

Armenien und seine Musik

*Krunk, woher kommst du, ich bete deine Stimme an,
Krunk, hast du keine Nachricht aus unserem Land?
Laufe nicht, du wirst deinen Schwarm noch erreichen,
Krunk, hast du keine Nachricht aus unserem Land?
Ich hatte Besitz und Garten verlassen,
bei jedem Luftzug der Atem mir schwand,
Krunk, lass deine Stimme ertönen,
hast du keine Nachricht aus unserem Land?
Aufs Schlechteste steht's hier um unsere Sache,
vielleicht ist Gott ein Ausweg bekannt.
Das Herz des Charib1 ist gefesselt von Tränen,
hast du keine Nachricht aus unserem Land?
Unter den Vögeln kann keiner dir gleichen,
nimm dieses Briefchen von meiner Hand.
Magst wohlbehalten die Heimat erreichen,
und mir Nachricht bringen aus unserem Land.*

Jeder Armenier kennt den «Krunk», den «Kranich», das Lied, das mehr als alle anderen Symbol für die bittere Geschichte des Landes und seiner Menschen ist. Das armenische Volk wurde durch den Genozid, durch Verfolgung, Vertreibung und Unterdrückung geprägt und wurde in viele Länder verstreut. Die Sehnsucht nach der verlorenen Heimat ist geblieben. Es sind vor allem ihre Traditionen, die Armenier aus der ganzen Welt über alle Zeiten und Grenzen zusammenhält. Trotz der grausamen Geschichte gerieten sie nie in Vergessenheit und nähren seit Jahrhunderten die armenische Kunst, Literatur, Architektur und Musik.

Die Wurzeln der armenischen Musik gehen bis ins Altertum zurück. Die ersten überlieferten Quellen stammen aus dem 12.–9. Jahrhundert v. Chr., als die armenische Kultur in enger Verflechtung mit anderen Kulturen Vorder- und Mittelasiens existierte. Die Gründung eines eigenständigen armenischen Staates Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. bewirkte einen kulturellen Wendepunkt. «Grossarmenien» besaß, so der altgriechische Historiker und Geograph Strabon, schon im 2. Jahrhundert v. Chr. eine einheitliche Sprache. Und mit der Sprache entwickelte sich die Musik, deren Spuren man sowohl mündlich überliefert, wie z.B. durch Sagen, als auch in historischen und literarischen Quellen findet.

Die Christianisierung Armeniens im Jahre 301, eine der frühesten in Europa, stellt den nächsten entscheidenden Meilenstein dar. Seitdem hat sich der Stamm der armenischen Musikkultur den neuen Ritualen und Texten entsprechend verzweigt. Man kann von einer Einteilung in Volksmusik und in Kirchenmusik ausgehen, wobei diese Abgrenzung nur bedingt erfolgen kann, ebenso wie die Definition nach den üblichen Paarbegriffen wie profan/sakral oder heidnisch/ christlich. In der musikalischen Entwicklung Armeniens existierten die beiden Bereiche nie isoliert voneinander, sondern waren stets eng miteinander verflochten und beeinflussten sich gegenseitig. So verfolgt Christophor Kuschnarew, einer der grossen Forscher der armenischen Musik, in seinem Buch *Fragen zur Geschichte und Theorie der armenischen einstimmigen Musik* (1958) die spannende Entwicklungsgeschichte des eingangs erwähnten «Krunk». Noch im Jahre 1924 hörte er selbst eine seiner Varianten. Dieses Lied wurde über Jahrhunderte überliefert und trägt die charakteristischen Züge des weltlichen wie des geistlichen Genres.

Die Volksmusik entstand aus einer endlosen Vielfalt von Gattungen der traditionellen Folklore, insbesondere ritueller Art wie Hochzeits-, Liebes-, Kinder- und Scherzlieder oder auch Hirtenmelodien. Als Beispiel für die älteste Schicht der dörflichen Folklore können die improvisierten Pflüger-, Klage- oder Tanzlieder dienen

(...)

Die armenische Volksmusik ist ohne das reiche Spektrum ihrer Instrumente undenkbar. In der Regel wurden diese in verschiedenen Ensembles gespielt. Zu den populärsten Instrumenten zählt das Duduk (Kurzoboe) und die Zurna (Kegeloboe) in Begleitung der Zylindertrommel (Dhol). Das besonders verbreitete städtische Sazandar-Ensemble besteht aus den Seiteninstrumenten Târ, Kamantscha und einem Sänger, der auch die Rahmentrommel (Dap) spielt. Heute werden diese Instrumente vermehrt auch ausserhalb der traditionellen Volksmusik eingesetzt. Einige sind während des Festival in ganz anderen Kontexten und Ensembles zu hören, wie z.B. in Vache Sharafyans Werk *The Sun, the Wine and the Wind of Time*, wo Duduk zusammen mit Klaviertrio gespielt wird.

Ein eigenes Universum bildet die Kirchenmusik Armeniens. Allein das im 13. Jahrhundert geschaffene kanonische Hymnarium Sharakan (oder Sharaknots) besteht aus 1166 Hymnen. Dazu kommen noch die Gesangbücher Gandzaran und Mansurum. Gandz (wörtl. Schatz) ist die Bezeichnung für längere Hymnen historischen und religiösen Inhalts, die ausserhalb der Kirche gesungen wurden. Diese Gattung wurde seit dem 10. Jahrhundert verbreitet, u.a. durch den zu seiner Zeit berühmten Tagerer Gregor von Narek (ca. 945–1003). Volks- und Kirchenmusik bilden bis heute eine unerschöpfliche Quelle für die so genannte Kunstmusik, das heisst für das kompositorische Musikschaffen Armeniens. Angesichts der Jahrhunderte alten Tradition ist ihre Geschichte relativ jung, aber ereignisreich und überaus dramatisch. Dieses «Drama» ist nicht neu und wurde unvermeidlich innerhalb der nationalen Musikschulen gespielt, die im 19. Jahrhundert die europäische Musikszene betraten. Die ewige Frage, mit der sich die Komponisten bis heute auseinandersetzen, lautete: «Wie kann man die Musiksprache der Heimat einem fremden Ohr verständlich machen, ohne sie zu zerstören?»

(...)

Man könnte noch viele Namen erwähnen, doch das würde hier zu weit führen. Einen aber gibt es, der einen besonderen Platz in der Musikgeschichte Armeniens einnimmt: Es ist Sogomon Sogomonian, mit geistlichem Namen Komitas. Das ganze Schaffen, sogar das Schicksal dieses unermüdbaren Charib, dieses Wanderers, Dulders und Kämpfers, gilt noch heute als Symbol der armenischen Musik. Als grosser Kenner der Volkskunst wirkte Komitas gleichzeitig als Wissenschaftler, Komponist, Sänger und Chorleiter. Nachdem er die Geistliche Akademie Etschmiadzin im Range eines Vardapet (Kirchenlehrers, Doktors der Dogmenlehre) abgeschlossen hatte, studierte er eine Zeitlang bei dem schon erwähnten Makar Ekmalyan und kam 1896 nach Berlin, um seine Musikausbildung zu vervollkommen. Genau dort, im Herzen Europas (und genau wie Glinka 40 Jahre zuvor) stellte er Reflexionen über das Schicksal «seiner» Musik an. Eigentlich war er davon überzeugt, dass für sie ein eigener Weg eingeschlagen werden musste. Gleichzeitig fragte er sich, ob ein klassischer Umgang mit der armenischen Monodie überhaupt möglich sei. Diese Zweifel und der hohe Anspruch an sein eigenes Schaffen sind wahrscheinlich neben den tragischen Lebensumständen die Ursache, dass die Anzahl der von ihm verfassten Kompositionen nicht besonders gross ist, und sein Hauptwerk *Patarag* sowie die Oper *Anusch* unvollendet blieben. Dagegen finden sich in Komitas' Nachlass Aufzeichnungen von allein ca. 3000 Liedern sowie theoretische Studien-, Tanz- und Instrumentenbeschreibungen. Komitas war der erste, der mit dem von ihm gegründeten Chor (er trug den Namen Gusan, in Anklang an die schon erwähnten armenischen Volkssänger Gusanner) die armenische Volksmusik im Original oder in eigenen Bearbeitungen in vielen Ländern bekannt machte, insbesondere in Frankreich, Deutschland, der Schweiz, Italien, der Türkei und Ägypten. Beim Festival werden verschiedentlich Werke von Komitas gespielt und gesungen – und seine Bearbeitungsmethoden werden aufs Neue überzeugen. Es war ihm nicht genug, etwa nach

dem Vorbild von Ekmalyan oder Kara-Murza die Originalmelodien choralartig zu arrangieren und sie gleichsam wie Intarsien in klassischer Form einzusetzen. Ebenso wie seine jungen Zeitgenossen Strawinsky und Bartók bahnte Komitas neue Wege für die natürliche Entwicklung des volkstümlichen Materials. Das Wichtigste war für ihn, *«stilistisch und sinnlich den eigenen Charakter und ein reines nationales Gepräge des ursprünglichen Melos zu bewahren.»* Den grössten Teil der Lieder übernahm Komitas fast identisch aus seinen ethnographischen Sammlungen und stellte sie ohne wesentliche Änderungen in einer feinen harmonisch-polyphonen Einfassung dar. Er zog eine durchsichtige Heterophonie der dichten Mehrstimmigkeit vor; dem scholastischen homophonen Satz ein widerhallendes Echo der bordunartigen Pedale, wie es auf Duduk, Zurna oder Kamantscha erzeugt werden kann; es sind diese Instrumente, denen oft die Rolle des *dham*, eines unendlichen Tons, zugeschrieben wird. Und schließlich bevorzugte er statt erstarrter akademischer Schemata einen freien sich in Variationen auflösenden Improvisationsprozess.