



ARAM KHACHATURIAN  
© HNH International Ltd

GRAND  
PIANO

An abstract graphic design on the right side of the cover. It features several thick, parallel lines in vibrant colors: yellow, red, purple, and magenta. These lines are arranged in a way that creates a sense of depth and movement, resembling a stylized staircase or a series of overlapping planes. The background is black, which makes the colors stand out sharply.

**KHACHATURIAN**  
RECITATIVES AND FUGUES  
CHILDREN'S ALBUMS I AND II

---

CHARLENE FARRUGIA

## ARAM IL'YICH KHACHATURIAN (1903–1978)

### 7 RECITATIVES AND FUGUES CHILDREN'S ALBUMS, BOOKS I AND II

CHARLENE FARRUGIA, *piano*

---

Catalogue Number: GP834  
Recording Dates: 2–4 January 2020  
Recording Venue: Henry Wood Hall, London, UK  
Producer: Ateş Orga  
Engineer and Editor: Dave Rowell  
Piano: Steinway and Sons, Model D, No. 501630  
Piano Technician: Iain Gordon  
Booklet Notes: Ateş Orga  
German Translation: Cris Posslac  
Publishers: Sikorski / Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd  
Artist Photograph: Tanja Draškić Savić  
Cover Art: Tony Price: *Vienna light study 8*  
[www.tonyprice.org](http://www.tonyprice.org)

**BOV** Joseph Calleja  
Foundation

*This recording has been made possible through support received from the BOV Joseph Calleja Foundation. Through the generosity of its Founders and Patrons, the Foundation is dedicated to supporting talented young artists from Malta and Gozo in the field of the performing arts. Charlene Farrugia is one of the most distinguished Scholars of the Foundation.*

## CHARLENE FARRUGIA



© Tanja Draškić Savić

The Maltese pianist Charlene Farrugia studied with Dolores Amodio, and with Diana Ketler at the Royal Academy of Music in London. For several years she was mentored by Boris Petrushansky. She gained her doctorate in performance under Kenneth Hamilton with a thesis on piano repertory for the left hand. In 2018 she received Malta's International Achievement Award, and was made an Associate of the Royal Academy of Music in 2020. An ambassador of EMMA (Euro Mediterranean Music Academy) for Peace, under the auspices of UNESCO, she is currently on the teaching faculty at the Music Academy, Juraj Dobrila University of Pula, Croatia. With a wide repertory ranging from classical to contemporary, Farrugia made her concerto debut with the Malta Philharmonic Orchestra at the age of 13, playing Mendelssohn's *Piano Concerto No. 1* – the orchestra's youngest ever soloist. She has since toured widely, engagements taking her throughout Europe to North America and the Far East, appearing in venues from the Teatru Manoel, Valletta, Théâtre Princesse Grace, Monaco and Château Sainte-Anne, Brussels to the Smetana Hall, Prague and the Shanghai Oriental Art Center. For Naxos she has recorded Charles Camilleri's *Piano Concerto No. 1* (8.573373).

[www.charlenefarrugia.com](http://www.charlenefarrugia.com)

Musik ist ein physischer, mentaler und spiritueller Prozess, durch den wir versuchen, die Gedanken eines Komponisten zu vermitteln und unser eigenes *Ego* zu transzendieren, indem wir uns bei unseren Interpretationen auf den vor uns liegenden Notentext stützen. Ich freue mich sehr, dass ich den Produzenten Ateş Orga kennengelernt und mit ihm zusammengearbeitet habe, einen Autor von großem musikalischen Wissen und scharfem analytischen Verstand. Bei einem unserer vielen Gespräche entdeckte ich die nahezu unbekannt *Sieben Rezitative und Fugen*, die Aram Chatschaturjan in den Jahren 1928/29 geschrieben und Ende der Sechziger revidiert hat. Während ich sie studierte, stellte ich fest, dass es davon keine kommerziellen Aufnahmen gibt, weshalb ich nach London kam, um diese Lücke zu schließen.

Die sechste Fuge fasziniert mich ganz besonders – sie ist eines der komplexesten und tiefgründigsten Stücke der Sammlung. Dass ich daneben die beiden Kinderalben von Chatschaturjan aufnehmen wollte, war nur natürlich, denn sie ergeben mit den anderen Werken eine sehr schöne, harmonische Mischung. Das Spektrum der großartigen, melodischen Musik reicht von Intimität und folkloristischer Impression bis zu eindrucksvollen Aussagen und majestätischer Polyphonie.

**Charlene Farrugia**  
[www.charlenefarrugia.com](http://www.charlenefarrugia.com)

## 7 RECITATIVES AND FUGUES (1928–29/1966–70)

<b>1</b>	Recitative I: Allegro, ma non troppo	<b>31:46</b>
<b>2</b>	Fugue I a 4: Moderato	02:44
<b>3</b>	Recitative II: Moderato	02:13
<b>4</b>	Fugue II a 3: Allegro giocoso	01:36
<b>5</b>	Recitative III: Allegro giocoso	01:12
<b>6</b>	Fugue III a 4: Adagio	04:35
<b>7</b>	Recitative IV: Allegro vivace	01:52
<b>8</b>	Fugue IV a 3: Allegro non troppo	02:25
<b>9</b>	Recitative V: Allegro non troppo	01:19
<b>10</b>	Fugue V a 2: Allegro moderato	01:56
<b>11</b>	Recitative VI: Allegro poco sostenuto	01:43
<b>12</b>	Fugue VI a 3: Andante sostenuto	04:41
<b>13</b>	Recitative VII: Allegro non troppo	01:16
<b>14</b>	Fugue VII a 3: Allegro marcato	01:26

## CHILDREN'S ALBUM, BOOK I – PICTURES OF CHILDHOOD (1947)

<b>15</b>	No. 1. Andantino	<b>19:26</b>
<b>16</b>	No. 2. No Walk Today: Allegro moderato	01:36
<b>17</b>	No. 3. Lyado is Seriously III: Lento	01:22
<b>18</b>	No. 4. Birthday: Allegro	02:27
<b>19</b>	No. 5. Study: Allegro moderato	01:51
<b>20</b>	No. 6. Musical Picture: Lento	01:27
<b>21</b>	No. 7. Cavalry: Allegretto	01:53
<b>22</b>	No. 8. Invention: Adagio	01:07
<b>23</b>	No. 9. In Folk Style: Allegretto ma non troppo	03:47
<b>24</b>	No. 10. Fugue: Allegro moderato	01:57
		01:55

**CHILDREN'S ALBUM, BOOK II –  
SOUNDS OF CHILDHOOD (1964–65)**

<b>25</b>	No. 1. Rope Jumping: Allegro	<b>16:09</b> 00:36
<b>26</b>	No. 2. Good-night Story: Andante cantabile	01:22
<b>27</b>	No. 3. Eastern Dance: Allegro marcato	01:09
<b>28</b>	No. 4. The Leopard on the Swing: Allegro non troppo	01:13
<b>29</b>	No. 5. Tambourine: Allegretto	01:22
<b>30</b>	No. 6. Two Chattering Aunties: Vivo	01:24
<b>31</b>	No. 7. Funeral March: Andante sostenuto	03:12
<b>32</b>	No. 8. Rhythmic Gymnastics: Allegretto	01:15
<b>33</b>	No. 9. Toccata: Allegro vivace	02:35
<b>34</b>	No. 10. Fugue: Allegretto giocoso	01:55

**TOTAL TIME: 67:40**

russischen Märchen. Jedes hat zudem einen gewissen virtuosens Anspruch – besonders die Etüde des ersten sowie die *Zwei plappernden Tantchen* (man erinnere sich an Mussorgskijs zänkische Weiber und den Markt von Limoges) und die *Toccata* des zweiten Bandes: Hier schaut der Komponist für kurze Zeit aus dem Klassenzimmer hinüber zu Robert Schumanns »Rückspiegelung eines Älteren für Ältere«. Man vernimmt den Trauermarsch eines Einsamen in Chopins Tonart b-moll, dessen schmerzliche Dissonanzen und Lebewohl-Ornamentik wie eine Nachtwache zwischen Gustav Mahler und Dmitrij Schostakowitsch fungieren.

Ein Erwachsener erinnert sich seiner Kindheit und tut, als ob es Kinder wären.

**Ateş Orga**  
Direktor von *MusicArmenia 78*  
[www.atesorga.com](http://www.atesorga.com)

- <sup>1</sup> Aus einem Interview, das Ateş Orga am 27. Januar 1977 mit Aram Chatschaturjan im Hotel Dorchester in London führte.
- <sup>2</sup> Die britische Erstaufführung gab Allan Schiller am 7. August 1978, drei Monate nach Chatschaturjans Tod, im Rahmen der einwöchigen Reihe *MusicArmenia 78*. Für diese »Feier« hatte Loris Tjeknavorjan eine bemerkenswerte Reihe sowjet-armenischer »Brüder« des Kalten Krieges nach London gebracht – darunter Arno Babadjanjan, Alexander Arutjunjan und Edward Mirzojan.
- <sup>3</sup> *Athens Journal of Humanities & Arts*, Vol 5/IV, Oktober 2018.

Robert Schumann, Peter Tschaikowskij und Sergej Bortkiewicz zurückreicht – von den Klavierschulen, die Daniel Gottlieb Türk, Johann Nepomuk Hummel und andere hinterlassen haben, ganz zu schweigen. Die Musik war ein starkes ideologisches Werkzeug der sowjetischen Erziehung: 1968 gab es nach Kabalewskij, dem Generalissimus eines von Stalin bis Breschnew reichenden Lehrprogramms, in der UdSSR mehr als 4.800 Tages- und Abendschulen für Kinder, die dem Manifest des Pädagogen Wassilij Suchomlinskij folgten, wonach es »in der musikalischen Erziehung nicht darum geht, einen Musiker, sondern vor allem ein menschliches Wesen heranzubilden«.

Acht Nummern des ersten Albums, *Bilder der Kindheit*, wurden 1948 in New York als *Die Abenteuer von Iwan* veröffentlicht. Im Vorwort zu dieser Edition schrieb der Herausgeber Alfred Mirowitsch, dass »die erfrischende Originalität der Stimmung, Harmonik und pianistischen Erfindung in diesen leichten, unterhaltsamen aber provokanten Kompositionen ... auf alle wachen Studenten und Lehrer stimulierend und herausfordernd wirken wird«. In den deutschsprachigen Ausgaben lauten die Titel: Nr. 1 Andantino; Nr. 2 Scherzo; Nr. 3 Ljado ist sehr krank; Nr. 4 Geburtstag; Nr. 5 Etüde; Nr. 6 Musikalisches Bild; Nr. 7 Reitermarsch; Nr. 8 Invention; Nr. 9 Im Volkston; Nr. 10 Fuge. Das erste Stück entstand 1926, die achte Nummer (nach dem *Adagio* aus *Gajaneh*, das unter anderem in Kubricks *2001: Odyssee im Weltall* vorkommt) im Jahre 1942, und die abschließende Fuge basiert auf dem fünften Stück der *Rezitative und Fugen* von 1929.

David Z. Kushner hat festgestellt, dass »Chatschaturjan gern eigene Werke aus verschiedenen Phasen seiner Karriere miteinander vermischt, zusammengestellt und abgeändert hat.«<sup>3)</sup> Auch das zweite Kinderalbum, *Klänge der Kindheit*, stellt sich als chronologischer Mix dar: Drei Sätze datieren aus den späten vierziger Jahren, und die abschließende Fuge geht auf das zweite Stück der *Rezitative und Fugen* von 1928 zurück, weist allerdings einige kleinere Veränderungen auf (vor allem hat Chatschaturjan die letzte Zeile erweitert).

Lied, Tanz und Marsch, die drei Säulen des sowjetischen Musikunterrichts, von denen Dmitrij Kabalewskij gesprochen hat (*Die drei Wale und viele andere Dinge*, Moskau 1972), bilden auch das Gerüst der beiden Kinderalben. In beiden Heften gibt es Tänze der kaukasischen Bergbewohner, beide enthalten einfache und einfach gesetzte Lieder sowie Elemente aus

## ARAM IL'YICH KHACHATURIAN (1903–1978) RECITATIVES AND FUGUES • CHILDREN'S ALBUMS, BOOKS I AND II

Aram Il'yich Khachaturian, an Eastern Armenian, was born in Kodzhori (Kojori), a temperate village south-west of Tbilisi (Tiflis), capital of Georgia. Composer, conductor, educator, cultural ambassador and Deputy of the Supreme Soviet, Khachaturian, was brought up in the most vibrantly colourful of folk environments, and came to music relatively late, at the age of 19 – a decision reinforced as much through hearing Paliashvili's opera *Abesalom da Eteri* premiered in 1919 (he was 15 at the time), as his days vamping the songs of new communism on the so-called 'propaganda' trains which used to run between Tbilisi and Yerevan. Like the slightly younger Shostakovich, an active witness to the birth of the Soviet nation, Khachaturian settled in Moscow in 1921, living with his elder actor-brother, Suren, a disciple of Stanislavsky. A competent pianist (he also played tenor-horn and learnt the cello), Khachaturian enrolled at the Gnessin Institute (1922–29), from 1925 studying composition with Mikhail Gnessin, a Jewish disciple of Rimsky-Korsakov and Lyadov. In Gnessin's estimation he was 'a rough diamond', his knowledge largely determined by Romantic Russian and Slavonic models. He finished his training under Myaskovsky at the Moscow Conservatory (1929–37).

Khachaturian's life was a roll-call of triumph and popular success, marred only by the censure and 'formalistic' accusations of the post-war Zhdanov years, a subject he felt privately 'should not be taken too seriously' yet which to the end he remained reluctant to talk about. Considered an already 'leading Soviet composer' by the late 1930s, he was, early on, central to the hard-core of the Soviet Establishment. Prokofiev encouraged him. Shostakovich admired the *First Symphony* (his graduation exercise from the Conservatoire). In 1939 his dedication was recognised with the deputy presidency of the Organising Committee of the Composers' Union and the Order of Lenin. The folk ballet *Gayane* (music of 'animal vigour', with Dudinskaya in the title role; USSR State Prize), two further symphonies and a *Cello Concerto* for Knushevitsky confirmed his supremacy worldwide. In 1950, Khachaturian took up a professorship at the Moscow Conservatoire. Four years later the Presidium of the Supreme Soviet created him a People's Artist of the USSR, the ultimate accolade.

Following the success of *Spartacus* towards the end of the 1950s (with Maya Plisetskaya in the original Leningrad role of Phrygia, choreographed subsequently for the Bolshoi by both Moiseyev and Grigorovich; Lenin Prize), he applied himself increasingly to conducting, teaching, bureaucracy and travel. He toured widely, visiting, among other places, Britain (1955, 1977), Latin America (1957) and the US (1960, 1968). Space was even found for a *korzinka* of new works and revisions, three *Concerto-Rhapsodies* for Kogan, Rostropovich and Petrov (USSR State Prize) and a *Piano Sonata* dedicated to the memory of Myaskovsky heading the list. A late unaccompanied string 'sonata' flowering appeared in the mid-1970s: the *Sonata-Fantasia* for cello (1974), *Sonata-Monologue* for violin (1975), and *Sonata-Song* for viola (1976, based on the legend of Tamar 'jewel of the world', the Armenian princess who loved a commoner and lived on the isle of Akhtamar, Lake Van).

Khachaturian identified strongly with the Armenian people, notably acknowledging Komitas – his 'greatest teacher' *in absentia* – among his predecessors. His 'urge to invent, to think up new forms', to reconcile Western practice with Eastern idiom, forged an unmistakable style. 'Take my passion for the interval of the second, major and minor ... This dissonant interval that haunts me comes from the trio of [Caucasian] folk instruments consisting of the *tar* [plucked lute], *kamanche* [spike fiddle] and tambourine [single-headed shallow frame drum with jingles]. I relish such sonorities and to my ear they are as natural as any consonance ... My penchant for static bass lines, too, comes from [the pedal drones of] Oriental music.'

'I accept every one of my compositions though I have not written the completely ideal one. The fact is, however, that you cannot deny your own compositions. You cannot say "this I wrote a long time ago and it's no good now". If you put your heart into a work you cannot deny it later, just as you cannot deny your children. If I didn't like my own music I wouldn't let it out of the room ... If I felt I was losing my own style, I wouldn't write any more. I'd sell fruit! The most important thing in a composer is his personality, his aura. Shostakovich once paid me a very great compliment when he said that you could recognise a piece of Khachaturian from the first two bars. If this is true, it is grand, marvellous. When I'm dead, everything will become clear.'<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Interview with the present writer, Dorchester Hotel, London 27 January 1977.

Hinsicht einen großen Reichtum an freien Erfindungen bieten: insbesondere das stürmisch vorangetriebene dritte Rezitativ; die punktierten Zellen des vierten, die in einem zwischen Dreier- und Vierermetrum wechselnden Rahmen mit mindestens zwei anderen, deutlich umrissenen Figuren kontrastieren; der Volkston des fünften und die schroffe Granitwand des sechsten Rezitativs, in dem sich aus den ostinaten, die Textur zerreibenden Vierteln (D) die Geister längst verstorbener Menschen erheben.

Wenn regelmäßige und unregelmäßige Rhythmen die Antriebsmaschinerie des Komponisten waren, so war die Melodie seine Seele, sein »sprechendes« Ornament, sein Monogramm und seine Caprice. Die ebenso schlichte wie expressive Stimme der linken Hand, die im zweiten Rezitativ *cantabile espressivo* wie eine Bratsche oder ein Violoncello singt, hebt die Seele aufs Podest; die triolisch dahineilende Fantasie inmitten des siebten Satzes – weniger eine Chopin'sche Roulade als vielmehr eine fallende Arabeske wie die flatternde Handbewegung eines Kalmükentanzes aus der kaspischen Gegend – lässt der Launenhaftigkeit freien Lauf.

Auf die eine oder andere Weise hatte die Fuge in der russischen Tradition immer einen besonderen Stellenwert – vom Zarenreich über die Sowjetunion bis zur Föderation, von Tschaikowskij über Schostakowitsch und Kabalewskij bis zu Schtschedrin und Koschkin. Chatschaturjans Paraphrasen leiten sich eher von der transparenteren Seite Johann Sebastian Bachs als von den Monumenten Beethovens, Reicha, Mendelssohn oder Schumann her. Die Zahl der Stimmen reicht von zweien (Nr. 2, 4, 6 und 7) bis zu vier (Nr. 1 und 3); in fünf Stücken werden die Themen »real« beantwortet, in zweien (Nr. 3 und 5) hingegen »tonal«. Alle beginnen gewissermaßen »vorschriftsmäßig«, enthalten aber auch ungewöhnliche Wendungen. Erwartungen werden verspätet erfüllt: Die sechs drei- und vierstimmigen Fugen bringen allesamt den dritten und vierten Einsatz (Thema und Antwort) verspätet, nirgends wird eine Regelmäßigkeit gewahrt oder die Phrasenlänge beachtet. Die Tonartfolge – um D, C, D, G, C, Es und F zentriert – schwebt zwischen Dur und Moll, Dorisch und Äolisch; Facetten aller vier Modi treffen in den Schlussabschnitten der Nummern 2 und 5 zusammen.

Die beiden in den Jahren 1947 bzw. 1964–65 vollendeten *Kinderalben* gehören zu einem Kanon von Werken für oder über Kinder, der bis zu Johann Sebastian Bach,

Werke sind früh entstanden (1928–29), wurden spät vollendet (1966–70), wurden 1974 als *Rezitative und Fugen* in Moskau veröffentlicht und sind bis heute eine weitgehende *terra incognita* geblieben.<sup>2</sup>

Indem Aram Chatschaturjan bei seiner späten Bearbeitung jeder Fuge statt des üblichen Präludiums ein Rezitativ voranstellte, verlieh er der Kollektion eine recht eigene formale Gestalt. Die neuen Sätze oszillieren zwischen *secco* und *accompagnato*, zwischen *Arioso* und *Ornament*, sind aber nur ihrem Namen nach mit dem Barock oder der Klassik verwandt, denn eigentlich beschwören sie die Improvisationen, mit denen die Aschugen des Kaukasus ihre Erzählungen einzuleiten pflegten, die kollektive »Tafelmusik«-Polyphonie der (zumeist männlichen) Hirten in den Bergen und Tälern Kachetiens und die turbulent tönende Kontrapunktik in den Gassen von Tiflis, vor deren Hintergrund Chatschaturjan seine Kindheit verbrachte: »Die Menschen lebte hauptsächlich in den Straßen,« erinnerte er sich. »Die Türen wurden nicht verschlossen, und das Kommen und Gehen der Freunde und Verwandten, die Hochzeiten und alle Freuden und Sorgen der Familien spielten sich vor den Augen der Nachbarn ab [...] Jedermann sang: der Kunsthandwerker bei seiner Arbeit im kleinen Hof oder vorm Haus auf der Straße, die Straßenhändler [...] Jeder Händler hatte eine besondere eigene Melodie, ein einprägsames Motiv [...] Und welch eine Welt an musikalischen Eindrücken bestürmte uns auf dem Markt!« »Das Singen«, sagt Andro »Baba« Simaschwili, einer der modernen Ältesten Georgiens, »erheitert dich. Es macht dich zu einem besseren Menschen. Es erhebt dich und bringt dir Erfolg. In menschlichen Beziehungen bedeutet das Singen Hoffnung und Glaube. Singen ist eine große Stütze ... es ist darin eine unbesiegbare Kraft, die sich auf uns überträgt.«

Chatschaturjans Rezitative mögen hier und da ein wenig willkürlich oder gar grob und manchmal vielleicht sogar gestört wirken. Kennt man jedoch die DNA ihrer Kultur und das Vokabular dieses uns fremden, persönlich erfahrenen Lebens, aus dem sie geschaffen wurden, findet man einige Erklärungen für ihre Gestalt.

Trotz ihrer diatonischen Wurzeln ergeben sich oft kunstvolle Ausgestaltungen sowie polytonale Brechungen und Farben: Die scharf-gespannte Tritonusbeziehung zwischen Des- und G-dur zu Beginn des ersten und ähnliche Passagen des zweiten Rezitativs sind dafür markante Beispiele. Es ist keine Überraschung, dass die Stücke in rhythmischer

‘Mouthpiece of the entire Soviet Orient’ (Marina Frolova-Walker), Khachaturian’s gift was one of rampant imagination, his legacy a Pandora’s box of unfettered melody, rhythm and technicolour. In 1991, with the restoration of independence, Armenia claimed him back for its own. ‘He disproved our myth of fewness’, the poet Hamo Sahyan famously eulogised, ‘he became the symbol of measuring our small people with great ones ... our certificate of civilisation.’

‘Under Mikhail Gnessin ... I wrote seven [apprentice] fugues for piano, which must have been far from perfect. Now [c. 1970] viewing them with the eyes of a mature musician after the lapse of more than four decades, I have rewritten some of them while noting with gratification that many contain intonations I have been partial to all my life’ (*Articles and Reminiscences*, Moscow: 1980). Early in genesis (1928–29), late in finalisation (1966–70), still broadly *terra incognita*,<sup>2</sup> the *Recitatives and Fugues* were published in Moscow in 1974.

The substitution of recitatives (added later) for preludes places the collection in a formal genre predominantly its own. Here *secco*, there *accompagnato*, oscillating between aria and adornment – they’re Baroque/Classical only in label. Speculatively, they conjure rhetorical, bardic stories related impromptu by *ashugs*: as much the collective ‘table music’ polyphony of male-dominated Kakhetian shepherd life in the hills and valleys, as the voice of Tbilisi’s riotously counterpointed alleyways that was the backcloth to Khachaturian’s childhood. ‘The people lived virtually in the streets’, he recalled, ‘the doors were never locked and the comings and goings of friends and relatives, weddings, family joys and sorrows took place in full view of all the neighbours.’ Everyone sang, from artisans to vendors, each with ‘an individual melody of his own, an expressive motif ... And what a world of musical impressions assailed one in the market place!’ ‘Singing,’ says one of Georgia’s modern elders, Andro ‘Baba’ Simashvili, ‘lights you up. It makes you a better person. It elates you and brings you to success. In human relationships singing is hope and belief. Singing is a great support ... it holds an invincible power, which it passes on to us.’ Khachaturian’s recitatives may seem

<sup>2</sup> The UK premiere, three months after Khachaturian’s death, was given by Allan Schiller (City University, 7 August 1978), programmed during MusicArmenia 78 – a week-long ‘celebration’, instigated by Loris Tjeknavorian, that brought to London a remarkable Cold War gathering of the composer’s Soviet Armenian ‘brothers’, including Babadjanian, Haroutiunian and Mirzoyan.

random and raw in places, dysfunctional even. Knowing their cultural DNA, the vocabulary of life distant and first-hand that seeded them, explains something of their persona.

Diatonically grounded, their dialogue encourages frequently extensive elaboration as well as polytonal diversion and coloration: the tritonal D flat/G major seasoning at the start of *Recitative I* is an obvious example, similarly passages of *II*. Rhythmically, these pages, unsurprisingly, yield a freely inventive harvest. Specifically, in the headlong drive of *III*, the dotted cells (contrasted against at least two other well-marked patterns within a bi-metric framework) of *IV*, the folk manner of *V*, and the granite escarpment of *VI*, ghosts of long-dead men rising out of the quarter-note ostinato *Ds* pulverising the texture. If rhythm, regular and irregular, was Khachaturian's engine; melody was his soul, 'speaking' ornament, his monogram and caprice. The simple but telling *quasi* cello/viola left hand of *II*, *cantabile espressivo*, sets the former on a pedestal. The decorous central fantasy of *VII* – not so much Chopin roudade as tumbling arabesque, the fluttering hand symbology of some Kalmyk dance from the Caspian fleetingly before us – lets fly the latter.

One way or another, fugue in the Russian tradition – from Tsarist through Soviet to Federation, before Tchaikovsky to beyond Shostakovich (Kabalevsky, Shchedrin, Koshkin more recently) – has always been a particular indicator of application and attainment. Khachaturian's paraphrastic essays descend from the leaner side of Bach more than the monumentalism of Beethoven, Reicha, Mendelssohn or Schumann. Ranging from two- (*V*) to three- (*II*, *IV*, *VI*, *VII*) to four-part voicings (*I*, *III*), five come with 'real' answers, two (*III*, *V*) with 'tonal' ones. Though they open routinely enough, there are twists. Expositionally, for instance, suspending expectations, the six multi-voice examples of the set all delay the third (subject) and fourth (answer) entries, none maintaining regularity or phrase length. The key sequence – polarised around D, C, D, G, C, E flat, F – hovers between modes major, minor, Dorian and Aeolian, facets of all four constructs meeting in the codas of *II* and *V*.

The *Children's Albums* (completed 1947, 1964–65) belong to a canon of writing for or about children reaching back to Bach, Schumann, Tchaikovsky and Bortkiewicz, not to mention the *klavierschule* manuals of individuals like Türk and Hummel. Ideologically, music was a powerful tool in Soviet education: in 1968, according to Kabalevsky – generalissimo of a pedagogic programme from Stalin to Brezhnev – there were more than 4,800 day and

Sie mein Vergnügen an der kleinen und der großen Sekunde ... dieses dissonante Intervall, das mich geradezu verfolgt, kommt von dem Trio [kaukasischer] Volksinstrumente her, das aus der Tar [Laute], Kamantsche [Stachelgeige] und Tamburin besteht. Ich schwelge in diesen Klängen, und meinem Ohr sind sie so natürlich wie jede Konsonanz ... Auch mein Faible für statische Basslinien geht auf die Musik des Ostens zurück [in diesem Fall auf die Bordunklänge].«

»Ich erkenne jede meiner Kompositionen an, auch wenn ich nicht eine geschrieben habe, die ideal wäre. Tatsache ist aber, dass man die eigenen Kompositionen nicht verleugnen kann. Man kann nicht sagen: »Das habe ich vor langer Zeit geschrieben, und das ist jetzt nicht mehr gut«. Wenn man sein Herz in ein Werk legt, kann man es hinterher nicht verleugnen, ebensowenig, wie man seine Kinder verleugnen kann. Wenn mir meine eigene Musik nicht gefiele, ließe ich sie nicht aus meinem Zimmer ... Wenn ich merkte, dass ich meinen eigenen Stil verlöre, würde ich nichts mehr schreiben. Dann würde ich Obst verkaufen! Das wichtigste für einen Komponisten ist seine Persönlichkeit, seine Aura. Schostakowitsch hat mir einmal ein sehr großes Kompliment gemacht, als er sagte, dass man ein Stück von Chatschaturjan schon in seinen ersten zwei Takten erkennen könne. Wenn das wahr ist, ist das großartig, wunderbar. Wenn ich tot bin, wird alles ganz klar werden.«<sup>1)</sup>

Aram Chatschaturjan, nach den Worten von Marina Frolowa-Walker das »Sprachrohr des gesamten sowjetischen Ostens«, verfügte über eine grenzenlose Imagination. Sein Vermächtnis ist ein wahres Füllhorn an entfesselter Melodik, Rhythmik und Farben. Als Armenien im Jahre 1991 wieder selbständig wurde, verlangte man ihn als nationales »Eigentum« zurück: »Er widerlegte den Mythos unserer Mangelhaftigkeit,« lautete das berühmte Lob des Dichters Hamo Sahyan. »Er wurde zum Symbol dafür, dass sich unser kleines Volk mit den großen messen kann ... unser Zertifikat für die Zivilisation«.

»Bei Michail Gnessin ... habe ich [zur Übung] sieben Fugen für Klavier geschrieben, die alles andere als perfekt gewesen sein müssen. Heute [um 1970] sehe ich sie nach gut vierzig Jahren mit den Augen des reifen Musikers; ich habe einige der Stücke umgeschrieben, bemerke aber mit Genugtuung, dass viele von ihnen Wendungen enthalten, die ich mein ganzes Leben lang verwendet habe« (Artikel und Erinnerungen, Moskau 1980). Die

später gelang ihm mit seinem Klavierkonzert ein erstes internationales Erfolgsstück, dem sich im Laufe der nächsten Jahre das mit dem Staatspreis der UdSSR belohnte Ballett *Gajaneh* (eine Musik von »animalischer Wucht« mit Natalja Dudinskaja in der Titelpartie), die zweite Symphonie sowie die Konzerte für Violine und für Violoncello anschlossen. Schon 1939 in Anerkennung seiner Leistungen mit dem Lenin-Orden ausgezeichnet und vom sowjetischen Komponistenverband zum stellvertretenden Vorsitzenden seines Organisationskomitees ernannt, erhielt Aram Chatschaturjan im Jahre 1950 eine Kompositionsprofessur am Moskauer Konservatorium. Vier Jahre später ehrte ihn das Präsidium des Obersten Sowjet mit seiner höchsten Auszeichnung als Volkskünstler der UdSSR.

Ein weiterer Erfolg war gegen Ende der fünfziger Jahre dem Ballett *Spartakus* beschieden, das in Leningrad mit Maja Plisetskaja in der Rolle der Phrygia uraufgeführt, dann von Iwan Moissejeff und Jurij Grigorowitsch am Bolschoi-Theater inszeniert und 1959 mit dem Lenin-Preis ausgezeichnet wurde. Inzwischen hatte sich Chatschaturjan zunehmend dem Dirigieren, dem Unterrichten und der Administration gewidmet und die ersten seiner Reisen unternommen, die ihn im Laufe der Jahre unter anderem nach Großbritannien (1955, 1977) und Lateinamerika (1957) sowie in die USA (1960, 1968) führten. Neben der Revision älterer Werke entstand eine Reihe neuer Kompositionen – darunter die mit dem sowjetischen Staatspreis ausgezeichnete Trilogie der Konzertrhapsodien für Leonid Kogan, Mstislaw Rostropowitsch und Nikolaj Petroff sowie die Klaviersonate (»zur Erinnerung an meinen Lehrer Nikolaj Mjaskowski«). Zwischen 1974 und 1976 komponierte Chatschaturjan schließlich drei Werke für Solostreicher: die *Sonaten-Fantasie* für Violoncello (1974), den *Sonaten-Monolog* für Violine (1975) und das *Sonaten-Lied* für Bratsche (1976) nach der Legende von Tamar, dem »Juwel der Welt« – dieses Sujet von der armenischen Prinzessin, die auf der Insel Achtamar im Vansee lebte und einen Bürgerlichen liebte, hatte der Komponist schon 1948 in der zweiten seiner drei Konzertarien aufgegriffen.

Aram Chatschaturjan hat sich nachdrücklich mit dem armenischen Volk identifiziert, wobei er nach eigenen Aussagen von Komitas Vardapet (Soghomon Gevorki Soghomonian), seinem »größten Lehrer« *in absentia*, mehr als von allen andern Vorgängern gelernt hat. Der Wunsch, »neue Formen zu erfinden und zu ersinnen« und die westliche Praxis mit der Idiomatik des Ostens zu versöhnen, resultierte in einem unverwechselbaren Stil. »Nehmen

evening schools for children across the Union, each following Sukhomlynsky's manifesto that 'music education does not mean educating a musician, it means first of all educating a human being.'

Eight numbers from the first album, *Pictures of Childhood*, were published in New York in 1948 as *The Adventures of Ivan*, prefaced with the opinion of the editor, Alfred Mirovitch, that 'the refreshing originality of mood, harmonisation and pianistic invention in these easy, amusing, but provocative compositions ... will act as a stimulus and a challenge to all alert students and teachers.' Several titles were modified. No. 1. *Ivan Sings: Andantino*; No. 2. *Ivan can't go out today* [alternatively *Scherzo*]; No. 3. *Ivan is ill* [*My friend is unwell*]; No. 4. *Ivan goes to a party: Waltz*; No. 5. *Ivan is very busy: Étude*; No. 6. *Ivan and Natasha* [*Legend*]; No. 7. *Ivan's hobbyhorse*; No. 9. *In folk-style (A tale of strange lands)* [*Gallopade*]. Nos. 1, 8 (the *Adagio* from *Gayane* [*Glimpse of the ballet*], familiar from Kubrick's *2001: A Space Odyssey*) and 10 date from 1926, 1942 and 1929 respectively, the last appropriated from the fifth of the *Recitatives and Fugues*.

David Z. Kushner understandably observes 'Khachaturian's fondness for mixing, matching, and altering works of his own from different time periods in his career'<sup>3</sup>. Like its companion, the second album, *Sounds of Childhood*, is a mix of chronologies, three of the movements dating from the late 1940s, and one, the closing *Fugue*, from 1928, adapted with minor variation (principally an extended last line) from the second of the *Recitatives and Fugues*.

The three 'pillars' of Soviet music teaching adumbrated by Kabalevsky (*About the Three Whales and Many Other Things*, 1972) – song, dance, march – permeate these volumes. Both showcase Caucasian mountain dances, both present simple songs in simple ways, both trigger elements of Russian fairy tale. Each has a measure of virtuoso aspiration – especially so in the *Study* from the first, and the *Two Chattering Aunties* ([ 'Two Ridiculous Ladies Have Quarrelled' ] – back to Mussorgsky's *Limoges* and his 'French women quarrelling violently in the market') and *Toccata* from the second: folios transiting briefly from schoolroom to Schumann's 'adult reminiscences for adults'. One exalts a lone Funeral

---

<sup>3</sup> Athens Journal of Humanities & Arts, Vol 5/iv, October 2018.

March in Chopinesque B flat minor, its pained dissonances and adieu ornament standing the night watch between Mahler and Shostakovich.

A grown-up remembering childhood and the make-believe of children.

**Ateş Orga**

Director, MusicArmenia 78

[www.atesorga.com](http://www.atesorga.com)

Music is a physical, mental and spiritual process in which we try to convey a composer's thoughts, transcending personal ego through basing our interpretation on the text before us. I feel very fortunate to have met and collaborated with the producer Ateş Orga, a writer of vast musical knowledge and deep analytical spirit. During one of our many chats, I discovered Aram Khachaturian's largely unknown *Seven Recitatives and Fugues*, written in 1928–29 and revised in the late 1960s. Studying them, I was very surprised to discover there were no readily available commercial recordings – at which point I took it upon myself to come to London and repair the omission. The sixth *Fugue* particularly attracts me – one of the most complex and profound pieces in the collection. My choice of Khachaturian's *Children's Albums, Books I and II* followed naturally since they harmonise beautifully in the overall mix. There's great melodic music here, from intimacy and folk impressions to imposing statement and majestic polyphony.

**Charlene Farrugia**

[www.charlenefarrugia.com](http://www.charlenefarrugia.com)

## **ARAM ILJITSCH CHATSCHATURJAN (1903–1978) REZITATIVE UND FUGEN • KINDERALBUM I UND II**

Der Ostarmerier Aram Iljitsch Chatschaturjan wurde in dem kleinen, südwestlich der georgischen Hauptstadt Tiflis gelegenen Dorf Kojori geboren. Er wuchs in der lebendigen und farbenfrohen Folklore seiner Heimat auf und fand erst relativ spät zur klassischen Musik (ein prägendes Erlebnis war die Aufführung der Oper *Absalom und Eteri* von Sakaria Paliaschwili). In der unmittelbaren Zeit nach der Revolution war der nachmalige Komponist, Dirigent, Pädagoge, Kulturbotschafter und Deputierte des Obersten Sowjet als Klavierspieler mit den Aktivisten unterwegs, die in sogenannten »Propaganda-Zügen« zwischen Tiflis und Erewan pendelten und die neuen kommunistischen Lieder sangen. Wie der drei Jahre jüngere Dmitrij Schostakowitsch erlebte Chatschaturjan die Geburt der Sowjetunion aus erster Hand. 1921 holte ihn sein älterer Bruder, der von Konstantin Stanislawskij ausgebildete Schauspieler Suren Chatschaturjoff, zu sich nach Moskau, wo ihn Jelena Gnessina ein Jahr später trotz seiner geringen theoretischen Kenntnisse an ihre Musikschule aufnahm, weil sie eine außergewöhnliche Begabung spürte. Hier begann er mit dem Studium des Cellospiels (nachdem er sich schon in Tiflis Kenntnisse auf dem Klavier und dem Tenorhorn angeeignet hatte). Michail Gnessin, der Bruder der Institutsleiterin, unterrichtete ihn anschließend von 1925 bis 1929 in der Komposition: »Ein roher Diamant« war der inzwischen 22-Jährige in den Augen seines Lehrers, der sich als einstiger Schüler von Nikolaj Rimskij-Korssakoff und Anatol Ljadoff vor allem an der russischen Romantik und slawischen Idiomen orientierte. 1929 wechselte Chatschaturjan in die Klasse von Nikolaj Mjaskowskij am Moskauer Konservatorium, wo er 1934 sein Examen ablegte und anschließend noch drei weitere Jahre studierte.

Aram Chatschaturjans Leben war ein einziger Triumphzug an Öffentlichkeitserfolgen, der lediglich in den späten vierziger Jahren durch Andrej Schdanoffs »antiformalistischen« Beschluss unterbrochen wurde – ein Thema, das der Komponist *privatim* angeblich nicht sonderlich ernst nahm, über das er aber bis ans Ende seines Lebens nur sehr ungern sprach. Gegen Ende der dreißiger Jahre galt er bereits als einer der »führenden Sowjetkomponisten« und gehörte als solcher schon damals zum harten Kern des sowjetischen Establishments. Sergej Prokofieff unterstützte ihn, und Dimtrij Schostakowitsch bewunderte seine erste Symphonie, die er dem Konservatorium 1934 als Prüfungsstück eingereicht hatte. Wenig