

"Statische Vorgänge"

Zur Rolle des Meditativen in Awet Terterjans sechster Sinfonie

Ein Essay von Wolfgang Schultz

20.8.2008

Inhalt

I.	Hinführung -----	1
II.	Hauptteil: 1. Der Komponist Terterjan im armenischen Kontext -----	3
	2. Die sechste Sinfonie – zwischen Statik und Prozess	
	a) Zur Funktion der Tonbänder -----	9
	b) Partituranalyse: Meditation und Epiphanie -----	12
	c) Zum Begriff des Sinfonischen bei Terterjan -----	19
III.	Schlussbemerkung -----	21
IV.	Literaturverzeichnis -----	22

Hinführung

"Gerade die Musikwissenschaft stellt für das Mittelmaß eine besondere Gefahr dar (daher auch der ständige Haß ihr gegenüber). Kennen doch Musikwissenschaftler [...] auf Grund der Spezifik ihres Berufes [...] sehr viel mehr Komponisten. Auch hier dienen selbstverständlich mittelmäßige Musikologen mittelmäßigen Komponisten, aber ein ehrlicher, gebildeter Musikwissenschaftler, der sich nicht in den Dienst der Konjunktur stellt und die Vorgänge zu durchschauen vermag, bringt die Karten der Pseudokomponisten ordentlich durcheinander [...]: Er nennt die Dinge bei ihrem Namen, zeigt Geistlosigkeit auf, wo Geistlosigkeit vorliegt.¹"

Awet Terterjans Hochschätzung zum Trotz fällt die musikologische Auseinandersetzung mit dem armenischen Komponisten außerhalb des ehemals sowjetischen Raumes sehr gering aus. So verwundert es nicht, dass sich unter der im bibliographischen Anhang aufgeführten Literatur nur eine Veröffentlichung findet, die sich konkret mit einem Werk Terterjans beschäftigt: Hannelore Gerlachs Aufsatz 'Das »dam« in der 6. Sinfonie von Awet Terterjan', der ein wichtiges Fundament für die im Rahmen der vorliegenden Arbeit angestellten Untersuchung darstellt. Terterjans sechste Sinfonie wird darin ebenfalls vom Begriff des 'dam', des 'unendlichen' Tons², ausgehend betrachtet, um auf dieser Grundlage ihren statisch-repetitiven Stil und dessen Einbindung in einen zeitlichen Prozess deutlich und deutbar zu machen. Als erster Schritt wird hierbei eine Verortung des Komponisten und seiner Philosophie im armenischen Kontext versucht, um dann zur ausführlichen Betrachtung der Sinfonie selbst (unter den bereits genannten Gesichtspunkten) fortzuschreiten. Abschließend folgt eine kurze Erörterung der Frage, inwieweit Terterjans Komposition tatsächlich als 'sinfonisch' bezeichnet werden kann.

Wichtige Hilfen bei der Erarbeitung dieser Fragestellungen stellten Tatjana Porwolls kurzer Aufsatz 'Schwingungen des Kosmos. Zeitgenössische Musik in Armenien',

¹ Terterjan, Awet: Der Komponist heute. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Interpretationen. Quellentexte. Komponistenmonographien. Laaber 1990. S. 307. Im Folgenden zitiert als 'Terterjan 1'.

² Vgl. Gerlach, Hannelore: Das "dam" in der 6. Sinfonie von Awet Terterjan. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Interpretationen. Quellentexte. Komponistenmonographien. Laaber 1990. S. 145. Im Folgenden zitiert als 'Gerlach'.

George Bournoutians und Tessa Hofmanns allgemeinhistorische Monographien 'A Concise History of the Armenian People' und 'Annäherung an Armenien. Geschichte und Gegenwart', sowie Terterjans (sich inhaltlich größtenteils überschneidende) Texte 'Der Komponist heute' und 'Es geht um die Rettung wahrhaft großer Kunst'.

Die verschiedenen Umschriften von Terterjans Namen habe ich in den bibliographischen Angaben in ihren Varianten belassen, da eine Angleichung das Auffinden der verwendeten Literatur unnötig erschweren würde.

Hauptteil

1. Der Komponist Terterjan im armenischen Kontext

Die armenische Kulturrenaissance des 19. Jahrhunderts brachte nicht nur politische, sondern auch künstlerische Impulse aus Europa mit sich. An Universitäten und Akademien in Frankreich, Deutschland, Italien, Russland und der Schweiz studiert³, richteten Vertreter der armenischen Intelligenzija nach ihrer Rückkehr in ihre Heimatländer Druckerpressen ein, gründeten Zeitungen und Schulen⁴. Durch die Hebung des Bildungsniveaus der unter türkischer bzw. russischer Herrschaft lebenden west- und ostarmenischen Bevölkerungen suchten die Urheber dieser Maßnahmen ein Nationalgefühl zu befördern und schließlich der sozialen und politischen Emanzipation der Armenier näher zu kommen⁵. Im Rahmen dieser Entwicklungen bildete sich nicht nur eine neue armenische Schriftsprache heraus, sondern es wurden auch europäische Autoren ins Armenische übersetzt, Werke im romantischen Stil geschrieben und klassische Tragödien aufgeführt⁶. Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden die ersten armenischen Sinfonieorchester, 1868 die erste Oper, Anfang des 20. Jahrhunderts folgten schließlich die ersten sinfonischen Werke armenischer Komponisten⁷.

Nachdem die westarmenische Kultur infolge des Völkermords von 1915/16 durch das Jungtürkenregime, der auch nach bald einem Jahrhundert nichts an politischer Brisanz eingebüßt hat, ihre Relevanz für die hier behandelten Entwicklungen verlor, verbleibt der Fokus der Betrachtung auf Ostarmenien allein. Unter den vorrangig an den Konservatorien Moskaus und Leningrads ausgebildeten Komponisten⁸ war es hier vor allem Aram Chatschaturjan zu verdanken, armenische sinfonische Musik in der Sowjetunion und weltweit bekannt gemacht zu haben, indem er traditionell-

³ S. Bournoutian, George: A Concise History of the Armenian People. Costa Mesa, Ca. 2003. S. 286. Im Folgenden zitiert als 'Bournoutian'.

⁴ Ebenda, S. 198ff. u. 283ff.

⁵ Ebenda, S. 283. Vgl. a. Hofmann, Tessa: Annäherung an Armenien. Geschichte und Gegenwart. München 1997. S. 63ff. Im Folgenden zitiert als 'Hofmann'. Dieses neu gewonnene politische Bewusstsein zeigt sich nicht zuletzt in der Verfassung, die sich die osmanischen Armenier 1863 gaben. Vgl. Bournoutian, S. 200ff.

⁶ S. Bournoutian, S. 198ff. u. 283ff.

⁷ S. Pahlevanian, Alina et al.: Armenia. In: Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/subscriber/article/grove/music/42078>. Im Folgenden zitiert als 'Pahlevanian'.

⁸ Ebenda.

westliche Kompositionsformen mit folkloristischem (oder folklorisierendem) Kolorit verband⁹. Chatschaturjan darf als künstlerischer Vater einer Generation armenischer Komponisten gelten, die sich in der Konfrontation mit dessen Hinterlassenschaft intensiv mit der Frage armenischer und armenischer musikalischer Identität auseinandersetzte und auseinandersetzt. So bemerkt der 1939 geborene Tigran Manssurjan in diesem Zusammenhang:

"Chatschaturjan war ohne Zweifel ein außerordentlich begabter Komponist, der Maßgebliches zur Aufwertung der neuen armenischen Musik geleistet und dadurch ihr Ansehen gefördert hat. Aber seine Musik lebt nur von dekorativen Motiven; sie basiert auf leichten und populären Volksweisen. Die mystische Tiefgründigkeit der armenischen Musik fehlt ihr. Das jahrhundertelange bittere Schicksal des armenischen Volkes wurde durch festliches Oberflächenkolorit verdeckt."¹⁰

Mit dieser Einschätzung aber steht Manssurjan Tatjana Porwoll zufolge nicht alleine, die zu dem Schluss kommt: *"Die neue armenische Musik steht damit im Gegensatz zur Musik von Chatschaturjan."¹¹* Tatsächlich weist diese eine stilistische Bandbreite auf, die von den Epigonen Chatschaturjans über meditative, an die armenische Kirchenmusiktradition anknüpfende Konzeptionen bis hin zum Einsatz von an der westlichen Avantgarde geschulten Techniken reicht¹².

Auch die Musik Terterjans, der 1929 in der aserbajdschanischen Hauptstadt Baku geboren wurde, könnte Chatschaturjan in ihrer konzeptionellen und technischen Ausformung ferner kaum sein. Tatsächlich ist es dem Komponisten, gerade in der dieser Arbeit zugrunde liegenden sechsten Sinfonie, gelungen, eine ganz eigene Antwort nicht nur auf die Frage nach einem dezidiert 'armenischen Stil' zu geben, sondern auch auf die Frage, wie eine Sinfonie 'im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit' von Musik klingen kann. Bevor jedoch dieses spezielle Werk in den folgenden Kapiteln näher untersucht werden wird, erscheint es angebracht, noch einige Worte über Terterjan selbst zu verlieren. Seine Entscheidung, nach dreijähriger Ausbildung an der Musikhochschule Baku in die benachbarte Sowjetrepublik Armenien zu emigrieren, um in Jerewan einem ausgedehnten

⁹ Vgl. Sarkisyan, Svetlana: Khachaturian, Aram. In: Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/subscriber/article/grove/music/14956>.

¹⁰ Porwoll, Tatjana: Schwingungen des Kosmos. Zeitgenössische Musik in Armenien. In: MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik. Bd. 32. Köln 1989. S. 21. Im Folgenden zitiert als 'Porwoll'.

¹¹ Ebenda.

¹² S. Pahleyanian. Vgl. a. Porwoll, S. 21f.

Kompositionsstudium nachzugehen¹³, steht wahrscheinlich in enger Verbindung zu jener spezifisch armenischen Identitätssuche, die im Zitat Manssurjans bereits angedeutet wurde. Dieses Phänomen, das Porwoll als kennzeichnend für *"viele zeitgenössische armenische Komponisten"*¹⁴ benennt, lässt sich aus der Geschichte der Armenier erklären, die sich trotz der vielen Jahrhunderte der Fremdbestimmung durch okzidentalische wie orientalische Mächte die Idee einer kulturellen Identität bewahrt haben, wobei nicht zuletzt die seit Anfang des vierten Jahrhunderts bestehende armenisch-apostolische Kirche und die etwa 100 Jahre jüngere eigene Schriftsprache als wichtige Faktoren dieser Entwicklung gesehen werden¹⁵. Auf beide nimmt Terterjan in seiner sechsten Sinfonie deutlichen Bezug. Die armenische Kulturrenaissance und der Völkermord waren und sind weitere Anstöße für historisches Interesse und politische Aktivität, ebenso wie für patriotische Neigungen. Terterjan, der in seinen Texten 'Der Komponist heute' und 'Es geht um die Rettung wahrhaft großer Kunst' ausführlich über Ausbildung und Qualitäten, die zukünftige Komponisten seines Erachtens besitzen sollten, handelt, unterstreicht hier neben der Bedeutung von Erkenntnisstreben und eines profunden und international ausgerichteten Wissens in den Bereichen der Philosophie, Geschichte und Religion¹⁶ explizit die Notwendigkeit politischen Denkens und Handelns:

*"Natürlich ist solche Hingabe überhaupt nichts wert, wenn der Künstler nicht auf der Höhe der Zeit steht. Wenn ihm nicht alles, was ihn auf der Welt umgibt, lieb und teuer ist, wenn ihn das Schicksal der Menschheit und die Gefahr einer möglichen Katastrophe nicht interessieren."*¹⁷

Hier offenbart sich auch Terterjans eigene patriotische Veranlagung, die sicher mit Grund für seine Übersiedlung nach Armenien war:

*"Ein Künstler kann nicht sein, wer nicht erfüllt ist von Verantwortungs- und Pflichtbewusstsein, von der Liebe zu seinem Heimatland."*¹⁸

Dass Terterjan dieser Verantwortung gerecht zu werden suchte, legen seine

¹³ S. Pahleyanian.

¹⁴ Porwoll, S. 21.

¹⁵ Vgl. Hofmann, S. 30ff.

¹⁶ S. Terterjan, Awet: Es geht um die Rettung wahrhaft großer Kunst. Zur Aufgabe der Komponisten in Armenien. In: MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik. Bd. 32. Köln 1989. S. 24. Im Folgenden zitiert als 'Terterjan 2'.

¹⁷ Terterjan 1, S. 301. Vgl. a. Terterjan 2, S. 24.

¹⁸ Ebenda.

Tätigkeiten innerhalb des armenischen Komponistenverbandes, wo er von 1963-1965 den Posten des Vizepräsidenten innehatte, und im armenischen Kultusministerium, dessen Musikabteilung er von 1970-1974 vorstand, nahe¹⁹. Der Skandal, den die Uraufführung seiner dritten Sinfonie 1975 im sowjetischen kulturpolitischen Kontext auslöste²⁰, zeigt, dass er, abgewandt vom Diktat des sozialistischen Realismus, gar nicht daran dachte *"vorsichtige, [...] greisenhafte Musik"*²¹ zu schreiben, um der Brandmarkung als 'Avantgardist' zu entgehen, eine Haltung, die er in 'Der Komponist heute' scharf verurteilt.

In der Tat finden sich Terterjans Œuvre nur ein Dutzend Schlagerlieder, die jedoch alle vor 1969 entstanden sind, dem Jahr, in dem er seine Sinfonie beendete²². Neben einigen wenigen Kammer- und Vokalwerken, Schauspiel- und Filmmusiken, zwei Opern und einem Ballett entstanden im Zeitraum von 1969 bis 1989 insgesamt acht Sinfonien²³, die als wichtigste Gruppe aus seinem Werk hervortreten und internationale Beachtung gefunden haben. Während die erste Sinfonie noch einen klassischen viersätzigen Zyklus bildet, verkürzt sich die Anzahl der Sätze in den folgenden beiden Arbeiten auf drei, und in der ab der vierten Sinfonie zu beobachtenden Verdichtung zu einem einzigen ausgedehnten Satz folgt Terterjan der generellen Entwicklung der sowjetischen Sinfonie hin zur Einteiligkeit²⁴. Die Wahl einer als 'monolithisch' zu beschreibenden Form aber ist keine willkürliche, sondern ergibt sich als zwangsläufige Konsequenz aus den Terterjans Sinfonik zugrunde liegenden künstlerischen Überzeugungen. Als Wegweiser mag hier eine Äußerung des Anthroposophen Rudolf Steiner dienen, der bereits 1920 im Rahmen einer Vortragsveranstaltung Paul Baumanns in Dornach folgendes bemerkte:

"Nun möchte ich präzise die Frage stellen, ob irgendeine vernünftige Vorstellung damit verbunden werden kann, wenn man sagt, es kann unter Umständen schon der einzelne Ton als Melodie empfunden werden dadurch, daß man sich, indem man in seine Tiefen geht, Partiales heraushebt aus dem Tone, gewissermaßen partiale Töne, deren Verhältnis, deren Zusammenklang einem dann selbst schon wiederum eine Art

¹⁹ S. Pahleyanian.

²⁰ S. Klemm, Ekkehard: Avet Terterian. Musikalischer Seismograph Armeniens. http://www.terterian.org/index.php?option=com_content&task=view&id=85&Itemid=45. Im Folgenden zitiert als 'Klemm'.

²¹ Terterjan 1, S. 305. Vgl. a. Terterjan 2, S. 26.

²² S. http://www.terterian.org/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=47 (Werkliste).

²³ Vgl. ebenda.

²⁴ Vgl. Porwoll, S. 32f.

*von Melodie sein kann?*²⁵"

Steiners Idee vom Einzelton, in dessen Tiefe sich eigene musikalische Welten finden lassen, hätte die Inspirationsquelle zahlreicher Komponisten des 20. Jahrhunderts sein können, gerade was den Bereich der elektronischen Musik betrifft (wo es möglich ist, aus der exzessiven Dehnung eines Geräusches oder Klanges komplette Kompositionen zu gewinnen). Im Fall von Awet Terterjan darf es aber als gesichert gelten, dass diese Überlegungen Steiners einen wichtigen Baustein in seinem musikalischen Denken darstellen²⁶, offenbart er doch selbst in seinem Text 'Der Komponist heute': *"Ich schätze zum Beispiel die glänzende Arbeit Rudolf Steiners »Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen«²⁷"* (welche obiges Zitat enthält). Seine eigenen Äußerungen ähneln daher nicht zufällig denen Steiners:

"Wir haben vergessen, was Musik eigentlich ist, womit sie begonnen hat. Und solange wir nicht die Polyphonie des einzelnen Tones zu erfassen vermögen, entgeht uns eine Aufgliederung in eine Vielzahl von kleinsten Klangeinheiten. Wir denken immer noch, daß der Ton die kleinste Einheit in der Musik sei. So hat man es uns beigebracht. Und dem europäischen Hörer bleibt ein tiefes Eindringen in den Einzelton mit wenigen Ausnahmen völlig verschlossen."²⁸

Die Verwendung des Einzeltons als Grundstein eines sinfonischen Gebäudes bedingt die zwei Hauptaspekte in Terterjans Komponieren, Statik und Prozess (Kontinuum), ein Begriffspaar, das sich nur scheinbar gegenseitig ausschließt. Denn so wie jeder natürlich erzeugte Ton eine gewisse Statik verkörpert (es ist ja nur ein einzelner Ton), so trägt derselbe Ton mit Ein- und Ausklingphase und seinen kaum wahrnehmbaren Schwankungen etwas Prozesshaftes in sich. Daraus ergibt sich auch die Einsätzigkeit und zumeist bogenförmige Anlage²⁹ der Sinfonien Terterjans: Sie folgen dem Modell eines einzelnen *"ausgedehnten Tons, der aus der Stille geboren wird, bis zu kosmischen Maßstäben anwächst und dann erlischt"*³⁰. Die armenische

²⁵ Steiner, Rudolf: Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen. Acht Vorträge, zwei Fragenbeantwortungen und zwei Schlussworte, gehalten in Köln, Berlin, Leipzig, Dornach und Stuttgart in den Jahren 1906 und 1920 bis 1923. Dornach 1981. S. 49. Im Folgenden zitiert als 'Steiner'.

²⁶ Vgl. Gerlach, S. 148.

²⁷ Terterjan 1, S. 302.

²⁸ Ebenda. Vgl. a. Terterjan 2, S. 25.

²⁹ Vgl. Gerlach, S. 148.

³⁰ Vgl. Lewaja, Tamara: Neue sowjetische Musik unter dem Aspekt des "späten Denkens". In:

Entsprechung dieses Phänomens findet sich im Begriff des 'dam', mit dem die Fertigkeit eines Musikers bezeichnet wird, auf Blasinstrumenten, wie dem im vorderasiatischen Raum verbreiteten Duduk, einen Ton mittels Zirkularatmung quasi ins 'Unendliche' zu strecken³¹ (was Terterjan etwa im langsamen Mittelsatz seiner dritten Sinfonie verlangt). Das Resultat ist ein spezielles, meditativ anmutendes Zeitempfinden, das Terterjan selbst im asiatischen Raum verortet:

"Man hat ihn [den europäischen Hörer] nicht empfänglich gemacht für jenen nach meiner Ansicht einzig möglichen Zustand innerer Ruhe, in dem sich der Musikhörende befinden sollte. Die Nichtigkeit und Hast einer urbanisierten Lebensweise bringt viele um den höchsten Genuß."³²

Terterjan, der sich als Armenier *"ebenso sehr als Vertreter des Orients wie als Westeuropäer"³³* fühlte, muss bei seinen Landsleuten mit dem seine Sinfonik belebenden Ideengut trotz aller politischer Unliebsamkeiten auf ein gewisses Verständnis gestoßen sein: Bereits 1977 erhielt er für seine dritte Sinfonie den armenischen Staatspreis³⁴.

Danuser, Hermann (Hrsg.): Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Interpretationen. Quellentexte. Komponistenmonographien. Laaber 1990. S. 106. Im Folgenden zitiert als 'Lewaja'.

³¹ Vgl. Lewaja, S 106. Und: Gerlach, S. 145.

³² Terterjan 1, S. 303. Vgl. a. Terterjan 2, S. 25.

³³ Terterjan 2, S. 26.

³⁴ S. Pahleyanian.

2. Die sechste Sinfonie – zwischen Statik und Prozess

a) Zur Funktion der Tonbänder

Awet Terterjan schloss die Arbeiten an seiner sechsten Sinfonie 1981 ab³⁵. Die Besetzung schließt nicht zum ersten Mal, jedoch zum ersten Mal in größerer Zahl, Tonbandgeräte (die inzwischen durch kompaktere digitale Lösungen ersetzt werden können) mit ein. Das Live-Orchester umfasst Streicher, Holzbläser, ein Horn und ein Cembalo, sowie einen fünfstimmigen Kammerchor und einen ausgeprägten Perkussionsapparat bestehend aus Triangel, zwei kleinen Trommeln, einer großen Trommel, einer Röhrenglocke, einer Russischen Glocke und einem Tamtam, einem Gong mit undefinierter Tonhöhe. Die gewünschte Aufstellung des Orchesters hat Terterjan in einer Skizze der Partitur beigefügt³⁶. Darin enthalten ist auch die Positionierung der Lautsprecher, die das Tonbandmaterial wiedergeben und die Live-Musiker halbkreisförmig einschließen, und der künstlerischen Leiter der Aufführung, des Dirigenten und des Toningenieurs. Denn so wie der Dirigent für die auf der Bühne agierenden Musiker verantwortlich ist, so ist es im Fall dieser Sinfonie auch der Toningenieur am Mischpult für das im Vorfeld aufgenommene Material. Dieses ist mit neun Tonbändern (von Terterjan als 'Fonogramme' bezeichnet) so umfangreich, dass der Einfluss des Toningenieurs auf die gesamte Klangregie entsprechend groß ist. Die Tonbänder aber enthalten nicht etwa elektronisch erzeugtes Material, das live nicht oder nicht in dieser Weise zu realisieren wäre, sondern weitere Instrumental- und Chorpartien. Schriftlich fixiert findet man diese im Anschluss an die Partitur des Live-Orchesters³⁷. Ganz im Gegensatz zu dem Raum, den diese Aufnahmen bei einer Aufführung einnehmen, genügen Terterjan in der Notation drei Seiten, um alles zu erfassen, denn acht der neun Bänder spielen ostinates Material, das teils metronomisch, teils durch absolute Zeitangaben organisiert ist. Im Falle des vierten schließlich gibt der Komponist lediglich den Beginn und melodischen Gestus vor und überlässt Weiterführung und Ausdehnung dieser Spur dem improvisatorischen Vermögen der Ausführenden (wobei eine Ausdehnung über 4' 35" überflüssig wäre, da dies die höchste Laufzeit dieses Bandes

³⁵ S. http://www.terterian.org/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=47 (Werkliste).

³⁶ Terteryan, Awet: Fifth Symphony for Full Symphony Orchestra. Sixth Symphony for Chamber Orchestra, Chamber Chorus and Nine Phonograms. Moskau 1987. S. 76. Im Folgenden zitiert als 'Partitur'.

³⁷ Ebenda, S. 116-118.

darstellt)³⁸.

Der Inhalt aller neun Tonbänder sei hier nochmals im Zitat von Hannelore Gerlach, die im Rahmen ihres Aufsatzes über Terterjans sechste Sinfonie bereits eine treffende Beschreibung angefertigt hat, wiedergegeben:

- "F-GR 1: *Streicher mit einem ruhenden Clusterklang im Tonraum vom großen g bis zum eingestrichenen as unter Aussparung des Quintraumes c-g innerhalb der kleinen Oktave.*
- F-GR 2: *Repetitionsfolge von Tenören und Bässen im Sekundabstand auf die Vokale o, ju, jo, je, i, u und a.*
- F-GR 3: *Perpetuum-mobile-Figur von Cembalo I und II, deren Einzeltöne in der Summe wieder einen Cluster ergeben würden.*
- F-GR 4: *Rhythmusstruktur der zwanzigfach geteilten Streicher, von deren melodischer Abfolge lediglich die äußeren Grenzen vorgegeben sind.*
- F-GR 5: *leises Gemurmel des Männerchores.*
- F-GR 6: *über einen weiten Tonraum sich erstreckendes Glockengeläut, das in langsamen Tempo und einfachen Rhythmen ohne erkennbare Melodiebildung bald sphärisch fern, bald nah und deutlich klingen soll.*
- F-GR 7: *die einzige Aufnahme, bei der ein größerer Teil des Orchesters mitwirkt: sechs Hörner, drei Posaunen, Tuba, Pauken, Trommeln, Tom-tom, Becken und Streicher. Der ostinate Rhythmus erweist sich zudem als Marschrhythmus.*
- F-GR 8: *Glissandi von je drei ersten und drei zweiten Violinen in genau vorgeschriebenen Zeitabständen von jeweils nur wenigen Sekunden.*
- F-GR9: *eine gleichmäßige Folge von Einzeltönen der ersten Trommel und (mit Jazzbesen angeschlagenen) zweiten Trommel.³⁹"*

Laut Gerlach wollte Terterjan durch den gleichzeitigen Einsatz von Live- und Tonband-Orchester "den Effekt zweier Darstellungsebenen, einer nahen und einer fernen, einer äußeren und einer inneren"⁴⁰, erreichen. Ihr Eindruck, dies würde "weniger realisiert"⁴¹, mag in Anbetracht der zustande gekommenen Aufführungen und Aufnahmen vielleicht zutreffen, denn in den meisten Fällen wird die Tatsache,

³⁸ Partitur, S. 117.

³⁹ Gerlach, S. 150.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Ebenda.

dass nahezu alle Instrumente auf Band auch auf der Bühne und dazu oft gleichzeitig agieren, die Unterscheidung der beiden Ebenen schwierig machen. Dies gilt natürlich erst recht, wenn man es mit einer Aufzeichnung auf Tonträger zu tun hat. Will man das ändern, so bieten sich dennoch einige Möglichkeiten: Die Aufnahme der Bänder könnte beispielsweise mit einem besonders großen Raumanteil vorgenommen, oder mit künstlichem Hall versehen werden. Im Gegenzug ist es aber eine durchaus legitime ästhetische Option, jeden Raumklang aus der Aufnahme herauszunehmen, um die Differenzierung von Tonband- und Live-Musik zu erschweren. Denn auch wenn die beiden Ebenen akustisch nicht mehr auseinander zu halten sind, so ermöglicht der Einsatz von aufgezeichneten Material doch etwas Anderes: das stufenlose Ein- und Ausblenden der betreffenden Bandaufnahmen, dessen Klangqualität sich grundlegend von Crescendo und Decrescendo im Live-Orchester unterscheidet.

Die Partitur der Sinfonie verwendet weitgehend konventionelle Notationsmittel. Ein Takt soll dabei etwa fünf Sekunden dauern⁴², woraus sich eine ungefähre Ausführungszeit von 35 Minuten ergibt. Anstatt einer Nummerierung der Takte dienen Ziffern von 1-57, die strukturell wichtige Punkte (meist Stimmeinsätze) bezeichnen, der Orientierung. Dies ist angemessen, da Veränderungen in dieser Sinfonie nicht von Takt zu Takt geschehen. Eine Übersicht im Anschluss an den Notentext für die Tonbänder zeigt den Einsatz der verschiedenen Bandaufnahmen im Verlauf der Sinfonie⁴³. Nur die erste Minute und ein 30 bis 40-sekündiger Abschnitt am Ende der Komposition kommen dabei ganz ohne aufgezeichnetes Material aus⁴⁴. Dessen Bedeutung muss hier noch einmal explizit betont werden: Es handelt sich nicht um schmückendes Beiwerk, sondern um die Hälfte der gesamten Sinfonie. Dies wird besonders am Beispiel von Fonogramm 7 deutlich, welches einen Bläserapparat enthält, der in diesem Umfang keine Entsprechung in der Live-Besetzung findet: Sechs Hörnern, drei Posaunen und einer Tuba auf Band steht ein einziges Horn auf

⁴² S. Partitur, S. 77.

⁴³ Ebenda, S. 119.

⁴⁴ Hannelore Gerlach irrt meines Erachtens, wenn sie von etwa eineinhalb Minuten ausgeht (vgl. Gerlach, S. 150). Der vorletzte Takt wird vom Komponisten selbst mit einer Dauer von etwa 30 bis 40 Sekunden festgelegt (s. Partitur, S. 115). Es ist zu vermuten, dass diese Anweisung auch für den letzten Takt Gültigkeit besitzt (ebenso wie die Dauernangabe von fünf Sekunden am Anfang der Sinfonie für die nachfolgenden Takte). Gerlach hingegen kommt zu ihrem Ergebnis, indem sie von der angenommenen Ausführungsdauer von 35 Minuten den im Ablaufplan der Tonbänder verzeichneten Endpunkt des letzten Bandes (s. Partitur, S. 119) bei 33' 40" (der jedoch bis zu 10 Sekunden früher liegen kann, da Terterjan die Restlaufzeit des Bandes mit der Angabe 30 bis 40 Sekunden variabel hält) subtrahiert (= ~ 1' 30"). Eher wäre der letzte Takt wieder mit einer Dauer von fünf Sekunden zu bemessen, da eine Fermate, wie sie im vorletzten Takt verzeichnet ist, fehlt. Eine solche Interpretation würde aber bedeuten, dass dieser letzte Takt nur noch für den Leser der Partitur wahrzunehmen wäre (da er in Pausen ausnotierte Stille enthält).

der Bühne gegenüber⁴⁵. Teilweise entfalten im Verlauf der Sinfonie bis zu fünf Tonbänder gleichzeitig⁴⁶ ein beachtliches Klangvolumen.

Die Funktion der Bandaufnahmen erschöpft sich jedoch nicht in der klanglichen Andersartigkeit durch die regelmäßig in der Partitur geforderten (als Crescendi und Decrescendi notierten⁴⁷) Ein- und Ausblendprozesse im Hinblick auf natürliches Lauter- und Leiserwerden im Instrumentalspiel; diese klangliche Andersartigkeit bildet vielmehr die Voraussetzung für den wirklichen Zweck der Bänder: Die Abfolge statischer Blöcke als Prozess erscheinen zu lassen. Für sich betrachtet enthalten sie alle sich stetig wiederholende, sich niemals verändernde Klanggestalten. Durch die Möglichkeit diese stufenlos, quasi 'aus dem Nichts' auftauchen und wieder verschwinden, ineinander überblenden und einander und mit den Partien des Live-Orchesters überlagern lassen zu können, verschwimmen die Grenzen zwischen diesen eigentlich klar für sich stehenden, statischen Blöcken, treten sie in Beziehung zueinander, die Sinfonie wird zu einem dahin fließenden klanglichen Kontinuum, das sich unmerklich in kleinsten Prozessen wandelt und entwickelt⁴⁸. Diese Überwindung der Statik kann als programmatisch für die gesamte Komposition angesehen werden.

b) Partituranalyse: Meditation und Epiphanie

Hannelore Gerlach hat Terterjans sechste Sinfonie als *»Fantasie« über den Ton e, über das unendliche »dam«⁴⁹* bezeichnet. *"Die gesamte sechste Sinfonie"*, so Tatjana Porwoll über denselben Sachverhalt, *"strömt sozusagen aus einem einzigen Ton, zu dem sie am Ende auch wieder zurückkehrt."*⁵⁰ Hierin lässt sich Rudolf Steiners Idee einer Exploration des Einzeltons erkennen, der von Terterjan in seinen *"reichen klangfarblichen und dynamischen Nuancen"*, den *"Möglichkeiten seiner zeitlichen Ausdehnung und Verknappung"*, den *"Varianten seiner Überlagerung durch weitere Töne"* und der *"Bildung von Klängen und wiederum der variative Umgang mit ihnen"*⁵¹ im Rahmen dieser Sinfonie sorgfältig vor dem Hörer ausgebreitet wird. Ihre Organisation in einem einzigen Satz und dessen bogenförmige Anlage folgt dem

⁴⁵ Vgl. Partitur, S. 76.

⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 119.

⁴⁷ Wie es beispielsweise auf den Seiten 86 und 87 der Partitur bei Einsatz (Ziffer 17) und Ende (Ziffer 21) von Fonogramm 4 zu beobachten ist.

⁴⁸ Vgl. Klemm, der in diesem Zusammenhang den Begriff der 'statischen Vorgänge' verwendet.

⁴⁹ Gerlach, S. 148.

⁵⁰ Porwoll, S. 23.

⁵¹ Gerlach, S. 147.

Modell eines an- und abschwellenden Tones, wobei sich der Kulminationspunkt, der Einsatz von Fonogramm 7, jedoch nicht, wie von Gerlach behauptet⁵², beim Goldenen Schnitt befindet, sondern dessen Ausblendeprozess und Versinken im Repriseschnitt in der zweiten Hälfte der 22. Minute (35/1, 618 = ~ 21, 632). Der strukturelle Verlauf der Sinfonie soll im Folgenden noch einmal ausführlicher anhand ausgewählter Stellen in der Partitur dargestellt, und dabei die spezifischen Eigenheiten der Komposition herausgearbeitet werden.

Der erste Takt, den Terterjan notiert, beinhaltet nichts weiter als eine Pause⁵³, ausgeschriebene Stille. Erst dann setzt das Tamtam mit einem einzelnen Schlag ein, der über acht Takte, also etwa 40 Sekunden, gehalten wird. Es ist also gemeint: Der Klang entsteht aus der Stille heraus, für den Zuhörer im Konzertsaal gleich zu Anfang deutlich werdend durch die Irritation, wenn der Dirigent den Einsatz gibt, aber noch einige Augenblicke verstreichen, bevor der erste Musiker zu hören ist (ein Effekt, der auf Tonträger so nicht zu transportieren ist). Nachdem der erste Schlag des Tamtams verklungen ist, fällt die Sinfonie für zweieinhalb Takte in die Stille zurück, als ob die Ausführenden sich noch einmal sammeln müssten. Dann folgt der zweite Schlag, und mit ihm folgen weitere Einsätze (Ziffer 1): der Kontrabass, mit einem für die nächsten drei Minuten ausgehaltenen *e* (hier muss an den Begriff des 'dam' erinnert werden), sowie Fonogramm 1, das den von Gerlach beschriebenen Streichercluster enthält. Etwas später (Ziffer 3) wird Fonogramm 2 eingeblendet. Diese Aufnahme enthält die von Bässen und Tenören vorgetragene Rezitation der Vokale des armenischen Alphabets o, ju, jo, je, i, u und a. Die Tenöre verharren dabei repetitiv auf dem *es*, die Bässe verteilen sich auf *es* und *d*, Nachbartöne des Haupttons *e*. In Zusammenhang mit den Schlägen des Tamtams erinnert dies nicht nur an Rezitationsmodelle in der Kirchenmusik, sondern auch an fernöstliche Sutrenrezitation⁵⁴. Nicht von der Hand zu weisen bleibt in jedem Fall der mantraeske, meditative Charakter des Vortrags (Man denke auch an das stille Innehalten vor dem zweiten Schlag des Tamtams!). Die Statik der Musik ist keine lethargische, sondern eine konzentrierende, den Geist sammelnde (weswegen der Begriff des Mantraesken angebracht erscheint)⁵⁵. Mit der Rezitation der Vokale des armenischen Alphabets, sowie im sakralen Gestus dieser Rezitation spielt Terterjan außerdem genau auf die Faktoren an, die den vielleicht wichtigsten Beitrag zur Aufrechterhaltung einer

⁵² Vgl. Gerlach, S. 150.

⁵³ S. Partitur, S. 77. Alle weiteren Beschreibungen beziehen sich bis zur nächsten Angabe auf diese Seite.

⁵⁴ Die Terterjan, der die Wichtigkeit des Studiums auch der Philosophie und Geschichte des Fernen Ostens betont, mit Sicherheit nicht unbekannt ist. Vgl. Terterjan 2, S. 24.

⁵⁵ Vgl. Gerlach, S. 149.

kulturellen Identität der Armenier geleistet haben: Das Christentum und die armenische Schriftsprache.

Ab Ziffer 6⁵⁶ beginnt Terterjan ein Tonfeld um das vom Kontrabass bis zu dieser Stelle gehaltenen *e* herum aufzufalten. Die beiden Celli verteilen sich auf die eine Oktave höher liegenden Töne *es* und *des*, während der Kontrabass selbst einen Halbton nach oben, zum *f*, steigt. Etwas später stoßen die zweiten Violinen mit dem zum Hauptton *e* im Quintverhältnis stehenden *h* dazu, der Klangraum erstreckt sich nun von der Kontra- bis zur kleinen Oktav. Der Einsatz der Bratschen mit einem *ges* bei Ziffer 7 erfolgt gleichzeitig mit einem Wechsel der oberen Cellostimme vom *es* zum *as*, weg aus der unmittelbaren Nachbarschaft zum *e*. Die Ziffer wurde aber wahrscheinlich wegen des Horns gesetzt, das leise und noch leiser verklingend ein über etwa neun Sekunden ausgehaltenes *es* in das Geschehen einwirft. Dieser einzelne Hornstoß kehrt im Laufe der Komposition wieder (Ziffern 9 und 54⁵⁷) und dient als Vorankündigung des noch zu diskutierenden Schlusses der Sinfonie. Die Beschreibung der Einsätze in den Streicherstimmen soll jedoch vor allem eines deutlich machen: Der Tonraum wird vom *e* ausgehend aufgefächert – von *f*, *es* und des schließlich weiter zu *h*, *ges* und *as*. Gerlach bemerkt, dass *"der live vom Kammerorchester zu spielende Part [...] nur wie eine sich unendlich ausbreitende Ebene um den Ton e⁵⁸"* wirke. Jeder Ton scheint dabei bewusst auf sein Verhältnis zum *e* hin ausgewählt. Terterjan wählt *ges* anstatt *g*, vermeidet allzu tonale Anklänge, die das Ohr möglicherweise davon ablenken würden, *"beim Erleben des Tones in die Tiefen hineinzugehen⁵⁹"*, den Ton in seiner Reibung mit anderen um so intensiver wahrzunehmen.

Der Einsatz des Cembalos bei Ziffer 10⁶⁰ führt eine auf beide Hände verteilte, ihrem Gestus nach bogenförmig angelegte Figur ein, die in der rechten Hand vom *c1* bis zum *b1*, in der linken vom kleinen *ges* bis zum *c1* aufsteigt, um von diesen Punkten zu ihren Ausgangspunkten zurückzukehren und sich wieder und wieder in gleicher Weise fortzubewegen (von Terterjan mit einer Wellenlinie verdeutlicht). Dabei endet die linke Hand jedoch früher als die rechte, so dass die beiden Stimmen sich im Laufe ihrer Repetitionen immer weiter gegeneinander verschieben, bis sie sich schließlich erneut treffen, um erneut auseinanderzudriften. Diese Figur wird ab Ziffer 12⁶¹ von einem weiteren repetitiven Motiv überlagert. Flöte und Klarinette teilen sich

⁵⁶ S. Partitur, S. 78.

⁵⁷ Ebenda, S. 79 u. 113.

⁵⁸ Gerlach, S. 149.

⁵⁹ Steiner, S. 50.

⁶⁰ S. Partitur, S. 79.

⁶¹ S. Partitur, S. 80.

die größtenteils in Halbtonschritten zögerlich abwärts pendelnde Melodie, die leiser werdend mit der Folge von drei unentschlossen anmutenden kleinen Sekundsritten zum kleinen *b* ins Unhörbare zurückfällt. Auch hier handelt es sich um Mantras, die für eine Weile auftauchen, um in ständiger Wiederholung um sich selbst zu kreisen ohne sich zu entwickeln, und irgendwann durch die behutsame Einführung neuer Klangkomplexe abgelöst zu werden. Sie gehören zu jenen statischen musikalischen Blöcken, die durch die geschickte Arbeit Terterjans so miteinander verschränkt und verschmolzen werden, dass der Eindruck eines sich organisch wandelnden Prozesses entsteht, anstatt der bloßen Folge abgeschlossener Einzelteile.

Ab Ziffer 13⁶² tritt Fonogramm 3 hinzu, das die Aufnahme zweier Cembali enthält, die wie ihr Konterpart auf der Bühne Figuren nach dem oben bereits erklärten Prinzip spielen⁶³. Das Klangbild der Sinfonie ist zu diesem Zeitpunkt sehr dicht, denn auch die Streicher auf der Bühne und auf Band (Fonogramm 1) halten ihre Töne ohne auch nur ein einziges Mal abzusetzen oder eine Note zu verändern. Dies ändert sich bei Ziffer 14⁶⁴, indem die Streicher des Live-Orchesters, die Pendelbewegung der Figur in Flöte und Klarinette imitierend, in ständiger Wiederholung einen Halbtonschritt nach unten und wieder zurück wandern, erst lauter werdend, um dann mit der Rücknahme der Lautstärke wieder in die vorangegangene Statik zurückzufallen. Man fühlt sich hier an Effekte elektronisch erzeugter Musik erinnert, in der man eine solche Pendelbewegung der Tonhöhe durch die Veränderung der Bandgeschwindigkeit vollzogen hätte. Überhaupt lässt die Klangästhetik dieser Sinfonie mit ihrer meditativen Ruhe und organischen Überblendungen an 'Ambient music' denken. Dazu passt auch Terterjans Teilnahme an einem Seminar über elektronische Musik im Jahr 1992⁶⁵, die sein Interesse an elektronischen Kompositionswerkzeugen bezeugt. Die Sinfonie ist dennoch ohne Zweifel nicht für Tonträger, sondern für eine visuell erfahrbare Aufführung konzipiert, wie sich schon in der ausnotierten Stille zu Beginn des Stückes erkennen lässt.

Bei Ziffer 15⁶⁶ erklingen zum ersten Mal die Glocken in der Besetzung des Live-Orchesters, um schließlich ab Ziffer 20⁶⁷ unmerklich von den Glocken auf Fonogramm 6 abgelöst zu werden. Das Klangbild der Sinfonie wird allmählich lichter: Bis Ziffer 22 werden alle Fonogramme (zu diesem Zeitpunkt die Nummern 3, 4, 5 und 6) bis auf die Glockenspur ausgeblendet, die Instrumente auf der Bühne sind

⁶² Ebenda, S. 81.

⁶³ Vgl. ebenda, S. 117.

⁶⁴ Ebenda, S. 83.

⁶⁵ S. Pahleyanian.

⁶⁶ S. Partitur, S. 83.

⁶⁷ Ebenda, S. 87.

bereits vor Einsatz der letzteren nach und nach verstummt. Ein Schlag des Tamtams kündigt den Beginn eines neuen Formteils an, der sich jedoch durch die Glocken auf Band und das leiser werdende Fonogramm 5 ohne hörbaren Einschnitt anschließt. Die Glocken haben die nun beginnende sakrale Steigerungspartie von Chor und Orchester angekündigt. Ebenso wie die junge armenische Kirche zur Schaffung eines eigenen Alphabets beigetragen hat⁶⁸, so haben die Glocken in der Sinfonie die notwendige Ruhe geschaffen, aus der sich der Chor mit einer an Kirchenmusik erinnernden Rezitation des armenischen Alphabets⁶⁹ erheben kann (Ziffer 23⁷⁰). Dieser monotone, mit ständigen Tonrepetitionen arbeitende Stil wird über die gesamte Passage (Ziffern 23-32⁷¹) in dem langsam lauter und voller werdenden Chor- und Orchestersatz beibehalten. Dabei beginnt die Rezitation zuerst auf *g*, wird bei Ziffer 25⁷² in einer Halbtonrückung vom *gis* abgelöst, um dann ab Ziffer 29⁷³ schließlich mit dem *g* zusammenzuklingen. Die Differenz dieser beiden Töne, die spätestens im Zusammenklang mit *e* und *h* bei Ziffer 27⁷⁴ als Terzen eines Dreiklangs auf *e* identifiziert werden können, der Konflikt zwischen dem moll- und dem Dur-Klang ist bestimmend für diesen Formteil der Sinfonie, der, obwohl mit eindeutigen tonalen Assoziationen arbeitend, in einem spannungsgeladenen Schwebezustand verharrt.

Der brutale Fortissimo-Einsatz von Fonogramm 7 bei Ziffer 32 bildet den Kulminationspunkt dieser Passage, ohne jedoch eine Entscheidung des Konflikts herbeizuführen. Die auf dieser Aufnahme zu hörende Besetzung führt einen bewusst primitiv gehaltenen, marschähnlichen Satz⁷⁵ ein, dessen durch rhythmische Schärfe (im Gegensatz zur bisher vorherrschenden undefinierten Flächigkeit) und massiven Einsatz des Blechs erzeugter aggressiver Gestus in völligem Kontrast zur meditativen Stimmung des Anfangsteils der Sinfonie steht⁷⁶. Es ist anzunehmen, dass dieser Ausbruch nicht nur aus absolut-musikalischer Folgerichtigkeit seinen Platz in dieser Sinfonie gefunden hat. Im Kontext offensichtlicher geschichtlicher Anspielungen (Glocken, Rezitation des armenischen Alphabets) muss auch ihm eine Bedeutung innewohnen. Diese kann aufgrund der beschriebenen Wirkung nur im Bereich der Gewalt zu suchen sein. Ein Bezug auf ein bestimmtes historisches Ereignis lässt sich

⁶⁸ Vgl. Hofmann, S. 30ff.

⁶⁹ Vgl. Gerlach, S. 152.

⁷⁰ S. Partitur, S. 88.

⁷¹ Ebenda, S. 88-95.

⁷² Ebenda, S. 89.

⁷³ Ebenda, S. 92.

⁷⁴ Ebenda, S. 91.

⁷⁵ Ebenda, S. 118.

⁷⁶ Vgl. Gerlach, S. 152-153.

natürlich nicht nachweisen, und es ist mehr als zweifelhaft, ob ein solches tatsächlich gemeint ist. Beispiele von Gewalt und Unterdrückung gibt es in der armenischen Geschichte sicher genug; dennoch glaube ich, dass hier mehr ein psychologisches Phänomen gemeint ist als eine tatsächliche Begebenheit. Denn die Diskrepanz zwischen Klang und Bühnenbesetzung wird gerade an dieser Stelle besonders deutlich. Der Bläserapparat auf Fonogramm 7, bestehend aus sechs Hörnern, drei Posaunen und einer Tuba, kann in keiner Weise mit den dem Publikum sichtbaren Instrumenten identifiziert werden. Die aggressiven Klänge von Band sind zwar hör-, aber nicht direkt greifbar: Von wem sie kommen (der 'Schuldige'), wird nicht verraten. Dies spricht gegen eine geschichtlich lokalisierbare Interpretation (aber vielleicht für die Verallgemeinerung einer historischen Konstante – 'Gewalt').

Noch während Fonogramm 7 langsam wieder ausgeblendet wird (Ziffern 36-44⁷⁷), kehrt die Sinfonie allmählich zum Klangbild des Anfangsteils zurück, die schon besprochene Cembalofigur etwa findet sich direkt bei Ziffer 36, das Mantra von Flöte und Klarinette ab Ziffer 41⁷⁸ wieder. Letzteres wird von Gerlach als Klagefigur gedeutet⁷⁹, was in seinem Zusammenklang mit der im Abebben begriffenen Tonbandmusik und seiner von Halbtönen dominierten Abwärtsbewegung Sinn macht. Die Rückkehr zu stehenden Streicherklängen (dem 'dam'⁸⁰) auf Band (Ziffer 40⁸¹) und im Live-Orchester (Ziffer 45⁸²), in Verbindung mit den bereits bekannten Motiven der Holzbläser und des Cembalos, erfüllt in gewisser Weise die Rolle einer Reprise.

Am Ende dieses langen Entspannungsprozess bleiben nach der behutsamen Ausdünnung des Arrangements schließlich nur noch die vor Einbruch von Fonogramm 7 ausgeblendeten (Ziffer 31⁸³) und bei Ziffer 49⁸⁴ wieder zurückgekehrten Glocken auf Tonband übrig (Ziffer 55⁸⁵). Und dann, nach einer knappen halben Minute Bandsolo, die den Eindruck nachdenklichen Schweigens erweckt, setzt das gesamte Live-Orchester mit einem leisen, lang ausgehaltenen E-Dur-Dreiklang ein (Ziffer 56), der schließlich wieder im Pianissimo verklingt. Der Konflikt zwischen kleiner und großer Terz ist entschieden, aber damit nicht genug:

⁷⁷ S. Partitur, S. 98-104.

⁷⁸ Ebenda, S. 101.

⁷⁹ Vgl. Gerlach, S. 153.

⁸⁰ Vgl. ebenda.

⁸¹ Diese Stelle wird durch einen weiteren einzelnen Schlag des Tamtams als Beginn des dritten und letzten Formteils gekennzeichnet. S. Partitur, S. 100.

⁸² Ebenda, S. 105.

⁸³ Ebenda, S. 94.

⁸⁴ Ebenda, S. 109.

⁸⁵ Ebenda, S. 114.

Die Statik der Musik ist, zumindest für den Augenblick, durch das singuläre Ereignis überwunden, wie es die drei bereits erwähnten Hornstöße⁸⁶ (in diesem Zusammenhang möglicherweise als geringere geistige Impulse zu deuten) angekündigt haben. Dennoch hat dieser zentrale Moment nichts von Folgerichtigkeit, von Teleologie, wie man sie in Durchführungsformen klassischer Sinfonien findet. Vielmehr hat er epiphanen Charakter. Der Meditierende kann jederzeit einen Zustand der Erleuchtung erfahren, dieser ergibt sich jedoch nicht als zwangsläufige Folge seiner Meditation⁸⁷. Oder profaner ausgedrückt: Der 'Aha-Effekt' lässt sich nicht erzwingen. Ebenso ungezwungen verhält es sich mit der Lösung in Terterjans Sinfonie, die dem beharrlichen, repetitiven Kreisen der Musik Einhalt gebietet. Nachdem das Orchester verstummt ist, läuten die Glocken auf Band noch gute 40 Sekunden weiter, während sie langsam ausgeblendet werden. Dann ein Takt in Pausen ausnotierter Stille⁸⁸ – und die Sinfonie ist zu Ende, zurückgekehrt in das Schweigen, aus dem sie entstanden ist. Die Wiederkehr zur Pause bedeutet jedoch nicht, dass alles vergebens gewesen wäre⁸⁹. Man fühlt sich vielmehr an eine Anekdote John Cages über den Besuch einer Vorlesung Daisetz Suzukis erinnert, in der er den Zen-Lehrer mit den Worten zitiert:

"Before studying Zen, men are men and mountains are mountains. While studying Zen things become confused: one doesn't know exactly what is what and which is which. After studying Zen, men are men and mountains are mountains.... Just the same, only somewhat as though you had your feet a little off the ground."⁹⁰

⁸⁶ Vgl. S. 14.

⁸⁷ Hier verrät sich eine Nähe zum Zen-Buddhismus, die sich durch Terterjans eigene Bezugnahme auf diese einfachste und zugleich intellektuellste Strömung des Buddhismus bestätigt. Vgl. Terterjan 2, S. 27.

⁸⁸ Vgl. ⁴⁴.

⁸⁹ Vgl. Gerlach, S. 154.

⁹⁰ Cage, John: A Year from Monday. Hanover, NH 1967. S. 95f.

c) Zum Begriff des Sinfonischen bei Terterjan

Geht man von der klassischen Sinfonie als einer dynamischen, zielgerichteten Entwicklungsform aus, so scheint an Terterjans Komposition wenig Sinfonisches zu sein. In ihr manifestiert sich das genaue Gegenteil: Das 'dam'-Prinzip legt den Fokus auf den einzelnen Ton (in diesem Fall das *e*), der in seinem Verhältnis zu anderen Tonhöhen erforscht, und für den am Ende ein Platz in einem größeren Zusammenhang, im tonalen System, als Grundton des E-Dur-Dreiklangs, gefunden wird. Dieser 'Sinnfindungsprozess' geht einher mit einem anderen Umgang mit musikalischer Zeit, der laut Terterjan eine meditative "*Versenkung in die Welt des Klanges*" und "*In-sich-Hineinhören*" erfordert und fördert, um auf diese Weise eine "*individuelle Erfahrung*"⁹¹ zu machen. Von einem gewissen Standpunkt gesehen kommt Terterjan damit zu ähnlichen Resultaten wie die klassische Sinfonik mit ihren dialektisch geformten Sonatentallegros. Statt zweier miteinander kämpfender Themen werden hier zwei Klangebenen, Tonband- und Live-Orchester, sowie die beiden im Konflikt befindlichen Terzen des Haupttons *e* gegenübergestellt. Die Entscheidung für die große Terz am Ende der Sinfonie stellt den Hörer ebenso vor vollendete Tatsachen, wie der Schluss eines Sonatensatzes auf der Tonika. Er ist nicht Angelegenheit einer 'individuellen Erfahrung', sondern musikalisches Programm. Nur sein Erleben, und darin unterscheidet sich Terterjans Komposition nicht von einer klassischen Sinfonie, ist ein individuelles. Denn ob sich der epiphanie Moment tatsächlich auch im Hörer selbst vollzieht, ist nicht vorherzubestimmen. Der Unterschied liegt allein in der Art, wie die Lösung des Konflikts herbeigeführt wird: Nicht durch Kampf oder Diskussion, sondern durch Selbstobservation und Meditation, worin sich eine (nicht nur) dem westlichen Denken diametral entgegengesetzte Philosophie widerspiegelt: Es ist das Vertrauen, das jeder sich seiner selbst bewusste Mensch sich auch der Bedürfnisse anderer Menschen bewusst ist, und aufgrund seines empathischen Vermögens entsprechend handeln wird (im Gegensatz etwa zu politischen Kontrollinstanzen, wie man sie in Demokratien europäischer Prägung findet, die menschlichem Handeln gegenüber grundsätzlich misstrauisch eingestellt sind). Damit aber verliert Streit seine Bedeutung, so wie er für den Konflikt der vorliegenden Sinfonie keine Rolle spielt, woraus sich ihr meditativ-brütender Charakter und ihr mantraesk-repetitiver Stil ergeben. Folgerichtig enthält die Komposition nicht mehr als tonale Allusionen und bleibt

⁹¹ Gerlach, S. 146.

somit frei vom teleologischen, auf eine Tonika gerichteten Vorwärtsdrang, wie man ihn in einem klassischen Sonatensatz findet. In diesem Zusammenhang stellt auch die reprisenhafte Wiederkehr von bereits eingeführtem Material im dritten Formteil keineswegs ein Zugeständnis an etablierte Produktions- und Rezeptionsmuster dar, sondern die sich wie selbstverständlich ergebende erneute kontemplative Versenkung nach dem störenden Ausbruch durch Fonogramm 7.

Der in der Nachfolge Beethovens zum Topos gewordene Anspruch, eine Sinfonie müsse *"ein Weltbild [...] entwerfen"*⁹², lässt sich derweil auch in Terterjans musikalischen Vorstellungen verorten:

*"Im Ton ist die ganze Welt. Kennen Sie eine Melodie, die die ganze Welt ausdrücken würde? Den Zustand der Liebe oder der Freude oder der Trauer? Nein, die gibt es nicht. Aber der Ton zersplittert in Milliarden Teilchen! In ihm ist alles, wie in einem Fokus."*⁹³

Hier und anhand der bisher geäußerten Überlegungen sollte klar werden, dass Terterjan diesen höchsten Ansprüchen gerecht zu werden sucht, derentwegen die Sinfonie (immer noch) als 'Krönung der Instrumentalmusik' im kollektiven Bewusstsein verankert ist. Die Gedankenwelt, die hinter dem Werk steht, wird dabei ergänzt durch ganz vordergründig wirkende Symbole, wie den Einsatz von Glocken und der Rezitation des armenischen Alphabets, die als äußere Anzeichen einer Reflexion über armenische Identität in der Musik Terterjans gesehen werden können. Im Kontext solch historischer Allusionen aber drängt sich der Gedanke auf, die Repetitivität der Musik passe zu einer Menschheitsgeschichte, in der die immergleichen Katastrophen sich in alptraumartiger Penetranz zu wiederholen scheinen.

⁹² Finscher, Ludwig: *Symphonie*. Stuttgart 2001. S. 65.

⁹³ Schulz, Reinhard: *Im Ton ist die ganze Welt*. Terterjans 'Das Beben' im Gärtnerplatztheater. In: *Neue Musikzeitung*. <http://www.nmz.de/nmz/2003/04/bericht-leiter.shtml>.

Schlussbemerkung

Auch wenn man dem Eindruck nicht entgehen kann, der immer noch erstaunlich prestigeträchtige Sinfoniebegriff stehe heute eher für eine 'Edelmarke' gehobener Unterhaltung, als tatsächlich für den 'Ausdruck von Welt', und seine Anwendung auf ein größeres Orchesterwerk habe oftmals mehr mit Marketing zu tun, als mit musikalisch-kommunikativem Vermögen, lassen sich derlei Zweifel im Hinblick auf Terterjans Komposition schwerlich aufrechterhalten. Im Gegenteil: Ihre Bezeichnung als 'Sinfonie' erweist sich als gerechtfertigt und überdies geeignet, die Worthülse mit frischem geistigen Inhalt zu füllen. Es steht zu hoffen, dass die spärliche Beschäftigung mit Terterjan in Zukunft auch über die Grenzen der russischen und armenischen Sprachräume hinaus noch einigen Auftrieb erfährt.

Literaturverzeichnis

Quellen:

- Terterjan, Awet: Fifth Symphony for Full Symphony Orchestra. Sixth Symphony for Chamber Orchestra, Chamber Chorus and Nine Phonograms. Moskau 1987.
- Terterjan, Awet: Der Komponist heute. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Interpretationen. Quellentexte. Komponistenmonographien. Laaber 1990. S. 301-307.
- Terterjan, Awet: Es geht um die Rettung wahrhaft großer Kunst. Zur Aufgabe der Komponisten in Armenien. In: MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik. Bd. 32. Köln 1989. S. 23-27.
- Steiner, Rudolf: Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen. Acht Vorträge, zwei Fragenbeantwortungen und zwei Schlussworte, gehalten in Köln, Berlin, Leipzig, Dornach und Stuttgart in den Jahren 1906 und 1920 bis 1923. Dornach 1981.

Monographien:

- Bournoutian, George: A Concise History of the Armenian People. Costa Mesa, CA 2003.
- Cage, John: A Year from Monday. Hanover, NH 1967.
- Finscher, Ludwig: Symphonie. Stuttgart 2001.
- Hofmann, Tessa: Annäherung an Armenien. Geschichte und Gegenwart. München 1997.

Aufsätze:

- Gerlach, Hannelore: Das "dam" in der 6. Sinfonie von Awet Terterjan. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Interpretationen. Quellentexte. Komponistenmonographien. Laaber 1990. S. 145-154.
- Lewaja, Tamara: Neue sowjetische Musik unter dem Aspekt des "späten Denkens". In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Interpretationen. Quellentexte. Komponistenmonographien. Laaber 1990. S. 101-108.
- Porwoll, Tatjana: Schwingungen des Kosmos. Zeitgenössische Musik in Armenien. In: MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik. Bd. 32. Köln 1989. S. 21-23.

Internetquellen:

- Klemm, Ekkehard: Avet Terterian. Musikalischer Seismograph Armeniens.
http://www.terterian.org/index.php?option=com_content&task=view&id=85&Itemid=45.
- Pahlevanian, Alina et al.: Armenia. In: Grove Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/subscriber/article/grove/music/42078>.
- Sarkisyan, Svetlana: Khachaturian, Aram. In: Grove Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/subscriber/article/grove/music/14956>.
- Schulz, Reinhard: Im Ton ist die ganze Welt. Terterjans 'Das Beben' im Gärtnerplatztheater.
In: Neue Musikzeitung. <http://www.nmz.de/nmz/2003/04/bericht-leiter.shtml>.
- http://www.terterian.org/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=47
(Werkliste).

Stand der Internetquellen: 20.8.2008