



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Folkloristische Themen und Elemente in der
armenischen Musik der Nachkriegszeit (1950-1960)“

Eine musikalische Analyse am Beispiel ausgewählter Kompositionen

verfasst von

Gayane Matzneller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann

Inhalt

1	Einführung	1
1.1	Ein kurzer historischer Überblick	1
1.2	Die musikalische Entwicklung am Anfang des 20. Jahrhunderts	5
1.3	Begriffserklärungen.....	8
2	Der Ausdruck des Nationalen in der klassischen Musik	10
3	Der Ursprung der armenischen instrumentalen Musik	15
4	Die Bildung der nationalen kompositorischen Schule.....	17
4.1	Komitas Vardapet.....	20
4.1.1	Die Theorie von Komitas	22
4.2	Aram Chatschaturjan.....	23
4.2.1	Erste Symphonie von Chatschaturjan	25
4.2.2	Zweite Symphonie von Chatschaturjan.....	29
5	Armenische klassische Musik in den 1950-1960er Jahren	33
5.1	Allgemeine Charakteristik.....	33
5.2	Ursprung der Intonationselemente. Analyse	34
5.3	Die Besonderheiten der Entwicklung in der kompositorischen Schule vor 1950.....	42
5.3.1	Romanos Melikjan	46
5.3.2	Alexander Spendiarow	47
5.3.3	Haro Stepanjan. Grigor Jeghiassarjan	49
6	Überblick über Symphonien von Ghasaros Sarjan, Alexander Arutjunjan, Dschewan Ter-Tadewosja, Edgar Howhanissjan, Edward Mirsojan, Arno Babadschanjan.....	52
6.1	„Symphonic Pictures“ von Ghasaros Sarjan	53
6.2	Symphonie c-Moll von Alexander Arutjunjan	55
6.3	Erste Symphonie von Dschewan Ter-Tadewosjan	56
6.4	Symphonie c-Moll von Edgar Howanissjan.....	59
6.5	Symphonie für Streicher und Pauken von Edward Mirsojan	61
6.6	„Heroische Ballade“ von Arno Babadjanjan.....	70
7	Schlussbemerkung	76
	Verwendete Literatur.....	78
	Abbildungsverzeichnis	83
	Anhang A: Lebenslauf	87
	Anhang B: Abstract.....	88

1 Einführung

Die Idee, über die armenische klassische Musik aus der Zeit zwischen ca. 1950 und 1963 und die kompositorische Kunst von Edward Mirsojan, Ghasaros Sarjan, Arno Babadjanjan, Alexander Harutjunjan, Dschewan Ter-Tadewosjan und Edgar Howhannesjan zu schreiben, kam spontan. Der Hauptgrund ist, dass dieses Thema in Österreich unbekannt ist und es auch deswegen interessant ist darüber zu schreiben, weil ich teilweise diese Künstler kannte.

Im Großen handelt es sich bei dieser Gruppe von Komponisten um eine regionale musikalische Erscheinung. Das Schaffen dieser Musiker gehört längst zu der nationalen armenischen Musik und ist bis jetzt sehr beliebt. Die Werke werden in Armenien sehr oft gespielt und unterrichtet. Im Volksmund hat diese Künstlergruppe den Namen „Das Mächtige Häuflein“ bekommen. Alle waren sehr eng befreundet und haben oft zusammen komponiert.

Das Besondere an diesem Thema besteht darin zu zeigen, wie eine bestimmte Gruppe von Komponisten in ihren Werken eine interessante Synthese durchführt – die Verbindung zwischen armenischer Volksmusik und klassischen europäischen musikalischen Formen und Genres. Als Informationsmaterial habe ich meine Vorlesungsunterlagen aus der Zeit zwischen 1996-2002, als ich am Jerewaner Staats-Konservatorium meine Ausbildung im Konzertsfach Klavier absolvierte, und wissenschaftliche Arbeiten von armenischen und russischen Musikwissenschaftlern verwendet.

1.1 Ein kurzer historischer Überblick

Armenien hat eine lange und komplizierte Geschichte. Die erste Erwähnung von Armenien haben die Historiker aus der Persischen Zeit in der dreisprachigen Behistun-Inschrift¹ (520 v. Chr) entdeckt. In dieser Inschrift in assyrischer Sprache wird von Uraštu (assyrisch für Urartu) gesprochen, auf Persisch von Arminia (Armenien):

¹ [Lang, 2007] S 126-127.

„Der Name »Armina« findet sich erstmalig in der Felsinschrift von Bisutun des Achaimeniden Dareios I. (um 518 v. Chr.) und erwähnt Armeniens Teilnahme an der Rebellion und Unterwerfung der Satrapien seines Reiches um 521—519. Im Machtdreieck zwischen Rom, den Parthern und Seleukiden konnte Armenien trotz wechselhafter Reichsbindungen eine relative Eigenständigkeit behaupten. Die römischen Siege über Antiochos III. (190 v. Chr.) ermöglichten den Armeniern — zunächst unter römischen [sic] Schutz — unabhängige Staatsgründungen unter Artaxias (Großarmenien) und Zariadris (Sophene/Kleinarmenien), die unter Tigranes I. (um 94—56) zu einem einheitlichen Reich vereint wurden. Z. Z. der größten Machtausdehnung (83—69 v. Chr.) erstreckte sich das armenische Einflussgebiet zwischen Mittelmeer und Kaspischem Meer bis nach Iberien und Albanien sowie Syrien; 69 v. Chr. (3. Mithridatischer Krieg) wurde Tigranes von den Legionen des Lukullus besiegt, sein Reich kam unter römische Vormundschaft.“²

Über die Armenier schreibt auch Herodot in seinen Berichten aus dem 7. Jh. v. Chr. Er meint, dass die Armenier mit den Phrygiern, die anscheinend ethnisch verwandt sind, aus dem Westen in die Region Klein-Asien kamen. Die Tatsache, dass die armenische Sprache ein Zweig der indogermanischen Sprachen ist, unterstützt scheinbar die Hypothese von Herodot.³ Aber viele archäologische und linguistische Forschungen und Entdeckungen widersprechen der Migrationstheorie von Herodot. Viele typische Merkmale, die für das alte Königreich Urartu charakteristisch sind, sind in der ursprünglichen alten armenischen Kultur zu finden, z. B. die Art sich zu bekleiden (der bekannte Archäologe Boris Piotrowski⁴ vergleicht z. B. die Kleidung auf einem Flachrelief von Botschaftern aus dem Urartäischen Reich beim Assyrischen König Assurbanipal und einem um zwei Jahrhunderte spätere entstandenen Flachrelief in Persepolis aus der Zeit von Xerxes I., die armenische Botschafter darstellt, und weist auf die Ähnlichkeiten hin).⁵ Die Beschreibungen, archäologische Ausgrabungen und Abbildungen auf den Flachreliefs der damaligen Zeit weisen deutlich auf die Ähnlichkeit der Urartäer und Armenier hin:

² http://universal_lexikon.deacademic.com/153397/Armenien (04.11.2012)

³ [Lang, 2007] S.126-127.

⁴ Boris Borisowitsch Piotrowski (russ. Борис Борисович Пиотровский 1908-1990) war ein russischer Archäologe und Direktor der Ermitage in Leningrad (heute Sankt Peterburg), Anm. G. M..

⁵ Vgl.: [Lang, 2007] S. 128.

„[...] Das Gebiet um den Sewansee wurde zwischen 1100 und 880 v. Chr. von den Urartäern erobert. Seit dem Zerfall des Hethiterreiches (ab 1200 v. Chr.) wanderten phrygische (Herodot) Armenier aus Südosteuropa kommend in das Reich ein, das unter Sardur II. (765-733) seine Macht von Kleinasien bis in das heutige Syrien/Palästina ausdehnte. Unter ihrem mythologischen Helden und Eponym »Haik« gingen die Armenier nicht nur vielfältige Verbindungen mit der mesopotamisch-urartäischen Bevölkerung ein, sondern absorbierten zahlreiche babylonisch-iranische Kultureinflüsse. [...] Von Rom und Parthien als Pufferstaat geschätzt, wurde der Thron mit einem Zweig der parthischen Arsakiden besetzt (Vertrag von Rhadeis 63 n. Chr.) und Rom als »Klient« zugeordnet, bis Armenien 387 zwischen dem Römischen Reich und den Sassaniden Persiens (224—642) aufgeteilt wurde. Unter Tiridates III. kam es zwischen 288 und 314 zur Christianisierung Armeniens.“⁶

Die Beschreibung vieler historischer Ereignisse geht auf Faustus von Byzanz zurück (armenisch: Փաւստոս Բնիզաւն, ausgesprochen *P'avstos Buzand*). Er war ein armenischer Historiker aus dem V. Jahrhundert. In sechs Bänden, von denen nur die letzten vier erhalten geblieben sind, hat Faustus von Byzanz die Geschichte von Armenien ab der Babylonischen Zeit bis 387 n.Ch. (als Armenien zwischen dem Römischen Reich und dem Perserreich der Sassaniden geteilt wurde) beschrieben. Die Bände, die die Historiker heute kennen, beschreiben die Zeit nach der Christianisierung in Armenien. Eine wichtige Stellung haben die Fürsten (Vatsche, Vasak, Muschegh, und Manwel) aus der Familie Mamikonjan in Faustin von Byzanz' Werk erhalten. Sie spielten zur damaligen Zeit eine sehr bedeutende Rolle im verlorenen Krieg gegen Persien. Der in Armenien berühmte Historiker Manuk Abeghjan (1865-1944) behauptet aber, dass die „Geschichte von Armenien“ von Faustus von Byzanz teilweise mehr epischen als historischen Charakter habe. Seiner Meinung steht in der Arbeit von Faustus von Byzanz die kreative Gestaltung im Vordergrund. Trotzdem ist das Werk nach Abeghians Ansicht ein sehr wichtiges historisches Dokument, weil es unter anderem wichtige Informationen über die soziale Struktur des mittelalterlichen Armenien, über die armenische Kirche der damaligen Zeit und über die praktisch verschwundene Folklore jenes Zeitraums liefert.⁷ Die Bände gibt es in französischer,

⁶ http://universal_lexikon.deacademic.com/153397/Armenien (04.11.2012)

⁷ [Abeghjan, 1980] S. 43-147, s. a. The Oxford Dictionary of Byzantium, S. 1610.

deutscher, russischer und armenischer Sprache. Der deutsche Titel lautet „Des Faustus von Byzanz Geschichte Armeniens“.⁸

Im Jahr 301 n.Ch. wurde unter Führung von Grikhor (Gregor) dem Erleuchter und König Trdhat (Tiridates) III. die armenisch-apostolische Kirche gegründet. Damit wurde Armenien der erste christliche Staat der Welt.⁹ Armenien bestand über viele Jahrhunderte aus unabhängigen Königreichen. Nach den letzten Rubeniden- und Hethumiden-Königen (1198-1464) fiel Armenien unter die Herrschaft der damaligen Großmächten: das Osmanische Reich, das Russische Reich und Persien. Diese Region war wegen ihrer geographischen Lage immer wieder ein von den Großmächten wie dem Römischen Reich, Byzanz, den Sassaniden und später dem Osmanischen Reich und Russischen Zarenreich umkämpftes Gebiet.

Die Religion nimmt in der Geschichte Armeniens eine bedeutende Stellung ein. Die armenische Apostolische Kirche ist eine altorientalische Kirche. Sie hat im Laufe von 1700 Jahren eine wesentliche Rolle in der Geschichte gespielt:

„Seit dem 14. Jh. hatten die Armenier keinen eigenen Staat, und die armenische Kirche übernahm praktisch seine Funktion und wurde zum Träger der nationalen und kulturellen Identität. [...] Traditionell gilt das Jahr 301 als Datum der Verkündung des christlichen Glaubens als Staatsreligion. So wurde Armenien das erste christliche Land der Welt, 79 Jahre vor dem Römischen Reich. Der Übergang zur neuen Religion fand unter König Tiridates III. statt.“¹⁰

Von dieser Zeit an ist alles in der Kunst (Malerei, Musik, Architektur) von der christlichen Religion geprägt und inspiriert. Die Erhaltung der armenischen Kultur wurde durch verschiedene historische Ereignisse gefährdet, zuerst zwischen 1903 und 1905 während des Prozesses der Russifizierung und zwischen 1914-1916 durch den Genozid an Armeniern im Osmanischen Reich. Ab den 20-er Jahren wurde durch das kommunistische System die armenische Kirche unterdrückt, wodurch ein wichtiger Träger der armenischen Kunst und Kultur bedroht war. Schließlich wurde 1938 sogar

⁸ Es wurde 1879 in Köln von Dr. Lauer aus dem Armenischen übersetzt.

⁹ Harald Haarmann: Die Indoeuropäer. Herkunft, Sprachen, Kulturen. C. H. Beck, München 2010, Südkaukasus: Die Armenier, S. 114.

¹⁰ <http://www.eu-asien.de/Armenien/Uebersicht-Armenien/Religion-Armenien.html> (5.12.2012)

der Katholikos Aller Armenier, Choren I.,¹¹ ermordet und das Katholikosat von Etschmiadsin geschlossen. Die Armenische Kirche hat später dank zweier Faktoren überlebt: während des Zweiten Weltkrieges wurde die Verfolgung der Kirche wegen des Krieges nicht mehr systematisch fortgesetzt und später durch Stalins Tod beendet.

1.2 Die musikalische Entwicklung am Anfang des 20. Jahrhunderts

Trotz aller politischen und religiösen Umwälzungen blieb die armenische Volksmusik interessanterweise ungestört und wurde weiter gepflegt. Der Zugang zur klassischen Musik war zunächst auf eine Bildungselite beschränkt und fand erst im Kommunismus ein Breiteres Publikum. Michail Kokschajew, ein bekannter Musikwissenschaftler und Professor am Jerewaner Staats-Konservatorium beschreibt die Entwicklung in der klassischen Musik für diesen Zeitraum:

„Ich möchte darauf hinweisen, dass die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts für die armenischen Komponisten eine Zeit war, in der die ‚technische Lücke‘ in Bezug auf die musikalischen Errungenschaften Europas auf den Feldern der Kontrapunktik, der Harmonik, der Bearbeitung und der Gestaltung geschlossen wurde. Es war eine Periode, in der die kompositorischen Ausdrucksmittel ungemein bereichert wurden.“¹²
Die Zeitspanne, über die in dieser Arbeit geschrieben wird, ist die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Um die musikalische Thematik der 50-er zu verstehen, muss man sich die historische Entwicklung nochmals vor Augen rufen. Nach den leidvollen Phasen unter dem Osmanischen Reich und im Zweiten Weltkrieg beginnt mit dem Frieden und dem wirtschaftlichen Aufbau des Landes erstmals eine Zeit des Optimismus, in der Hoffnung auf Weiterbildung und Sicherheit für die Armenier besteht. Diese Grundstimmung drückt sich auch in der Musik aus.

„Im heutigen Armenien nähert man sich kritisch dem kommunistischen System, sehr wohl bekannt sind die Geschehnisse in den dunklen Phasen der Sowjetunion, deren Teil Armenien über sieben Jahrzehnte lang war. Aber man sollte darüber nicht vergessen, dass Russland Armenien, das bedeutende Teile seines geistigen Erbes während des

¹¹ Das Oberhaupt der Armenischen Apostolischen Kirche

¹²

http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Armenische_Sozialistische_Sowjetrepublik&oldid=110376354
(25.11.2012)

Genozids von 1915 verloren hatte, bei der Wiedergeburt und Entwicklung seiner Kultur geholfen hat.“¹³

Unter anderem haben auch diese Faktoren die Ideen geformt: die Hauptidee ist, das nationale musikalische Erbe zu zeigen und weiter zu entwickeln. Michail Kokscharjew sagte bei einer Tagung in München am 15. Juni 2002 in seinem Referat „Die armenische Musik heute. Eine Zustandsbeschreibung“ dazu folgendes:

*„Die Werke, die in den folgenden zwei Jahrzehnten, also in den 1940ern und 1950ern entstanden, hängen zu einem Gutteil mit dem Zweiten Weltkrieg zusammen. Jene Periode zählt bei vielen Völkern der Welt zu den schwierigsten ihrer Geschichte, und so nimmt es nicht Wunder, dass die damals komponierten Stücke die Vaterlandsliebe und die Helden jener Zeit thematisieren. Zu den besonders beeindruckenden Stücken zählen Grigor Jeghiasaryans sinfonisches Poem „Hayastan“ (1942), Aram Chatschaturians „Zweite Sinfonie“ (1943), Arno Babadschanians „Heroische Ballade“ (1950) und vieles andere mehr. [...] Diese Periode des armenischen Klassizismus ist außergewöhnlich, denn in dieser Zeit wurden die bereits vorhandenen musikalischen Formen des Westens nicht so sehr kopiert, sondern vielmehr ergänzt, in andere Form gegossen und neu interpretiert im Lichte der monodischen armenischen Kultur und ihrer besonders entwickelten Erscheinungsformen, die da sind Literatur, Theater, bildende Kunst und Architektur. [...] So konnte die armenische Musik in den 1950er Jahren neue kompositorische und ästhetische Erfolge für sich buchen, für die unter der Führung von Aram Chatschaturian Namen wie Eduard Mirzoyan, Ghasaros Sarian, Alexander Harutyunyan, Dschiwan TerTadewosian, Adam Chudoyan, Edgar Howhannesian und Alexander Adschemian verantwortlich zeichneten. Und tatsächlich bildeten sie die Quelle der neuen armenischen Musik, der die ersten Beispiele der avantgardistischen Musik entstammten. Die bereits geformte nationale musikalische "Farbpalette" und die spezifische künstlerische Freisinnigkeit führten zu einer absoluten symbiotischen Harmonie von Idee und technischer Ausgestaltung. [...]“*¹⁴

¹³ http://www.terterian.org/index.php?Itemid=141&id=219&option=com_content&task=view (26.11.2012)

¹⁴ http://www.terterian.org/index.php?Itemid=141&id=219&option=com_content&task=view (24.09.2011)

Kokschajew wurde hier deshalb so ausführlich zitiert, weil die Aussage des armenischen Wissenschaftlers die gesamte damalige Situation in der Musik sehr genau charakterisiert. Der Gedanke eine nationale klassische Musik zu entwickeln, kam schon bei den Komponisten wie Komitas, Ekimaljan, Chukhajan, Spendiarow, usw., also ab dem Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts auf. Auf diese Musiker, Musikwissenschaftler und Komponisten muss ebenfalls Bezug genommen werden, da sie für die spätere Generation von großer Bedeutung sind. Komitas hat etwa ein unglaublich wertvolles Erbe hinterlassen, indem er folkloristische Lieder sammelte. Er hat als Erster die armenische Folklore im aktuellen Notationssystem festgehalten. Komitas war auch einer der ersten Komponisten, der die Volkslieder mit den europäischen Liederformen bearbeitete. Chukhajan gilt als Erfinder der armenischen Oper.¹⁵ Aram Chatschaturjan ist ein weltberühmter Komponist, dessen Werke von Anfang an zum internationalen klassischen Musikrepertoire gehören.

In dieser Arbeit werden aber vor allem die Werke und Künstlerwege von sechs Komponisten behandelt, deren künstlerische Anfänge auf die 1950-er Jahre fallen: Arno Babadjanjan, Edward Mirsojan, Chasaros Sarjan, Edgar Howhannisjan, Alexander Arutjunjan und Dschiwan Ter-Tadewosjan. Diese Künstlergruppe bildet die nächste Generation nach dem weltberühmten Aram Chatschaturjan und den im Ausland weniger bekannten Grigor Jeghiassarjan, Aleksander Spendiarow und Haro Stepanjan. Sowohl das Wirken dieser Künstler als auch die Erfahrung der Nachkriegszeit haben großen Einfluss auf das kompositorische Denken der jungen Komponisten. Diese Jahre sind von einem großen Wandel im kulturellen und politischen Leben des Landes gezeichnet. Die Nachkriegsjahre sind in der Musik sehr stark mit dem allgemeinen Aufschwung in allen Lebensbereichen verbunden.

Die neuen Ideen werden vor allem in der symphonischen Musik und im klassischen Klavierkonzert verkörpert. Diese hat für sie eine besondere Stellung, da sich in ihr am besten die europäische Tradition und die armenische monodische Kunst treffen können. Für die jungen Musiker dient dieses Genre vor allem dazu, starke Emotionen auszudrücken. In dieser Zeit erwacht einerseits das Bewusstsein für die nationale Identität, andererseits auch das Interesse für die musikalische Weltkultur und die

Zur Person: Michail Kokschajew ist Professor für Musiktheorie und Komposition am Staatlichen Konservatorium in Jerewan.

¹⁵ http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Tigran_Chukhajyan&oldid=90688758 (25.09.2011)

Tradition der europäischen und russischen Kunst. Die Gruppe junger Komponisten konzentriert sich vor allem auf die nationalen Besonderheiten der Volksmusik und deren neue Intonationsmöglichkeiten in der klassischen Musik.

1.3 Begriffserklärungen

In der Arbeit werden die Begriffe „musikalisches Thema“, „musikalische Thematik“ und „Intonation“ benutzt. Es ist wichtig diese Begriffe zunächst zu definieren und zu erklären. Die Komponisten verwenden oft Liedzitate aus der Volksmusik und schaffen es, diese tief mit der Struktur der klassischen Musik zu vermischen. Das Thema und die melodische Intonation sind wichtige Bildungsprozesse zwischen zwei Ebenen, Musikrichtungen, etc. *„Das Thema ist ein wichtiges repräsentatives Element der gesamten Struktur des Werkes. Es liegt der Formbildung und dem gesamten Entwicklungsprozess des Werkes zu Grunde.“*¹⁶, schreibt Elena Rutschiewskaja in ihrem Buch „Funktion des musikalischen Themas“. Nationale Spezifik, „musikalische Besonderheit“ wird in erster Linie durch das musikalische Thema in den Werken gezeigt. Das Thema ist der Träger der emotionellen Ideen des Werkes. Es ist nicht die gesamte musikalische Gestalt des Werkes, aber in ihm liegt der Kern der weiteren Entwicklung des Werkes. Was ist das musikalische Thema? Das Thema ist Ausdruck der Grundgestalt des Stückes, welche sich dann zur Gesamtthematik weiterentwickelt.

*„[...] Thema bestimmt die Stimmung des Werkes[...], Thema ist eigentlich die Melodie[...], Thema ist jene Teil des Musikstückes in dem sie präsentiert wird. Alles danach folgendes ist dessen Entwicklung [...]“*¹⁷

Die Musikwissenschaftlerin erklärt in ihrer Arbeit dieses Thema ausführlich. Sie sagt zum Beispiel, dass das Thema und die Thematik sehr eng mit stilistischen Besonderheiten des Werkes verbunden sind. Es ist nicht möglich, sich das Thema ohne die Ausdrucksstärke der Intonation vorzustellen. Die Thematik des Werkes wiederum ist die Vereinigung aller Themen, ein Gesamtkomplex.

Was ist eine Intonation? Wovon hängt sie ab? Dieses Wort zu definieren wäre sehr wichtig, weil die ganze folgende Arbeit sehr davon abhängig ist. Durch die Intonation

¹⁶ [Rutschiewskaja,1977] S. 8

¹⁷ [Rutschiewskaja, 1977] S. 6-7

wird der Charakter der Musik (des Liedes) gezeigt. Intonation hängt von der Tonart ab. Unter dem Wort Intonation versteht man die Klangfarbe, die Tonhöhe und die Klanghöhe. Russische Musikwissenschaftler wie Boris Asafjew und Elena Rutschiewskaja haben über diesen Begriff geschrieben und die Funktion untersucht. Rutschiewskaja stellt in ihrer Arbeit über die „Die Funktion des musikalischen Themas“ fest, dass es nur durch die richtige Analyse vom Ursprung der musikalischen Intonationen möglich ist, sich objektiv an „*das Verständnis der Gesetze des Stils*“ zu nähern.¹⁸ Es ist bekannt, dass das Wort „Intonation“ ist aus dem Sprachgebiet übernommen. Intonation ist die Grundlage des musikalischen Ausdrucks und der musikalischen Aussage. „[...]Der Begriff Intonation bezeichnet in der russischen Musikpädagogik und Musikwissenschaft auch eine kleine sinnvolle melodische Floskel. Etwa folgende Redewendungen sind möglich: „Intonation der aufsteigenden Quarte“, „Intonation der elegischen Sexte“, „aktive Intonation“, „klagende Intonation“, „rufende Intonation“, „Seufzerintonation“, „Intonation der Auferstehung“ (im Sinne eines Leitmotivs). Aber auch Stilelemente können damit bezeichnet werden „Intonationen der Massenlieder“, „Die Intonationen des bürgerlichen Salons der Epoche des Modernismus“ etc.“¹⁹

Für die armenische symphonische Musik der 1950-er Jahre ist es noch wichtig zu erwähnen, dass die Quellen der Volksmusik schon erforscht waren, z. B. von Komitas, Eklmaljan, Tschuchadjan, usw. Die wichtigen und typischen Elemente für die armenische Musik haben sich schon im Schaffen der Komponisten früherer Generationen herausgebildet. Sie sind sozusagen typisch für die kompositorische Sprache geworden. Die neue Generation der Künstler hat die Tradition weiter entwickelt und dabei viel Eigenes und Innovatives eingebracht. In der Arbeit werden einige Werke analysiert, die eine besondere Stellung unter den Werken dieser Periode haben. Um das Emotionale in der Musik zum Ausdruck zu bringen, verwenden Komponisten die für die Volksmusik typische Intonation und Sprache sowie typische Themen und integrieren diese Komponenten mit den charakteristischen klassischen Formen und Genres.

¹⁸ [Rutschiewskaja, 1977] S.15

¹⁹ [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Intonation_\(Musik\)&oldid=109480556](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Intonation_(Musik)&oldid=109480556) (23.11.2012)

Ebenfalls für das Weitere zu klären sind die Begriffe national, Folklore und Volksmusik. National bezeichnet im Kontext dieser Arbeit die spezifische Verschränkung der europäischen klassischen Musik mit der traditionellen armenischen Musik und ist nicht als politische Aussage im Sinne einer nationalistischen Bewegung gegen die Sowjetunion zu verstehen; Unter dem Begriff Volksmusik werden alle musikalischen Formen zusammengefasst, die im 20. Jh. als allgemein verbreitet gelten können, also die Bauernlieder ebenso wie die der Gusannen etc. Folklore wird als der Volksmusik übergeordneter Begriff verwendet, da auch Tänze u. ä. in die Kompositionen aufgenommen werden.

2 Der Ausdruck des Nationalen in der klassischen Musik

Was ist „das Nationale“ in der Musik? Bartok sprach in seinen Schriften von der „musikalischen Muttersprache“:²⁰

„So geläufig uns der Begriff „Muttersprache“ ist, so wenig sind wir imstande, ihn auch auf das musikalische Gebiet auszudehnen. Wer möchte definieren, was seine „musikalische Muttersprache“ ist? [...] Ist es die Tonsprache der Lieder, die er einst in der Schule gelernt hat? Sind es die Choräle, die ihm vom Kirchenbesuch her in Erinnerung verblieben sind? Oder gar Umrisse von Kinderliedern, die „irgendwo“ noch im Inneren schlummern? Über die Rolle der Volksmusik befragt, sagte Bartok einmal zu Serge Moreux, daß diese für ihn als Ungarn „gewaltig groß“ sei. Er fuhr jedoch fort: „Wir müssen sie erst völlig assimilieren, wenn wir zu einer allgemeinen Botschaft zu gelangen trachten“. Dieses völlige Assimilieren muß als das Wesentliche erscheinen; in diesem Sinne meint Bartok, daß sich „der Komponist wie in einer Muttersprache ausdrücken könne. [...]“²¹

Diese Definition aus der Arbeit des österreichischen Komponisten und Wissenschaftlers Cesar Bresgen, „Der Komponist und die Volksmusik“, ist für das behandelte Thema brauchbar. Die Komponisten versuchten die Klassische Musik in die eigene Muttersprache zu integrieren. Es ist eine wichtige Definition, die helfen kann, die Ideen dahinter beim Analysieren der Werke zu verstehen. Es gab natürlich auch Komponisten

²⁰ Vgl. [Bresgen, 1970] S. 7

²¹ [Bresgen, 1970] S.7

die meinten, dass sich die beiden Richtungen kaum mischen lassen. Arnold Schönberg meinte 1947 in seiner Schrift „Symphonie aus Volksliedern“: *„Volksmusik und Kunstmusik mischen sich so schlecht wie Öl und Wasser. [...] die Kluft zwischen den Erfordernissen der großen Formen und der einfachen Zusammensetzung der Volkslieder kann nicht überbrückt werden, und darum ist es bisher auch keinem gelungen.“*²²

Bresgen meint, dass Schönberg anscheinend „an einen ganz bestimmten Typus von Volksliedern“²³ dachte. Damit sind Lieder aus dem 19. Jahrhundert gemeint. Und weiter schreibt Cesar Bresgen, dass sich auch die europäischen Meister schon im 16., 17. und 18. Jahrhundert sehr oft der Volksmusik und dem Gesang der Minnesänger zuwandten und die Melodien in ihren Werken verwendeten, so verwendet z. B. Dufay oft Melodien aus dem Volksgesang, in Frescobaldis „Bergamasca“ ist die Kernmelodie eine Volksmelodie. Bresgen behandelt diesen Punkt in seiner Arbeit ausführlich und hält fest:

*„In den westlichen Ländern jedoch vollzieht sich vom 14. bis zum 16. Jahrhundert eine weitgehende Durchdringung von Volks- und Kunstmusik, welche zu einer Blüte der Melodik in ganz Europa hinführt. Einen ersten Höhepunkt bedeutet Dufay, dessen Chansonkunst sich nach Ansicht neuer Forschung nicht nur aus der Ars nova-Technik, sondern auch aus „örtlich-volksmäßiger“, d. h. flämischer Grundlage herleitet.“*²⁴

Bach arbeitet sehr oft mit Volksmelodien, zum Beispiel verwendet er in der „Matthäus-Passion“ das Motiv des Liedes „Wenn ich einmal soll scheiden“ (In der Passion mit den Worten „O Haupt voll Blut und Wunden“). Es ist auch eine bekannte Tatsache, dass Mozart ein wunderbares Beispiel für die Beziehung zwischen klassischer und Volksmusik darstellt. Bresgen schreibt: *„Nach dem Tode seiner Mutter schreibt Mozart 1778 in Paris seine berühmte A-Dur-Sonate, KV 331. Nettl deutet an, daß das Variationsthema ein Lieblingslied seiner Mutter gewesen sein konnte.“*²⁵ Weiters bringt er ein Vergleichsbeispiel mit dem Lied „Freu dich mein Herz, denk an kein’ Schmerz“ aus der Ostracher Handschrift des 18. Jahrhunderts (Siehe Abbildung 1. Im weiteren

²² [Bresgen, 1970] S.8

²³ Vgl. [Bresgen, 1970] S. 9

²⁴ [Bresgen, 1970] S. 13

²⁵ [Bresgen, 1970] S.25

Verlauf der Arbeit wird nur eine Bildunterschrift angegeben, die Quellenverweise zu den Bildern befinden sich im Abbildungsverzeichnis):

W. A. Mozart (1756 - 1791)

Andante

24

p

FREU DICH, MEIN HERZ

Andante

24A

Ostracher Liederhandschrift (18. Jh.)

(Der Satz wurde dem Zeitstil angepaßt)

The image displays two musical scores side-by-side for comparison. The top score is for Wolfgang Amadeus Mozart's Piano Sonata in A major, K. 331, marked 'Andante'. It features a treble and bass staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The bottom score is for the folk song 'Freu dich, mein Herz' from the Ostracher Liederhandschrift (18th century), also marked 'Andante'. This score is written on a single staff with a treble clef, using the same key signature and time signature as the Mozart piece. Both scores show the first 24 measures of the piece. The Mozart score includes a piano (p) dynamic marking. The folk song score includes a note that the piece has been adapted to contemporary style.

Abbildung 1: Vergleich KV 331 mit Lied "Freu dich, mein Herz"

Das ist nicht das einzige Beispiel aus Mozarts musikalischem Erbe. Weiter schreibt Cesar Bresgen, dass beim Vergleich von melodischen Motiven aus einigen Sonaten (z. B. KV 284, 311, 280), Rondos, Menuetten (z. B. KV15) Ländlern (z. B. KV606), etc. von Mozart musikalisch ähnliche Beispiele in der Volksmusik zu finden sind.²⁶

²⁶ Vgl.: [Bresgen, 1970] S.25-27



Abbildung 2: Ländler (Urmodell)



Abbildung 3: KV 284, 12. Variation des Andante



Abbildung 4: KV 311, Rondo



Abbildung 5: KV 280 3. Satz

Die Folklore hat die Kunst vieler Komponisten beeinflusst und inspiriert. Die Musikgeschichte ist voll von solchen Beispielen.

Die armenischen Komponisten folgen dieser Tradition nach und schreiben klassische Musik in ihrer eigenen musikalischen Muttersprache. Die Suche nach neuen musikalisch-technischen Möglichkeiten und dem neuen Ausdruck der nationalen Spezifik führt die Musiker in verschiedene Bereiche. Das Interesse der Komponisten und Musikwissenschaftler gilt nicht nur der Volksmusik, sondern auch der armenischen mittelalterlichen Musik. Sie beschäftigen sich vor allem mit den geistlichen und weltlichen Liedern (auf Armenisch heißen sie „Tagh“²⁷). Die Liedform „Tagh“ war in Armenien die beliebteste Art von monodischem Gesang. Sie stellt eine Art Stadtlid dar und wurde von Gusannen gesungen. Ab dem 18. Jahrhundert werden diese Sänger auch

²⁷ Ausgesprochen als „Tach“

Aschugh genannt²⁸. Gusannen und Aschughen waren Sänger-Poeten (man kann diese Sänger-Poeten mit den Minnesängern vergleichen) in Armenien, Georgien, Persien und in den arabischen Ländern. Sie waren Poeten, Komponisten und Sänger gleichzeitig und haben nicht nur auf Armenisch, sondern auch in anderen Sprachen gesungen, z. B. auf Persisch, Georgisch und Arabisch.

Die bekannten Musikwissenschaftler des 20. Jahrhunderts in Armenien und der ehemaligen Sowjetunion Robert Athajan und Christophor Kuschnarew haben Werke zu diesem Thema vorgelegt. Eines der bekanntesten Bücher von Robert Athajan ist „Die musikalische Kunst der armenischen Taghs“²⁹. Dieser Wissenschaftler hat auch sehr viel im Bereich der Entschlüsselung des Chas(Neumen)-Notationssystems, in dem die Taghs geschrieben wurden, geforscht.³⁰ Der Autor stellt, neben den anderen wichtigen Informationen über die mittelalterliche Musik in Armenien, in seiner Arbeit zum Beispiel fest, dass das Chas-Notationssystem im 9. Jahrhundert erfunden wurde und nicht im 12., wie lange Zeit angenommen wurde. Die Tatsache, dass es im 9. Jahrhundert schon ein Notationssystem gab, beweist das hohe Niveau der Entwicklung im Musikbereich.³¹

Christophor Kuschnarew schreibt in seiner soliden Arbeit „Вопросы истории и теории армянской монодической музыки“ (Die Fragen über Geschichte und Theorie der armenischen monodischen Musik)³², dass die armenische Musik im Grunde monodisch ist und einen Jahrhunderte dauernden Entwicklungsweg hinter sich hat. Im Matenadaran³³ (in der Hauptstadt Jerewan) sind Handschriften von tausenden Monodien zu finden. Zum Beispiel enthält allein das „Scharaknoz“³⁴ über tausend Gesänge. Sie sind im armenischen Chas-Notationssystem geschrieben. Die wichtigsten Überlieferungen kommen aus der wertvollen Sammlung von Komitas und von Spiridon Melikjan. Die Sammlung enthält Lieder aus mehreren Genres der „alten Bauermusik“³⁵. Als Kuschnarew 1958 seine Arbeit publizierte, war das Chas-Notationssystem noch

²⁸ „Gusann“ ist ein typisch armenisches Wort. „Aschugh“ kam aus der arabischen Sprache und bezeichnet auch die Sänger-Poeten, Anm. G. M.

²⁹ [Muradjan, 1960] S. 12.

³⁰ Das Buch von Athanjan heißt „Das armenische Chas-Notationssystem“ (1959).

³¹ Vgl.: [M. Ruchkjan, 1980] S. 15

³² Anm.: Übersetzung G. M.

³³ Zentralarchiv für alte armenische Handschriften.

³⁴ Sammlung geistlicher Lieder

³⁵ Vgl.: [Kuschnarew, 1959] S. 4.

nicht vollständig entziffert. Heutige Musikwissenschaftler haben viel entschlüsselt, wenn das System auch noch nicht vollständig erklärt ist.

Complete name	European name	Sh	Armenian note
poosh	do	po	♭
ekorj	re	e	♮
vernakhagh	mi	ve	♯
benkorj	fa	be	♮
khosrovayn	so	khe	♯
nerknakhagh	la	ne	♯
parcoyk	si	pa	

Abbildung 6: Das armenische Chas-Notationssystem

Die sowjetischen Musikwissenschaftler haben viele Forschungen über die armenische Musik der Nachkriegszeit gemacht, weil die junge Generation von Komponisten große Aufmerksamkeit auf sich zog. Zu jeder Persönlichkeit wurden Monografien veröffentlicht und deren Arbeiten analysiert, z. B. Margarita Ter-Simonjan „Edward Mirsojan“, A. Grigorjan „Arno Babadjanjan“, Sergej Koptev „Alexander Harutjunjan“, Robert Athajan „Moderne musikalische Sprache in den Werken armenischer Komponisten“. Eine besonders berühmte Arbeit der Musikwissenschaftlerin Margarita Ruchkjan ist „Armenische Symphonie“ über die Entwicklung dieses Genres in den 1950-70-er Jahren. Es sind auch einige Bücher über die armenische Volksmusik geschrieben worden, z. B. Robert Athajan „Armenisches Volkslied“, Margo Brutjan „Armenische Volkskunst“, sowie unzählige Monografien über Komponisten des 20. Jahrhunderts und Artikel über Innovationen in der Kunst von Aram Chatschaturjan und weitere Arbeiten.

3 Der Ursprung der armenischen instrumentalen Musik

Viele Informationen über den Ursprung der typischen Instrumente gehen auf zahlreiche archäologische Ausgrabungen von Stücken aus der vorchristlichen Zeit zurück, die den altgriechischen sehr ähnlich sehen. Im staatlichen Archäologischen Museum in Jerewan sind zahlreiche bemalte Alltagsgegenstände aus dieser Zeit zu betrachten; darauf sind

Menschen abgebildet, die auf verschiedenen Instrumenten, wie Hirtenflöte, Jagdhorn usw. spielen. Sehr interessante und genauere Informationen zur Kultur des 4.-5. Jahrhunderts sind in den Handschriften der Zeit enthalten. So wird etwa beschrieben, wie wichtig die instrumentale Begleitung im Alltagsleben der Menschen war. So beschreibt z. B. der berühmte Historiker des 5. Jahrhunderts Faustus von Byzanz in seiner „Geschichte Armeniens“, dass alle Ereignisse (Dorffeste, Hochzeiten, Ernte usw.) von Musik begleitet wurden: „[...] die Trommel-, Flöten-, Trompeten- und Lyraspieler haben jeder in seiner Art und Weise zusammen gespielt [...]“. ³⁶



Abbildung 7: Neumes (Crossing Red Sea)

Das 9.-14. Jahrhundert stellt in Armenien historisch gesehen eine sehr interessante Zeit dar. In dieser Periode entwickelt sich der Feudalismus, Städte entstehen und es ist eine Zeit intensiver Blüte der Architektur, Malerei, Dichtung usw. Zu dieser Zeit erreicht die berühmte armenische Buchminiaturmalerei ihre höchste Entwicklungsstufe. Im staatlichen Museum „Matenadaran“ (Матенадаран) in Jerewan ist eine große Kollektion handgemalter Bücher zu sehen. Es ist eine der berühmtesten paläografischen Sammlungen der Welt. Die Musik erlebt in dieser Blütezeit auch einen ungeahnten Aufschwung. „Wir können behaupten, dass sich genau in dieser Periode die wichtigsten stilistischen und musikalischen Besonderheiten der armenischen Volksmusik in ihren hauptthematischen Verschiedenheiten gebildet haben. [...] Als Beweis des Vorhandenseins zahlreicher Instrumente, die im Volk und in den Gusannen-Orchestren beliebt waren, dienen diverse Grabreliefs und Abbildungen aus den Büchern dieser Zeit; hier sind erste Erwähnungen von Saz und Jhutak zu finden.“ ³⁷ Jhutak heißt im Armenischen Geige, und es ist eine Art Geige. Saz ist eine Langhalslaute. Sie hat einen birnenförmigen, sehr dünnen Resonanzkörper und wird aus einem einzelnen Stück Holz geschnitzt. „(...) Die kaukasische Saz ist vorrangig das Instrument der Ashug (Volkspoeten/Musiker); ihr traditionelles Repertoire umfasst historische Heldenlieder, Epen und romantische Geschichten ebenso wie lustige, satirische und Liebeslieder. Die armenische Saz unterscheidet sich in ihrer Funktion und in ihrem Spiel geringfügig davon: sie besitzt

³⁶ Faustus von Byzanz, Geschichte Armeniens. Tiflis 1913, S.348

³⁷ [Schaverdjan, 1959] S. 34, zit. nach [Surabjan, 1984] S. 8 (übersetzt durch G. M.)

eine Länge von 55 bis 110 cm, wobei Metallsaiten in drei oder vier Doppel- oder Dreifachchören angeordnet sind. Der erste Chor wird zum Spiel der Melodie eingesetzt, der mittlere Chor oder die mittleren Chöre dienen einem nachhaltigen Brummen, und der letzte Chor ergänzt das Spiel der anderen, indem er harmonisch und teilweise melodisch klingt“³⁸.



Abbildung 8: Saz

Im 16.-18. Jahrhundert hatte die instrumentale Musik in Armenien ihre Blütezeit mit der Kunst von professionellen Volksmusikern – Gusanner und Aschughner (so wird es auf Armenisch ausgesprochen.). Es entwickelt sich die Kultur des Solo- und Ensemblespiels, besonders die Kunst der Sazandaren.³⁹ Verschiedene Lied- und Tanzformen waren beliebt, z. B. Volkslieder mit instrumentaler Begleitung, mit Ritornellen, oder Tänze und erweiterte Improvisationen. Später im 19. Jahrhundert war eine der beliebtesten Gesangsformen bei professionellen Volksmusikern das Mugham.⁴⁰ Musik wurde nur mündlich weitergegeben, dabei jedes Mal mit neuen Elementen, neuem Inhalt und neuen Ausdrucksmöglichkeiten geschmückt.

4 Die Bildung der nationalen kompositorischen Schule

Obwohl wie oben erwähnt Armenien im 14. Jh. seine Eigenstaatlichkeit verlor, blieb die Folklore, Sprache, Literatur, Malerei und Religion stark durch das Volk und in den Klöstern teilweise gut erhalten. Als es im 19. Jahrhundert mehr oder weniger zu einer politischen Lockerung in verschiedenen Gebieten kam, konnte die musikalische

³⁸ http://www.face-music.ch/instrum/armenia_instrum_de.html (21.01.2011)

³⁹ Ein Sänger, der sich beim Singen mit Saz begleitet.

⁴⁰ Mugham ist eine der beliebtesten Arten des Singens in einigen mittelasiatischen und arabischen Ländern, z. B. Iran und Aserbaidschan. Die Ursprünge liegen in der arabischen und persischen Musik aus dem Mittelalter.

Entwicklung sehr intensiv fortgesetzt werden. Obwohl in der Musik einiges erhalten blieb, ging vieles durch fünf Jahrhunderte verloren. So wurde das Wissen der Entschlüsselung des armenischen Chas-Notationssystems vergessen. Die geistliche und weltliche Monodie war nur in mündlicher Form erhalten geblieben.⁴¹

Bis zum 19. Jahrhundert überlebte das musikalische Erbe beinahe ungestört, doch durch die zivilisatorische Entwicklung und den verstärkten Kontakt mit anderen Kulturen bestand eine gewisse Gefahr, dass diese eigenständigen Formen verloren gehen könnten. Die in Konstantinopel lebenden armenischen Musiker Grighor Gapasakaljan und Eghia Tntesjan haben Traktate geschrieben, in denen sie versuchten, auf Grund der erhaltenen Materialien die theoretische und historische Information über die armenische geistliche Musik zu systematisieren. Auch in dieser Zeit, im Jahr 1813, erfindet Hampartsoum Limondjian das neue armenische Notationssystem und zusammen mit seinen Schülern schreibt er in diesem neuen Notensystem die Psalmen aus der armenische Liturgie und Scharakan.⁴² Es gibt keine genaue Information zur Frage, warum Limondjian nicht das europäische Notationssystem verwendete. Kuschnarew meint zum Beispiel, dass für Limondjian wahrscheinlich das weit entwickelte europäische Notensystem für die einstimmige Musik zu schwerfällig war, oder dass dieses Notensystem zu temperiert ist und nicht die genau passende Tonhöhe der armenischen Monodie übertragen kann.⁴³



Abbildung 9: Limondjians Noten-System

⁴¹ Vgl.: [Chudabaschjan, 2011] S.209-211

⁴² Der Scharakan (շարական,) ist ein Gesang aus der Liturgie der Armenischen Apostolischen Kirche

⁴³ [Kuschnarew, 1958] S. 352



Abbildung 10: Tagh von Narekazi in Limondjians-Notation

1873 wurde N. Taschjan nach Etschmiadsin⁴⁴ eingeladen, wo er die Arbeit Limodjians nach dessen System fortsetzte. Nach seiner Abfahrt aus Etschmiadsin, wo fast zu gleicher Zeit der junge Sghomon Sghomonjan (später als Komitas Vardapet bekannt) zum Studieren angekommen war, hat Taschjans Schüler Makar Ekmaljan diese Lehre fortgesetzt. Er hat viele geistliche Lieder im Limondjian-Notationssystem aufgeschrieben.⁴⁵

Im 19. Jahrhundert entwickelt sich nicht nur die Volksmusik weiter, sondern es entsteht auch die klassische Musik. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts beschreitet die armenische instrumentale Musik neue Wege. Einige Komponisten der 1880-90er Jahre wie Komitas Vardapet, Tigran Chukhadjan, Makar Ekmaljan und Nikoghajos Tigranjan hatten ihr Studium in europäischen Ländern und in Russland absolviert. Die Kenntnis der europäischen und russischen Musik hatte natürlich einen gewissen Einfluss auf das Denken und eröffnete jungen Komponisten neue Möglichkeiten. Das Neue war die Idee der Verschmelzung der klassischen europäischen und der nationalen Traditionen. Für Komponisten waren vor allem die für sie neuen Formen und Genres interessant, wie die symphonische Musik, das instrumentale Konzert und das Quartett. Die ersten Werke gehen auf den bemerkenswerten Komponisten Tigran Chukhadjan zurück, den Gründer der armenischen Oper und Autor der ersten Operette und Oper in der Geschichte des

⁴⁴ Stadt in Armenien, wo heute der Sitz des Katholikos aller Armenier, des geistlichen Oberhauptes der Armenischen Apostolischen Kirche, ist.

⁴⁵ Vgl.: [Chudabaschjan, 2011] S.209-211

Orients, der in Mailand studiert hatte. Eine Reihe von Klavierwerken, die symphonische Ouvertüre von Makar Ekmaljan und Quartette von Komitas stammen auch aus dieser Zeit. Ein erster Erfolg waren auch die Bearbeitungen der Volkstänze für Klavier von Nikoghajos Tigranjan und Komitas. Sie waren gelungene Beispiele für das markante Ergebnis, das die Verschmelzung von traditioneller und klassischer Musik hatte.

4.1 Komitas Vardapet

Er ist einer der Gründer der klassischen armenischen Musik und eine wichtige Persönlichkeit in der armenischen Geschichte.



Abbildung 11: Komitas, Berlin 1899

Sein Geburtsname ist Soghomon Sghomjan, er wurde 1869 in Kutahye (heutige Türkei) geboren. Er verlor sehr früh beide Eltern. Als Junge besaß er eine wunderschöne Stimme, diese Begabung veränderte sein ganzes Leben. Der Priester aus seiner Stadt fuhr nach Etschmiadsin, um dort den Bischofstitel anzunehmen und gleichzeitig nahm er den Vollwaisen Komitas mit. Der Elfjährige wurde wegen seiner ungewöhnlichen Fähigkeiten ausgewählt. Nach der

Priesterweihe nahm er den Namen Komitas Vardapet an. Sein erster Lehrer in Etschmiadsin war Taschjans Schüler Saak

Amatuni. Durch ihn hörte und lernte der junge Soghomon Sghomonjan von der von Limodjian neu entwickelten Lehre. Er studierte dann in Tiflis bei Makar Ekmaljan europäische Musiktheorie. Danach ermöglichte Alexander Manthaschjan, ein russisch-armenischer Mäzen, ihm ein dreijähriges Studium am Konservatorium und an der Universität in Berlin (1896-1899). Hier studierte er Gesang, Klavier, Musiktheorie und Komposition. Nach dem Abschluss kehrte er zurück nach Etschmiadsin, wo er als Chorleiter an der Kathedrale und als Lektor an der Hochschule tätig war. Ein Abschnitt aus der Arbeit von Alice Ertlbauer „Geschichte und Theorie der einstimmigen armenischen Kirchenmusik“ über das Leben Komitas:

„1906 und 1914 hielt Komitas als Mitglied der Internationalen Musikgesellschaft in Paris Vorträge über die armenische Musik; 1906 verband er mit seinem Pariser Aufenthalt auch ein Chorkonzert mit armenischen Volksliedern, die er selbst mehrstimmig vertont hatte. [...] 1910 übersiedelte Komitas nach Konstantinopel, wo er

ebenfalls oft Chorkonzerte veranstaltete und unterrichtete. Unglücklicherweise zählte er zu den ersten Opfern der jungtürkischen Verfolgungen armenischer Intellektueller. Er wurde verhaftet und anschließend ins Exil geschickt, während seine besten Freunde bei den Massakern ums Leben kamen. Durch Vermittlung des amerikanischen Botschafters in der Türkei, Henry Morgenthau, hob man die Verbannung Komitas auf und gewährte ihm die Rückkehr nach Konstantinopel. Den Schock, den das grausame Dahingemordetwerden seines Volkes in ihm hinterlassen hatte, wirkte sich jedoch nachteilig auf seinen Geisteszustand aus. Bereits teilweise geistig umnachtet brachte man ihn 1919 nach Paris, wo er am 22. Oktober 1935 in einer Heilanstalt verstarb. Die Grabrede hielt der Ethnomusikologe Curt Sachs [...]. Das Verdienst von Komitas liegt in der Bewusstseinsweckung des armenischen Volkes, den Wert seiner Volksmusik zu schätzen und die Notwendigkeit von deren Bewahrung einzusehen. [...] Durch seine Ausbildung an der Berliner Universität gehörte Komitas zum Kreis der ersten Ethnomusikologen und war ein jüngerer Zeitgenosse von Carl Stumpf und Zeitgenosse von Eric v. Hornbostel, Robert Lachmann und Ilmari Krohn. Während die deutsche Schule aber vorwiegend wissenschaftliche Messungen von Tönen vornahm, lenkte Komitas seine Aufmerksamkeit auf anthropologische, soziologische und historische Aspekte der vergleichenden Musikwissenschaft. Er entdeckte dabei Beispiele individuellen und gemeinschaftlichen Schaffens von Volksmusik, bemerkte eine gewisse Relation zwischen physischer Arbeit und musikalischem Erlebnis und beschrieb die Rolle der Musik in seiner [sic] ganzen sozialen Spannweite. Nach Angaben von Zeitgenossen habe Komitas an die 4000 Beispiele armenischer, türkischer und kurdischer Volksmusik gesammelt [...].“⁴⁶

Wegen der politischen Situation Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts ging vieles aus seinen Sammlungen verloren. Die noch erhaltenen Sammlungen und Aufzeichnungen sind heute im Komitas- Archiv in Jerewan aufbewahrt. Er hat wunderbare Werke für Chöre, Kammer- und Vokalmusik und instrumentale Musik geschrieben, in denen er schöne klassische Beispiele von professioneller nationaler Musik gibt. Er ist der Erste, der es geschafft hat, in der klassischen professionellen Musik die Besonderheiten des musikalischen nationalen Denkens zu reflektieren. Wir können sein Wirken als Grundstein der weiteren Entwicklung dieser Richtung sehen.

⁴⁶ [Ertlbauer, 1985] S. 299-300

4.1.1 Die Theorie von Komitas

Komitas' Sammlung von Volksliedern ist von unschätzbarem Wert, da manche Lieder nur darin erhalten sind. In seinen wissenschaftlichen Forschungen geht Komitas viel weiter als seine Lehrer. Beim Vergleich von Volksliedern und Monodien kommt er zur Meinung, dass diese zwei musikalischen Erscheinungen stilistisch gleich sind. Er schreibt in einer seiner ersten wissenschaftlichen Arbeiten, in „Psalmen der Heiligen Liturgie“, (Песнопения св. Патапара), dass „*armenische Volksmusik und armenische kirchliche Musik wie Bruder und Schwester*“ sind. Bis dahin herrschte die Meinung, dass die armenische geistliche Musik von der byzantinischen übernommen und von der assyrisch-babylonischen Liturgie beeinflusst worden ist, während Komitas die enge Verbindung zwischen der geistlichen Musik und der Volksmusik hervorhebt. Komitas war der Erste, der gesagt hat, dass die armenische Volksmusik und geistliche Musik urwüchsig und eigenständig sind.⁴⁷

Er beweist diese Theorie in seinen theoretischen und praktischen Werken. Durch Analysen von mittelalterlichen Volksliedern und weltlichen Monodien hat er gezeigt, dass die mittelalterlichen Komponisten/Monodisten das Volkslied als Grundprinzip für ihre Werke gesehen haben. Sein Ziel war, das Chas-Notationssystem zu entschlüsseln, damit die tieferen, längst verlorenen musikalischen Schichten besser zum Vorschein kommen. Letztendlich er kommt zu der Behauptung, dass den mittelalterlichen Musikern die Volksmusik zur Komposition ihrer geistlichen monodischen Lieder als indirekte Basis gedient hat. Der kürzeste Weg beim Analysieren von Volksliedern ist also, sich auf das modale System der geistlichen Lieder zu konzentrieren, da dieses für beide gleich ist. Komitas sagte, dass es keinen Sinn hat, bei der Suche nach der Besonderheit der armenischen Volksmusik alles von Neuem zu schreiben, sondern man solle von den Ergebnissen aus den mittelalterlichen Vorlagen ausgehen, nämlich vom armenischen Modalsystem. Komitas und später, im 20. Jahrhundert, Christophor Kuschnarew beweisen, dass das armenische Modalsystem typisch für die gesamte armenische monodische Musik ist.⁴⁸

⁴⁷ Der gesamte Abschnitt zu Komitas bezieht sich auf [Chudabaschjan, 2011], das Zitat ist S. 212

⁴⁸ Vgl.: [Chudabaschjan, 2011] S. 212-213

Komitas stellt auch fest: „*Das tonale Ordnungsprinzip von armenischer Volksmusik und kirchlicher Musik basiert nicht auf europäischen Tonarten, sondern auf dem Tetrachorden-System[...]. Der dominierende Tetrachord ist in Dur, wobei der erste und letzte Ton immer unverändert bleiben, während die Zwischentöne variieren[...]*“⁴⁹ Mit dieser Erkenntnis legt Komitas den Grundstein für die armenische mehrstimmige Musik, die die Intonationsbesonderheiten⁵⁰ der monodischen Musik reflektiert. Dieses Prinzip hat es auch ermöglicht, Lieder mit instrumentaler Begleitung zu schreiben, ohne die für die armenische Musik wichtige, typische Intonation zu verändern. Diese Erkenntnis des Wissenschaftlers Komitas hat im 20. Jahrhundert die weitere Entwicklung der armenischen mehrstimmigen Musik ermöglicht.⁵¹

4.2 Aram Chatschaturjan

Das Wirken von Aram Chatschaturjan ist ein Meilenstein, besonders in der Entwicklung der armenischen symphonischen Musik. Mit seinen berühmten Violin- und Klavierkonzerten und besonders mit seiner zweiten Symphonie und dem Ballet „Spartakus“ hat er die armenische symphonische Musik auf die internationale Bühne gebracht und weltberühmt gemacht. Chatschaturjan stützt sich überwiegend auf die Improvisationskunst der Volkssänger, der Gussanen, und überträgt diese ins symphonische Genre. Er macht auf die Verschmelzungsmöglichkeiten europäischer und orientalischer Musik aufmerksam. Man kann sagen, dass Chatschaturjan mit seiner Kunst eine Zusammenfassung des Wirkens seiner Vorgänger darstellt. Er eröffnet völlig neue Möglichkeiten in der symphonischen Musik besonders für die nächste Komponisten-Generation, mit denen sich diese Arbeit befasst.

Aram Chatschaturjan wurde in Tiflis (Georgien) geboren, das zu jener Zeit eine Kulturmetropole und ein Zentrum für sehr unterschiedliche Künstler war, wo verschiedene transkaukasische Kulturen zu einer verschmolzen. Im Mittelalter und auch später war diese Stadt ein Ort, an dem viele große Volkssänger gelebt haben und inspiriert wurden; so wurde etwa der bekannteste armenische Aschugh Sayat-Nova im 18. Jahrhundert (1722-1795) auch in Tiflis geboren. Die bunte Musikwelt von

⁴⁹ (Կոմիտաս, 1941, S. 153; Komitas. Gevorkjan, Sovetskaja musika, 1969, N. 10, S.84) [Chudabaschjan, 2011] S.213 (Übersetzung G. M.)

⁵⁰ S. o. S. 8-9

⁵¹ Vgl.: [Chudabaschjan, 2011] S. 212-214

Chatschaturjan ist sehr eng mit den armenischen und den multikulturellen Traditionen dieser Stadt verbunden. Als Kind hat er oft den Volkssängern zugehört, die abgesehen vom virtuosen Gesang auch großartige Instrumentalisten und Improvisatoren waren.⁵² Die armenische Volksmusik war eine der wichtigen Quellen, die Chatschaturjan in seiner Kunst inspiriert haben. Wenn die Volksmusik seine Inspirationsquelle war, so war sein Studium im Moskauer Konservatorium ein wichtiger Weg, durch den der Komponist sich mit russischer und Weltmusik vertraut gemacht hat. Er hat bei Nikolai Mjaskowski und Michail Gnessin studiert.

Im Endeffekt gelingt ihm eine Synthese, indem er die Traditionen aus drei Welten verschmilzt. Das symphonische Genre ist seinem kompositorischen Maßstab näher als kleinere musikalische Formen. Chatschaturjans Symphonien und Ballette nehmen ihren besonderen Platz in der Weltmusik ein. Obwohl er so viel Traditionelles und Klassisches verschmilzt, gelingt es ihm doch, seine unverwechselbare Eigenart und sein ungeheures Talent zu bewahren.

In seinen Werken, die Chatschaturjan weltberühmt machen, erreichen die Besonderheiten der nationalen Musik eine noch höhere Stufe. Chatschaturjan wendet sich, so wie seine Vorfahren und später die jungen Komponisten der 50-er Jahre, in seinen Werken immer wieder den originalen Volksliedern zu, zum Beispiel in seiner zweiten Symphonie. Im dritten, langsamen Satz zitiert der Komponist das Lied „Voskan axper“. Durch eingebaute Pausen betont der Komponist den jambischen Charakter des Liedes. Dadurch klingt es dramatischer. Auch das Nebenthema des ersten Satzes ist eine tänzerische Volksmelodie. Für das Thema des zweiten Satzes vom Klavierkonzert wählt Chatschaturjan ein altes tiflisches Stadtlid und verwendet nur die charakteristischen Intonationswendungen des Liedes. Das Nebenthema im ersten Satz ist ein feuriger Volkstanz. Das Thema des dritten Satzes des Violinkonzerts ist auch ein Thema aus der Volksmusik. Noch öfter ertönen die pulsierenden, motorischen Rhythmen im Zweivierteltakt, die für Komponisten eine Bindung zwischen dynamischen Volksrhythmen und moderner Musik darstellen. Dazu kann man folgende Themen zählen: das Finale der ersten Symphonie, das Finale des Klavier- und Violoncello-Konzerts mit Orchester, das Hauptthema aus dem ersten Satz des Violinkonzerts, das Scherzo aus der zweiten Symphonie usw. Sehr charakteristisch für die Musik von Aram

⁵² Vgl. [Martynov, 1959], S. 57-58

Chatschaturjan sind einerseits die Intonationen aus typischen Bauernliedern und Tanzmelodien, andererseits die Besonderheiten aus der Gusannen- und Aschughen-Liederkunst mit reichen instrumentalen und Stimmverzierungen, Modulationen und breitem Stimmumfang. Ebenfalls charakteristisch ist das breite rhythmische Spektrum. Dadurch werden periodisch sich wiederholende Rhythmen vermieden, sogar in den Tänzen. Seine musikalische Faktur ist sehr polyphonisch und mehrschichtig. Die Besonderheit der Musik von Chatschaturjan liegt auch im eigenartigen, erkennbaren Klang seines Orchesters. Die Klangnatur jedes Instruments und die klangfarbliche Verbindung zwischen instrumentalen Gruppen sind sehr wichtig. Chatschaturjan instrumentiert nicht, er komponiert für Orchester. Sein Orchesterklang ist sehr bunt und intensiv. Die symphonische Musik von Chatschaturjan, so wie zum Beispiel Symphonien von Beethoven oder Prokofjew, ist sofort erkennbar durch seine besondere Art des Denkens. Denken in allen Bereichen: Melodie, Rhythmus und Klangfarbe sind sehr originell. Die Besonderheit seiner Werke ist, dass seine Musik rhythmisch vielschichtig und aperiodisch ist, d. h. die Musik hat eine mehrschichtige polyphone Faktur. Die Musik von Chatschaturjan ist sehr expressiv und unmittelbar. Sie strahlt eine besondere Wärme aus. Die Vereinigung der Schichten von klassischer europäischer und der Volksmusik, die Chatschaturjan in seiner Kunst auf einen Höhepunkt gebracht hat, bereitet den Komponisten folgender Generationen einen sehr fruchtbaren Boden.

4.2.1 Erste Symphonie von Chatschaturjan

Bevor die Werke von Komponisten der 50-er Jahre vorgestellt und analysiert werden, ist es wichtig am Beispiel von Chatschaturjans Symphonien den Entstehungsprozess zu zeigen, denn er stand am Anfang der nationalen symphonischen Musik. Bei der Analyse von seinen beiden Symphonien kann man deutlicher sehen, wie genau der Komponist die Synthese zwischen klassischer und Volksmusik herstellt.

Die Bedeutung der ersten Symphonie von Chatschaturjan kann nicht genug betont werden. Er hat mit diesem Werk die für die nachfolgende nationale armenische Symphonie charakteristische musikalische Linie bestimmt. Er hat es in diesem Werk geschafft, die Folklore in die symphonische Form zu integrieren. Die Symphonie ist eine philosophische Art des musikalischen Denkens⁵³ und das Meisterhafte besteht

⁵³ [Ruchkjan, 1980] S. 28-29

darin, wie Chatschaturjan den Grundkanon der klassischen Form verändert und die musikalischen Grenzen erweitert.

Die erste Symphonie ist eines von Chatschaturjans früheren Werken. Es wurde 1934 komponiert und 1935 zum ersten Mal in Moskau aufgeführt. Die Musik der Symphonie weist ein für diesen Komponisten typisches harmonisches, metrisches und instrumentales Denken auf. Das musikalische Kolorit der ersten Symphonie ist sehr folkloristisch. Der Komponist benützt hier für die armenische Volksmusik typische musikalische Wendungen. Chatschaturjan verwendet hier oft eine „freie“ Art sich musikalisch auszudrücken (z. B. verwendet er das Prinzip einer Rhapsodie, variiert die Themen frei.). Diese Methode kann man mit der Kunst der Gusannen vergleichen.

Dieses symphonische Werk ist ein gutes Beispiel für die neue armenische klassische Musik. Chatschaturjan stützt sich einerseits (im harmonischen Denken) auf die Erfahrung der armenischen Musiker (wie Komitas und Spendiarow), andererseits auf die Klassiker der russischen symphonischen Musik wie Glinka, Tschaikowski, Rimski-Korsakov, Borodin. Chatschaturjans erste Symphonie ist eines der ersten Werke, in dem ein Komponist die neue Republik Armenien als seine Heimat preist. Diese Idee der musikalischen Gestaltung wird bei den Komponisten der Nachkriegsgeneration weiter fortgesetzt.

Chatschaturjan verwendet hier keine Original-Lieder aus der Folklore, sondern komponiert eigene Motive und orientiert sich an den traditionellen musikalischen Intonationen. Er schreibt Musik in der „eigenen Muttersprache“⁵⁴. Die Symphonie besteht aus drei kontrastierenden Teilen. Der erste Satz beginnt mit einer Einführung und ist in einer eher freien Sonaten-Form geschrieben. Die Einführung besteht aus drei Episoden. Die erste Episode in *Andante maestoso con passione* beginnt mit einem Ausruf bei den Holzbläser und Streicher, dann erklingt beim ganzen Orchester:

⁵⁴ S. o. S. 10



Abbildung 12: Einführung - Erste Episode

Die zweite Episode sind hinunter fallende Triolen in Andante (kann man auch als Melismen sehen). Das ist gut mit den lyrischen Gesängen der Aschughen zu vergleichen.



Abbildung 13: Einführung - Zweite Episode

Die dritte Episode ist das Klarinetten-Solo im Allegretto giocoso.



Abbildung 14: Einführung - Dritte Episode

Alles erreicht eine Kulmination im Allegro non troppo, tutti *f*, und geht zum Hauptteil des ersten Satzes über. Der Hauptteil ist ein improvisatorisch entwickelter Teil in einem Marschrhythmus. Er erklingt zuerst Unisono bei den tiefen Streichern und dann in Fortissimo beim gesamten Orchester. Durch die rhythmische und dynamische Spannung (Synkopen, rhythmische Stockungen, polyrhythmische Elemente, usw.) kommt alles zu einer neuen, breiten klanglichen Perspektive:



Abbildung 15: Erster Satz - Hauptthema

Das Nebenthema im Andante cantabile hat eine poetische Stimmung. Es wird von den Violoncellos in der hohen Lage gespielt und von Flöten, Harfen, Klavier und Bratschen begleitet. Das erinnert an lyrische armenische Bauernlieder⁵⁵:



Abbildung 16: Erster Satz - Nebenthema

Die Durchführung ist hauptsächlich auf der Melodie des Nebenthemas gebaut. In der Reprise kehren dann die Motive aus der Einführung und dem ersten Teil zurück. Das Ganze endet im tutti *fff*.

Der zweite Satz Adagio sostenuto klingt sehr poetisch: Solo-Kantilene auf Klarinette begleitet von Flöten, Harfen und Klavier. Die Melodie klingt wie eine freie Improvisation. Die Begleitung klingt durch lange Oktaven und Quinten sehr „durchsichtig“. Die Begleitung ist typisch für die Volkslieder-Bearbeitungen von Komitas:



Abbildung 17: Zweiter Satz - Hauptthema

Der dritte Satz ist ein dreiteiliges Allegro risoluto. Der erste Teil ist ein temperamentvoller, rhythmischer Tanz. Der Komponist zeigt hier seine meisterhaften rhythmischen Variationen:



Abbildung 18: Dritter Satz - Hauptthema

⁵⁵ Vgl.: [Chubow, 1967] S. 381

Der Mittelteil ist *meno mosso*, es erklingen die Triolen aus der Einführung des ersten Satzes. Nach einem großen *crescendo* fängt die Reprise an. Es kehren die Tanzrhythmen zurück. Alles endet in einem großen *tutti*.⁵⁶

4.2.2 Zweite Symphonie von Chatschaturjan

Die erste Fassung der zweiten Symphonie wurde 1943 komponiert und im gleichen Jahr aufgeführt (die zweite Fassung mit umgearbeitetem Schlusssatz stammt aus dem Jahr 1944). Dies ist Chatschaturjans bekannteste Symphonie. Von der musikalischen Idee steht sie der siebten Symphonie von Schostakowitsch und der fünften Symphonie von Prokofjew sehr nahe. Diese symphonischen Werke sind während des Zweiten Weltkriegs geschrieben worden. Stilistisch gehört die zweite Symphonie, so wie jene von Schostakowitsch und Prokofjew, zum Sozialistischen Realismus. Thema dieser Werke ist der „Kampf für die Freiheit“. Es ist interessant, dass die Komponisten in der Kriegszeit neue und progressivere Kompositionsmittel verwendet haben als in den Werken der Vorkriegszeit.

Das ist damit erklärbar, dass die Zensur und die öffentliche Aufmerksamkeit nicht so stark der auf die Musik gerichtet war. Eine bekannte Geschichte aus der sowjetischen Musik ist die mit der Oper von Schostakowitsch: *„[...] Zunächst aber war die neue Ästhetik noch längst nicht allgemein durchgesetzt; Dmitri Schostakowitsch etwa schrieb weiterhin sehr kühne und moderne Werke wie seine 4. Sinfonie und seine Oper „Lady Macbeth von Mzensk“. Im Jahre 1936 aber kam es zu einem einschneidenden Ereignis: nachdem Stalin Schostakowitschs o. g. Oper gehört hatte, erschien am 28. Januar in der Prawda ein Artikel namens „Chaos statt Musik“, in welchem die Oper scharf angegriffen wurde. Sowohl das Sujet als auch die Musik wurden als indiskutabel dargestellt, und sogar eine Art Drohung war enthalten („Dieses Spiel kann aber böse enden“). In den Zeiten der großen „Säuberungen“ verfehlte dieser Artikel seine Wirkung nicht; außerdem wurden in den folgenden Jahren modernere Komponisten wie Mossolow zeitweise verhaftet. Die Folge war, dass sich sämtliche Komponisten ab Mitte der 1930er Jahre ausnahmslos am Sozialistischen Realismus orientierten.“*⁵⁷

⁵⁶ Vgl.: [Chubow, 1967] S. 379-384

⁵⁷ http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Sozialistischer_Realismus&oldid=111155346

Es lässt sich also festhalten, dass diese Komponisten mit ihren Werken, die während des Zweiten Weltkriegs geschrieben wurden, zur „Modernisierung“ der sowjetischen Musik beigetragen haben. Heute gehören diese Werke in das feste Repertoire der internationalen Orchester. Die zweite Symphonie in e- Moll von Chatschaturjan ist im Gegensatz zu seinen zwei anderen Symphonien in vier Sätzen komponiert. Der erste Satz ist Andante maestoso. Allegro agitato in klassischer Sonatenform beginnt mit einem „Glocken“-Motiv *fff* tutti beim Orchester. Wegen dieses Motivs hat das Werk den Namen „Glockensymphonie“ erhalten.



Abbildung 19: Erster Satz - Einführung - Erstes Motiv

Das zweite Motiv wird von einem Streicher-Quintett im Orchester gespielt, klingt sehr tragisch und ist den armenischen Klageliedern nah. Typisch für Chatschaturjans musikalischen Stil sind die verminderten Intervalle und verzögerten Akkorde:



Abbildung 20: Erster Satz - Einführung - Zweites Motiv



Abbildung 21: Zweiter Satz - Hauptthema

In der zweiten Führung kriegt dieses Motiv einen unruhigen Charakter. Im Hintergrund tritt wieder das „Glockenthema“ auf. Alles entwickelt sich zu einem Tanz, der sehr ähnlich wie der Männertanz „Kotschari“ (s.u. S.28) klingt. Das Thema wird dann von dem Fagott gespielt und das ist das erste Nebenthema.



Abbildung 22: Zweiter Satz - Erstes Nebenthema

Das zweite Motiv des Nebenthemas ist hat mehr Nähe zum zweiten Anfangsmotiv.



Abbildung 23: Zweiter Satz - Zweites Nebenthema

In der Durchführung wächst die Spannung. Es mischen sich alle Themen. Das Hauptthema wird von Trompeten gespielt, die Kontrabässe spielen lange schwere Bässe. In diesen ganzen klanglichen Strom schaltet sich die Tanzmusik aus dem Nebenthema ein. Es wird von Holzbläsern und Streichern gespielt. Dann erklingt das Nebenthema in einer kontrapunktischen Führung zum Hauptthema. Nach einem kleinen Intermezzo bei gedämpften Streichern (*Largamente, con dolore, rubato*) beginnt die Reprise. Sie wiederholt fast unverändert die ganze Exposition. Der erste Satz endet mit einer kleinen Coda. Der zweite Satz in *Allegro risoluto* in C-Dur ist ein temperamentvolles Scherzo. Im musikalischen Hintergrund liegen ähnliche Rhythmen wie im Nebenthema des ersten Satzes:



Abbildung 24: Zweiter Satz - Hauptthema

Es fängt bei den Streichern an, dann wird es vom ganzen Orchester gespielt. Plötzlich erklingt eine – vom musikalischen Charakter her völlig andere – Melodie als das Hauptmotiv bei den Flöten. Das ist ein kurzes Intermezzo, ein Gegensatz zum Hauptmotiv:



Abbildung 25: Kontrastierende Melodie zum Hauptthema des zweiten Satzes

In der Reprise wird gänzlich nur das Scherzo, ohne den Flötenmittelteil, wiederholt. Der Satz endet mit einer Coda. Der dritte Satz *Andante sostenuto* in d-Moll ist ein Trauermarsch, ein Requiem für die gefallenen Soldaten. Der ostinate Bass im Rhythmus des Trauermarschs spielen Pauken, Harfe, Klavier, Violoncello *pizzicato*. Über diesem Hintergrund erklingt eine ausdrucksvolle Melodie. Chatschaturjan verwendet als Melodie ein armenisches Volkslied „Worskan axper“⁵⁸ (Bruder Jäger):



Abbildung 26: Dritter Satz - Hauptthema

Diese Kompositionstechnik verstärkt das nationale Element und das Kolorit des Werkes. Das Thema erklingt dreimal: zuerst im Unisono bei den Holzbläsern, dann im Unisono bei den Streichern und zum dritten Mal spielen es die beiden Instrumentengruppen zusammen. Mit jeder Wiederholung des Liedes wächst die Melodie dynamisch, als ob sich der Trauerzug dem Zuhörer nähert. Und dann erklingt im Hintergrund mit dem gleichen ostinaten Bass das Thema des mittelalterlichen Choraes „Dies irae“. Das ist der Mittelteil des dritten Satzes. Der dritte Teil ist in der Form der symphonischen Variationen geschrieben. Der vierte Satz ist *Andante mosso*. *Allegro sostenuto* in C-Dur und E-Dur ist eine Hymne. Begleitet von den Streichen spielen die Blechbläser das Hauptmotiv:



Abbildung 27: Vierter Satz - Hauptthema

⁵⁸ Das Lied erzählt von einer Mutter, die ihren verschollenen Sohn sucht. Sie fragt den Jäger, ob er etwas über ihn weiß. Der Jäger erzählt ihr vom heldenhaften Tod ihres Sohnes. Der Text des Liedes stammt von einem in Armenien beliebten Dichter namens Awetik Isaakjan. Vgl.: [Chubow, 1967] S. 390

Die Melodie dieser Hymne ist ruhig und eher langsam. Sie enthält einige melodische Intonationen aus den anderen Sätzen des Werkes. So sind zum Beispiel die lyrischen Teile aus dem ersten und dritten Satz zu erkennen oder die aufsteigenden und absteigenden Intonationen aus dem ersten Satz. In der Reprise erklingt die Hymne im C-Dur auf *fff*. Der Satz endet mit einer Coda. Ein Glockenspiel gespielt von Blechbläsern, Glocke, Harfe und Klavier in E Dur mischt sich zur Melodie der Hymne. Die Melodiestrukturen der zweiten Symphonie von Chatschaturjan sind sehr folkloristisch.⁵⁹

5 Armenische klassische Musik in den 1950-1960er Jahren

5.1 Allgemeine Charakteristik.

Die Nachkriegsjahre waren kritisch für die armenische kompositorische Schule. Einerseits gab es den Versuch, den Traditionen der kompositorischen Schule einen neuen Sinn zu geben, andererseits war das Interesse für die Möglichkeiten, die die moderne Musik mit sich brachte, sehr groß. Die Entwicklung von professioneller Musik und deren Verschmelzung mit der traditionellen Musik passierte auf einem völlig neuen Niveau. Natürlich spielen dabei der allgemeine Aufschwung der sowjetischen Kunst und die größeren Kommunikationsmöglichkeiten eine große Rolle. Die neuen Ideen haben sich in erster Linie in der symphonischen Musik und den instrumentalen Konzerten verkörpert. Sehr bedeutende Werke aus dieser Zeit sind: „Heroische Ballade“ – Konzert für Klavier und Orchester (1951) und Konzert für Violine und Orchester (1949) von Arno Babadjanjan, der übrigens auch ein sehr berühmter Pianist in der Sowjetunion war. Das Konzert für Trompete mit Orchester (1957), das Konzert für Klavier und Orchester (1951) und „Festliche Ouvertüre“ (1949) von Alexander Arutjunjan. „Symphonische Suite“ (1949) und „Festliche Ouvertüre“ (1947) von Edward Mirsojan. „Symphonisches Poem“ (1950) und „Symphonic pictures“ (1955) von Ghasaros Sarjan. Sehr wichtig sind auch die Symphonien für Streicher und Pauken von E. Mirsojan (1961), die erste Symphonie von E. Howhannisjan (1957) und die erste Symphonie von Dzh. Ter-Tadewosjan (1957, 1959). Es sind einige der besten Werke dieser Phase, bei denen man sehr deutlich das Leitmotiv dieser Zeit hören kann:

⁵⁹ Analyse vgl.: [Chubow, 1967] S.384-391 und [Martynow, 1956] S.32-35.

emotionale romantische Stimmung, hohes nationales Pathos und Themen, die auf folkloristischer Intonation basieren.

Der Einfluss der russischen kompositorischen Schule auf die junge Generation armenischer Komponisten war sehr groß, besonders D. Schostakowitsch, S. Prokofjew, A. Mjaskowski und andere Zeitgenossen blickten in ihrer Kunst auf die Tradition der russischen Schule des 19. Jahrhunderts zurück. Viele armenische Komponisten hatten ihr Studium an Moskauer und Leningrader Konservatorien abgeschlossen. Diese jungen Musiker suchten unter dem Einfluss der großen russisch-europäischen Tradition Wege zu einer eigenen musikalischen Sprache. Die Vorbildfunktion von Chatschaturjan ist unbestritten. Seine feurig-stürmischen, optimistisch pulsierenden Rhythmen der schnellen Sätze und gleichzeitig die lyrisch-poetische Musik seiner Adagios fanden eine Weiterentwicklung in den Werken der neuen Generation. Chatschaturjan hat in seinen Werken eine besondere Art: er komponierte oft so, als ob er improvisieren würde, die Wurzeln dafür lagen vermutlich in der Kunst der Gusanner. Genau diese virtuose Art übernehmen auch die jungen Komponisten. Es ist nicht schwer, eine gewisse Gemeinsamkeit in den vielen Werken zu erkennen. Dies kommt daher, dass der Ursprung in einer gemeinsamen Intonationsquelle liegt, da sie enge Freunde waren und, wie ich schon in der Einführung erwähnt habe, oft zusammen komponierten.

5.2 Ursprung der Intonationselemente. Analyse

Wie sind eigentlich, praktisch gesehen, die Volkselemente in der klassischen Musik zu verwenden? Die Volksmusik kann man in zwei unterschiedlichen Varianten als Quelle verwenden: die erste Möglichkeit ist, das Ursprungsmaterial als Intonationsbeispiel zur Erschaffung der eigenen originellen Themen heranzuziehen. Die zweite Möglichkeit besteht darin, die Lieder als Zitat im eigenen Werk zu verwenden. Obwohl das Wort „Intonation“ in der Einführung⁶⁰ schon definiert wurde, soll hier nochmals darauf eingegangen werden. Um die erste Methode zu verstehen, muss man das Wort „Intonation“ in der Volksmusik näher betrachten. Der sowjetische Musikwissenschaftler Boris Asafjew hat in seiner Arbeit „Musikform als Prozess“ eine Definition zum Begriff „Intonation“ gegeben, in welcher er sagt, dass *„[...] das Volk, die Kultur und die Epoche die Entwicklungsstadien der Intonation bestimmen und durch Intonation*

⁶⁰ S. o. S. 8-9

werden auch die Mittel und Elemente zum musikalischen Ausdruck gewählt [...] Deswegen werden in jeder Epoche, manchmal über mehrere Generationen hinweg, nur relativ kleine Veränderungen von Grundintonationen entdeckt. Das Grundprinzip bleibt und wird zu einem gesamten Komplex.“⁶¹

In der armenischen Volksmusik haben sich, so wie in vielen anderen Kulturen, die ersten charakteristischen musikalischen Intonationen über die Jahrhunderte hinweg gebildet. Die armenische Volksmusik ist monodisch (griech. „Einzelgesang“). Die Entwicklung von typischen musikalischen Wendungen steht in sehr enger Verbindung mit der Sprachentwicklung und mit der allgemeinen Entwicklung der Poetik. Beim Analysieren von Gesangsbeispielen fällt auf, dass vielen Liedern die gleichen melodischen Wendungen zu Grunde liegen, auch wenn diese aus verschiedenen Epochen und sozialen Schichten stammen. Diese Intonationen sind bei Bauernliedern, in der Stadtfolklore, in der Gusannen- und Aschughen-Gesangkunst und in der geistlichen Musik anzutreffen.

Die gleiche Intonation kann in verschiedenen Genres ganz unterschiedliche emotionale Rollen spielen. In einem Lied kann es die hauptthematische Stelle einnehmen, in einem anderen nur einen Ausdruck haben. Die Angehörigkeit der Intonation zu einem bestimmten Genre ist also relativ; man trifft die gleichen Intonationen in verschiedenen Genres. Bei der Analyse der wichtigen rhythmischen Formeln, die für die armenische Monodie charakteristisch sind, werden die solide Arbeit von Christophor Kuschnarew über die armenische Monodie und die wissenschaftliche Arbeit einer in Armenien bekannten Musikwissenschaftlerin, Zhanna Surabjan, herangezogen.⁶² Diese Arbeit behandelt die gleiche Periode in der armenischen Musik, nämlich die Komponisten der 50er Jahre, allerdings geht Surabjan mehr auf die Kompositionsprinzipien ein und berücksichtigt weniger den historischen und gesellschaftlichen Hintergrund dieser musikalischen Entwicklung.

Kuschnarew beweist in seiner Arbeit die Richtigkeit der Theorie von Komitas, nämlich, dass geistliche und Volkslieder einen gemeinsamen modalen Ursprung haben. Die Ergebnisse seiner Forschung in diesem Bereich sind sehr wichtig. Er hat die in der

⁶¹ [Asafjew] S. 217

⁶² [Surabjan, 2002], zu den rhythmischen Formeln S.22-27. Sie stützt sich in ihren Analysen ebenfalls auf Kuschnarew.

armenischen Musik grundlegenden diatonischen Tonleiter geklärt. Seiner Forschung nach es handelt es sich um eine Verkettung von drei miteinander verbundenen Reihen von Quarten (Mixolydische, Äolische, Lokrische Quart). Er hat in seiner Arbeit sehr ausführlich die Entstehung der armenischen chromatischen Tonreihe in der Volksmusik erklärt⁶³



Abbildung 28: Lokrischer Hexachord

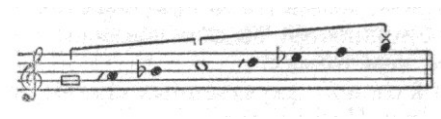


Abbildung 29: Äolischer Trichord

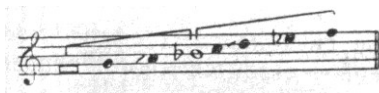


Abbildung 30: Mixolydischer Trichord

Die Intonationselemente und die Tonart hängen sehr vom Inhalt des Liedes ab, von ihm hängt auch ab, welche Intonationselemente besser funktionieren; wenn es ein dramatisches Lied ist, wird eine Art von Intonation verwendet, und wenn es ein lyrisches Lied ist, eine andere. Die Lieder kann man in zwei große Gruppen teilen. Die erste Gruppe enthält epische, lyrisch-dramatische, traurig-pathetische Lieder, in denen die rezitative Intonation eine große Rolle spielt. Lieder dieser Gruppe sind oft in lokrischer und mixolydischer Tonart geschrieben.

Die zweite Gruppe sind lyrische Lieder, Alltags- und Witzlieder, die auf Tanzelementen basieren, wie zum Beispiel von Komitas: „Antuni“ (Wanderer-Lied), „Mokaz-mirza“ (Mirza aus Moka), „Aparanski orovel“ (Aparanischer Karren), „Avik“ (Der Vogel), „Krunik“ (Der Kranich)⁶⁴ und „Tagvor barov“ (Begrüßung des Bräutigams); von Sayat-

⁶³ [Kuschnarew, 1958] S.548-554

⁶⁴ Die beiden letztgenannten sind mittelalterliche Taghs.

Nova das Hochzeitslied „Aranz qez intsch konim“ (Was soll ich ohne dich machen)⁶⁵ und „Arazn ekav“ (Es fließt der Araz)⁶⁶.

The image shows a musical score for Komitas Antuni. It consists of four staves of music in G major, 2/4 time. The tempo is marked 'Largo ad libitum' at the beginning and 'a tempo' later. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The lyrics are in Armenian and are written below the notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

118

Largo ad libitum

ԱՆՏՈՒՆԻ

mf *p* *pp*

Սիր - քու նր - ման է

mp *p* *stretto* *f* *a tempo* *pp*

էն փր - լած ք - ներ,

mf *f*

կոս - րեր գե - րան - ներ, խախ - տեր է սր - ներ.

mf *ff*

բունախի - տի դր - նեն մեզ վայրի հավեր

Abbildung 31: Komitas Antuni

⁶⁵ Dabei handelt es sich um ein typisches Aschughenlied.

⁶⁶ Das ist ein Beispiel für die Stadtfolklore



Abbildung 32: Komitas Mokaz-mirza

Die Analyse von solchen Beispielen zeigt ganz deutlich, dass man drei Arten von Intonationsformeln am Häufigsten antrifft. Diese Formeln sind grundlegend und entscheiden über die Entwicklung der Form des Liedes.

Nr.1: Es sind rhythmische Quarten, Terzen oder Sekunden-Schritte hinauf oder hinunter. Sie werden als musikalische „Ausruf“-Intonationen verwendet:



Nr. 2: Diese Intonation wird hauptsächlich am Ende des Liedes benutzt:



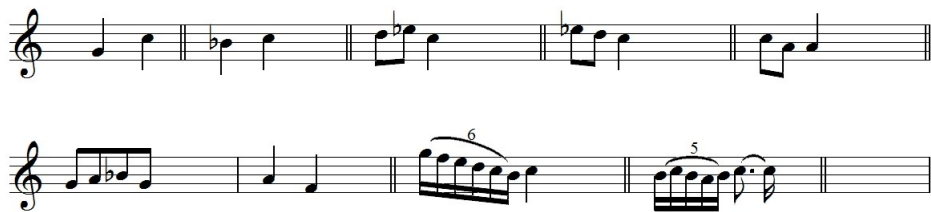
Nr. 3: Diese sind meistens sehr melodisch und kommen in einer Sequenzen-Bewegung vor:



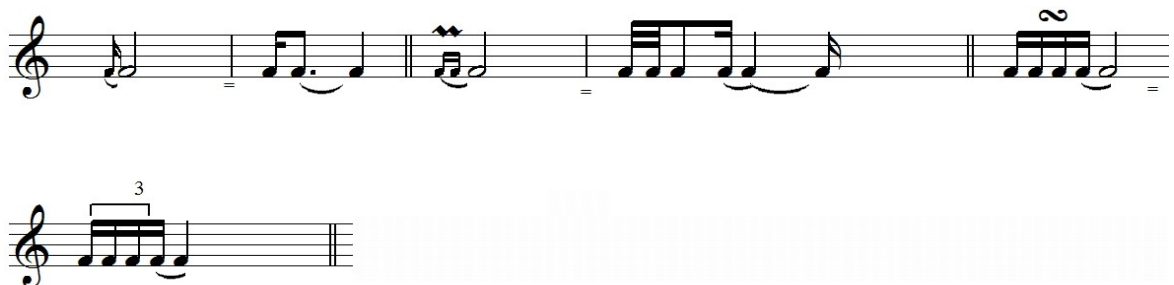
Man kann leicht erkennen, dass in allen diesen Beispielen die Betonung auf die zweite, längere Note fällt. Das Metrum der Silben ist jambisch, dadurch wird die emotionale

Stimmung der Lieder verstärkt. Ansonsten überwiegen in den Liedern die aufsteigenden melodischen Linien. Typisch sind die folgenden Intervallschritte: III-I, II-III-I, VII-I, V-VI-I usw.:

Die Formel Nummer 4:



Auch sehr üblich sind verschiedene melismatische Verzierungen wie z. B. Doppelvorschlag, Mordent und Gruppetto. In den Liedern ist mit diesen Verzierungen oft eine bestimmte Intonationsformel verbunden. Zum Beispiel Vorschlag, Mordent oder Gruppetto werden oft so interpretiert (Die Beispiele sind ohne bestimmte Tonhöhenangabe):



Die oben beschriebenen Elemente sind nicht nur für die armenische Musik, sondern für einige orientalische Länder typisch. Wir können sie als allgemeine Intonationsformeln ansehen. Aber die originelle Art jeder Volksmusik ist durch Sprachbesonderheiten, metrorhythmische Verständnis des Liedes und Formbildung spezifisch. Der allgemeine Kontext jedes Liedes entscheidet über die Charakteristik, wie z. B. in den Liedern mit Rezitativ-Basis. Es sind frei improvisierte Melodien mit unregelmäßigem Rhythmus und mit freien Verzierungen auf einem Vers. Viele von diesen Elementen aus den Rezitativ-Liedern sind später in symphonischen Werken der armenischen klassischen Komponisten zu finden.

Es gibt noch eine Gruppe von Liedern – Tanzlieder, zum Beispiel „Erkinkhn ampela“ (Bewölkter Himmel), „Oh Thelo jan“ (Oh liebe Thelo) und „Nanari nas“ (Schöne Nanari); Liebeslieder, z. B. „Chnki tzar“ (Weihrauchbaum) und „Thalank ekav“ (Ein Unglück ist geschehen); witzige Alltagslieder usw.



Abbildung 33: Tanzlied - Erkinkhn ampela

Die Analyse von Liedern dieser Gruppe zeigt, dass sie keine fixen Formeln haben. Die Grundrolle in der Intonation spielt hier die, für diese Art von Liedern typische, metrorhythmische Gruppierung. In diesen Liedern spielt nicht der Rhythmus des Wortes die entscheidende Rolle, sondern eher die metrischen Rhythmen des Tanzes. Es sind zwei Typen von Rhythmus: einer basiert auf einem Zweivierteltakt, der andere auf dem Dreivierteltakt. Die Tänze im Zweivierteltakt haben oft einen entschlossenen und mutigen Charakter mit Betonungen.



Abbildung 34: Rhythmus Beispiel

Das nächste Beispiel von einem berühmten Tanz im Kaukasus, „Kotschari“, und dem Tanz „Sona jar“ (Liebe Sona), der zum lyrisch-komischen Genre in der armenische Folklore gehört, zeigt, wie diese Rhythmen in den Liedern verwendbar sind:



Abbildung 35: Rythmusbeispiel „Kotschari“



Abbildung 36: Rythmusbeispiel "Sona jar"

Für Tänze im Dreivierteltakt ist der synkopierte Rhythmus charakteristisch.

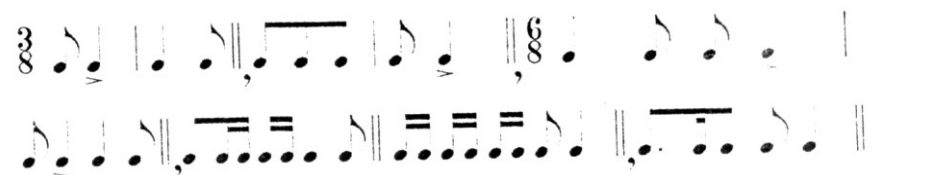


Abbildung 37: Rhythmus-Formelbeispiel



Abbildung 38: "Chnki tzar" (Weihrauchbaum)



Abbildung 39: "Oh Thelo jan" (Oh liebe Thelo)

Für die Gruppe der Tanz- und Liebeslieder sind ionische, mixolydische, äolische und harmonische Tonarten charakteristisch. Das Metrum hier ist regulärer als in der epischen, lyrisch-dramatischen und traurig-pathetischen Liedergruppe. Es dominiert der symmetrische Rhythmus in der Liedkonstruktion mit variierenden Wiederholungen. Die Verzierungen spielen eher eine dekorative Rolle, die im Tanz einem Sprung entspricht.⁶⁷

⁶⁷ Vgl.: [Surabjan, 2002] S. 23-27

Historisch betrachtet haben sich die Volkslieder und die dafür typischen Klangelemente in der Kunst der Volkssänger und vor allem im Tagh (russisch „Tar“) des 10.-12. Jahrhunderts der Gussanen und Aschughen auf ein professionelles Niveau entwickelt. Durch die Arbeit dieser Künstler hat sich nicht nur der Gesang entwickelt, sondern auch die instrumentale Musik. Die Forschungen von Christophor Kuschnarew zeigen, dass einer der wichtigen charakteristischen Punkte der armenischen instrumentalen Musik im 13.-14. Jahrhundert, wie auch in der Musik von vielen Völkern dieser Region, eine Art ostinater Bass ist. Das ist der sogenannte „Dam“, der sich um die Tonika entwickelt. Er wird in der Regel in der instrumentalen Musik beim Spiel auf den zwei Duduk, zwei Surna und dem doppelröhrigen Dudelsack (Parkapzuk) verwendet.⁶⁸ Ein Instrument zieht den Dam, das andere spielt die Melodie. Dadurch entwickelt sich schon eine Art der einfachen Mehrstimmigkeit. Die Quarten, Quinten und Oktaven sind charakteristisch für diese mehrstimmige armenische Musik.⁶⁹ Die Verwendung dieser Intervalle (Quint-, Quart- und Oktavbässe) ist in der armenischen klassischen Musik sehr häufig anzutreffen. Aram Chatschaturjan hat dies in seinen Werken weiterentwickelt. Aus der instrumentalen Volksmusik früherer Zeiten haben die späteren Generationen außer traditionellen Intonationen auch die instrumentale Besetzung in die klassische Musik übernommen. Instrumente wie Thar, Kjamantscha, Saz, Duduk, Dohol usw. sind sehr oft in Symphonien zu hören. Durch diese charakteristischen Volksinstrumente lässt sich das Timbre und die Spezifik der nationalen Eigenart besser zeigen, d. h. um bestimmte Themen in den symphonischen Werken ausdrucksvoller zu machen, werden diese Instrumente verwendet.

5.3 Die Besonderheiten der Entwicklung in der kompositorischen Schule vor 1950

Die monodische Kunst der armenischen Volksmusik ist von Anfang an das Grundprinzip für die Entwicklung der nationalen Musik gewesen. Die Werke der früheren Vertreter der armenischen klassischen Musik (Christophor Kara-Mursa, Makar Jekmaljan, Nikohajos Tigranjan, Komitas) stellten hauptsächlich Bearbeitungen von Volksliedern für Chöre, Stimme mit Begleitung, Volkstänze für Klavier oder Violine dar, wobei die Melodien der Original-Lieder fast unverändert blieben.

⁶⁸ Vgl. [Kuschnarew] S.41

⁶⁹ Vgl. [Kuschnarew] S. 43

Für Komponisten, die später versucht haben, mehrstimmige Bearbeitungen zu machen, war es wichtig, die Spezifik und Eigenheit der monodischen Melodien nicht zu verlieren. Zum Beispiel in den Bearbeitungen von Ch. Kara-Mursa und M. Jekmaljan ist die starke Neigung zu homophon-polyphonischem Denken vorhanden, die sich an europäische musikalische Traditionen anlehnt. Dies zeigt die Analyse der Harmoniefolgen. Typisch sind z. B. Folgen zwischen IV-VI-V, II-III-I, VI-IV-V usw. oder synkopierte Schritte zwischen den I-V, I-IV Stufen. In diesen Bearbeitungen ist die nationale Eigenart durch lange Bässe und einen gleichmäßigen Orgelpunkt zu erkennen, die hauptsächlich die Rhythmen von Schlaginstrumenten imitieren, und mit Volksinstrumenten assoziierbar sind. Diese charakteristischen Elemente haben in weiteren Werken von Komponisten der nächsten Generationen ihre Entwicklung und Fortsetzung gefunden.

Nikohajos Tigranjan imitiert in seinen Tänzen für Klavier oder für Klavier und Violine zum Beispiel den Klang von Volksinstrumenten durch verschiedene melismatische Verzierungen: Triller, Vorschläge und Mordente klingen wie Saz, Kjamantscha usw. Die Rhythmen von Schlaginstrumenten erreicht er über Quart-Quinten-Sprünge von Nebestufen zu Grundstufen (V-I, IV-I, III-V-I etc.). In der armenischen Musik werden ständig Melismen verwendet. Sowohl deren breite Verwendung als auch verschiedene chromatische und alterierte Bindungen und die armenische nichttemperierte Tonleiter helfen die spezifischen Klangfarben und die Eigenart in der Musik zu behalten. Und das funktioniert, obwohl die Komponisten gleichzeitig in den Werken das europäische Dur-Moll-System benutzen (Akkorde so wie V7, VV7, VII7, verminderte Akkorde usw.)

Komitas hat in seinen Werken ein höheres Ergebnis erreicht als seine Zeitgenossen. Seine Synthese des Nationalen und Polyphonischen ist meisterhaft. In seinen Vokal- und Instrumental-Werken und Werken für Chöre hat der Komponist die Möglichkeiten der Verbindung zwischen der Volksmusik und der klassischen polyphonischen Musik erweitert. Sowohl das horizontale und vertikale Stimmverhältnis als auch die mehrschichtige rhythmische Palette hat ein anderes Niveau erreicht. Er hat sich hauptsächlich mit Volks- und Geistlichen Liedern beschäftigt. Interessant ist, dass in den Liedern, wo die rezitativen Elemente stärker ausgeprägt sind, in seiner Bearbeitung die polyphonischen Elemente überwiegen.

Der Komponist verwendet oft minimalistisch die mittlere Stimme durch lang gehaltene Töne und ostinate Bässe. Das verbindet er mit einer sehr reichen Palette an verschiedenen Rhythmus-Kombinationen. Die Verwendung von lang ausgehaltenen Tönen in Terz-Quart-Quint-Kombinationen kommt unmittelbar von der Besonderheit der armenischen Volksmusik her. Die langen Töne sind bei ihm als Grundprinzip zur inneren Organisation des verwendeten Klangstoffes zu sehen. Jede Bearbeitung ist bei ihm mit der konkreten Tonart verbunden, in der das Lied klingt.

Er überträgt auch meisterhaft die charakteristischen Klänge von verschiedenen Instrumenten auf das Klavier (besonders in seinen Tänzen für Klavier-Solo). Das wird durch wiederholende Intervalle, Repetitionen (wie bei Zupfinstrumenten, z. B. Tar) erreicht. Typisch für seine Bearbeitungen ist die Verwendung von weit auseinander liegenden Registern, die melismatischen Sprünge über eine Oktave, die allgemeine Durchsichtigkeit des Begleitmaterials, z. B. in den Liedern „Antuni“ (Heimatlos), „Kantsche Krunk“ (Ruf der Kraniche) usw. Dank dieser technischen Methode wird die Musik luftiger und durchsichtiger. Vieles von diesen Methoden wird später in den Kompositionen der neuen Generation von Komponisten verwendet.

Expansive
con affetto

ԿԱՆՇԵ ԿՈՄԻՏԱ

Կանշն, կը-ռունկ, կան-շն, խանի գա-րուն է,
դա-րիր-նն-րու սիր-քը զունդ զունդա-րուն է:
կը - ռունկ զան, կը - ռունկզան. գա - րուն է,
կը - ռունկ զան. կը - ռունկ զան. գա - րուն է,
ախ, սիր - քըս ա - րուն է:
կը - ռունկ զան, կը - ռունկ զան. գա - րուն է.
կը - ռունկ զան, կը - ռունկզան, գա - րուն է,
ախ, սիր - քըս ա - րուն է:

Abbildung 40: Komitas „Kantsche krunk“

Das große Verdienst von Komitas ist nicht nur, dass er eine Sammlung von charakteristischen armenischen Volksliedern zusammengestellt hat, sondern auch, dass er es verstand, diese Lieder so zu bearbeiten, dass sie eine völlig neue Qualität erreicht haben. Dieser Künstler stellt einen Höhepunkt dar, indem er eine Zusammenfassung von Verdiensten der vergangenen Jahrhunderte und einen Übergang zur neuen Zeit schafft. Genau das ist historisch gesehen seine wichtige Rolle: er ist der Begründer der armenischen klassischen Musik.

Für die Entwicklung der klassischen armenischen Musik in dieser Periode ist „Anusch“ von Armen Tigranjan ein Wendepunkt. Bei „Anusch“ handelt es sich um die erste armenische Oper, die 1912 komponiert wurde. Diese Oper ist ein besonders charakteristisches Beispiel, da sie vollständig auf Volkselementen und teilweise auf Volksliedern basiert. „Anusch“ ist ein Liebesdrama, und im Hintergrund wird in

musikalischen Bildern das Leben der einfachen Menschen mit Festen und alltäglichen Sorgen gezeigt. Heutzutage gehört dieses Werk zum Standard-Repertoire der armenischen National-Oper.

5.3.1 Romanos Melikjan

Romanos Melikjan (1883-1935) ist der Begründer der armenischen Romanze. 1910-1914 hat er am Sankt-Petersburger Konservatorium studiert. 1908 war er ein aktiver Mitbegründer der „Armenischen Musikgesellschaft“ in Tiflis (Georgien). Im Jahr 1921 hat er in Jerewan ein Musikstudio gegründet, das 1923 zum Konservatorium umbenannt wurde. Melikjan war der erste Direktor des Nationalen Operntheaters.⁷⁰ Zwei seiner berühmten Zyklen sind „Smruchti“ und „Sar-Var“. In seinen Vokalwerken schafft er eine Synthese von stilistischen Besonderheiten des Volkslieds, der Gusannen-Aschughen-Lieder und „городской романс“ (sogenannte russische Stadtromanze oder Stadtlied). Wie oben schon erwähnt, haben sich Komitas und Ekmaljan hauptsächlich mit geistlichen und Volksliedern beschäftigt. Melikjan unterscheidet sich in seinen Werken von ihnen, indem er dieses Genre in die klassische armenische Musik einführt.

In seinen Liedern zitiert er keine Volksmotive, sondern schafft eigene Melodien, die intonationsmäßig auf Volkselementen basieren. Eines der typischen Elemente für ihn ist die Intonation der übermäßigen Sekunde. Die instrumentale Begleitung ist meist polyphon, und wenn man seine Musik charakterisiert, dann hat die musikalische Faktur einen sehr intensiven Charakter, das heißt die Begleitung spielt neben dem Gesang eine wichtige dramaturgische Rolle. Seine Werke sind oft bitonal, z. B. „Sev kakhavik“ oder, „Mi lar“. Melikjan verwendet auch manche Prinzipien von Komitas, besonders im Aufbau der Instrumentalbegleitung, z. B. breites Klang-Diapason, starke dynamische Kontraste, über die Oktave gespielte Melismen, usw. Im Unterschied zu Komitas verwendet Melikjan in der Begleitung oft intensive Reihen von Akkorden und Arpeggio-Passagen. Im Großen und Ganzen hat seine Musik auch eine sehr klare Faktur.

⁷⁰ http://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Меликян,_Романос_Овакимович&oldid=26462253
(12.12.2010)

Andante. (♩=72) *p calmato*

Գի - լե - րն ե-կա՛վ, ե - կա՛վ,
 0 - րո՛ր, բա-լա, 0 - րո՛ր... Քը - նեց Ե՛ր - րո՛ր կա -

Abbildung 41: R. Melikjan - Gischern ekav (Zkylus Smruchti)

Andante al punto. (♩=52) *p*

Ես բլլ-բլլի եմ, մի բուն ու - նեմ,
 una corda
 մի բուն ու - նեմ սա - չին է, Սիր-սր բոց է, սիր - սր խոց է.

Abbildung 42: R. Melikjan – Jes blbul em (Zyklus Smruchti)

5.3.2 Alexander Spendiarow

Alexander Spendiarow (1871 – 1928) war ein berühmter Komponist und Dirigent, und ist einer der Begründer der armenischen klassischen Musik, der am meisten mit den Traditionen der russischen klassischen Musik gearbeitet hat. Er hat bei Rimski-Korsakow und Nikolay Klenowski am Sankt-Petersburger Konservatorium studiert. Der in Russland (heute Ukraine) geborene Spendiarow war ein großer Verehrer der armenischen Musik, Literatur und Geschichte. Später, als er nach Jerewan zog, war er

sozial sehr engagiert. Seine Hauptbereiche in der klassischen Musik sind die symphonische Musik und Werke für die Bühne.

Die Volksquellen verwendet er sehr unterschiedlich: sowohl Liederzitate als auch eigene Original-Themen, die auf charakteristischen Intonationen beruhen. In seinen Bühnen- und Orchesterwerken verwendet Spendiarow oft Monodien und wählt aus einer breiten Palette von armenischen Bauernliedern, Gussanen/Aschughen-Liedern, persischen und aserbaidischen Mughamen, ukrainischen und russischen Volkstänzen aus. In seiner berühmten Oper „Almast“ verwendet der Komponist zum Beispiel solche Lieder wie „Sona jar“, „Kuzhn ara“, „Vard Koshiks“⁷¹, die Tänze „Kjanderbaz“, „Schawali“⁷² und die Mughamen „Eidari“, „Navruz arabi“⁷³. Außerdem verwendet Spendiarow in den „Jerewaner Etüden“ das Aschughen-Lied „Dun en glchen“ und das Mugham „Gejhaz“.⁷⁴

Für Originalquellen findet er sehr aktive Verwendung: er zitiert unverändert das originale Material und im Laufe des Werkes verändert sich dann dessen emotionale Bedeutung; zum Beispiel ist in der Oper „Almast“ das Lied „Sona jar“ am Anfang eine sehr lustige Tanzmusik und wird zur mutigen Kampfmelodie, die die Kraft und den Mut des Volkes verkörpert. Ein anderes Beispiel ist das Lied „Dun el glchen“ aus den „Jerewaner Etüden“. Am Anfang klingt das Lied des berühmten Gusannen Sayat-Nova aus dem 18. Jahrhundert dramatisch-pathetisch. Zum Schluss wird es zu einer lyrischen Melodie.

„Umzuintonieren, den Volksliedern eine neue Gestalt zu geben, ist sehr typisch für die kompositorische Methode Spendiarows. Er hat sogar eine neue Terminologie für bestimmte Wendungen eingeführt, z.B. „bearbeitete“ und „durchgeführte“. Spendiarow behält die tonalen Grund- und Nebentufen der Tonart im Lied bei und dadurch schafft er polytonale und polyrhythmische Verbindungen zwischen den Elementen, was auch typisch für die Volksmusik ist.“⁷⁵

⁷¹ [Spendiarow, 1971] S. 79, 130

⁷² [Spendiarow, 1971] S. 220, 221

⁷³ [Spendiarow, 1971] S. 37, 39

⁷⁴ [Spendiarow, 1971] S. 211, 231

⁷⁵ [Chudabaschjan, 1973], S. 73 (Übersetzt aus dem Russischen von G. M.)

In seinen symphonischen Werken versucht Spendiarow auch den Klang der Volksinstrumente zu imitieren. Dadurch behält er die klangfarblichen Besonderheiten nicht nur der armenischen, sondern auch der orientalischen Musik, bei.⁷⁶ Seine eigenen Themen schreibt er nach dem gleichen Prinzip. Er verwendet oft die Intonationsformeln wie Nummer 1, 2, 3⁷⁷ und die Terz-Quart-Quint-Schritte. Man kann das beim Analysieren seiner Werke nachvollziehen, z. B. in den „Drei Palmen“ oder in der Oper „Almast“.

Was aber die Musik von Spendiarow noch besonders macht, ist, dass er auch russische orientalische Elemente verwendet. Das geht wohl zurück auf seinen Lehrer Nikolai Rimski-Korsakow und seine „Scheherezade“. Man kann auch an Alexander Borodin und seine Oper „Fürst Igor“ erinnern, wo jener die Zeiten der mongolischen Invasion in Russland beschreibt.

Die Tätigkeit von Alexander Spendiarow fällt auf den Anfang des 20. Jahrhunderts. Dieser Komponist ist besonders für seine symphonischen Werke bekannt. Die bekanntesten sind seine symphonischen Suiten (1903, 1912), eine Reihe von Stücken für ein symphonisches Orchester, die „Jerewaner Etüden“ (1925) und seine berühmte Oper „Almast“, die heute oft in der Armenischen Staatlichen Oper zu sehen ist. In seinen Werken verbindet der Komponist zum ersten Mal Volkselemente mit der klassischen symphonischen Musik.

In den 1920-30er Jahren nimmt die symphonische Musik eine führende Rolle ein, besonders die Genres symphonische Suite, symphonisches Poem und Ouvertüre sind beliebt. Die verwendeten Motive stützen sich überwiegend auf Volkslieder. Es dominiert das melodische Denken mit einer Begleitung, das Suiten-Genre.

5.3.3 Haro Stepanjan. Grigor Jeghiassarjan

Noch zwei Namen sind zu erwähnen: Haro Stepanjan und Grigor Jeghiassarjan. Diese Komponisten haben hauptsächlich symphonische Musik geschrieben. Die Tätigkeit dieser Künstler fällt in die 40-er Jahre, deshalb haben ihre Werke eine besonders patriotische Stimmung, ebenso wie bei anderen Komponisten, die in dieser Zeit Musik

⁷⁶ Vgl. [Barsamyan, 1958] S. 12

⁷⁷ S. o. S. 40

geschrieben haben, z. B. die siebte Symphonie von Schostakowitsch. Sie setzen die traditionelle Kompositionsweise ihrer Vorgänger fort.

Wichtig ist zu erwähnen, dass Stepanjan der Erste ist, der in der Symphonie geistliche Lieder verwendet. In seiner ersten Symphonie verwendet er für das Hauptthema ein Scharakan aus dem Mittelalter (das Lied „Aisor zhogovyal“). Besonders interessant ist seine Innovation im Bereich der vokal-symphonischen Musik. Sie besteht darin, dass der Komponist auf der Suche nach neuen Möglichkeiten war, die Sprachintonationen in der Musik auszudrücken. Eines seiner bekannten Werke ist das Symphonische Poem „David von Sasun“, das nach einem literarischen Epos geschrieben ist.

Das symphonische Poem von Jeghiassarajan „Hrasdan“⁷⁸ in h-Moll ist ein bekanntes Werk in Armenien. Das Werk ist von Shiraz' Gedicht inspiriert. Das Ziel des Komponisten Jeghiassarjan war, die allgemeine Stimmung und die Grundidee der literarischen Quelle in der Musik zu verkörpern. Das symphonische Poem beschreibt armenische Natur und die dort lebenden Menschen. Deswegen hat auch diese Symphonie einen sehr folkloristischen Klang-Kolorit. Mit seiner kompositorischen Technik setzt Jeghiassarjan die von Spendiarow ausgehende Linie fort. Er war Schüler von Mjaskowski, und hat von ihm viel übernommen, was die Schreibweise, Orchestrierung und Stilistik angeht. In seinem Gesamtwerk ist ebenso wie in diesem die russische musikalische Tradition aus dem 19. Jahrhundert (meistens die symphonische Linie von Rimski-Korsakow, Strawinski) fortgesetzt. In der melodischen Sprache hat er viel von der Kunst der Gusannen, d. h. die Musik klingt oft wie eine Improvisation oder Rhapsodie. Diese Linie ist besonders im ersten Satz nachzuvollziehen. Die Symphonie hat vier Sätze. Jeghiassarjan benützt, genau wie Shiraz in seinem Gedicht, den Fluss Hrasdan als Sinnbild für die Geschichte Armeniens. In der armenischen Literatur ist diese Art der Naturbeschreibung oft anzutreffen, zum Beispiel in den Gedichten von Hovanes Thumanjan oder von Avetik Isaakjan. Der erste Satz des Werkes ist eine interessante Zusammenstellung von unterschiedlichen musikalischen Formen. Es beginnt im Largo maestoso mit einer aufsteigenden Tonleiter bei Holzbläsern, Streichern und Harfe.

⁷⁸ Hrasdan ist ein Fluss in Armenien.



Abbildung 43: Erster Satz - Einführung

Das ist in diesem Werk ein wichtiges Leitmotiv. Dieses entwickelt sich durch das ganze Werk hindurch und wird im Finale zu einer Apotheose. Es ist das Motiv des Flusses.

Das Hauptthema, ein ununterbrochener Achtel-Lauf im Allegro, erklingt bei den tiefen Streichern und Harfe. Assoziativ kann man dies mit den Wellen des Flusses vergleichen. Das gesangvolle Nebenthema im Largamente ist sehr polymelodisch und polyrhythmisch. Jede melismatische Wendung kehrt meistens zum Grundton zurück. Das erinnert an armenische Volkslieder.



Abbildung 44: Erster Satz - Nebenthema

Zum Schluss, in der Reprise, erklingt das Leitmotiv und der Satz endet mit vollem diminuendo. Der zweite Satz ist ein Scherzo. Dieses erweckt Assoziationen zu Genrebildern des Landlebens und klingt wie eine Tanzmusik. Es klingt sehr rhythmisch. Die Streicher imitieren Volksinstrumente. Alles klingt musikalisch sehr bunt.



Abbildung 45: Zweiter Satz - Hauptthema

Der dritte Satz, das Adagio, bildet einen Gegensatz zum zweiten. Es ist eine gesangvolle, traurige und in sich konzentrierte Melodie. Zu Grunde liegt eine Melodie, die dem Volkslied „Matschkal“ („Lied des Bauern“) sehr ähnlich ist. Die Melodie entwickelt sich und klingt durch im Hintergrund erklingenden Bässe unruhiger und schneller.



Abbildung 46: Dritter Satz - Mittelteil

Der Mittelteil des Stückes klingt sehr expressiv. Nach dem Schlussteil beginnt ohne Pause (*Attacca*) der vierte Satz, ein Rondo. Das Hauptmotiv des Satzes klingt sehr energisch und optimistisch. Bei jeder neuen Wiederholung bekommt das Motiv verschiedene musikalische Gestalten: mal ist es ein Tanz, mal klingt es entschlossen und dann wieder wie am Anfang. Zum Schluss erklingt wieder das Leitmotiv in *fff*. Jeghiassarian verwendet oft dissonante Akkorde, der Satz ist polyrhythmisch. Dieses Werk ist ein sehr interessantes Beispiel für die armenische symphonische Musik aus der Mitte des 20. Jahrhunderts.⁷⁹

Im Allgemeinen kann man zur Verwendung der Original-Quellen in der Musik dieser Zeit sagen, dass die zitierten Lieder in den Werken fragmentarischer werden. Die eigenen Themen und die Probleme der allgemeinen Entwicklung des symphonischen Genres in der Spezifik der nationalen Musik stehen im Vordergrund. Die Komponisten halten sich mehr an die charakteristischen Intonationen. An jedem Werk erkennt man den besonderen Schreibstil des Komponisten. Komponisten wie Chatschaturjan, Stepanjan, Jeghiassarian usw. suchen mehr nach der eigenen Original-Sprache, die auf den Besonderheiten der armenischen Folklore basiert. Auf dieser Basis wächst dann die kompositorische Kunst der neuen Generation der Nachkriegszeit.

6 Überblick über Symphonien von Ghasaros Sarjan, Alexander Arutjunjan, Dschivan Ter-Tadewosja, Edgar Howhanissjan, Edward Mirsojan, Arno Babadschanjan

Wenn man die klassische Musik Armenien aus der Periode der 1950-60er Jahre studiert, dann ist nicht so schwer festzustellen, dass die Komponisten der neuen Generation im Großen und Ganzen die traditionelle Linie fortsetzen: sie verwenden das monodische Denkprinzip weiter. Aber gleichzeitig kann man auch bemerken, dass die Original-Zitate als Themen viel seltener benutzt werden als bei Komponisten früherer

⁷⁹ Analyse Vgl.: [Ruchkjan, 1980] S.35-40

Generationen. Die eigenen Themen werden in den Werken bevorzugt. Es entwickelt sich auch eine neue Beziehung zu folkloristischen Quellen: für die Komponisten bilden sie mehr eine emotionale Verbindung zur eigenen Identität als konkretes melodisch-thematisches Material. Das Nationale wird viel aktiver durch das Moderne filtriert. Es entsteht eine neue Synthese. Es wird allgemein als zu wenig angesehen nur das Folkloristische zu verwenden, um eine typisch nationale Musik zu erschaffen. Für den Künstler ist es wichtiger einen gesamten Komplex darzustellen, in dem die nationale musikalische Linie, die Besonderheit auch durch die eigene Schreibweise erkennbar wird. Am Beispiel von ein paar Werken, die hier analysiert werden, wird gezeigt, wie Komponisten die nationale Spezifik mit der eigenen verbinden und wie genau die Volksmelodie aus diesem neuen Blickwinkel betrachtet und in der neuen Sicht verarbeitet wird. Die Analyse von bestimmten Werken wird auch die Möglichkeit geben, sowohl bestimmte stilistische Allgemeinheiten im traditionellen Schreibstil, als auch eine Reihe von neuen Intonations-Bildungen, die als ein gemeinsamer Faktor dieser Künstlergruppe zu betrachten und eine typische Erscheinung dieser Zeit sind.

Bei genauer Betrachtung der Werke kann man sehen und hören, dass die „Verwandtschaft“ zur Volksmusik hauptsächlich durch typische musikalische Wendungen und Rhythmen ausgedrückt wird. Musikalisch-thematisch orientieren sie sich hauptsächlich an charakteristischen Gesangs- und Tanzrhythmen. Weil die Motive in den gesamten Stoff integriert sind, sind manchmal die genauen melodischen Grenzen nicht einfach zu erkennen. Oft handelt es sich nur um eine charakteristische musikalische Wendung, die das gesamte musikalische Bild einfärbt.

6.1 „Symphonic Pictures“ von Ghasaros Sarjan

Die „Symphonic Pictures“ von Ghasaros Sarjan, die zum Film „Kleinigkeit“ (Мелочь) (1955) geschrieben wurden, sind eine Suite. Damit entwickelt Sarjan die Linie von Spendiarow weiter. Das Werk besteht aus fünf nicht sehr großen Stücken, in denen der Komponist das Leben und den Alltag der einfachen Menschen und Naturbilder von Armenien zeigt. Der Faktor „Heimat“ in diesem Werk ist sehr wichtig und prägt das ganze Stück. Vom Anfang bis zum Schluss ist es ein großes Fest mit Humor und Lebensfreude. Diese Art von Thematik war zu dieser Zeit sehr populär. Dies ist eine singuläre Erscheinung der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, wo Optimismus, Selbstschätzung und Freude am Leben besonders stark waren.

Jedes Stück ist ein fertig abgeschlossenes Werk, aber das ganze Werk in sich ist ein Monolith. Die kontrastierenden Teile verbindet der Komponist mit einer gemeinsamen Intonationsplattform, indem er im nächsten Stück das besonders Charakteristische des vorherigen wiederholt. Im dritten Teil zitiert Sarjan ein Volkstanzlied „Nubar“ (Nubar ist ein Frauenname). Dieses lyrische Lied wird dann im Finale zu einem der führenden Themen des Zyklus. Schon bei der ersten Verwendung des Liedes zeigt der Komponist eine eher freiere Beziehung zum Ursprungs-Material: er hält sich nicht ganz streng an die rhythmisch und melodisch vorgegebene Melodie. Damit es klarer wird, ein Beispiel vom Original-Lied und den Absatz aus den „Symphonic Pictures“:

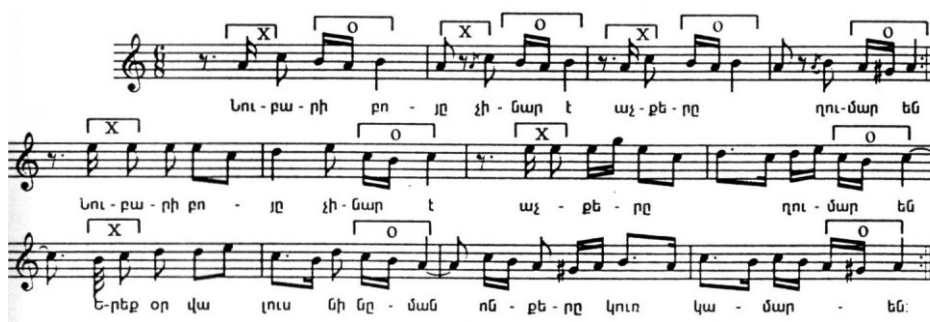


Abbildung 47: Nubar - Lyrisches Tanzlied

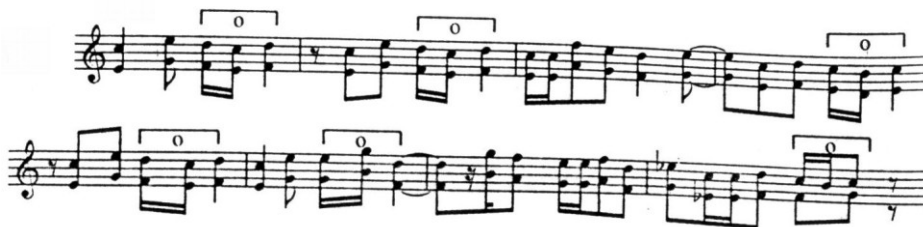


Abbildung 48: Gh. Sarjan - Thema aus „Symphonic Pictures“

Wie man hier sehen kann, verwendet der Komponist nur bestimmte Abschnitte, indem er nur den charakteristischen Rhythmus weiter entwickelt und zwar ist es die Formel N. 2 mit dem Dreivierteltakt, z. B. auch im zweiten Teil des Stückes.



Abbildung 49: Zweiter Teil des Themas aus "Symphonic Pictures"

Wichtig ist, dass der Komponist von der ursprünglichen Moll-Tonart auf Dur wechselt, er macht die erste starke Note länger, den synkopierten Rhythmus „weicher“. Im Endeffekt wird das melancholische Lied „Nubar“ zu einem lebensfröhlichen und gleichzeitig lyrischen Motiv. Für den Komponist ist hier die gesamte Stimmung des ganzen Werkes wichtig: ein unendlicher Optimismus, wo sogar das mollfarbige Lied die lyrischen aber sehr glücklichen Seiten des Lebens eröffnet.

Am Beispiel dieses Stückes kann man sehr deutlich den kompositorischen Stil von Sarjan feststellen: es ist der unmittelbare Umgang mit dem musikalischen Stoff, eine sehr durchsichtige Faktur mit „viel Luft“. Der Komponist geht sehr frei mit dem Originalmaterial vor. Er bewahrt die ursprüngliche emotionale Stimmung, bewahrt die Tanzbasis, indem er den Rahmen der Aussagekraft des Volksliedes erweitert, und führt vom graziösen Frauentanz zur Stimmung des großen Volksfestes.

6.2 Symphonie c-Moll von Alesander Arutjunjan

Ein weiteres sehr gutes Beispiel, an dem man die Entwicklung der traditionellen armenischen Musik in der symphonischen Musik der 50-er Jahre beobachten kann, ist die Symphonie c-Moll (1957) von Alexander Arutjunjan. Diese Symphonie wird zum Höhepunkt seiner kompositorischen Reife gezählt, weil er hier in einer besonderen Ausdrucksstärke seine Schlüsse als Komponist zieht. Arutjunjan ist ein wunderbarer Melodiker. Das kann man nicht nur in diesem Werk beobachten, sondern auch in seinen Präludien für Klavier, die übrigens sehr beliebt und Teil des Konzertrepertoires vieler Pianisten der ehemaligen Sowjetunion sind.

Die Symphonie c-Moll ist in klassischer symphonischer Form mit vier Sätzen komponiert und hat einen patriotisch-epischen Pathos. Die Musik ist ein Zusammenstoß von dramatischen Kräften, inneren Widersprüchen und Kämpfen, und am Ende steht der Sieg der Liebe. Die Symphonie ist im Allgemeinen ein gutes Beispiel für die sowjetische klassische Symphonie der Nachkriegszeit. Die Hauptthemen sind hauptsächlich auf die, für die armenische Musik charakteristischen, Tanz-Rhythmen orientiert, zum Beispiel die Themen im ersten und vierten Satz. Die Musik der Nebenthemen ist mehr lyrisch.

Von der Schreibweise und kompositorischen Stil erinnert die Musik an das „Wiegenlied“ aus dem Ballett „Gajane“ von Aram Chatschaturjan, eine Melodie mit

einem begleitenden Hintergrund. Das Werk ist überhaupt sehr ähnlich wie die Ballett- und Symphoniemusik von Aram Chatschaturjan. Der Komponist verwendet hier auch ein Volkslied als Zitat: im zweiten Teil zitiert er das Volkslied „Erb alekoz zovi vra“ (Als der Sturm über dem Meer). Das ist das Thema des zweiten Teiles (Andante sostenuto), das dramaturgisch gesehen eine sehr wichtige Rolle im ganzen Stück spielt, nämlich das Thema des inneren Kampfes, das das Ganze prägt.⁸⁰ Arutjunjan zitiert das ganze Lied und danach entwickelt er die Melodie weiter. Die Melodie entwickelt sich bis zu einem grandiosen Pathos und am Ende des zweiten Teiles kommt es zu einer epischen Darstellung, die den unbesiegbaren Willen des Volkes, so wie ihn Arutjunjan sich eben vorstellte, illustrieren soll. Der ganze Stoff ist sehr polyphonisch mit einer klar führenden Melodie.

Der Komponist wendet sich auch in seinen anderen Werken öfter zu Volksquellen, noch vor dieser Symphonie, z. B. in seinem „Concertino“ für Klavier und Orchester oder später in dem „Symphonischen Poem“ für Gesang und Orchester (1961). Aber abgesehen von diesen Werken verwendet Arutjunjan meistens seine eigenen originalen Melodien und Themen.

6.3 Erste Symphonie von Dschewan Ter-Tadewosjan

Das nächste Beispiel, mit typisch nationaler Art und gleichzeitig sehr innovativ für diese Zeit in der armenischen klassischen Musik, ist die erste Symphonie von Dschewan Ter-Tadewosjan. Sie wurde 1957 komponiert. Der Komponist hat diese Symphonie als eine Geschichte über den Helden, sein Leben, seinen Kampf und seine Tapferkeit konzipiert. Es handelt sich also ganz offensichtlich wieder um das gleiche Thema, das für diese Zeit typisch war.

Die Symphonie hat die klassischen vier Teile, die eine übergreifende Idee und einen gemeinsamen Intonations-Plan haben. Die Leitmotive, die sich im ersten Teil entwickeln, verwendet der Komponist in den anderen Teilen als führende Ideen des Ganzen. Die Linie, die auf den gleichen Melodien basiert, führt durch das Gesamte und wird zum roten Faden des Werkes. Die Musik ist reich an miteinander kontrastierten Themen: es sind lyrische, wie z. B. das Neben-Thema aus dem ersten Satz, oder das Hauptthema aus dem dritten Satz, dramatische wie z. B. das Hauptthema aus dem ersten

⁸⁰ Vgl. [Koptew, 1962]

Satz, oder ein tänzerisches Scherzo aus dem Finale. Im Ganzen hat diese Symphonie eine gewisse Neuheit wegen der originellen musikalischen Sprache, die auch durch besondere polyphonische und rhythmische Ideen ausgedrückt wird. Das kann man in eigenen Themen des Komponisten und in den Volksliedern beobachten, die sehr frei verwendet werden. Die Volksmotive bei Ter-Tadewosjan sind nur eine Art Startpunkt, von dem aus er den Schwung erhält, um die Motive frei weiter zu interpretieren. Er verwendet immer einen kurzen Abschnitt aus dem Original-Lied.

Es ist anzumerken, dass Ter-Tadewosjan in seinen Werken ziemlich selten Volkslieder zitiert. Meistens sind es eigene Motive, die auf den typischen Intonationen der Volksmusik basieren. Aber genau in dieser Symphonie verwendet er zwei besonders beliebte Lieder der Volksmusik, weswegen diese Symphonie zu einem charakteristischen Beispiel für die Musik der 50-er Jahre wird. Sie wird hier ausschließlich unter diesem Aspekt betrachtet.

Wie gesagt verwendet der Komponist in der Symphonie zwei Lieder: „Krunk“ („Der Kranich“) im dritten Satz und den Tanz „Kotschari“ im vierten Satz. Der dritte Satz „Adagio“ kontrastiert mit den anderen Sätzen. Er hat einen psychologisch-lyrischen Charakter. Dieser Satz wird als ein Übergang von den ersten zwei, spielerisch-farbigen, lustigen Sätzen betrachtet, weil hier eine emotionale Stimmungsveränderung eintritt, die dann zu einem triumphalen Finale führt.

Als Hauptthema des dritten Satzes hat der Komponist die Melodie des mittelalterlichen Tagh „Krunk“ gewählt. Dieses Lied symbolisiert die Sehnsucht nach der Heimat. Das Lied war und ist bis heute so beliebt, dass es von einem typischen Tagh zum Volkslied wurde. Das Motiv des Liedes ist für den Komponisten eine Verbindung zwischen dem Helden und dem Volk. Aus dem ganzen Lied wird nur die erste Phrase genommen, noch einmal variiert und durch typische Wendungen des Liedes erweitert.

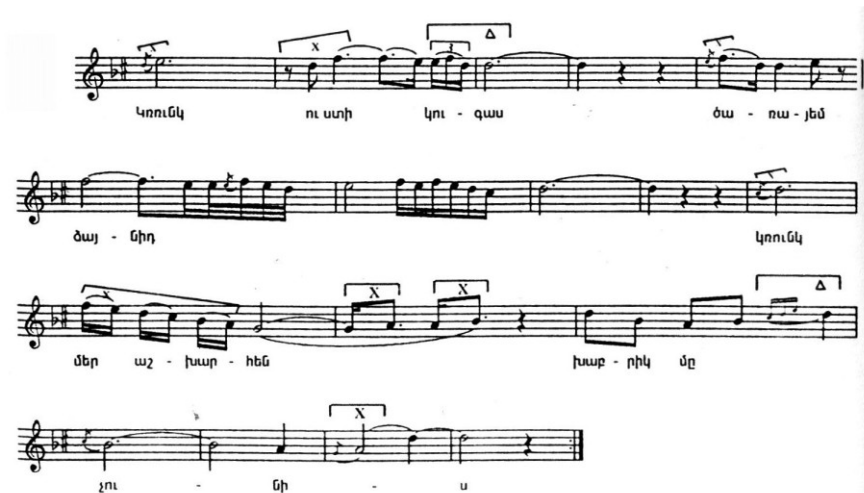


Abbildung 50: Krunik - Mittelalterliches Tagh



Abbildung 51: Dritter Satz - Thema

Wir können hier wieder die Intonation aus Formel N.1 und N.2 hören. Das Thema klingt dabei in Begleitung von parallel bewegten übermäßigen Akkorden, was eine große Spannung verschafft. Es ist interessant, dass der Komponist schon von Anfang an das Lied transformiert und durch die Auswahl von Instrumenten im Orchester (alle Streicher mit großen Trommeln im Hintergrund) in die Richtung tiefer Dramatik geht. Das Lied an sich ist schon dramatisch, was aber im Original nur durch eine einfache, volle Sehnsuchts-Melodie dargestellt wird. Es ist auch bemerkenswert, dass in der Kulmination plötzlich das helle und optimistische Hauptthema aus dem ersten Satz erklingt. Es ist eine Art „Lösung“, in der gezeigt wird, dass das Gute siegt.

Im vierten Satz (Finale) erklingt der in Transkaukasien berühmte armenische Tanz „Kotschari“. Es ist ein männlicher Tanz mit starkem, energetisch federndem Rhythmus. Das Motiv wird als Nebenthema des vierten Satzes verwendet. Der ganze Satz zeigt einen energetischen Massentanz, der durch diesen ganzen Teil geführt wird.

In dieser Symphonie kann man sehr deutlich sehen, wie frei Ter-Tadewosjan mit den Original-Liedern umgeht. Er wendet sich zu charakteristischen Phrasen nur im Moment der größten Spannungen, in dem für ihn ein Zitat aus der Volksmusik als emotionale Verbindung zum nationalen Ursprung wichtig ist.⁸¹

6.4 Symphonie c-Moll von Edgar Howanissjan

Typisch für das in dieser Arbeit behandelte Thema ist die Symphonie c-Moll von Edgar Howanissjan. In diesem Stück zeigt sich besonders klar die Verbindung zur Folklore. Das Stück ist 1957 komponiert worden. Die Symphonie ist monumental und besteht aus den klassischen vier Sätzen (Allegro, Scherzo, Andante, Finale). Die Symphonie zählt zu den innovativsten jener Zeit, vor allem durch ihre dramaturgischen Ideen. Das Gesamte teilt sich in zwei große Teile; der erste Satz ist ein langer, reich entwickelter Satz, in dem sich die poetisch-episch-dramatischen Ideen des Komponisten entwickeln. Dem gegenüber stehen die folgenden drei Sätze, in denen er die einzelnen Details des ersten Satzes noch einmal aufgreift.

⁸¹ Vgl: [Jusfin, 1960]



Abbildung 52: Avik - Mittelalterliches Tagh



Abbildung 53: 3. Satz - Thema

Das Stück ist monothematisch und ein typisches Beispiel für die Musik der Nachkriegszeit mit charakteristischen Wendungen, mit freiem Umgang mit traditionellen Motiven, oft dissonantem harmonischem Plan. Die Verbindung zur Musik der 50-er Jahre entsteht in erster Linie durch die thematische und ideologische Auswahl: die führende Idee ist nach wie vor die episch-dramatische, mit innerem Konflikt und dem Sieg.

Das Stück ist auch besonders interessant, weil sich dieser Komponist der mittelalterlichen Monodie zuwendet. Er verwendet eines der geistlichen Lieder, das zu den Meisterwerken des Mittelalters in Armenien gezählt wird, nämlich das epische Tagh „Avik“ („der Vogel“, 10.-11. Jh.). Damit setzen Ter-Tadewosjan und sein Kollege Edgar Howanissjan die Linie von Haro Stepanjan fort⁸², indem sie sich nicht nur zur Volksmusik sondern auch zu klassischen mittelalterlichen musikalischen Meisterwerken wenden.

Howanissjan zitiert in seiner Symphonie auch das Lied „Lusnyak gischer“ („Mondhelle Nacht“ – es ist ein Stadtlied, eine so genannte Stadtromanze) im ersten Satz als Thema für den Nebensatz und die Tanzmelodie aus dem Gebiet Van (heute Türkei) im zweiten Satz.



Abbildung 54: Lusnyak gischer

Die Besonderheit dieser Symphonie besteht weiters darin, dass der Komponist hier die charakteristischen Wendungen von so genannten „Horovel“ (Bauernliedern) verwendet. Er stützt sich auf die traditionellen Horovel und erfindet eigene Themen. Howanissjan schafft in diesem Werk eine Verschmelzung von Traditionellem und Modernem.

6.5 Symphonie für Streicher und Pauken von Edward Mirsojan

Edward Mirsojan hat die Arbeit an seiner Symphonie 1956 begonnen und erst 1962 abgeschlossen. Er hat für dieses Werk viel mehr Zeit gebraucht als für seine anderen

⁸² S. o. S. 49-50.

Werke. Dieses Stück kann man gewissermaßen zum Ende einer Schaffensphase des Komponisten rechnen und zugleich zum Anfang einer neuen. Die Erscheinung dieser Symphonie war ein Ereignis im musikalischen Leben Armeniens, und das trotz der vergangenen zehn Jahre, wo die symphonische Musik eine Blütezeit erlebt hatte.

Die Symphonie ist für Streicher und Pauken geschrieben. Der Komponist hat sie seinem Vater gewidmet. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht einerseits der Mensch, seine Persönlichkeit, seine Träume, andererseits das gesamte Volk mit seiner Vergangenheit und Zukunft. Dies ist kein neues Thema, es ist vielmehr der Schwerpunkt in der symphonischen Musik zwischen 1950-1960. Die gleichen Motive sind in den Werken von A. Arutjunjan, E. Howanissjan, D. Ter-Tadewosjan zu hören.

Aber für die Musik von Mirsojan ist eine für diese Periode ungewöhnliche musikalische Eigenart charakteristisch. Die musikalische, harmonische Sprache und das kompositorische Denken in dieser Symphonie unterscheiden sich von der musikalischen Sprache der anderen Komponisten. Klangmäßig geht sie weiter in Richtung Moderne, eine Entwicklung, die später in der kompositorischen Kunst von Avet Terterjan und Tigran Mansurjan in den 1970-er fortgesetzt wird. Jeder Satz unterscheidet sich von den anderen durch die dramaturgische Ganzheit und kompositorische Geschlossenheit.

Diese Symphonie ist ein klassischer, viersätziger Zyklus (Allegro, Scherzo, Adagio, Allegro). Der erste Satz beginnt zuerst im Andante patetico. In diesem Beginn sind vier, für die weitere Entwicklung wichtige, thematische Elemente vorhanden. Es ist ein dramatischer Choral, dessen Thema in einer strengen Folge von Akkorden klingt:



Abbildung 55: Erster Satz - Einführung

Daran schließt sich ein klopfendes Motiv an, das den melodischen Fluss unterbricht:



Abbildung 56: Einführung - Zweites Motiv

Nach diesem klopfenden Element folgt eine unruhig klingende Melodie bei den Bratschen, die man mit angespannter Erwartung von etwas Wichtigem vergleichen kann:



Abbildung 57: Einführung - Drittes Motiv

Das vierte Motiv erklingt bei den Pauken. Es ist ein stummer, weit weg donnernder Rhythmus:



Abbildung 58: Einführung - Viertes Motiv

Nachdem alle vier Motive gezeigt wurden, beginnt die Exposition mit dem Hauptthema in Allegro moderato. Sie klingt sehr streng und asketisch und wird von Violoncello und Kontrabass in unisono gespielt.



Abbildung 59: Erster Satz - Hauptthema

Die Exposition des Hauptthemas ist ein dynamisches Fugato. Der Charakter verändert sich merkbar. Er wird unruhiger durch die schnellen Bewegungen bei Violinen und Bratschen. Die Musik erzeugt eine Erwartung von etwas Dramatischem und dadurch, dass die Pauken plötzlich mit ihrem Motiv aus dem Anfang hineindrängen, kommt es zur ersten Kulmination. Also ist das Paukenmotiv das Symbol für die gegenüberstehenden, guten Kräfte.

Der Komponist wendet sich hier, so wie seine Kollegen, auch den Volksquellen zu. Er verwendet zwei Themen aus der Volksmusik, nämlich das Hauptthema im ersten Satz und das Thema aus dem mittleren Teil des zweiten Satzes. Als Hauptthema im ersten Satz verwendet Mirsojan ein Bauernlied „Es kes tesa“ (Ich habe dich gesehen).



Abbildung 60: Es kes tesa

Das Lied in seiner Ursprungsform ist ein helles, lyrisches Lied. Es klingt in äolischer Tonart in einem gleichmäßigen Rhythmus aber in einer asymmetrischen melodischen Folge, die die freie Bewegung des Liedes fördert. In der Symphonie ändert der Komponist grundsätzlich die ursprüngliche Idee des Liedes. Er stellt das Lied im lokrischen Moll mit vielen alterierten Stufen dar, die zur häufigen Chromatik führen. Der gleichmäßige Rhythmus wird durch ungleichmäßige Akzente zu unruhig und angespannt. Das Motiv verändert sich schon fast am Anfang und wird frei interpretiert. Eine wichtige Rolle spielt auch die Instrumenten-Auswahl. Der Klang von Celli und Kontrabässen in einer „monodischen“ Führung färben die Musik dunkler. Das alles entfernt das Hauptthema von dem Original-Motiv.

Nach dem dramatischen Hauptmotiv wird alles ruhiger und es tritt das Nebenthema auf. Es wird von Violinen gespielt und hat einen poetischen Charakter. Es ist ein eigenes, von Mirsojan komponiertes, Thema. Das Nebenthema ist das Thema des Fugato. Es stützt sich auf tänzerische Rhythmen (Formel 4) mit kurzen Motiven. Am Anfang klingt das Thema in polyphonischer Imitation, die einen leichten, schwebenden Charakter hat. Später wendet sich in der kontrapunktischen Bewegung zum Hauptthema alles wieder zur Dramatik in fortissimo, wobei das Nebenthema die Stimmung von dem Hauptthema übernimmt. Bei äußeren melodischen Unterschieden haben die beiden Themen doch eine Gemeinsamkeit: beide sind im Dreivierteltakt, beide Themen haben ähnliche tonale Wendungen (phrygisch und lokrisch) und haben oft ähnliche Intonationssprünge.



Abbildung 61: Erster Satz - Zweiter Teil des Hauptthemas

Nachdem das Nebenthema vom Hauptthema verdrängt worden ist, beginnt die Durchführung. Sie ist kurz. Es erklingt erneut das Paukenleitmotiv und in der Reprise kehrt das Hauptthema wieder.

Der zweite Satz (*Allegretto ma non troppo*) zählt zum schönsten musikalischen Erbe Mirsojans. Es ist ein Scherzo, das am Anfang ruhig und graziös ist, dann wird es unruhiger durch den ostinaten Rhythmus, Flageolette bei Violinen etc. Man bekommt das Gefühl, dass am Anfang eine unmittelbare Melodie zu einer Groteske wird. In der Mitte des zweiten Satzes wendet sich der Komponist zum zweiten Mal der Volksmusik zu. Er benutzt ein Lied aus der Stadtfolklore „Kerin ekav mer bake“ (Unserer Onkel ist zu uns gekommen). Der Satz entwickelt sich in einer Art kreisenden Bewegung. Das Volkslied erscheint genau am Höhepunkt dieser Kreise. Das ist kein Zufall: „Kerin ekav mer bake“ ist auch ein Kinderspiel, wo die Kinder beim jeden Wort kreisende Bewegungen mit den Händen machen, um jedes Wort der Liedes zu erklären. Im Vergleich zum Motiv aus dem ersten Satz behält hier der Komponist die ursprüngliche Form und rhythmische Basis des Liedes bei und transformiert nur harmonisch und dynamisch.



Abbildung 62: Zweiter Satz – Thema Lied "Kerin ekav mer bake"

Der ganze Satz ist eine Art Perpetuum Mobile. Die Bässe wandern ständig zwischen Tonika und Dominante hin und her. Dann beginnt das ganze Orchester von Pauken begleitet zu spielen. Das Ganze tritt aus dem gewöhnlichen Genre des „Scherzo“ heraus und wird zu einer Art Groteske. Das macht den Satz zum dramaturgischen Zentrum der gesamten Symphonie. Bald tritt alles zurück und das Anfangsmotiv kehrt wieder.

Der Komponist geht sehr frei mit dem ursprünglichen Material um. Er verändert die allgemeinen Linien des Liedes ziemlich. Hauptsächlich soll es dem gesamten Konzept dienen. Im Endeffekt erhält das Lied dynamische und ideologische Veränderungen. Dadurch will Mirsojan den musikalischen Emotionen neue Klangmöglichkeiten geben. Das Originallied ist für den Komponisten der emotionelle Grundkern, aus dem sich seine musikalischen Gedanken weiter entwickeln. So ein freier Umgang mit dem Originalmaterial ist sehr typisch für Mirsojan. Er arbeitet in einigen seiner Werke nach diesem Prinzip, z. B. im Symphonischen Poem „Sako aus Lori“, wo er als Nebenthema im ersten Satz die Bauernlieder (Horovel) verwendet, in den „Symphonischen Tänzen“ erklingt im zweiten Satz „Kotschari“ und im dritten Satz ein lyrischer Tanz „Tschem u tschem“. In seiner berühmten Sonate für Violoncello und Klavier (1967) verwendet Mirsojan neben dem katholischen Thema „Dies irae“ auch die Melodie aus einem populären Lied „Eras“ (der Traum).

Der dritte Satz (Adagio) beginnt mit dem Choral aus dem Anfang des ersten Satzes. Hier klingt er im tiefen Register in einer Akkord-Faktur. Das verleiht einen Trauer-Charakter. Das nachfolgende Thema setzt die Stimmung fort. Der Komponist erreicht das auch durch einen klopfenden Triolen-Rhythmus. Es breitet sich dann in die anderen Register aus und wird zu einer Art von rezitativem Ausruf:



Abbildung 63: Dritter Satz - Hauptthema

Danach wechselt der einzelne „Schrei“ zum starken Klopfen und das Thema verliert seinen Klang. So endet der dritte Satz. Die Musik ist sehr expressiv

Das Finale (Allegro Vivo) ist eine Hymne. Im Satz ist die allgemeine thematische Verbindung zu den vorherigen Sätzen nicht zu überhören. Das Trauer-Motiv aus dem dritten Satz wird zur triumphierenden Hymne. Es kehren die kreisenden, tänzerischen Wendungen wieder. Das ist ein Beispiel dafür, in wie vielen unterschiedlichen Stimmungsarten der Komponist das gleiche thematische Motiv verwendet. Diese Massenszene wird von einer kurzen lyrischen Episode unterbrochen, einem Dialog zwischen Violinen und Bratschen in *pp*.⁸³

⁸³ Analyse vgl: [Ter-Simonjan, 1969] S.54-74



Abbildung 64: Vierter Satz - Anfang und Lyrische Episode

Danach wird die Musik stärker. Im Refrain wird das Hauptmotiv kanonisch vom ganzen Orchester gespielt. Die musikalischen Schichten werden dichter und in der Coda (Maestoso ma in tempo) erklingt zum letzten Mal in C-Dur das Pauken-Thema. Mit einem C-Dur Akkord *fff* beim ganzen Orchester kommt es zum Schluss.

Mit dieser Symphonie beginnt eine neue Etappe in der Entwicklung der armenischen Symphonie. Sie geht weiter in Richtung Avantgarde. Werke wie zum Beispiel Tigran Mansurjans „Konzert für Orgel und Kammerorchester“ oder die Sinfonietta von Alexander Arutjunjan sind nicht ohne Einfluss von diesem Stück entstanden. Die Symphonie für Streicher und Pauken wurde damals weltweit aufgeführt, z.B. 1963 in mehreren Städten in England (London, Manchester usw.), in Bukarest, in Berlin (DDR) und in Paris, wo der größte Erfolg gefeiert wurde.⁸⁴

⁸⁴ Vgl.: Ter-Simonjan, 1969] S. 71

6.6 „Heroische Ballade“ von Arno Babadjanjan

Arno Babadjanjan (*1921) gehört zu den Komponisten der Nachkriegszeit-Generation. Er war Komponist und ein virtuoser Pianist. Babadjanjan studierte am Jerewaner Staatlichen Konservatorium und in Moskau. Zu seinen Lehrern zählt der in der russischen Klavierschule berühmte Pädagoge Konstantin Igumnow, der zu seiner Zeit zusammen mit Rachmaninow und Skrjabin studiert hatte, und der Professor Taljan, dessen Vater der berühmter Aschugh Scheram war.

Babadjanjan hat in Moskau und Jerewan gelebt. Dieser Komponist hat viel im Bereich Filmmusik gearbeitet. Die Filme, zu denen er die Musik geschrieben hat, zählen zu den Klassikern des Sowjetischen Films, z. B. „Die Braut aus dem Norden“ (Невеста с севера), „Der Fluss Moskau“ (Москва река), „Die Schönheitskönigin“ (Королева красоты) usw. Babadjanjans kompositorischer Stil ist dem von Mirsojan, Harutjunjan und Sarjan sehr nahe. In den Stücken für Klavier kann man den Stil von Rachmaninow spüren. Babadjanjan hat auch sehr viel im Bereich Jazz-und Theatermusik gearbeitet.⁸⁵

Arno Babadjanjan hat sich unter anderem sehr intensiv mit der Volksmusik beschäftigt. Er verwendet nicht nur musikalische Zitate in seinen Werken sondern komponiert auch eigene Melodien, die ein nationales Kolorit haben. In Armenien gehören die klassischen Werke von Arno Babadjanjan, und zwar vor allem die mit den eigenen komponierten Motiven, zur populären klassische Musik und sind sehr oft aufgeführte Stücken, etwa die „Nocturne“ für Klavier, die „Heroische Ballade“ und auch Lieder aus den Kinofilmen.

Anhand von zwei Werken soll nun gezeigt werden, wie Babadjanjan das traditionelle und klassische Musik verbunden hat. Im „Vagharshapat Dance“⁸⁶ wendet er sich zu der von Komitas bearbeiteten berühmten Melodie eines Volkstanzes zu und macht daraus ein virtuosos Klavier-Stück. Komitas hat die Melodie dieses Tanzes als eine klare musikalische Linie mit der Begleitung einer Volksgeige⁸⁷ aufgeschrieben. Babadjanjan macht daraus einen feurigen Tanz. Er behält die Original-Melodie des Tanzes bei und

⁸⁵ Vgl: [MGG,1999] und [Grigorjan, 1961]

⁸⁶ Wagharschapat ist eine kleine Stadt in Armenien, westlich von Jerewan. Siehe auch <http://de.wikipedia.org/wiki/Etschmiadsin>

⁸⁷ Tar

setzt Akzente auf die sehr rhythmische Begleitung. Die Melodie wird dadurch aktiver. Das Stück ist sehr temperamentvoll, was typisch ist für Babadjanjans Musik.

Das zweite Stück ist die „Heroische Ballade“, die auch als Zweites Konzert für Klavier und Orchester bekannt ist. Selbst hat der Komponist das Stück „Symphonische Variationen für Klavier und Orchester“ genannt. So steht es auf der handschriftlichen Titelseite.⁸⁸ Die „Heroische Ballade“ wurde von Babadjanjan 1950 im Alter von 29 Jahren komponiert. Dieses Stück ist ein Meilenstein der kompositorischen Kunst des Arno Babadjanjan. Ideenmäßig weist es Ähnlichkeiten mit den Werken seiner Kollegen auf: die Heimat, das Volk, das glückliche Leben, usw. Der musikalische Stil zeigt ein reifes und vollendetes kompositorisches Denken. Die „Heroische Ballade“ hat ein Programm. Es beschreibt das Leben der jungen Menschen, die ihr Land aufbauen.

Das Thema und fünf danach folgende Variationen bilden einen symphonischen Zyklus. Es beginnt mit einer massiven Orchester Einführung. Intonationsmäßig erinnert es an die Formel Nr. 1, die „Ausruf“-Motive. Im Großen besteht das Konzert aus zwei Teilen: pathetisches Anfangsmotiv beim Orchester und poetisches Hauptthema, das sich in den Variationen zu unterschiedlichsten Charakteren wandelt. Das Hauptthema ist beim Klavier. Es ist eine klare Melodie im Andante E-Dur. Dieses Thema ist ein gutes Beispiel für Babadjanjan als Melodiker.

⁸⁸ Vgl. [Grigorjan, 1961], S.22

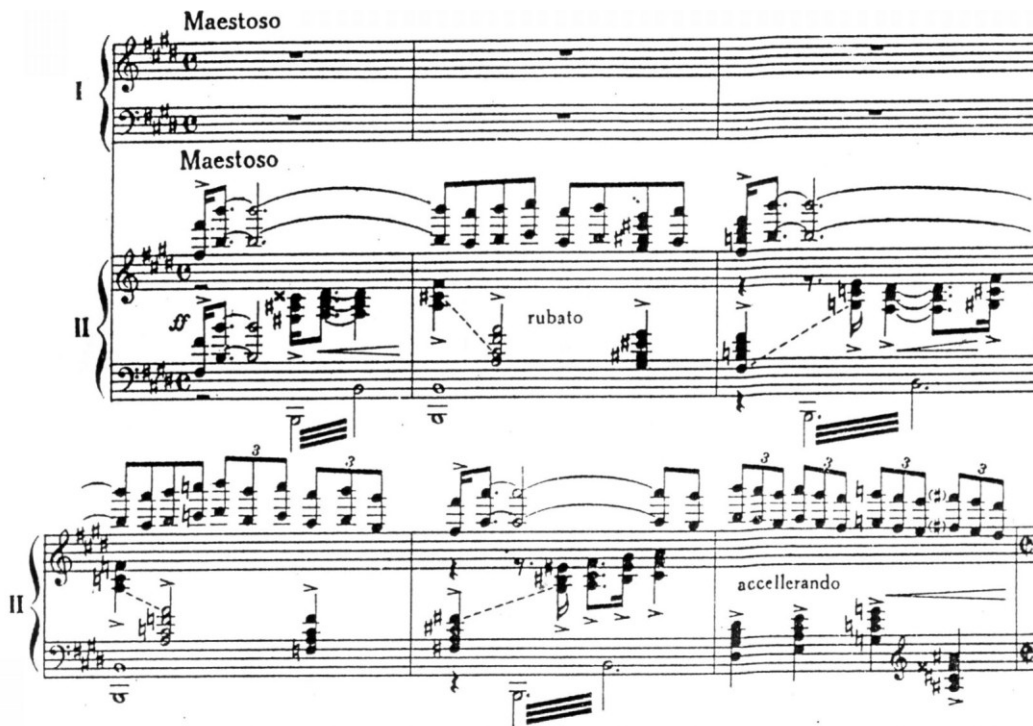


Abbildung 65: Orchester - Einleitung

Abbildung 66: Hauptthema - Klavier

Die Variationen verändern das Thema und zeigen jedes Mal eine andere musikalische Gestalt. Die erste Variation ist ein Scherzo - Allegro energico. Die rhythmischen Unterbrechungen übermitteln dem Thema den Witz-Effekt.



Abbildung 67: 1. Variation

Die zweite Variation ist musikalisch gesehen sehr poetisch. Das Andante Cantabile klingt sehr nachdenklich.



Abbildung 68: 2. Variation

Die dritte Variation ist ein Tanz, der Komponist kombiniert hier die Walzer-Rhythmen mit den Rhythmen eines typischen armenischen Männertanzes im Zweivierteltakt.



Abbildung 69: 3. Variation

Die vierte Variation ist ein Trauermarsch: maestoso, marcia funebre ist ein Requiem. Es ist interessant, dass das Hauptmotiv hier im sehr langsamen Tempo im hellen C-Dur geschrieben wird. Am Anfang erklingt das veränderte Hauptmotiv beim Klavier. Zum Schluss der Variation verwendet Babadjanjan viele Blech- und Schlaginstrumente.



Abbildung 70: 4. Variation

Die fünfte Variation, *Allegro vivace*, klingt sehr hell und optimistisch. Zum Schluss des Satzes folgt noch eine Coda, wo das Hauptmotiv noch pathetischer klingt. Die Coda ist eine Art Kadenz, es ist ein Solo beim Klavier. Das Stück endet sozusagen mit einem Monolog.

Babadjanjan verwendet in seiner „Heroischen Ballade“ für die langsamen Teile oft phrygische und lokrische Tonarten. Diese sind für die traurige Art der Volkslieder charakteristisch. Gleichzeitig verwendet der Komponist Rhythmen, die sehr typisch für die Musik des 20. Jahrhunderts sind. Die Verbindung zur Volksmusik besteht darin, dass im Konzert oft ostinater Bass verwendet wird. In der melodischen Struktur wird auch sehr klar auf das monodische Grundprinzip hingewiesen, d. h. die Melodie kann in Unisono über zwei oder drei Oktaven klingen.



Abbildung 71: 5. Variation



Abbildung 72: Coda

Die Musik hat in diesem Konzert insgesamt einen armenischen folkloristischen Charakter. Dem Komponisten ist eine meisterhafte Synthese des Modernen und Folkloristischen gelungen. Die „Heroische Ballade“ von Arno Babadjanjan ist ein sehr gutes Beispiel für die Musik dieser Zeit. In der armenischen klassischen Klaviermusik gilt dieses Werk als eines der interessantesten Stücke nach dem Klavier-Konzert von Aram Chatschaturjan.

7 Schlussbemerkung

Eine kurze Zusammenfassung zu diesem Kapitel kann noch einmal zeigen, dass die Komponisten der Nachkriegszeit, die damals junge Generation, die Traditionen der armenischen kompositorischen Schule fortsetzten und sich von der traditionellen Musik inspirieren ließen. Die analysierten Werke gehören zu den interessantesten aus dieser Periode. Die von Aram Chatschaturjan verwendeten kompositorischen und ästhetischen Prinzipien, in den klassischen symphonischen Formen, wurden von den Komponisten der neuen Generation erfolgreich weiter entwickelt. Diese sehr intensive Zeit hat, trotz ihrer kurzen Dauer, der armenischen klassischen Musik den weiteren Sprung in die Moderne ermöglicht.

Die Suche nach der musikalischen Originalsprache, in der man seine nationale Identität am besten zeigen kann, hat die Komponisten zu neuen harmonischen Klängen und rhythmischen Kombinationen gebracht. Die vor ihrer künstlerischen Tätigkeit bereits geformte nationale musikalische Farbpalette hat eine absolut symbiotische Harmonie von Ideen und technischer Ausgestaltung ermöglicht.

Die Komponisten dieser Periode haben sich allen möglichen Bereichen in der Volksmusik zugewendet: den Bauernliedern, dem Stadtlid, mittelalterlichen Monodien, geistlichen Liedern usw. Die musikalische Sprache in den Symphonien ist polyfon. Die verschiedenen thematischen Linien, die aus unterschiedlichen folkloristischen Bereichen stammen, vermischen sich. Es gibt eine Tendenz zu einer komplizierten Synthese.

Die Methoden der thematischen Entwicklungen sind auch sehr unterschiedlich. Die musikalischen Hauptthemen in den Werken sind manchmal sehr melodisch, manchmal ist das Hauptmotiv ein charakteristischer Rhythmus aus einem Volkstanz. Die für die Volksmusik charakteristischen Intonationen, oder zitierte Original- Lieder entwickeln sich durch die Grundprinzipien der klassischen Sonaten-Form. Durch die Spezifik der verwendeten Melodien und durch das moderne symphonische Denken verändert sich die grundlegende klassische symphonische Gestaltung: die Musik ist oft sehr polyrhythmisch. Polyphonie und Polyrhythmik vermischen sich oft, die Rhythmen sind intensiv. Charakteristisch ist, dass in den Kulminationen die Hauptthemen oft in Unisono geführt werden.

Der Klang des Orchesters hat ein nationales Kolorit. Die Kontraste sind sehr groß, von einer Führung der Motive in kleinen instrumentalen Gruppen bis zum tutti vom ganzen Orchester. Interessant ist die Art, wie die Komponisten das folkloristische Material verwenden. Dabei gibt es folgende methodische Herangehensweisen: erstens gibt es Lieder, die ganz zitiert werden, z. B. in der Symphonie von E. Howhanissjan („Avik“, „Sona jar“), in der Symphonie von A. Arutjunjan („Erb alekoz zovi vra“), und in der Symphonie von E. Mirsojan, wo das Lied, obwohl es sich vom Original ziemlich entfernt, doch als ganzes Lied dargestellt ist.

Die zweite Methode ist die fragmentarische Verwendung des Ursprungsliedes wie in den „Symphonic Pictures“ von L. Sarjan das Lied „Nubar“, in der Symphonie von E. Howhanissjan „Lusnjak gisher“, und „Krunk“ in der Symphonie von Dzh. Ter-Tadewosjan. Als Fragment wird eine Phrase aus dem Originallied verwendet, die den gesamten Satz beeinflusst. In diesem Fall behalten die Lieder ihre Kontur, aber sonst entfernen sie sich von der ursprünglichen Stimmung.

Die dritte Art sind jene Werke, in denen nur die charakteristischen Wendungen aus dem Lied verwendet werden. Solche Motive stellen eine Zwischenform zwischen zitierten Liedern und Liedern mit eigener Thematik dar, z. B. „Kotschari“ in der Symphonie von Dzh. Ter-Tadewosjan. Auf jeden Fall haben die Komponisten bei allen drei Methoden eine eher freie Beziehung zum Ursprungsmaterial. Diese Tradition hat bei Aram Chatschaturjan angefangen. Die jüngeren Komponisten haben die neuen Prinzipien und Möglichkeiten in ihren Werken weiter entwickelt.

Das Besondere für die Musik der Nachkriegszeit besteht darin, dass die Symphonien der armenischen Komponisten, ab den ersten von Chatschaturjan bis zu den in dieser Arbeit behandelten Werken aus der Periode 1950-1960, die zu Grunde liegenden klassischen Traditionen der westlichen symphonischen Kultur und die folkloristischen Elemente vereinen. Es werden die wichtigsten Intonationen und Rhythmen hergenommen und ins Muster der klassischen Form eingefügt.

Die hier beschriebene musikalische Periode zwischen ca. 1950 und 1962 in Armenien ist eine hochinteressante Erscheinung in der außereuropäischen Musikgeschichte, die stark mit den historischen und gesellschaftlichen Bedingungen der Zeit verknüpft ist. Es handelt sich um ein Feld, das noch viel Raum für weitere Forschungen bieten würde und hiermit auch bekannter gemacht werden soll.

Verwendete Literatur

- [Абегян, 1948] Абегян, Манук: Литература и историография. Т. 1. Изд. Ереван, Ереван 1980.
[Abeghjan, 1948] Abeghjan, Manuk: Literatur und Historiographie. Bd. 1. Verlag Jerewan, Jerewan 1980.
- [Атаян, 1965] Атаян, Роберт: Армянская народная песня. Музыка, Москва 1965.
[Athajan, 1965] Athajan; Robert: Armenische Volksmusik. Musika, Moskau 1965.
- [Бабаджян, 1959] Бабаджян, Арно: Героическая баллада для ф-но с оркестром . (Переложение для ф-но в четыре руки). Армгосиздат, Ереван, 1959
[Babadjanjan, 1959] Babadjanjan, Arno: Heroische Ballade (Für Klavier mit Orchester). Klavierauszug. Armgosizdat, Jerewan 1959
- [Барсамян, 1958] Барсамян, Анна: „Алмаст“. Госмузиздат, Москва 1958.
[Barsamjan, 1958] Barsamjan, Anna: Spendarow, „Almast“. Gosmusizdat, Moskau 1958.
- [Biesold, 1989] Biesold, Maria: Aram Chatschaturjan, Komponist zwischen Kaukasus und Moskau. Edition Musica et Claves, Wittmund 1989.
- [Bresgen, 1970] Bresgen, Cesar: Der Komponist und die Volksmusik, Universal Edition, Wien 1970.
- [Худабашян,1973] Худабашян, Каринэ: О некоторых принципах обработки народного материала в творчестве А. Спендиарова. , Изд. Ереван, Ереван 1973, стр. 52- 84.
[Chudabaschjan,1973] Chudabaschjan, Karine: Über manche Prinzipien von Bearbeitungen des Volksmaterials in Spendarows Kompositionen. Verlag Jerewan, Jerewan, 1973, S. 52-84.
- [Худабашян, 2011] Худабашян, Каринэ: Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания. Амроцгруп, Ереван 2011.
[Chudabaschjan, 2011] Chudabaschjan, Karine: Armenische Musik unter dem Aspekt der Vergleichenden Musikwissenschaft. Amrozgrup, Jerewan 2011.
- [Хубов, 1967] Хубов,Георгий: Арам Хачатурян. Изд. Музыка, Москва 1967.
[Chubow, 1967] Chubow, Georgij: Aram Chatschaturjan. Verlag Musika, Moskau 1967.

- [Ertlbauer,1985] Ertlbauer, Alice: Geschichte und Theorie der einstimmigen armenischen Kirchenmusik. Eine Kritik der bisherigen Forschung. Universität Wien, Wien 1985.
 - [Григорян, 1961] Григорян, Анаида: Арно Бабаджанян. Советский композитор, Москва 1961.
- [Grigorjan,1961] Grigorjan, Anaida: Arno Babadjanjan. Sowetski Kompositor, Moskau 1961.
- [Haarmann, 2010] Haarmann, Harald. Die Indoeuropäer. Herkunft, Sprachen, Kulturen. C. H. Beck, München 2010
 - [Юсфин, 1960] Юсфин, Абрам: Первая симфония Дж. Тер-Татевосяна. Советский композитор, Москва 1960.
- [Jusfin, 1960] Jusfin, Abram: Erste Symphonie von Dschewan Ter–Tadewosjan. Sowetski Kompositor, Moskau 1960.
- [Коптев, 1962] Коптев, Сергей: Александр Арутюнян. Армгосиздат, Ереван 1962.
- [Koptew, 1962] Koptew, Sergej: Alexander Arutjunjan. Armgosizdat, Jerewan 1962.
- [Кушнарев, 1959] Кушнарев, Христофор. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Госмузиздат, Ленинград 1959.
- [Kuschnarew, 1959] Kuschnarew, Christophorus: Fragen über die Geschichte und Theorie der armenischen monodischen Musik. Gosmusizdat, Leningrad 1959.
- [Келдыш, 1990] Келдыш, Юрий: История русской музыки. Том 1. Музыка, Москва 1990
- [Keldysch, 1990] Keldysch, Juri: Geschichte der russischen Musik. Bd. 1. Musika, Moskau 1990
- [Лэнг, 2007] Лэнг, Дэвид: „Армяне“ народ-созидатель. Ценрполиграф, Москва 2007, стр. 33-151 (russische Übersetzung des englischen Originals)
- [Lang, 2007] Lang, David M.: „Armenia“ Cradle of civilization. Zentrpoligraf, Moskau 2007
- [Мартынов, 1959] Мартынов, Игорь: Арам Хачатурян. Музфонд, Москва 1959.
- [Martynow, 1959] Martynow , Igor: Aram Chatschaturjan. Musfond, Moskau 1959.
- [MGG,1999] Musik in Geschichte und Gegenwart Personenteil 1, Bärenreiter, Kassel, 1999. S. 1241-1242

- [Мирзоян, 1964] Мирзоян, Эдвард. Симфония для струнных и литавр. Партитура. Музыка, Москва 1964
- [Mirsojan, 1964] Mirsojan, Edward: Symphonie für Streicher und Pauken. Partitur. Musika, Moskau 1964
- [Мурадян, 1960] Мурадян, М.: Армянская музыка XIX и начала XX века. Изд. АН. АРМ. ССР, Ереван 1970.
- [Muradjan, 1960]. Muradjan, M.: Armenische Musik Ende 19. – Anfang 20. Jh. Verlag Der Akademie der Wissenschaft der Armenischen Sowjet Republik, Jerewan 1970.
- [Рухкян, 1980] Рухкян, Маргарита: Армянская симфония. Изд. АН. АРМ. ССР, Ереван 1980.
- [Ruchkjan, 1980] Ruchkjan, Margarita: Armenische Symphonie. Verlag Der Akademie der Wissenschaft der Armenischen Sowjet Republik, Jerewan 1980.
- [Ручьевская, 1977] Ручьевская, Елена: Функции музыкальной темы. Музыка, Ленинград 1977.
- [Rutschiewskaja, 1977] Rutschiewskaja, Elena: Die Funktion des musikalischen Themas. Musika, Leningrad 1977.
- [Саркисян, 2002] Svetlana Sarkisjan: Harut'yunyan, Aleksander. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil Band 8, S. 763. Bärenreiter und Metzler, Kassel-Weimar 2002.
- [Спендиаров, 1971] Спендиаров, Александр: Алмаст. Оперная партитура. Издательство Айастан, Ереван 1971.
- [Spendiarow, 1971] Spendiarow, Alexander: Almast. Opernpartitur. Verlag Hajastan, Jerewan 1971.
- [Зурабян, 2002] Зурабян, Жанна. Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950-1960 гг. Изд. „Комитас“, Ереван 2002.
- [Surabjan, 2002] Surabjan, Zhanna: Die Eigenart der klassischen nationalen armenischen Musik der 1950-1960, Verlag „Komitas“, Jerewan 2002.
- [Шавердян, 1959] Шавердян, А.: Очерки по истории армянской музыки XIX-XX веков. Госмузиздат, Москва 1959.
- [Schawerdjan, 1959] Schawerdjan, A.: Aufsätze zur Geschichte der armenischen Musik des 19.-20. Jh. Gosmusizdat, Moskwa 1959.

- [Streller, 1968] Streller, Friedbert: Aram Chatschaturjan. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1968.
 - [Тер-Симонян, 1969] Тер-Симонян, Маргарита: Эдвард Мирзоян. Изд. Москва: Советский композитор, 1969
- [Ter – Simonyan, 1969] Ter-Simonyan, Margarita: Edward Mirsoyan. Verlag, Sovetski Kompositor, Moskau 1969
- http://www.terterian.org/index.php?Itemid=141&id=219&option=com_content&task=view (26.12.2012).
 - http://lexikon.freenet.de/Alter_Orient (16.11.2010).
 - http://armenianstudies.csufresno.edu/arts_of_armenia/music.htm (12.11.2010).
 - <http://www.eu-asien.de/Armenien/Uebersicht-Armenien/Religion-Armenien.html> (5.12.2012).
 - <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Saz&oldid=111699457> (7. 11. 2010).
 - [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Intonation_\(Musik\)&oldid=77676911](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Intonation_(Musik)&oldid=77676911) (7.11.2010).
 - http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Armenische_Kunst&oldid=80325917 (20.10. 2010).
 - <http://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Комитас&oldid=27819505> (25.10.2010).
 - [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Figur_\(Musik\)&oldid=80440154](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Figur_(Musik)&oldid=80440154) (1. 11. 2010).
 - <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Verslehre&oldid=79960166> (12.11.2010).
 - [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Tar_\(Musikinstrument\)&oldid=79391317](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Tar_(Musikinstrument)&oldid=79391317) (21.11.2010).
 - http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Liste_der_Herrscher_von_Armenien&oldid=112841260 (15.11.2012).
 - http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Tigran_Chukhajyan&oldid=108775834 (25.12.2012).
 - <http://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Кеманча&oldid=51760587> (21.11.2010).
 - <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Duduk&oldid=79938052> (21.11. 2010).
 - <http://yuri317.narod.ru/d1/pril.htm> (29.11.2010).
 - http://ru.wikipedia.org/wiki/Меликян,_Романос_Овакимович&oldid=26462253 (12.12.2010).

- http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Sayat_Nova&oldid=82279949
(19.12.2010)
- http://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Армянская_музыка&oldid=47740753
(7.01.2011).
- http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Alexander_Arutjunjan&oldid=88183350
(20.11.2011).
- http://www.face-music.ch/instrum/armenia_instrum_de.html (21.01.2011).
- www.old.culturescapes.ch/fileadmin/...ch/.../Text%20Armenische%20Musik.pdf
(22.01.2011).
- www.journal-ethnologie.de/.../index.phtml (22.01.2011).
- <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Tiflis&oldid=84428197> (29.01.2011).
- http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Liste_chinesischer_Komponisten_klassischer_Musik&oldid=83091109 (15.11.2011).
- <http://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Армения&oldid=49688712> (8.11.2012).
- <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Etschmiadsin&oldid=109859541> (12.12.2012).
- http://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Фавтос_Бузанд&oldid=50945035
(08.01.2011).
- <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/98883> (19.11.2012).
- http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Sozialistischer_Realismus&oldid=111155346 (12.09.2012).

Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildung 1: Vergleich KV 331 mit Lied "Freu dich, mein Herz"	12
Quelle: [Bresgen, 1970] S. 25	
Abbildung 2: Ländler (Urmodell)	13
Quelle: [Bresgen, 1970] S. 28	
Abbildung 3: KV 284, 12. Variation des Andante	13
Quelle: [Bresgen, 1970] S. 28	
Abbildung 4: KV 311, Rondo	13
Quelle: [Bresgen, 1970] S. 28	
Abbildung 5: KV 280 3. Satz	13
Quelle: [Bresgen, 1970] S. 28	
Abbildung 6: Das armenische Chas-Notationssystem	15
Quelle: http://www.face-music.ch/instrum/armenia_instrum_de.html	
Abbildung 7: Neumes (Crossing Red Sea)	16
Quelle: http://armenianstudies.csufresno.edu/arts_of_armenia/music.htm	
Abbildung 8: Saz	17
Quelle: http://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Baglama_turc_manche_long.jpg	
Abbildung 9: Limondjians Noten-System	18
Quelle: [Kuschnarew, 1959] S. 352	
Abbildung 10: Tagh von Narekazi in Limondjians-Notation	19
Quelle: [Kuschnarew, 1959] S. 356	
Abbildung 11: Komitas, Berlin 1899	20
Quelle: http://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:KomitasV.jpg	
Abbildung 12: Einführung - Erste Episode	27
Quelle: [Chubow, 1967] S. 380	
Abbildung 13: Einführung - Zweite Episode	27
Quelle: [Chubow, 1967] S. 380	
Abbildung 14: Einführung - Dritte Episode	27
Quelle: [Chubow, 1967] S. 380	
Abbildung 15: Erster Satz - Hauptthema	27
Quelle: [Chubow, 1967] S. 381	
Abbildung 16: Erster Satz - Nebenthema	28
Quelle: [Chubow, 1967] S. 381	

Abbildung 17: Zweiter Satz - Hauptthema	28
Quelle: [Chubow, 1967] S. 383	
Abbildung 18: Dritter Satz - Hauptthema	28
Quelle: [Chubow, 1967] S. 383	
Abbildung 19: Erster Satz - Einführung - Erstes Motiv	30
Quelle: [Chubow, 1967] S. 386	
Abbildung 20: Erster Satz - Einführung - Zweites Motiv	30
Quelle: [Chubow, 1967] S. 386	
Abbildung 21: Zweiter Satz - Hauptthema	30
Quelle: [Chubow, 1967] S. 386	
Abbildung 22: Zweiter Satz - Erstes Nebenthema	31
Quelle: [Chubow, 1967] S. 387	
Abbildung 23: Zweiter Satz - Zweites Nebenthema	31
Quelle: [Chubow, 1967] S. 387	
Abbildung 24: Zweiter Satz - Hauptthema	31
Quelle: [Chubow, 1967] S. 388	
Abbildung 25: Kontrastierende Melodie zum Hauptthema des zweiten Satzes	32
Quelle: [Chubow, 1967] S. 389	
Abbildung 26: Dritter Satz - Hauptthema	32
Quelle: [Chubow, 1967] S. 390	
Abbildung 27: Vierter Satz - Hauptthema.....	32
Quelle: [Chubow, 1967] S. 391	
Abbildung 28: Lokrischer Hexachord.....	36
Quelle: [Kuschnarew, 1959] S.369	
Abbildung 29: Äolischer Trichord	36
Quelle: [Kuschnarew, 1959] S.370	
Abbildung 30: Mixolydischer Trichord	36
Quelle: [Kuschnarew, 1959] S.372	
Abbildung 31: Komitas Antuni	37
Quelle: Armenische Lieder (Woskephorik), Verlag Sowetakan Groch, Jerewan 1982 S.167	
Abbildung 32: Komitas Mokaz-mirza.....	38
Quelle: Armenische Lieder (Woskephorik), Verlag Sowetakan Groch, Jerewan 1982 S.145	
Abbildung 33: Tanzlied - Erkinkhn ampela	40
Quelle: [Surabjan, 2002] S. 121	
Abbildung 34: Rhythmus Beispiel	40
Abbildung 35: Rythmusbeispiel „Kotschari“	40

Abbildung 36: Rythmusbeispiel "Sona jar"	41
Abbildung 37: Rhythmus-Formelbeispiel	41
Quelle: [Surabjan, 2002] S. 27	
Abbildung 38: "Chnki tzar" (Weihrauchbaum)	41
Quelle: [Surabjan, 2002] S. 122	
Abbildung 39: "Oh Thelo jan" (Oh liebe Thelo)	41
Quelle: [Surabjan, 2002] S. 122	
Abbildung 40: Komitas „Kantsche krunk“	45
Quelle: Armenische Lieder (Woskephorik), Verlag Sowetakan Groch, Jerewan 1982 S.147	
Abbildung 41: R. Melikjan - Gischern ekav (Zkylos Smruchti)	47
Quelle: Romanos Melikjan, „Smruchti“, Verlag Sowetakan Groch, Jerewan 1983, S. 6	
Abbildung 42: R. Melikjan – Jes blbul em (Zyklus Smruchti).....	47
Quelle: Romanos Melikjan, „Smruchti“, Verlag Sowetakan Groch, Jerewan 1983, S. 19	
Abbildung 43: Erster Satz - Einführung	51
Quelle: [Ruchkjan, 1980] S. 107	
Abbildung 44: Erster Satz - Nebenthema	51
Quelle: [Ruchkjan, 1980] S. 107	
Abbildung 45: Zweiter Satz - Hauptthema	51
Quelle: [Ruchkjan, 1980] S. 108	
Abbildung 46: Dritter Satz - Mittelteil	52
Quelle: [Ruchkjan, 1980] S. 109	
Abbildung 47: Nubar - Lyrisches Tanzlied	54
Quelle: [Surabjan, 2002] S. 124	
Abbildung 48: Gh. Sarjan - Thema aus „Symphonic Pictures“	54
Quelle: [Surabjan, 2002] S. 124	
Abbildung 49: Zweiter Teil des Themas aus "Symphonic Pictures"	54
Quelle: [Surabjan, 2002] S. 125	
Abbildung 50: Krunk - Mittelalterliches Tagh	58
Quelle: Armenische Lieder (Woskephorik), Verlag Sowetakan Groch, Jerewan 1982 S.146	
Abbildung 51: Dritter Satz - Thema	58
Quelle: [Surabjan, 2002] S. 131	
Abbildung 52: Avik - Mittelalterliches Tagh	60
Quelle: [Surabjan, 2002] S. 118	
Abbildung 53: 3. Satz - Thema	60
Quelle: [Surabjan, 2002] S. 129	
Abbildung 54: Lusnyak gischer	61
Quelle: „Lieblingslieder“, Verlag Hajastan, Jerewan 1971, S. 79	

Abbildung 55: Erster Satz - Einführung.....	62
Quelle: [Ter – Simonyan, 1969] S.57	
Abbildung 56: Einführung - Zweites Motiv.....	63
Quelle: [Ter – Simonyan, 1969] S. 57-58	
Abbildung 57: Einführung - Drittes Motiv	63
Quelle: [Ter – Simonyan, 1969] S. 58	
Abbildung 58: Einführung - Viertes Motiv.....	63
Quelle: [Ter – Simonyan, 1969] S. 59	
Abbildung 59: Erster Satz - Hauptthema	64
Quelle: [Ter – Simonyan, 1969] S. 59	
Abbildung 60: Es kes tesa	65
Quelle: [Surabjan, 2002] S. 131	
Abbildung 61: Erster Satz - Zweiter Teil des Hauptthemas.....	66
Quelle: [Surabjan, 2002] S. 155	
Abbildung 62: Zweiter Satz – Thema Lied "Kerin ekav mer bake"	67
Quelle: [Ter – Simonyan, 1969] S. 64	
Abbildung 63: Dritter Satz - Hauptthema	68
Quelle: [Ter – Simonyan, 1969] S. 65	
Abbildung 64: Vierter Satz - Anfang und Lyrische Episode	69
Quelle: [Mirsojan, 1964] S. 76	
Abbildung 65: Orchester - Einleitung	72
Quelle: [Babadjanjan, 1959] S. 3	
Abbildung 66: Hauptthema - Klavier.....	72
Quelle: [Babadjanjan, 1959] S. 4	
Abbildung 67: 1. Variation.....	73
Quelle: [Babadjanjan, 1959] S. 10	
Abbildung 68: 2. Variation.....	73
Quelle: [Babadjanjan, 1959] S. 20	
Abbildung 69: 3. Variation.....	73
Quelle: [Babadjanjan, 1959] S. 24	
Abbildung 70: 4. Variation.....	74
Quelle: [Babadjanjan, 1959] S. 40	
Abbildung 71: 5. Variation.....	74
Quelle: [Babadjanjan, 1959] S. 47	
Abbildung 72: Coda	75
Quelle: [Babadjanjan, 1959] S. 59	

Anhang A: Lebenslauf

Geboren in Armenien 1974. Nach Absolvierung der Musikschule für außergewöhnlich begabte Kinder Studium in Russland im Musikcollege in Naltschik. Ab 1996 Studium am Staatskonservatorium in Jerewan. 2002 Absolvierung des Klavier-Konzertfachs mit Auszeichnung bei Professor Igor Javrjan und Maestro Vahagn Papjan. 2003 Fortsetzung des Studiums in Klavier in Wien und ab 2008 Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien.

Anhang B: Abstract

Die vorliegende Arbeit gibt einen Überblick über die Besonderheiten der klassischen armenischen Musik des 20. Jahrhunderts und stellt eine Verbindung zwischen der musikalischen Entwicklung und den historischen sowie gesellschaftlichen Rahmenbedingungen her. Der Fokus der Analyse liegt auf der Integration von Elementen der armenischen Volksmusik und Folklore in die armenische symphonische Musik der Nachkriegszeit. Ausgehend vom Werk Aram Chatschaturjans werden die von ihm angewendeten Strategien zur Synthese dieser Richtungen bei den Werken seiner Nachfolger Ghasaros Sarjan, Alexander Arutjunjan, Dschewan Ter-Tadewosjan, Edgar Howhanissjan und Arno Babadschanjan analysiert.