Aram Chatschaturjan*, Leipzig, 1968, p. 130.

[6] *Ibid.*, p. 167.

The **Robert Schumann Philharmonic Orchestra** is one of the most traditional orchestras in Germany. Founded in 1833 as a city orchestra by Wilhelm August Mejo in Chemnitz, the orchestra increasingly gained national importance. The opening of the Chemnitz Opera House in 1909 marked the beginning of another period of prosperity. Under Oscar Malata, first general music director of the "Städtische Kapelle" from 1910 to 1931, guest conductors such as Richard Strauss, Fritz Busch, Otto Klemperer, Bruno Walter, Erich Kleiber, Arthur Nikisch, Arnold Schönberg, Max Reger and Paul Hindemith came to Chemnitz. After World War II, Rudolf Kempe was the orchestra's first chief. GMD Robert Satanowski (1960 to 1962) contributed significantly to the expansion of the contemporary repertoire. During the almost 20-year tenure of GMD Dieter-Gerhardt Worm (1975 to 1993), the orchestra received its present name in 1983 on the occasion of its 150th anniversary. The first important guest performances at home and abroad as well as CD recordings took place.

The goal of the chief conductor Oleg Caetani (1996 to 2001) was to achieve the high artistic quality of the orchestra, which existed in concert, also in opera. With Tannhäuser, the Meistersinger and the Ring of the Nibelung, he continued the Wagner renaissance since the reopening of the opera house in the early 1990s. In 2001/2002 Niksa Bareza became GMD of the Chemnitz Opera and chief conductor of the Robert Schumann Philharmonic. Between 2007 and 2016, Frank Beermann focused his attention as General Music Director on CD productions, among other things, whether in the opera or concert field, and thus repeatedly helped the orchestra to national attention and awards such as the ECHO Klassik. At the beginning of the 2017/2018 season, Guillermo García Calvo has taken over the position of general music director.

In recent years, conductors such as Soloists like Frank Dupree, Veronika Eberle, Alban Gerhardt, Boris Giltburg, Bernd Glemser, Xavier de Maistre, Herbert Schuch, Martin Stadtfeld, Jan Vogler, Carolin Widmann, Jörg Widmann as well as the Ensemble Kolsimcha have been guests in Chemnitz.

The Robert Schumann Philharmonic Orchestra is also a welcome partner of various concert organizers. Guest appearances have taken the orchestra to New York, Venice, Thessaloniki, Rome, Salzburg, various Spanish concert halls, the Tonhalle Zurich, the Brucknerhaus Linz, Frankfurt am Main, Düsseldorf, Cologne, Munich, Berlin, Dresden, as well as to the Neuschwanstein Castle Festival, the Ludwigsburg Castle Festival and the KlassikSommer Hamm. In addition to performances of opera, operetta, musical and ballet, the orchestra's tasks include regular symphony concerts as well as numerous other concerts with both symphonic and chamber music ensembles. Children's and youth work plays a special role in the orchestra's program.

<https://www.theater-chemnitz.de>



Robert-Schumann-Philharmonie (© Nasser Hashemi)

Frank Beermann

The Conductor Frank Beermann has distinguished himself internationally both on the concert platform and through his many CD recordings. His insatiable curiosity for new, undiscovered repertoire and interest in re-interpretation of core repertoire have won him numerous awards and prizes.

A core component of the conductor's repertoire are the works of Richard Wagner. His interpretations of »Tristan and Isolde«, »Tannhäuser«, »Lohengrin« and »Der Fliegende Holländer« in the Minden Wagner projects were rapturously received by local and international press alike. During the years 2015–2019 Frank Beermann conducted the acclaimed »Ring« cycle in Minden with 36 performances of the four operas by Richard Wagner.

Writing in the magazine Crescendo's special 2015 Echo Klassik Awards edition, Eleonore Büning wrote: »Frank Beermann is one of the best Wagner conductors of our times«.

His CD recordings, encompassing as much standard repertoire as they do rediscovered and contemporary works, have received multiple awards, most notably the Echo Klassik in 2009 and 2015.

Frank Beermann has in recent years devoted himself more intently to the great symphonic works of Richard Strauss, Gustav Mahler and in particular Anton Bruckner. He was thus rapidly able to add the »completed« 9th symphony including its reconstructed 4th movement to his repertoire.

Over the past 10 years, he has conducted full cycles of the symphonic works by Beethoven, Brahms, Schubert, Schumann, Mahler (except the 8th symphony) and Strauss, as well as the complete Mozart piano concertos with Matthias Kirschnereit and the Bamberger Sinfonikern;

he is currently working on the complete Mozart Symphonies in a new concert series for the Hamm Klassik-sommer, with performances spread out over several years.

From 2007 to 2016, Frank Beermann was Generalmusikdirektor of the Theater Chemnitz and Principal conductor of the Robert-Schumann-Philharmonie.

Recent national and international engagements have included his debuts with the Athens National Orchestra, the Aalto Theater Essen, the Philharmonia Orchestra London, Staatstheater Stuttgart, the Orchestre National du Capitole de Toulouse and the Philharmonisches Staatsorchester Hamburg.

His last project before the shut down was »Parsifal«, a highly acclaimed production at the Théâtre du Capitole Toulouse. In June 2021 a new production of »Elektra« at the same place became a great success and a wonderful reunion with the Orchestre National du Capitole de Toulouse.

Upcoming projects are »Rusalka« and »Tristan und Isolde« at the Théâtre du Capitole de Toulouse.

<https://www.frank-beermann.com/>



Frank Beermann (© Julia Bauer)

cpo 777 973-2