

«Du sollst in der Sprache schreiben, in der du betest»

Tigran Mansurian im Gespräch mit Tatjana Frumkis

Wir befinden uns im Jahr 2005, 20 Jahre nach Perestroika, 10 Jahre nach dem Zerfall der UdSSR. «Die sowjetische Musik», geht man von dem ursprünglichen Begriff aus, gibt es nicht mehr. Nichtsdestotrotz wurden die Schlüsselwerke von Komponisten Ihrer Generation gerade in diesen «stummen» sowjetischen Jahren geschaffen. Wie ist heute Ihr Verhältnis zu dieser schon zur Geschichte gehörenden Epoche?

Die Generation, auf die Sie anspielen, waren die so genannten Sechziger: Andrei Volkonski, Edison Denissow, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Alexander Knaifel, Valentin Silvestrov, Arvo Pärt – die Komponisten, die heute bekannt, ja berühmt sind, galten damals als Stiefsöhne der offiziellen musikalischen Öffentlichkeit. Wir waren jung und sehr eng befreundet. Gegenseitig hörten wir unsere Werke. Ich erinnere mich noch sehr deutlich, wie mich das *Quintett* von Schnittke faszinierte, oder wie wir bei ihm zu Hause zum ersten Mal Gubaidulinas *Offertorium* anhörten und begeistert waren. Wir tauschten Partituren aus, die Aufnahmen neuer Musik, die schwer zugänglichen Bücher. All das teilten wir mit grosser Freude, wie das tägliche Brot. Es gelang mir irgendwie, trotz aller Widrigkeiten, die neue Musik in Jerewan zu propagieren.

Durch meine Initiative und dank einiger unserer Professoren wurde z.B. Michail S. Druskin, der bekannte Musikwissenschaftler und Autor vieler Bücher (insbesondere über Strawinsky, Webern und andere Komponisten des 20. Jahrhunderts), aus Petersburg nach Jerewan geholt. Er hat uns mit seinen Vorträgen über zeitgenössische Musik in hohem Masse inspiriert. Durch meine Bemühungen wurde auch 1973 das Komponistenporträt von Valentin Silvestrov in Jerewan organisiert.

Anton Weberns letzter Schüler, Philipp Gerschkowitsch, kam nach Jerewan und beeindruckte uns mit seinen Vorträgen und Analysen von Beethovens Sonaten. Unsere Freundschaft mit ihm vertiefte sich mit der Zeit. Wenn ich in Moskau war, habe ich ihn oft besucht. Aus heutiger Perspektive war es für uns, die mit der zeitgenössischen Musik – und nicht nur mit der Musik, sondern auch mit der Literatur, Philosophie und der bildenden Kunst – lebten, eine schwere, aber auch sehr intensive und im Grunde genommen glückliche Zeit.

(...)

In jeder Ihrer Biographien findet man den Namen von Claude Debussy. Woran liegt das?

Die ersten neun Jahre meines Lebens habe ich in einer französischen Atmosphäre verbracht. In Beirut, wo ich geboren bin, besuchte ich die französische katholische Schule. Jeder Tag begann mit einem Gebet auf Französisch. Die ganze Umgebung, die Mittelmeerküste, aber auch der Garten mit seinen Lauben und Skulpturen war stark von romanischem Geist durchgedrungen. Die Kindheitseindrücke sind ja, wie man weiss, besonders stark und prägen das ganze Leben. Die französische Kultur insgesamt, die Malerei, Literatur und vor allem die Musik, sind bis heute für mich von grosser Bedeutung, wenn auch nicht mehr so stark wie in meiner Jugend. Und Debussy steht da natürlich im Vordergrund. Strawinsky hat einmal gesagt, auf ihn und auf seine Generation habe vor allem Debussy gewirkt. Für mich und meine Generation war es ebenso, ganz egal ob ich an seine diatonischen oder modalen Entwicklungen denke, oder auch an seine Musik ganz allgemein: Sie scheint in der Luft zu schweben, so wie er es mit einer immer wieder vorkommenden Spielanweisung in seinen Klavierwerken ausgedrückt hat: *«Quittez en laissant vibrer.»* – Die Hand wegnehmen und dabei das Pedal gedrückt lassen, so dass der Klang von alleine schwebend verhallt. Paradoxerweise – oder vielleicht ist es auch logisch – half Debussy mir, meine eigene Musikkultur, insbesondere Komitas, zu begreifen. Ich erwähne nur ein kleines, aber sehr

wichtiges Detail: In der französischen und der armenischen Sprache ist immer die letzte Silbe des Wortes betont. Und diese Betonungsstruktur kommt natürlich auch in der Musik zum Ausdruck. Bei den Franzosen entsteht, im Vergleich z.B. mit dem Deutschen, ein ganz anderes Verhältnis zwischen den betonten und unbetonten Taktteilen, das heisst ein ganz anderer Typ von Melodik. Debussy sprach selbst von einer Verschmelzung der Melodie mit dem Rezitativen. Und genau das habe ich später in der armenischen Monodie gefunden und dann versucht in eigenen Werken, z.B. in den *Vier Hayren*, auf meine Art umzusetzen. Ich hatte nie die Absicht Debussy nachzuahmen, aber ich fühle mich ihm tief verbunden. Er ist für mich eben das »geistige Vorbild«.

Nicht nur Ihre Vokal-, sondern auch Instrumentalwerke wie z.B. Trio zum Andenken an Alfred Schnittke oder das Violakonzert, haben oft einen Bezug zur Literatur. Wie würden Sie Ihr Verhältnis zum Wort beschreiben?

Ich habe schon als Achtjähriger Gedichte geschrieben. Das mache ich natürlich schon lange nicht mehr, aber ich denke, dass Komponisten wie Tschaikowsky oder Debussy nicht nur aus Notwendigkeit, sondern aus Liebe geschrieben haben. Und das kann ich nachvollziehen. Ich liebe die Sprache für sich selbst, vor allem die armenische – natürlich – all ihre Dialekte, Prosa und Poesie, die heutige und die ganz alte. Ich habe eine grosse Affinität zum Wort und bin seinem Einfluss gegenüber sehr empfindsam. Auch spüre ich sofort, selbst in der Alltagssprache, ob etwas natürlich oder künstlich gesagt wird. Für mich ist das Wort von allen Seiten interessant, insbesondere aber von der phonetischen. Das italienische «a» ist z.B. ganz anders als das englische oder französische. In der armenischen Sprache spielen die Konsonanten insgesamt eine grosse Rolle, sie stossen mit einer ganz eigenen Kraft aufeinander. Das kann man bei den unterschiedlichen Dichtern, mit deren Texten ich gearbeitet habe, spüren.

Naapet Kutschag aus dem 16. Jahrhundert verwendet z.B. absichtlich eine ungeschliffene, hyperbolische Sprache, in der jedes einzelne Wort wie ein Signal wirkt. Gleichzeitig hebt er eben durch diese Sprache seine Gestalten und Themen, etwa die profane Liebe auf eine hoch poetische, religiös inspirierte Ebene. Das war für mich der Ausgangspunkt für *Vier Hayren*.

In *Confessing with Faith* hatte ich mit den Stundengebete zu tun, die der Dichter und Musiker St. Nerses Schnorhali (ca. 1102–1173) auf «Grabar» geschrieben hat. So heisst die mittelalterliche armenische Sprache, die einen besonderen archaischen Klang hat, den ich zu übertragen versuchte. Für mich war es auch wichtig, nicht nur die Texte selbst zu vertonen, sondern mich in den unsagbaren Sinn des Textes sowie in die Atmosphäre, in der diese Gebete verrichtet wurden, zu vertiefen. Die Gebete begannen tief in der Nacht zwischen 1 und 7 Uhr; besonders spannungsvoll klingen sie in aller Frühe. Dies drückt vor allem die Viola aus, die mal alleine meditiert, mal ihre klagende Stimme in den Gesang des Chors mischt.

«Vorwärts zur Vergangenheit» – mit diesem Motto, wie es mir scheint, kann man die Entwicklung der gegenwärtigen armenischen und insbesondere Ihrer Musik in den letzten Jahrzehnten charakterisieren. Sind Sie mit dieser Formulierung einverstanden?

Diese Frage ist sehr umfangreich. Ich verwende häufig den Ausdruck «wahrhaftige Musik», d.h. die Musik soll der grossen Wahrheit entsprechen, um selbst zu einem Teil dieser Wahrheit zu werden. Die Hirnforscher sagen, unser Gehirn sei so gebaut, dass wir in erster Linie dazu bereit sind, die Sprache unser Vorfahren lernen. Und die Sprache ist dein erster Musiklehrer, sie bestimmt den Klang deiner Musik. Ansonsten erzeugt man lediglich leere Information. Die Sprache ist mein Zuhause. Du sollst in der Sprache schreiben, in der du betest. Ich frage mich immer wieder, ob die europäische Ausrüstung – das Notenpapier, die

Fähigkeit die Musik zu notieren – mir nicht die Freude genommen hätte, von einem einzigen musikalischen Ton begeistert zu sein, mit Musik als etwas Lebendigem umzugehen. So wie es die Kamantschaoder Târ-Spieler machen, die die Begriffe «Komponist» oder «Partitur» nicht kennen. Oder denken wir an die alte armenische Kirchenmusik mit ihrem bestimmten Skalensystem, ihrer eigenen Notenschrift und ihrer poetisch-musikalischen Symbolik. Dies alles spielt in meiner Musik eine sehr grosse Rolle. Das ist mein kulturelles Gedächtnis, das mir hilft, die Gegenwart zu verstehen. Und vice versa.

Es gibt nur einen Weg, um die Tradition zu erhalten: Man muss sie sich vergegenwärtigen. Wir befinden uns am Kreuzungspunkt von Orient und Okzident. Die Jahrhunderte lange Wechselwirkung der westlichen und östlichen Kultur ist der Boden unserer Musik, und wir können uns weder von der einen, noch von der anderen Erfahrung befreien. Wir können nur eine Synthese suchen.

Zu dieser Synthese gehören auch Ihre zwei bei ECM Records erschienenen CDs Hayren und Monodia. Wie sind diese Werke zustande gekommen?

Mit dem Komponieren des Violakonzerts habe ich 1993 begonnen, danach habe ich die Gebete (*Confessing with Faith*) und *Lachrymae* geschrieben. Aus meinen frühen Werken wurde nur das Violinkonzert in das Album *Monodia* aufgenommen. Zwischen den ersten Entwürfen des Violakonzerts und der Veröffentlichung von *Monodia* liegen zehn Jahre einer harten, aber glücklichen Arbeit. An meiner Seite war noch meine vor kurzem verstorbene Frau.

Beide CDs, das spiegeln schon ihre Titel wider, sind eine Art Geschenk meiner Vorfahren, vor allem von Komitas, dessen Lieder ich sogar gewagt habe, selbst zu singen. Aber all dies wäre nie zustande gekommen ohne die Hingabe derer, die diese beiden Projekte realisiert haben. Zuallererst möchte ich Manfred Eicher danken, der mit seiner unersättlichen Neugier, seinen Ideen und seiner Überzeugungskraft diese Musik überhaupt für die Welt hörbar macht. Ich empfinde auch allen Musikern gegenüber grosse Dankbarkeit, die an den beiden Produktionen beteiligt waren, insbesondere Kim Kashkashian, mit der ich schon seit zehn Jahren zusammenarbeite. Es sind die Interpreten, die meiner Musik sowie den Werken von Komitas eine ganz neue Bedeutung verleihen.

Ein glücklicher Moment bleibt unvergesslich, als Kim Kashkashian und das Hilliard Ensemble *Confessing with Faith* zum ersten Mal geprobt haben. Ich war so beeindruckt, dass ich nicht richtig mit ihnen arbeiten konnte. Ich bat immer wieder um eine Wiederholung, bis Kim sagte: «Was ist los? Sag was.» Erst da habe ich begriffen, dass ich die ganze Zeit damit beschäftigt war, das, was seit Jahren in mir lebte und nur imaginär existierte, mit dem, was ich in eben diesem Augenblick hörte, in eins zu bringen. Es war für mich wie eine Wiedergeburt des Werks.

JEREWAN – BERLIN. 2005