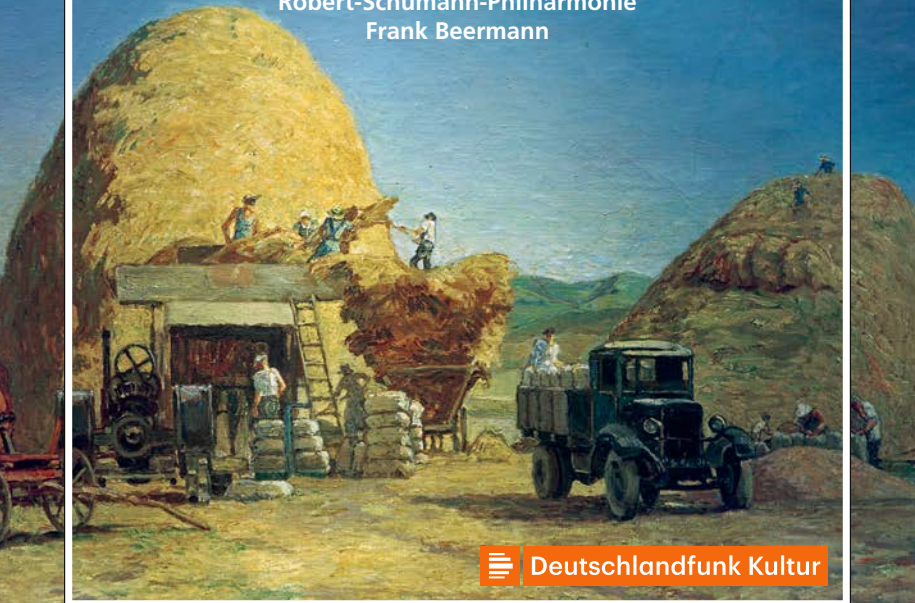


cpo

Aram Khachaturian
Symphony No. 1
Dance Suite

Robert-Schumann-Philharmonie
Frank Beermann



Deutschlandfunk Kultur



Aram Khachaturian

Aram Khachaturian 1903–1978

Symphony No. 1 in E minor

44'39

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| 1 | Andante maestoso con passione | 19'50 |
| 2 | Adagio sostenuto | 12'45 |
| 3 | Allegro risoluto | 12'04 |

Dance Suite

25'58

- | | | |
|---|-----------------------|-------|
| 4 | Trans-Caucasian Dance | 3'48 |
| 5 | Armenian Dance | 4'00 |
| 6 | Uzbek Dance | 11'14 |
| 7 | Uzbek March | 3'23 |
| 8 | Lezginka | 3'33 |

Total time 70'42

Robert-Schumann-Philharmonie
Frank Beermann

Aram Khachaturian Tänzerische Suite • Erste Symphonie

Exegi monumentum aere perennius ...
(Horaz)

Aram Khachaturian wurde am 6. Juni 1903 in Kojori bei Tiflis geboren und starb am 1. Mai 1978 in Moskau. Sein Vater Egija war mit dreizehn Jahren aus Orudbad an der persischen Grenze in die georgische Hauptstadt gekommen, hatte hier das Buchbinderhandwerk erlernt und danach die Werkstatt seines Lehrherrn übernehmen können. Egija führte mit seiner jungen, gleichfalls aus dem armenischen Südosten stammenden Gemahlin Kumasch eine glückliche Ehe, der nach dem frühen Tod einer Tochter vier Söhne entsprangen, auf die man mit Recht so stolz sein konnte wie auf die Enkelkinder: Waginak, der älteste, half dem Vater bei der Arbeit, besuchte die Handelsschule von Tiflis, studierte an der Moskauer Universität und lebte dann mit Familie und Eltern in Eriwan. Seine Tochter Lejli (1930–2015) trat als Schauspielerin (»armenische Volkskünstlerin«) in die Fußstapfen ihres Onkels Suren Iljitsch (1889–1934), der sein künstlerisches Handwerk bei Konstantin Stanislawskij gelernt hatte und am Haus der armenischen Kultur in Moskau wirkte. Sein Sohn war der bekannte Komponist Karen Surenowitsch Khachaturian (1920–2011). Lewon (1901–1968), der dritte des vielseitig begabten Quartetts, hatte eine sehr schöne Baritonstimme, mit der er vor allem durch das Radio bekannt wurde; sein Sohn Emin (1930–2000) machte als Komponist, vor allem aber als Dirigent Karriere.

Arams Biographie und Werdegang wurden im ersten Album der vorliegenden Serie¹⁾ so ausführ-

lich behandelt, daß es jetzt genügen mag, an einige grundlegende Einflüsse und einige einschneidende Erlebnisse zu erinnern, die den Weg des künftigen Komponisten bereiteten: an die musikalische Atmosphäre, die Khachaturian seit seiner frühesten Kindheit in Tiflis, der »Stadt der Lieder«, atmete; das große Repertoire an armenischen und aserbaidschanischen Volksliedern, das ihm insbesondere seine Mutter vermittelte; die melodischen und harmonischen Versuche auf dem bauffälligen Klimperkasten, den man für den Knaben um ein paar Kopeken erworben hatte; die Schulzeit im Elitelpensionat der Fürstin Argutinskaja-Dolgorukaja, das dem heißungsvollen Talent seine Türen geöffnet hatte; die Ausbildung an der Handelsschule, in deren Blaskapelle sich Aram vom dritten zum ersten Tenorhornisten vorarbeitete und – nachdem ein Kamerad mit einem eigenen Walzer hervorgetreten war – erstmals die undefinierbare Sehnsucht spürte, selbst einen solchen zu schreiben, dessen Melodie »vorher noch niemand gehört hatte«; dann die Aufführung der Oper *Abalom und Eteri* von Sakari Paliaschwili am Opernhaus von Tiflis, die den Sechzehnjährigen in einen mehrere Tage anhaltenden Betäubungszustand versetzte; die Turbulenzen der gerade damals nach Armenien und Georgien vordringenden Revolution; die »pianistische« Tätigkeit an Bord der Propaganda-Züge, von denen aus man den künftigen Sowjetbürgern die Errungenschaften des neuen Zeitalters schmackhaft machen wollte – aus all diesen disparaten Elementen und Vorkommnissen zwingt sich ein eiserner Wille das Fundament, von dem aus er in den nächsten Jahrzehnten die Heimat und die Welt erobern sollte.

Was ihm zur Errichtung des Podestes fehlte, fand er in Moskau. Zusammen mit dem zwei Jahre älteren Lewon logiert er bei seinem Bruder Suren, der

inzwischen das Studiotheater am Haus der armenischen Kultur leitet. Aram beendet die Handlungsschulbildung, immatrikuliert sich an der Universität, um fleißig Biologie zu studieren, verdient sich nebenher etwas im Lager einer Weinhandlung und wagt endlich die Aufnahmeprüfung am Musik-Technikum von Jelena Fabianowna Gnessina, die ihn trotz seiner theoretischen und geschichtlichen Defizite als Schüler akzeptiert, weil sie den wahren Musiker erkennt. Der ist neunzehn Jahre alt, als er beschließt, die »große Geige« zu lernen, auf der er in der nächsten Zeit wie ein Besessener übt, und er ist einundzwanzig, als er bei Michail Gnessin, dem Bruder der Institutsgründerin, seine ersten Kompositionsstunden erhält.

1925 beginnt die eigene Produktion, die sich vorläufig auf kleine Formate und Besetzungen beschränkt. Die Klavierstücke und Duos für Violine bzw. Violoncello und Klavier, die sich über die nächsten vier Jahre verteilen, wirken allerdings nicht wie Schularbeiten; selbst die 1928 und 1929 entstandenen *Sieben Fugen* enthalten trotz ihrer strengen polyphonischen Stimmführung so viel an »echtem Khachaturian«, daß dieser dieselben rund vierzig Jahre später – mit präudierenden Rezitativem versehen – an die Öffentlichkeit geben wird.

Da Michail Gnessin nicht nur an dem Institut seiner Schwestern, sondern auch am Moskauer Konservatorium unterrichtete, war es nur natürlich, daß er die Ausbildung seines Musterschülers ebendort fortsetzte. 1929 erfolgte der Wechsel, der schließlich in die Kompositionsklasse von Nikolaj Jakowlewitsch Mjaskowskij führte. Aram Khachaturian ist hier in den besten Händen, denn »N. Ja. lehnte jede glatte, geschickte, geistig aber trübe Mache ab: Selbst in sehr kleinen Stücken suchte er nach eigenen Worten vor allem die Individuali-

tät des Studenten. Stilistische Grobheiten, die in der Wachstumsphase des Komponisten und seiner Entwicklung nicht zu vermeiden waren, schreckten ihn nicht«. An kleinen Stücken hatte der junge Armenier mittlerweile einiges vorzuweisen. Unter anderem das ziemlich erfolgreiche *Lied-Poem* »Zu Ehren der Aschugen« für Violine und Klavier, mit dem er den Barden der kaukasischen Länder ein Denkmal setzte. Während er jetzt neben seinem Studium eine Reihe linientreuer Stücke (Märsche, Komsomolene-Lieder usw.) erfindet, folgen an »seriösen« Dingen die *Toccata für Klavier*, das *Trio für Violine, Klarinette und Klavier* (das Sergej Prokofieff mit nach Frankreich nimmt) und endlich kurz aufeinander die zwei ersten großen Werke, in denen Aram Khachaturian anwenden kann, was er bei den Instrumentationslehrern Reinhold Glière und Sergej Wassiljenko gelernt hat: die fünfsätzige *Tanzsuite* (1933) und die erste *Symphonie* (1934), die die Prüfungskommission des Konservatoriums als Diplomarbeit annahm und billigte. Wieder ein Jahr später beginnt mit dem Klavierkonzert die Reihe nationaler und internationaler Triumphe, über die hier ebensowenig zu sprechen ist wie über die mindestens zwei Druckseiten füllende Liste der Auszeichnungen, Ehrungen, Preise und Orden, die Aram Khachaturian im Laufe seines Lebens hat entgegennehmen können.

Das kosmische Phänomen des Tanzes – nach den Worten von Komitas Vardapet »eine der charakteristischsten Ausdrucksformen des menschlichen Lebens« – muß Aram Khachaturian gefesselt haben, seit er in jüngsten Jahren auf dem Dachboden des Elternhauses verschiedene Kupferkessel für seine

rhythmischen Studien verwendet hatte. Diese dürften ihm später zugute gekommen sein, als er mit seinem Klavierspiel die Massen zu den Propagandawaggons lockte, waren ihm aber auf jeden Fall von Nutzen, als Michail Gnessim die kreativen Kräfte seines Schülers in geordnete Bahnen lenkte: Schon 1925/26 schreibt er neben einigen eher lyrisch angelegten Stücken einen *Tanz*, eine *Walzer-Étude* und eine *Walzer-Caprice* für Klavier allein sowie zwei Tänze für Violine und Klavier. Unter den Bühnenmusiken, die er in den beiden folgenden Jahren für das Studiotheater seines Bruders Suren zu den Schauspielen *Bagdasar Achpar* («Onkel Bagdasar») und *Wostotschnij Dantist* («Der Zahnarzt aus dem Osten») von Gagop Paronjan sowie zu Gabriel Sndukjans *Chatabala* komponiert, finden wir mehrere Walzer in verschiedenen Tempi, einen Volkstanz, einen Walzer-Trott und sogar einen – Charleston.

Vor diesem Hintergrund lag es nahe, daß der fortgeschrittene Student, anstatt sich kopfüber in das Abenteuer einer Symphonie zu stürzen, erst einmal die bei Mjaskowskij, Glière und Wassiljenko bisher erworbenen Kenntnisse an einer älteren, programmatisch-ideologisch weniger vorbelasteten Form erprobte. Das Ergebnis, die fünfsätzig *Танцовальная сюита* («Tänzerische Suite»), ist ein erheblicher Schritt über die bescheidenen Formationen hinaus, die man am Haus der armenischen Kultur benötigte, um die genannten Theaterstücke musikalisch zu unterlegen. Khachaturian verwendet jetzt erstmals das romantische Orchester mit Piccolo, je zwei Flöten, Oboen und Fagotten nebst Englischhorn und Baßklarinette, vier Hörnern, drei Trompeten und Posauern, Tuba, Pauken, Harfe und Streichern, die er mit den üblichen Schlaginstrumenten (Triangel, Tamburin, kleine und große Trommel und Becken) gewürzt hat.

Das Konzept des Werkes ist, wie Georgij Chubow in seiner 1962 erschienenen Monographie treffend bemerkte, »sehr einfach, um nicht zu sagen: von elementarer Einfachheit. Man sollte darin nicht nach den ›tiefsten Tiefen‹ und den ›höchsten Höhen‹ des philosophischen Denkens suchen. Die Kraft und der Charme der Tanzsuite liegen in der Einfachheit ihres Entwurfs, in der jugendlichen Spontaneität, mit der Gefühle und Eindrücke mitgeteilt werden.« Vielleicht war es ja eben diese echte Naivität, die im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums so gut ankam, als Nikolaj Anosow (der Vater des legendären Gennadij Roshedestwenskij) im Frühjahr 1933 die Premiere des Werkes dirigierte.

Ob das Publikum allerdings geahnt hat, daß ihm in den fünf »Genreszenen« (Chubow) bereits der ganze Khachaturian vor Augen und Ohren trat? Da ist beispielsweise die »Orchesterwalze«, mit der der *Armenisch-aserbaidjanische* (oder *transkaukasische*) *Tanz* (I) anfängt: Man wird ihr in der *Gajaneh* wiederholte Male begegnen – unter anderem bei dem *Gopak*, der übrigens, ehe er sich in sein furores Dauer-Accelerando steigert, ebenso gemächlich dahingehit wie der *Usbekische Marsch* (IV). Der Pulsschlag des *Armenischen Tanzes* (II) ist derselbe, zu dem »Nuneh und die Mädchen« ihren Reigen aufführen und die Titelheldin des bewußten Balletts ihr Solo gibt. Und die *Lezzinka* (V) läßt – vom Sperrfeuer der Trommeln über das wirbelnde Thema und den Einsatz der breiten Gegenstimme bis zur Schlußwendung – nicht den geringsten Zweifel an der direkten Beziehung zu dem Glanzstück aus *Gajaneh*, das mindestens so wirkungsvoll ist wie der *Säbeltanz*.

In dem *Usbekischen Tanz* (III) hat Khachaturian die Dimensionen der anderen vier Sätze deutlich überschritten, um unterschiedlichste Experimen-

te anzustellen. Der improvisatorische Gestus, der vor allem die äußeren *Largo*-Abschnitte prägt, die hier besonders hervortretenden Sekundreibungen der begleitenden Instrumente, über denen sich ein usbekisches Lied erhebt, und die dezente Kontrapunktik resultieren in einer eigenartig losgelösten, träumerischen Episode, die etwas von den künftigen *Adagios* erahnen läßt und uns in eine jener wundersamen Landschaften versetzt, die der große armenische Maler Martiros Sarjan auf seine Leinwände gebannt hat. Dann belebt sich das Bild: Mit demselben Thema, das der Komponist kurz vorher im Finale seines Klaviertrios einer Reihe turbulenter Variationen unterworfen hatte, nähern sich einige scheinbar harmlose Gestalten, die bald darauf teils tanzend, teils marschierend, einander jäh unterbrechend, durch die Szene kobolzen, bis ein massiver Gongschlag den Spuk vertreibt. In der kontemplativen Stille des *Largo* senkt sich ganz langsam der Vorhang.

Wie bereits angedeutet, war Nikolaj Mjaskowskij ein Pädagoge, der seine Schüler an einer langen Leine laufen ließ, solange sie ihm geistreiche, originelle Dinge brachten. Das hinderte ihn nicht an nützlicher Kritik, wie sie Aram Khachaturian nach der Fertigstellung seiner *Tanzsuite* zu hören bekam: »Mjaskowskij stellte fest, daß meine Suite erste Mängel hatte und lenkte meine Aufmerksamkeit auf die Tatsache, daß meine Themen nicht entwickelt, sondern nur durch neue Harmonien und Orchesterfarben angereichert waren. Ein anderer Nachteil war seiner Meinung nach die recht unbewegliche, statische Baßstimme ...«

Das hat sich Khachaturian nicht zweimal sagen lassen, wie man am 23. April 1935 hören konnte, als der ungarische Dirigent Jenő Senkár am Pult der Moskauer Philharmoniker die Examensarbeit des nunmehr diplomierten Komponisten aus der Taufe hob: eine ausgewachsene, rund vierzigminütige Symphonie in drei Sätzen, der schon nach wenigen Takten anzumerken ist, daß Mjaskowskij konstruktive Einwände auf einen äußerst fruchtbaren Boden gefallen waren. Der Prolog des Kopfsatzes nimmt mit seinen improvisatorisch anmutenden »Lombardismen« (Motiv A), die der Kunst der Aschugen abgelauscht sind und noch in den spätesten Werken des Komponisten auftauchen, sogleich einen ganz anderen »Entwicklungsgang« als die Suite: Nach und nach belebt sich das Geschehen rhythmisch, aus dem Puls der Triolen ergeben sich die ersten kontrastierenden Gedanken der Streicher (B [1] 0:40) und der Klarinette (C [1] 1:13, *Allegretto giocoso*), das lombardische Motiv (A) wird zum Gegenstand eines weiträumig angelegten *accelerando*, die triolische Figur B greift ein (und demonstriert beiläufig, daß auch die »statische Baßstimme« der Vergangenheit angehört) – und endlich beginnt (bei 4:18), der Hauptteil des Satzes (*Allegro non troppo*), der aber merklich vom üblichen Bauplan abweicht. Anstatt nämlich Haupt- und Nebenthema durch modulierende Übergänge miteinander zu verbinden, beschränkt sich Khachaturian zunächst auf die Exposition eines *Allegro*-Themas, das er sogleich einer eigenen Fortspinnung und Durchführung unterzieht. Dann gebietet er dem *Allegro* mit mächtigen Hörnerrufen Einhalt²⁾ und schlägt ein gänzlich neues Kapitel auf: Jetzt erst – über der schwirrenden Klangfolie des Orchesterklaviers – kommt der lyrische »Nebengedanke« (*Andantino cantabile*), und auch dieser erlebt seine Durch-

führung, bevor sich die Substanzen in einer weiteren Verarbeitung verbinden und allmählich von dem schematischen Raster der klassischen Architektur in die Freizügigkeiten einer symphonischen Dichtung drängen, so daß eine formgerechte Reprise den Rahmen vollends sprengen müßte. Khachaturian beschränkt sich auf teils sukzessiv, teils simultan zitierte Erinnerungen und beendet den Satz mit einem verklingenden Epilog, wie um anzudeuten, daß die thematische »Schicksalsgemeinschaft« noch einiges vor sich hat.

Der zentrale zweite Satz der Symphonie ist schnell umrissen. Seine Konzeption entspricht recht genau dem *Usbekischen Tanz*, dessen Abmessungen hier freilich verdoppelt sind. Ein von improvisatorischen Floskeln der Flöten und der Harfe erzeugtes Landschaftsbild, eine »orientalische« Klarinettenmelodie ([2] 0:55) mit ihrem markanten Ornament, aus dem dann das Englischhorn eine Gegenstimme fortspinn (1:35), feine kontrapunktisch-imitative Verflechtungen und die vorläufige Rundung des Abschnitts werden unversehens von einem tanzhaften *Allegretto a battuta dolcemente* (4:05) abgelöst, von dem es zur *Gajaneh* nicht mehr weit ist; und eine gründlich veränderte, emphatisch gesteigerte Wiederholung des ersten Teils beschließt die »Szene mit Tanz«.

Im Finale greift Aram Khachaturian schon nach wenigen Augenblicken auf die Ereignisse des Kopfsatzes zurück. Das Klarinettenmotiv (C) wirkt zunächst in das munter hüpfende Flötenhema ([3] 0:18) hinein, meldet sich dann, vom ersten Fagott und den Violoncelli dramatisch gefärbt, in seiner originalen Gestalt (1:54) und streitet mit seiner Ableitung eine Weile um die Hauptrolle in dieser ausgedehnten Schlußszene, die sich vollends als zweite »Reprise« des Kopfsatzes zu erkennen gibt,

wenn bei 3:12 das Motiv B des Prologs hinzutritt und darauf (4:24) die lombardische Figur aus den allerersten Takten der Symphonie den Bogen runden will. Danach ist kein Halten mehr. Das Finale nimmt noch einmal Anlauf und entfesselt, da jetzt alle Hemmungen beseitigt sind, das erste jener unwiderstehlichen Feuerwerke, die nur einer auf diese Weise abbrennen konnte und mit seinem unverwechselbaren Kanon an Rhythmen, Melodien, Harmonien und Farben immer wieder abgebrannt hat – in den Balletten *Gajaneh* und *Spartakus*, in dem *Festlichen Poem* (1952) und dem *Symphonie-Poem* für Orgel, fünfzehn Trompeten und Orchester, mit dem er 1947 den dreißigsten Jahrestag der Revolution feiern wollte. Daß er ausgerechnet mit dieser sogenannten »dritten Symphonie« in die Reihe der »Formalisten« aufrückte, steht auf dem nächsten Blatt dieser Serie; als er seine erste Symphonie der Armenischen Sowjetrepublik zu ihrem fünfzehnten Geburtstag widmete, konnte er das noch nicht ahnen. Begriffen hat er es zeitlebens nicht.

– Kosimo Prutkow jr.

- 1 Die Produktion ist bei **cpo** unter der Nummer 777 972-2 erhältlich.
- 2 Das viertönig pendelnde Motiv hat Khachaturian in den unterschiedlichsten Varianten bis hin zum »Dies Irae« aus dem dritten Satz der zweiten Symphonie benutzt.

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. Im 1909 neu eröffneten Chemnitzer Opernhaus war Oscar Malata erster Generalmusikdirektor. Gastdirigenten wie Richard Strauss, Fritz Busch, Otto Klemperer, Bruno Walter, Erich Kleiber, Arthur Nikisch, Arnold Schönberg, Max Reger und Paul Hindemith gaben sich die Ehre. Zwischen 1945 und 1974 bestimmten u. a. Rudolf Kempe, Martin Egelkraut, Robert Satanowski, Gert Bahner und Gerhard Rolf Bauer die Geschichte des Orchesters.

In der fast 20-jährigen Amtszeit von GMD Dieter-Gerhardt Worm erhielt der Klangkörper seinen heutigen Namen. Im 1992 wiedereröffneten Opernhaus wirkten John Carewe (1993–1996), Oleg Caetani (1996–2001) und Nikša Barezka (2001–2007) als Generalmusikdirektoren. Frank Beermann richtete als Generalmusikdirektor zwischen 2007 und 2016 sein Augenmerk u. a. auf CD-Produktionen im Opern- und Konzertbereich und verhalf dem Orchester damit immer wieder zu überregionaler Aufmerksamkeit und zu Preisen wie dem ECHO Klassik. Nachdem Felix Bender 2016/2017 als Kommissarischer GMD wirkte, war von 2017 bis 2023 Guillermo García Calvo Generalmusikdirektor der Theater Chemnitz. Mit Beginn der Saison 2025/2026 übernimmt Benjamin Reiners die Position des Generalmusikdirektors.

Die Robert-Schumann-Philharmonie ist gern gesehener Partner verschiedener Konzertveranstalter. Gastspiele führten das Orchester u. a. nach New York, Venedig, Thessaloniki, Rom, Salzburg, in diverse spanische Konzertsäle, in die Tonhalle Zürich, ins Brucknerhaus Linz, in den Wiener Musikverein,

nach Frankfurt am Main, Düsseldorf, Köln, München, Berlin, Dresden, nach Łódź und Wrocław sowie zu den Festspielen auf Schloss Neuschwanstein und zum KlassikSommer Hamm.

Zu den Aufgaben des Orchesters gehören neben Aufführungen in Oper, Operette, Musical und Ballett regelmäßige Sinfoniekonzerte und Kammermusikabende sowie weitere Konzerte in großer und kleinerer Besetzung. Einen besonderen Stellenwert nimmt die Kinder- und Jugendarbeit im Programm des Orchesters ein.

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

Ein großer Repertoireschwerpunkt des Dirigenten sind die Opern von Richard Wagner. Seine Interpretationen von neun der zehn wichtigsten Werke Wagners im Rahmen des Mindener Wagnerprojektes 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 Kernrepertoire, als auch mit Ausgrabungen und zeitgenössischen Werken ein breites Spektrum repräsentieren, wurden vielfach ausgezeichnet, darunter 2009 und 2015 mit dem Echo Klassik.

Seit einigen Jahren beschäftigt Frank Beermann sich intensiv mit der Symphonik von Richard Strauss und Gustav Mahler sowie besonders von Anton Bruckner. Frank Beermann war von 2007 bis Sommer 2016 GMD der Theater Chemnitz und Chefdirigent der Robert-Schumann-Philharmonie. Unter den nationalen und internationalen Engagements der letzten Zeit waren Debüts beim Athens National Orchestra, dem Philharmonia Orchestra London, dem Staatstheater Stuttgart und dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg.

Im Januar 2020 debütierte er mit großem Erfolg am Théâtre du Capitole in Toulouse, wo er eine Neuproduktion von Wagners *Parsifal* leitete. Seither folgten dort neben einigen Konzertprogrammen

Neuproduktionen von *Elektra*, *Zauberflöte*, *Rusalka*, *Tristan und Isolde* und *Frau ohne Schatten*.

In der Saison 2024/25 wird er, neben seinen Engagements in Deutschland, für eine Neuproduktion des *Fliegenden Holländers* und Bruckners vierter Symphonie an die Garonne zurückkehren.



Frank Beermann

Aram Khachaturian:
Dance Suite • First Symphony

Exegi monumentum aere perennius ...
(Horace)

Aram Khachaturian was born in Kojori, a village near Tiflis, on 6 June (Gregorian Calendar) / 25 May (Julian Calendar) 1903 and died on 1 May 1978 in Moscow. At the age of thirteen his father Yeghia had come to Tiflis (Tbilisi) from Ordubad on the Persian border. It was in the Georgian capital that he then learned the bookbinder's trade and later was able to take over his teacher's workshop. His marriage to his young wife Kumash, who also hailed from the Armenian southeast, was a happy one and after the early death of a daughter produced four sons of which one could be just as proud as one could be of the grandchildren. Vaginak, the eldest son, helped his father with his work, attended the Tiflis Commercial School, studied at the University of Moscow, and later lived with his family and parents in Erivan (Yerevan). His daughter Leyli (1930–2015) was an actress («Armenian folk artist») who followed in the footsteps of her uncle Suren Ilyich (1889–1934), who had learned his artist's trade from Konstantin Stanislavsky and was active at the House of Armenian Culture in Moscow. His son was the well-known composer Karen Surenovich Khachaturian (1920–2011). Levon (1901–68), the third member of the multitalented quartet, had a very fine baritone voice with which he gained renown mostly through the radio medium. His son Emin (1930–2000) pursued a twofold career, as a composer and principally as a conductor.

The biography and the career of the youngest son were treated in such detail in the first album of

the present series ⁽¹⁾ that it will now suffice to recall some fundamental influences and some decisive experiences that prepared the way for the future composer: the musical atmosphere whose air Aram Khachaturian had breathed ever since his earliest childhood in the »City of Songs«; the large repertoire of Armenian and Azerbaijani folk songs imparted to him especially by his mother; his melodic and harmonic attempts on the poor rickety excuse for a piano that had been purchased for the boy for a couple of kopecks; his school years at Princess Argutinskaya-Dolgorukaya's elite boarding school, which had opened its doors to the promising talent; his education at the commercial school, which had a wind ensemble in which Aram worked his way up from third to first tenor horn player and – after a comrade had distinguished himself by composing a waltz – for the first time felt the undefinable urge to write such a composition of his own, one with a melody »nobody had ever heard before«; then the performance of Zacheria Paliashvili's opera *Absalom and Eteri* at the Tiflis Opera House, which sent the sixteen-year-old into a trance-like state lasting for several days; the turbulences of the Russian Revolution, which at the time was advancing into Armenia and Georgia; his »pianistic« activity on board the propaganda trains from which the achievements of the new age were supposed to be made palatable to future Soviet citizens – from all these disparate elements and occurrences an iron will forcefully forged the foundation from which he would conquer his home and the world during the following decades.

What he lacked to erect the pedestal is something that he found in Moscow. Along with Levon, who was two years his senior, he lodged with Suren, who by then was the head of the Dramatic Studio

at the House of Armenian Culture. Aram concluded his education at the commercial school and enrolled at the university in order to devote himself to the study of biology. He earned some money in the cellar of a wine shop and finally dared to take the qualifying examination for admission to the Music Technical institute run by Elena Fabianovna Gnessina, who accepted him as a pupil despite his deficiencies in theory and history because she recognized the true musician. He was nineteen years old when he resolved to learn how to play the »big fiddle,« on which he practiced like a demon during the following time, and he was twenty-one when he received his first lessons in composition from Mikhail Gnessin, the brother of the institute's founder. His own compositional production, which initially was limited to small formats and ensembles, began in 1925. However, the piano pieces and the duos for violin or violoncello and piano distributed over the following four years do not create the impression of learning pieces. Even the *Seven Fugues* composed in 1928 and 1929, though the voice leading is in strict polyphony, contain so much of the »genuine Khachaturian« that he could present them to the public some forty years later – along with *Recitatives* functioning as preludes.

Since Mikhail Gnessin taught not only at his sisters' institute but also at the Moscow Conservatory, it was only natural for him to have his model pupil continue his education at the conservatory. The transfer occurred in 1929 and eventually led to Nikolai Yakovlevich Myaskovsky's composition class. Here Aram Khachaturian was in the best hands, for »N. Ya. rejected every smooth, skillful, cleverly done but dull product; even in the very short pieces he sought, as he himself stated, primarily the student's individuality. Stylistic crudities, which were

not to be avoided during the composer's growth phase and his education, did not terrify him.« The young Armenian in the meantime had some things to show in the category of short pieces. Among them there was the rather successful *Song-Poem* »In Honor of the Ashugs« for violin and piano with which he paid tribute to the bards of the countries of the Caucasus. While he now in addition to his studies invented a number of party-line pieces (marches, Komsomol songs etc.), »serious« things followed such as the *Toccata for Piano*, the *Trio for Violin, Clarinet, and Piano* (which Sergei Prokofiev took with him to France), and finally in short sequence the first two major works in which he was able to apply what he had learned from his instrumentation teachers Reinhold Glière and Sergei Vasilenko: the five-movement *Dance Suite* (1933) and the *First Symphony* (1934), which the conservatory's examination board accepted and approved as a diploma piece. Again a year later, the *Piano Concerto* inaugurated a series of national and international triumphs about which just as little will be said here as about the list of awards, honors, prizes, and orders that Aram Khachaturian would receive during the course of his life and would take at least two printed pages to list here.

The cosmic phenomenon of dance – in the words of Komitas Vartabed, »one of the characteristic expressive forms of human life« – must have fascinated Aram Khachaturian ever since his earliest years, when he had used various copper kettles for his rhythmic studies in the attic of his parents' home. These studies presumably worked to his advantage later on when he lured the masses to the propaganda train cars with his piano playing; in any case, however, they were of use to him when Mikhail Gnessin guided his pupil's creative

powers into proper channels: already during 1925–26 he wrote some pieces of rather lyrical design as well as a *Dance*, a *Waltz-Étude*, and a *Waltz-Caprice* for piano solo as well as two dances for violin and piano. Among the stage works that he composed during the following two years for his brother Suren's Dramatic Studio for the plays *Uncle Bagdasar* and *The Oriental Dentist* by Hagop Baronian as well as for Gabriel Sundukian's *Khatabala*, we find several waltzes in various tempos, a folk dance, a waltz-foxtrot, and even a – Charleston.

Against this background it was only natural for the advanced student, instead of rushing head over heels into the adventure of a symphony, first to test the knowledge he had acquired from Myaskovsky, Glière, and Vasilenko with an older form that did not come so heavily laden with a programmatic and ideological program. The result, the five-movement *Dance Suite*, is a substantial step beyond the modest formations that were needed at the House of Armenian Culture to serve as musical underlays for the said stage works. Now for the first time Khachaturian employed the Romantic orchestra with the piccolo, two flutes, oboes, and bassoon each, along with the English horn and the bass clarinet, four horns, three trumpets and trombones, a tuba, timpani, a harp, and strings, to which he added the spice of the usual percussion instruments (triangle, tambourine, side drum, bass drum, and cymbals).

The idea behind the work, as Georgi Khubov aptly remarked in his monograph published in 1962, was »very simple, not to mention: of elementary simplicity. In it one should not seek the 'deepest depths' and the 'highest heights' of philosophical thought. The power and the charm of the *Dance Suite* lie in the simplicity of its design, in the youthful spontaneity with which emotions and impres-

sions are conveyed.« Perhaps it was precisely this genuine naïveté that came across so well in the Grand Hall of the Moscow Conservatory when Nikolai Anosov (the father of the legendary Gennady Rozhdestvensky) conducted the premiere of the work in the spring of 1933.

However, might the members of the audience have realized that they were already seeing and hearing the whole Khachaturian spread out before them in the five »genre scenes« (Khubov)? For example, we have the extended orchestral crescendo with which the *Armenian-Azerbaijani* (or *Trans-Caucasian*) *Dance* (I) begins: it will be encountered repeated times in *Gayaneh* – among other places, in the *Gopak*, which, by the way, before it intensifies into its furious »Permanent-Accelerando,« strides along just as leisurely as the *Uzbek March* (IV). The pulse beat of the *Armenian Dance* (II) is the same as the one to which »Nuneh and the Maidens« perform their rounds and the title heroine of the said ballet presents her solo. And the *Lezghinka* (V) – from the barrage fire of the drums through the whirling theme and the employment of the broad counterpart to the concluding modulation – leaves not the slightest doubt about its direct relation to the brilliant piece from *Gayaneh*, which is at least as highly effective as the *Sabre Dance*.

In the *Uzbek Dance* (III) Khachaturian clearly exceeded the dimensions of the other four movements in order to conduct all sorts of different experiments. The improvisational character, which above all stamps the outer *Largo* sections, the second-interval frictions of the accompanying instruments occurring here in particular, with an Uzbek song occurring over them, and the discreet counterpoint result in a uniquely relaxed, dreamy episode that hints at something of the future *Adagios*

and transports us into one of those wondrous landscapes that the great Martiros Saryan captured on his canvases. Then the picture becomes more animated: with the same theme that the composer shortly before had submitted to a number of turbulent variations in his Piano Trio, some seemingly harmless shapes approach, but then soon thereafter, in part dancing, in part marching, abruptly interrupting each other, caper through the scene until a massive gong beat disperses the uproar. The curtain very slowly falls in the contemplative style of the *Largo*.

As already suggested, Nikolai Myaskovsky was an educator who gave his pupils a lot of free rein as long as they brought him brilliant, original things. This did not stop him from offering useful criticism of the sort that Aram Khachaturian heard after the completion of his *Dance Suite*: »Myaskovsky determined that my suite had serious flaws and called my attention to the fact that my themes were not developed but only were enriched with new harmonies and orchestral colors. Another disadvantage was in his opinion the quite rigid, static bass part.«

This was something that Khachaturian did not need to be told twice, as could be heard on 23 April 1935 when the Hungarian conductor Jenő Senkar, at the conductor's desk of the Moscow Philharmonic, premiered the examination piece of our composer, who by then had his diploma in hand: a full-fledged symphony in three movements and a total of some forty minutes in length – and already after a few measures it can be noticed that Myaskovsky's constructive objections had fallen on extremely fertile ground. The prologue of the first movement with its

»Lombardisms« of improvisational character (Motif A), borrowed from the artistry of the ashugs and continuing to surface in the composer's very last works, immediately pursues a very different »developmental course« than that of the suite: the musical process is gradually enlivened rhythmically; the first contrasting ideas in the strings result from the pulse of the triplets (B [1] 0:40) and the clarinet (C 1:13, *Allegretto giocoso*); the Lombard motif (A) becomes the subject of an amply designed *accelerando*; the triplet figure B intervenes (and on the side demonstrates that the »static bass part« also belongs to the past) – and finally (4:18) the main part of the movement (*Allegro non troppo*) begins, though it noticeably departs from the usual structural pattern. That is, instead of linking the primary and secondary themes with modulating transitions, Khachaturian initially limits himself to the exposition of an *Allegro* theme that is immediately submitted to its own continuation and development. He then puts a stop to the *Allegro* with powerful horn calls (2) and opens an entirely new chapter: it is first now – over the whirring sound foil of the orchestral piano – that the lyrical »secondary thought« (*Andantino cantabile*) enters, and this theme too experiences its development before the substances are joined together in a further elaboration and gradually work their way out of the schematic grid of the classical architecture into the liberties of a symphonic poem, so that a recapitulation in keeping with the form would absolutely take things into overtime. Khachaturian limits himself to reminiscences that are in part successive and in part simultaneous and concludes the movement with an epilogue that fades away, as if to indicate that the thematic »community of destiny« still has something ahead of it.

The central piece of the symphony can be quickly sketched. Its conception corresponds quite precisely to that of the *Uzbek Dance*, though here its dimensions are doubled. A landscape picture produced by improvisational elements in the flutes and the harp, an »Oriental« clarinet melody ([2] 0:55) with its striking ornament out of which the English horn then spins out a counterpart (1:35) fine contrapuntal-imitative intertwinings, and the temporary rounding of the section are suddenly succeeded by a dance-like *Allegretto a battuta dolcemente* (4:05) from which it is no longer far to *Gayaneh*. Then a thoroughly modified, emphatically intensified repetition of the first part concludes the »Scene with Dance.«

In the finale Aram Khachaturian returns to the events of the first movement already after a few moments. The clarinet motif (C) is initially woven into the cheerfully skipping flute theme ([3] 0:18) but then reports back, dramatically colored by the first bassoon and the violoncellos, in its original form (1:54). For a while it competes with its derivation for the main role in this extended concluding scene, which completely manifests itself as a second »recapitulation« of the first movement when at 3:12 Motif B from the prologue is added and thereafter (4:24) the Lombard figure from the very first measures of the symphony works toward rounding things off. Thereafter there is no stopping. The finale once again »reverses up« and unleashes, now that all inhibitions have been removed, the first of those irresistible fireworks that only one composer could set off in this way and set off again and again with his unmistakable canon of rhythms, melodies, harmonies, and colors – in the ballets *Gayaneh* and *Spartacus*, in the *Festive Poem* (1952), and in the *Symphony-Poem* for organ, fifteen trumpets, and

orchestra with which Khachaturian wanted to celebrate the thirtieth anniversary of the Russian Revolution in 1947. The fact that it was precisely with this so-called third symphony that he earned a place on the list of »formalists« will be the next subject of this series. This was something that he could not yet anticipate when he dedicated his first symphony to the Armenian Soviet Republic on the occasion of its fifteenth anniversary. And something that he did not understand for the rest of his life.

– Kosimo Prutkow Jr.

- 1 Available from **cpo** under No. 777 972-2.
- 2 Khachaturian used this motif oscillating in four tones in all sorts of variants, including the »Dies Irae« from the third movement of the Second Symphony.

The **Robert-Schumann-Philharmonie** is one of the most traditional orchestras in Germany. Founded in 1833 as a municipal orchestra by Wilhelm August Mejo in Chemnitz, the orchestra became increasingly important beyond the region. Oscar Malata was the first General Music Director of the newly opened Chemnitz Opernhaus in 1909. Guest conductors such as Richard Strauss, Fritz Busch, Otto Klemperer, Bruno Walter, Erich Kleiber, Arthur Nikisch, Arnold Schönberg, Max Reger and Paul Hindemith performed with the orchestra. Between 1945 and 1974, Rudolf Kempe, Martin Egelkraut, Robert Satanowski, Gert Bahner and Gerhard Rolf Bauer, among others, determined the fate of the orchestra.

During the almost 20-year tenure of GMD Dieter-Gerhardt Worm, the orchestra was given its current name. John Carewe (1993 to 1996), Oleg Caetani (1996 to 2001) and Niksa Bareza (2001 to 2007) worked as General Music Directors at Opernhaus, which reopened in 1992. As General Music Director between 2007 and 2016, Frank Beermann focused his attention on CD productions in the opera and concert sector, among other things, and repeatedly helped the orchestra to gain national attention and awards such as the ECHO Klassik. After Felix Bender served as acting GMD in 2016/2017, Guillermo García Calvo was General Music Director of Theater Chemnitz from 2017 to 2023. Benjamin Reiners will take over the position of General Music Director at the start of the 2025/2026 season.

The Robert-Schumann-Philharmonie is a welcome partner of various concert organizers. Guest performances have taken the orchestra to New York, Venice, Thessaloniki, Rome, Salzburg, various Spanish concert halls, the Tonhalle Zurich, the Brucknerhaus Linz, the Vienna Musikverein, Frank-

furt am Main, Düsseldorf, Cologne, Munich, Berlin, Dresden, Łódź and Wrocław, as well as to the Neuschwanstein Castle Festival and the KlassikSommer Hamm.

In addition to performances of operas, operettas, musicals and ballets, the orchestra's activities include regular symphony concerts and chamber music evenings as well as other concerts with large and small ensembles. Children's and youth work plays a particularly important role in the orchestra's program.

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 time".

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

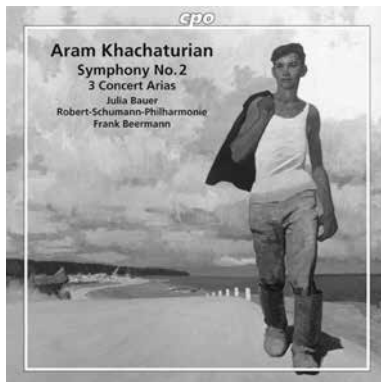
series for the KlassikSommer Hamm, with performances spread out over several years.

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.

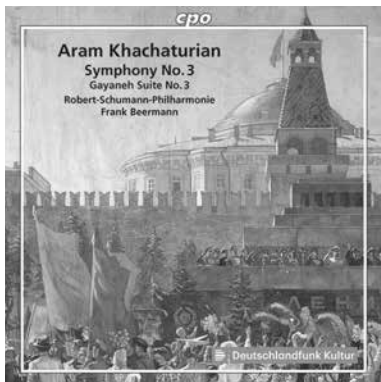
In January 2020, he made his highly successful debut at the Théâtre du Capitole in Toulouse, where he conducted a new production of Wagner's *Parisifal* with the Orchestre National du Capitole de Toulouse. Since then, new productions of *Elektra*, *Zauberflöte*, *Rusalka*, *Tristan und Isolde* and *Frau ohne Schatten* have followed in addition to several concert programs.

In the 24/25 season, in addition to his engagements in Germany, he will return to the Garonne for a new production of *Der Fliegende Holländer* and Bruckner's 4th Symphony.



Already available

cpo 777 972-2



Already available

cpo 777 973-2

cpo 777 919-2

Recorded: Dresden, Lukaskirche, 24–27 March 2014

Recording Producer, Balance Engineer & Digital Editing: Musikproduktion Stephan Reh

Publisher: Boosey & Hawkes / Sikorski

Executive Producer: Burkhard Schmilgun (**cpo**) / Stefan Lang (Deutschlandfunk Kultur)

Cover: »Ernte in Kabardino-Balkarien« (Rich harvest), 1940, by Heinrich Vogeler (1872–1942)

© Photo: akg-images, 2024

Photography: Liana Karapetyan H, CC-BY-SA-4.0 (p. 2), Julia Bauer (p. 11), Nasser Hashemi (p. 20)

English Translation: Susan Marie Praeder

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2024 – Made in Germany



Robert-Schumann-Philharmonie