



SUPER AUDIO CD

VOICES FROM THE EAST

CHANDOS

SUPER AUDIO CD

Avet Rubeni Terterian

SYMPHONIES
NOS 3 AND 4

Bournemouth Symphony
Orchestra

Kirill Karabits





Courtesy of Ruben Terterian

Avet Rubeni Terterian, rehearsing his Fourth Symphony in St Petersburg, 1982

Avet Rubeni Terterian (1929 – 1994)

Symphony No. 3 (1975)*

28:34

for duduk, zurna, and large symphony orchestra

Dedicated to Herman Rubenovich Terterian

Tigran Aleksanyan duduk • zurna

Vahe Hovanesian duduk • zurna

1	I	♩ = 138 – 152	12:00
2	II	♩ = 88 (ad libitum)	8:45
3	III	♩ = 138	7:48

Komitas (Sghomon Sghomonian) (1869 – 1935)

4	Shoger jan	1:29
	(Dear Shoger)	
	Tigran Aleksanyan duduk	
	Vahe Hovanesian duduk	

Traditional

5	Noobar-Noobar Tigran Aleksanyan duduk Vahe Hovanesian duduk	2:25
---	--	------

Avet Rubeni Terterian

	Symphony No. 4 (1976, revised 1984)* for large symphony orchestra Dedicated to David Khandjian	26:09
6	[Part I] Beginning –	14:16
7	[Part II] Figure 92 –	4:38
8	[Part III] Figure 118	7:13
		TT 58:56

Bournemouth Symphony Orchestra*
Aryn Merchant leader
Kirill Karabits*



Kirill Karabits

Avet Terterian: Symphonies Nos 3 and 4

Biographical background

In his homeland, Avet Rubeni Terterian is regarded, alongside Aram Khachaturian (1903–1978), as the other giant of twentieth-century Armenian music, and as the founder of his nation's progressive school of composers.

Born in Baku, Azerbaijan, on 29 July 1929, to Armenian parents, Terterian began his musical education at the Baku Music College. Returning to his native country, he studied at the Komitas State Conservatory in Yerevan, latterly becoming a composition pupil of Edvard Mirzoyan (b. 1921). His early works follow in the tradition of Khachaturian, including choral works and songs, a Cello Sonata (1955), and the First String Quartet (1963). However, from his opera *The Ring of Fire* (1967) onwards, he developed an advanced musical language embracing atonality, the chance elements of Polish composers such as Lutosławski, and also electronics. Another significant influence was the music of his friend the Georgian composer Giya Kancheli (b. 1935), and important, too, was the way in which he absorbed aspects of Armenian folk and

ancient liturgical music into his personal voice.

The backbone of his achievement is enshrined in eight symphonies, which Terterian composed over two decades from 1969 onwards; a ninth was in progress at the time of his death. In summing them up he wrote:

We are all living on the threshold of a terrible apocalyptic judgement. It has always seemed to me that my symphonies are a cry of the soul for salvation and for the forgiveness of sins.

Each symphony is wholly individual; for instance, the Second is for male voices, mixed choir, and orchestra, the Third and Fifth include folk instruments, the Eighth is scored for two sopranos, tape, and orchestra. Alongside this symphonic output his second opera, *Das Erdbeben* (The Earthquake, 1984), is also among his finest achievements. In 1991 Terterian was made a People's Artist of the USSR; two years later he was awarded the Khachaturian Prize. During the last year of his life he lived in Germany through a grant from the Ministry of Culture of Brandenburg. He died, unexpectedly, aged sixty-five, on

11 December 1994, in Ekaterinburg, Russia, while attending a festival of his music.

Terterian said of himself that he was 'incapable of doing anything else but write music'. By all accounts a solitary man, he would spend months shut off from the world, engrossed in his compositions, working at the House of Artists in Dilijan, an Armenian mountain retreat, then, from 1982, in the village of Ayrivank, on the shores of Lake Sevan, an area famed for its natural beauty. Although Terterian was happily married for thirty-six years, his utterly devoted widow calculated that they had only spent a mere six-and-a half years together, such was his need for solitude.

It is little wonder that the imaginative, idiosyncratic music of Terterian is imbued with the spirit of Armenia, its traditions, its landscape (he spoke of how his compositions had been 'stirred by the vertical perspectives of the Caucasus'), its past, and the present of the composer's lifetime. In particular, the genocide perpetrated by the Ottomans on Armenians during and immediately after the First World War affected him to the core, its legacy a thread running through his symphonies as the dark, sometimes violent, eruptions that cast their shadows over them. The music that wells up from this crucible is one of contrasts: like Terterian himself, it can be reclusive, aching with loneliness and

a profound sorrow, expressed by means of an intense concentration on a tiny melodic fragment or, even, a single note played on the cusp of inaudibility. At times the music seems to be transported to some atavistic past. Terterian maintained that his compositions were 'a way, a road to God', and that creativity was a particular gift,

a reflection of that extra sensory world
where music lives. It is as though you pass
into a state where you hear sounds others
cannot, the vibrations of the Earth *and*
the Cosmos.

Symphony No. 3

In a further comment about his symphonies Terterian wrote that they

are about everything, they awaken
generic memories... self-immersion, self-
examination, and self-knowledge.

Both the Third and Fourth symphonies exemplify this, their basis being the contemplation of human existence, its meaning, especially in response to tragedy. The trigger for the former was the sudden death, in 1975, of Terterian's younger brother, Herman, who had enjoyed a successful career as a conductor, particularly of opera. The composer felt the loss acutely.

The Third Symphony was composed that same year and was given its first

performance, on 19 September 1975, by the Armenian Symphony Orchestra conducted by David Khandjian. It was awarded the State Prize of the Armenian Soviet Socialist Republic in 1977. The scoring is for a large orchestra with triple woodwind (quadruple clarinets), standard brass, although with two additional horns, an extensive array of percussion, piano, and strings. In addition, the score calls for pairs of zurnas and duduks, folk wind instruments, which take a prominent role: the folk musicians playing them in this recording are placed to the left of the conductor.

An abiding memory for Terterian haunts the symphony. When the brothers were children, Herman had a Japanese toy which, after being wound up and set in motion, laughed maniacally. For the composer, this sinister, unnatural laughter became a symbol of the frailty of life: it is evoked in the horns in the first movement and, even more so, in the finale. The opening movement presents a series of striking musical images, beginning with a percussion onslaught led by a virtuosic solo for the timpanist, the two lowest of the instruments being tuned a quarter tone apart. This music arose from Buddhist meditation rituals that Terterian witnessed during a visit to Mongolia, and from the mysterious force that he felt emanated from the drumming.

A stroke of the glockenspiel, combined with *pizzicato* cello and bass, brings utter contrast: a dialogue between two trombones, sometimes muted, and always *pianissimo*, sliding between notes; it evoked for Terterian a meditative state of mind and also posed the question, 'What is the nature of eternity?'

Another aural jolt occurs as the piercing sound of the zurnas intrudes: Terterian thought of them as representing the chaos of life. They are traditionally played in pairs, their wild, partly improvised music having the character of a whirling folk dance, in which whooping horns, wailing woodwind, and percussion join. A wedge of dissonant string sound is added to the texture, gradually fading as, by means of *glissandi*, the music ascends in pitch. A moment of silence, a wind and brass chord, then release: C major shining throughout the strings, before fading away.

Terterian commented that the short slow movement relates to *voghb*, a form of Armenian lamentation. Dominating the musical landscape is the haunting timbre of the duduks, the second player creating the effect known as a 'dam', achieved by the technique of circular breathing, whereby a note can be played perpetually in the manner of a drone. Above this the first player sobs a melancholy gesture. Terterian's use of the

instrument is distinctive: it involves just a few notes, played in a smooth sustained manner, which is a far cry from its folk music norms. Indeed, when the composer asked the renowned duduk player Djivan Gasparian to participate in the symphony, Gasparian could not believe that he was being asked to play only three notes.

Later, offstage, bell-like sounds toll (the score calls for pieces of railway track), then, over the omnipresent duduk drone, percussion crackles, which Terterian likened to the throwing of stones on the lid of a coffin. The threnody of the first duduk returns, and the movement ends in a consciously notated silence.

The work's finale is an explosion of energy, heavily percussive, piano added to the sonic mix. Terterian compared the music to a

crazy world that includes an insane
universal dance, representing both
something unstoppable and the hysterical
quality of contemporary times.

Long-held chords on trombones, trumpets, and E flat clarinet are slammed into the texture, as are string clusters and *glissandi*, before shrieking zurnas and horns – which rise *glissandi*, then hurtle downward through chromatic scales – escalate the ferocious momentum of the music. After a dramatic cut-off, the music hearkens back to the

passage played by the trombones in the first movement, as well as to the soliloquy of the first duduk in the slow movement, asking once more the questions, 'What is life? What is death?' The screeching of the zurnas shrilly initiates the *dénouement* of the work, the horns portraying Herman's toy in a last spurt of mockery. At the very end only the hushed drone of the lower duduk is left, as if a solitary surviving witness to the journey that has gone before.

Symphony No. 4

Terterian composed the Fourth Symphony the following year, straight after the Third, and dedicated it to the conductor David Khandjian. It was first performed, in Yerevan, on 19 November 1976, by the Armenian Symphony Orchestra, conducted by its dedicatee. Like the previous symphony, it is scored for a large orchestra, with the addition of harpsichord, piano, and organ. In this recording, Kirill Karabits has decided to perform the original version, without bar lines, and chosen the option of a harpsichord, rather than a pre-recorded set of ancient Armenian texts.

At the time Terterian composed the symphony, the loss of his brother was still uppermost in his mind; consequently, the work, Janus-faced, offers a further

examination of loss and mourning, but from a far more personal perspective, and also in contemplation of death in its relationship to the cosmos. Whereas the previous symphony had recognisable symphonic elements – both its three-movement form and its use of folk instruments are features that an Armenian audience would find familiar – in the Fourth, Terterian strips everything away to create a work which he described as revealing the kernel of his artistic sensibility:

I have always considered the Fourth Symphony as totally mine, with my own truth. The Symphony is close to me because its aural atmosphere leaves the listener alone with himself, and there starts a study of one's Id through sound and silence, music of space and earth.

Compared to that of the Third Symphony, the overall tempo of the Fourth is slow, its events unfolding over a single span without obvious divisions, as it explores 'sound as part of the universe'. Despite their differences, the progress of the Fourth Symphony, like that of the Third, can be thought of in terms of a journey. Once more Terterian's aural imagination is breathtaking. The symphony begins with silence, a conscious concentrating of the mind; *pianissimo* chimes of a solitary bell follow. A harpsichord joins, in Terterian's words,

'as if from the past, somewhere, far away, someone is playing'. To this dreamlike music, *divisi* first violins add a complex chord, some playing vibrato, others not. As though in the farthest recesses of the cosmos, a muffled percussive blast occurs; violas are added to the sonic kaleidoscope, and a cluster of notes ring out on glockenspiel. Once all the strings have been added to the haze, pointillistic gestures are supplied by xylophone, E flat clarinet, flutes, and trumpets.

A whining, slithering chromatic fragment erupts. It is played in close imitation on muted trumpets and horns; the musicians, improvising on the idea, are instructed to play as if mocking one another (a further reminder, perhaps, of Herman's toy?). As the music cascades downwards, like apocalyptic fanfares, woodwind join, followed by percussion, then flutter-tonguing trombones and tuba punch out wedges of sound to the pulse of the work's opening bell strokes. The music rises to the symphony's first awesome climax.

As brass and wind instruments, apart from flutes, are withdrawn, not only does the music quieten, but the colours of the orchestral canvas also change: celesta, harpsichord, and piano come into the foreground, improvising on their given fragments. Another brief climax, with the

lash of whips and cymbals, then a slicing octave chord on trombones and tuba follows. Here, at the symphony's only tempo marking (*Allegro vivace*), the strings, using their bows to create a clicking sound, initiate a new textural colour. Against a *crescendo* of percussive interjections, the music fades, leaving only the rippling currents of the harpsichord.

Now, at the midpoint of the symphony, there is a moment of still beauty: like a beckoning call (to this writer it suggests Charon summoning souls across the Styx), the solo horn arches an octave on the note E flat, followed by a rising fifth on A flat, yet these consonant intervals are rapidly negated by an A natural on cor anglais and a D flat on oboe. As the calls are repeated, dissonant *divisi* strings very gradually morph into a ringing chord of C major. As this consonant harmony vanishes, the distant harpsichord music reappears, four single strokes chiming on the celesta.

Dominating the final pages of the work is an eerie stamping rhythm, foreboding in its wooden, lumbering beat. The music bursts into a maelstrom of throbbing woodwind, entirely unsynchronised with the implacable marching percussion below, the colours varied yet again, now by the addition of an organ. Little by little the music subsides,

punctuated by gestures from bass clarinet and contrabassoon. The tread of time seemingly continues ever onwards, into eternity, the music coming full circle with the stroke of a bell, as heard at the opening.

Folk music improvisations

The zurna is common in central Eurasia and comprises several types, Terterian specifying the higher pitched instrument for the Third Symphony. It is a relative of the European mediaeval shawm, the precursor of the modern oboe. Having a softer, rather nasal sound, the duduk is an ancient double-reed instrument native to Armenia, and as such it is a symbol of the nation. Made of apricot wood, it produces an otherworldly sound suggestive of antiquity, which has led to its incorporation in scores for films such as *Gladiator*, and for television, for instance the adaptation of *Game of Thrones*, in which it is heard in the theme associated with the Dothraki clan. For this CD, Vahe Hovanesian and Tigran Aleksanyan recorded two short improvisations for duduks. The first is on a melody, 'Shoger jan' (Dear Shoger), by Soghomon Soghomonian (1869–1935) who, known by his ordained name, Komitas, was a multi-faceted musician – composer, singer, choirmaster, pioneering ethnomusicologist, and founder of the Armenian national school

of music. The melody of the second is a traditional folksong. Both 'Shoger jan' and 'Noobar-Noobar' are songs extolling the virtues of women, called Shoger and Noobar, respectively.

© 2019 Andrew Burn

A note from the conductor

I remember meeting Avet Terterian in 1991, at the time of a performance of his Third Symphony at the Kiev Music Fest in the Ukraine.

A well-set man, middle-height, wearing a big cross around his neck, he impressed me with his rather mystical appearance and a sincere but somehow elusive smile on his face. That image kept coming back to me over the years, as if there was an enigma about him and his music that had to be unravelled.

The same feeling came over me when I conducted Terterian's Third Symphony for the first time; the music drew virtual images before my mind's eye and touched me through its great contrast between powerful explosions and moments of the most intimate reflection. Combining a palette of largely familiar orchestral colours with the mysterious sound of duduk and of the small but violent zurna, it constructed a unique edifice of feelings and emotions.

Symphony No. 4 was the composer's favourite; the music can be compared to a profound meditation, taking place 'between earth and heaven'. The performer and listener become observers, and the observation transforms both, showing each the way into him- or herself.

Terterian's music represents a unique combination of eastern and western traditions; it gives performers an opportunity, and a responsibility, to shape and live the music in a very individual way. It is like a mirror in which you look at yourself; it excites your imagination and takes you on a powerful emotional journey.

© 2019 Kirill Karabits

Founded in 1893, the **Bournemouth Symphony Orchestra** remains at the forefront of the orchestral scene in the UK, serving communities across the South and South West, and extending its influence across the whole of the UK and internationally with regular festival appearances, an extensive catalogue of recordings, and live broadcasts on BBC Radio 3. During the tenure of its founder, Sir Dan Godfrey, it worked with such illustrious figures as Bartók, Elgar, Holst, Sibelius, Stravinsky, and Vaughan Williams; it gave numerous premières and

was the first orchestra in the UK to perform all Tchaikovsky's symphonies. More recently, it has worked with Sir Peter Maxwell Davies, David Matthews, Rodion Shchedrin, Sir John Tavener, Sir Michael Tippett, Sir James MacMillan, and Mark-Anthony Turnage. Succeeding such esteemed chief conductors as Sir Charles Groves, Constantin Silvestri, Rudolf Schwarz, Paavo Berglund, Andrew Litton, Yakov Kreizberg, and Marin Alsop, Kirill Karabits continues to lead the Orchestra in a variety of exciting plans and events.

The Orchestra and its various smaller ensembles give more than 140 public performances annually, touring widely and making regular appearances at the BBC Proms. Abroad it has made notable appearances at Carnegie Hall and Lincoln Center, New York, and at the Amsterdam Concertgebouw, Wiener Musikverein and Konzerthaus, Rudolfinum in Prague, and Berliner Philharmonie. The Orchestra's musicians take part in an extensive portfolio of learning and community projects, including initiatives involving people living with dementia and the creation of a groundbreaking disabled-led ensemble, BSO Resound. Since its pioneering beginnings in 1914, the Bournemouth Symphony Orchestra has amassed a discography of more than 300 recordings, recent acclaimed releases

including works by Bartók, Bernstein, Dvořák, Finzi, Glazunov, Howells, Khachaturian, Mussorgsky, Prokofiev, Shostakovich, Tchaikovsky, Vaughan Williams, and Walton. www.bsolive.com

In his eleventh year as its Chief Conductor, **Kirill Karabits** enjoys an internationally celebrated relationship with the Bournemouth Symphony Orchestra, with which he has made many critically acclaimed recordings and appeared regularly at the BBC Proms. He has worked with leading international ensembles such as the Cleveland Orchestra, Philadelphia Orchestra, San Francisco Symphony, and Chicago Symphony Orchestra, Münchner Philharmoniker, Orchestre national de France, Philharmonia Orchestra, Rotterdams Philharmonisch Orkest, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Orchestra Filarmonica del Teatro La Fenice, and BBC Symphony Orchestra. He enjoys a special relationship with the Russian National Orchestra with which he returned to the Edinburgh International Festival in the 2018/19 season and more recently embarked on an extensive North American tour with Mikhail Pletnev, which included his New York debut at the Lincoln Center. He also recently made his debuts with the symphony orchestras of

Toronto, Cincinnati, Seattle, and Melbourne, and with the Wiener Symphoniker at the Musikverein, as well as a return to Deutsche Oper Berlin.

The 2019/20 season will include a number of returns and debuts, in North America, the European continent, Australia, and South Korea. It will also see him embark on a European and South American tour with the Russian National Orchestra, which will include performances at the Elbphilharmonie Hamburg and the Tonhalle Düsseldorf. A prolific conductor of opera, Kirill Karabits has appeared at Deutsche Oper Berlin, Oper Stuttgart, Glyndebourne Festival Opera, Staatsoper Hamburg, English National Opera,

the Bolshoi Theatre, and Wagner Geneva Festival, in a repertoire ranging from Mozart to Britten. A champion of the next generation of bright musicians, he is Artistic Director of the I, CULTURE Orchestra which he conducted on a European tour in August 2015, with Lisa Batiashvili as soloist, and on a tour of summer festivals in 2018, which included concerts at the Concertgebouw in Amsterdam and the Montpellier Festival. Most recently, in the course of a UK tour, he conducted the National Youth Orchestra of Great Britain for the first time. The Royal Philharmonic Society named Kirill Karabits Conductor of the Year in 2013.



Courtesy of Ruben Terterian

Avet Rubeni Terterian, sculpture by David Bedjanian

Avet Terterian: Sinfonien Nr. 3 und 4

Biografischer Hintergrund

In seiner Heimat gilt Avet Rubeni Terterian neben Aram Khatchaturian (1903 – 1978) als zweiter Gigant der armenischen Musik des zwanzigsten Jahrhunderts und außerdem als Begründer der progressiven Kompositionsschule seines Landes.

In Baku, Aserbaidshan, am 29. Juli 1929 als Sohn armenischer Eltern geboren, begann er seine musikalische Ausbildung an der Musikakademie Baku. Nach der Rückkehr in seine Heimat studierte er am Staatlichen Komitas-Konservatorium in Jerewan und wurde später Kompositionsschüler von Edward Mirsojan (geb. 1921). Seine frühen Werke, darunter Chorkompositionen, Lieder, eine Cellosone (1955) und das Erste Streichquartett (1963) folgen der Tradition Khatchaturians. Nach der Komposition seiner Oper *Der Feuerring* (1967) entwickelte er jedoch eine fortschrittliche musikalische Sprache, die sowohl Atonalität als auch die Zufallselemente von polnischen Komponisten wie Lutoslawski sowie Elektronik umfasste. Ein weiterer wesentlicher Einfluss war die Musik seines Freundes, des georgischen Komponisten Giya Kancheli (geb. 1935) und

auch die Art und Weise, wie er Aspekte der armenischen folkloristischen und altertümlichen liturgischen Musik in seine persönliche Stimme absorbierte, stellte einen wichtigen Aspekt dar.

Die Grundpfeiler seines Œuvres sind die acht Sinfonien, welche Terterian in zwei Jahrzehnten seit 1969 komponierte; eine neunte war zum Zeitpunkt seines Todes in Arbeit. Sie zusammenfassend schrieb er:

Wir alle leben an der Schwelle eines
fürchterlichen apokalyptischen Gerichts.
Es schien mir immer, als seien meine
Sinfonien ein Schrei der Seele nach
Erlösung und Vergebung der Sünden.

Jede Sinfonie ist ganz und gar individuell. Die Zweite beispielsweise ist für Männerstimmen, gemischten Chor und Orchester, in der Dritten und Fünften kommen folkloristische Instrumente vor, die Achte ist mit zwei Sopranen, Tonband und Orchester besetzt. Neben diesem sinfonischen Schaffen gehört Terterians zweite Oper *Das Beben* (1984) zu seinen größten Leistungen. 1991 wurde Terterian zum Volkskünstler der UdSSR ernannt, und zwei Jahre später erhielt er den Khatchaturian-Preis. Das letzte Jahr seines

Lebens verbrachte er im Rahmen eines Brandenburg-Stipendiums in Deutschland. Er verstarb unerwartet im Alter von fünfundsechzig Jahren am 11. Dezember 1994 in Ekaterinburg, Russland, wo er an einem Festival seiner Musik teilnahm.

Terterian sagte von sich selbst, er sei "unfähig etwas anderes zu tun als Musik zu schreiben". Allen Berichten zufolge ein Einzelgänger, verbrachte er Monate abgeschnitten von der Welt, in seine Kompositionen vertieft, bei der Arbeit im Gasthaus für Künstler in Dilijan, einem Rückzugsort in den armenischen Bergen und später ab 1982 im Dorf Ayrvank am Ufer des Sewan-Sees, einer Gegend, die für ihre natürliche Schönheit berühmt ist. Obwohl Terterian sechsunddreißig Jahre glücklich verheiratet war, errechnete seine ihn treu liebende Witwe, dass sie nur ganze sechseinhalb Jahre gemeinsam verbracht hatten, so groß war sein Bedürfnis nach Einsamkeit.

Es ist kein Wunder, dass die einfallsreiche, eigenwillige Musik Terterians vom Geist Armeniens durchdrungen ist, von seinen Traditionen, seiner Landschaft (er sprach davon, dass seine Kompositionen "von den vertikalen Perspektiven des Kaukasus angeregt" worden seien), seiner Vergangenheit und der Gegenwart des

Lebens des Komponisten. Besonders der während und direkt nach dem Ersten Weltkrieg von den Osmanen am armenischen Volk begangene Genozid traf ihn zutiefst, und dessen Vermächtnis ist ein Faden, der seine Sinfonien durchzieht, in dunklen, mitunter gewalttätigen Eruptionen seinen Schatten über sie wirft. Die Musik, die diesem Schmelztiegel entspringt, ist voller Kontraste: Wie Terterian selbst kann sie zurückgezogen sein, vor Einsamkeit und tiefster Trauer schmerzend, was mit Hilfe intensiver Konzentration auf ein winziges melodisches Fragment oder sogar einen einzelnen Ton, am Rande der Unhörbarkeit gespielt, ausgedrückt wird. Manchmal scheint die Musik in irgendeine Art atavistischer Vergangenheit transportiert zu sein. Terterian behauptete, seine Kompositionen seien "ein Weg, eine Straße zu Gott" und die Kreativität sei eine besondere Gabe,

eine Reflexion jener übersinnlichen Welt, in der die Musik lebt. Es ist, als ob man in einen Zustand übergeht, in dem man Klänge hört, die andere nicht hören können, die Vibrationen der Erde und des Kosmos.

Sinfonie Nr. 3

In einer weiteren Anmerkung zu seinen Sinfonien schrieb Terterian, dass sie

über alles sind, sie erwecken urtypische
Erinnerungen ... Selbstvertiefung,
Selbsterforschung und Selbstkenntnis.

Sowohl die Dritte als auch die Vierte Sinfonie sind dafür beispielhaft, wobei ihre Basis die Betrachtung der menschlichen Existenz darstellt, und zwar deren Bedeutung, besonders als Reaktion auf tragische Ereignisse. Der Auslöser für die erste der beiden war der Tod von Terterians jüngerem Bruder Herman im Jahr 1975, der, besonders im Opernbereich, ein erfolgreicher Dirigent gewesen war. Der Verlust traf den Komponisten schwer.

Die Dritte Sinfonie entstand im gleichen Jahr und wurde am 19. September 1975 durch das Armenische Sinfonieorchester unter der Leitung von David Khandjian uraufgeführt. 1977 erhielt das Werk den Staatspreis der Armenischen Sozialistischen Sowjetrepublik. Es ist für großes Orchester mit dreifachen Holzbläsern (vierfachen Klarinetten), Standard-Blech, jedoch mit zwei zusätzlichen Hörnern, einer umfangreichen Auswahl an Schlagwerk, Klavier und Streichern besetzt. Zusätzlich verlangt die Partitur ein Paar Zurnas und Duduks, folkloristische Blasinstrumente, denen eine prominente Rolle zukommt: Die Volksmusiker, welche sie in dieser Aufnahme spielen, sind zur Linken des Dirigenten platziert.

Eine bleibende Erinnerung Terterians spukt durch die Sinfonie: Als die Brüder Kinder waren, besaß Herman ein japanisches Spielzeug, das wie wahnsinnig lachte, wenn man es aufzog und in Bewegung setzte. Für den Komponisten wurde dieses unheimliche, unnatürliche Lachen zum Symbol für die Zerbrechlichkeit des Lebens: Es klingt im ersten Satz und noch mehr im Finale in den Hörnern wider. Der Anfangssatz weist eine Reihe eindrucksvoller musikalischer Bilder auf, beginnend mit einem Ansturm des Schlagwerks, das von einem virtuoson Pauken-Solo angeführt wird, wobei die beiden tiefsten Pauken einen Viertelton auseinander gestimmt sind. Die Musik entstand aus buddhistischen Meditationsritualen, die Terterian während einer Reise in die Mongolei erlebte, und aus der mysteriösen Kraft, die das Trommeln seinem Gefühl nach ausstrahlte. Ein Schlag des Glockenspiels, kombiniert mit Pizzicato-Celli und -Bässen, sorgt für äußersten Kontrast: einen zwischen den Tönen hin und her gleitenden Dialog zweier Posaunen, zeitweise gedämpft und immer *pianissimo*. Dieser erzeugte für Terterian einen meditativen Geisteszustand und warf außerdem die Frage auf: "Was ist das Wesen der Ewigkeit?".

Ein weiterer akustischer Ruck findet statt, wenn sich der durchdringende

Klang der Zurnas einmischt – für Terterian repräsentierten sie das Chaos des Lebens. Sie werden traditionell in Paaren gespielt, und ihre wilde, teils improvisierte Musik hat den Charakter eines wirbelnden Volkstanzes, in den brüllende Hörner, jammernde Holzbläser und Schlagwerk einstimmen. Der Textur wird eine Portion dissonanter Streicherklang beigemischt, der nach und nach verklingt, während die Musik mit Hilfe von *glissandi* in ihrer Tonhöhe ansteigt. Es folgt ein Moment der Stille, dann ein Holz- und Blechbläserakkord und schließlich die Auflösung: C-Dur, das durch die gesamten Streicher glänzt, bevor es verklingt.

Terterian merkte an, dass sich der kurze langsame Satz auf *voghb*, eine Form von armenischer Klage bezieht. Die musikalische Landschaft wird vom eindringlichen Timbre der Duduks dominiert, wobei der zweite Spieler einen als "Dam" bekannten Effekt erzeugt, der durch die Technik der Zirkularatmung erreicht wird, so dass ein Ton ununterbrochen in der Art eines Borduns gespielt werden kann. Darüber schluchzt der erste Spieler in einer melancholischen Geste. Terterian setzt das Instrument markant ein: Nur wenige Töne werden auf ruhige, ausgehaltene Art und Weise gespielt, was einen großen Unterschied zu den Normen der Volksmusik für das Instrument darstellt.

Tatsächlich konnte der bekannte Duduk-Spieler Djivan Gasparian nicht glauben, dass er nur drei Töne spielen sollte, als der Komponist ihn bat, bei der Sinfonie mitzuwirken.

Später ertönen hinter der Bühne glockenartige Klänge (die Partitur verlangt Stücke von Eisenbahnschienen), und dann prasselt über dem allgegenwärtigen Duduk-Bordun das Schlagwerk, was Terterian mit dem Werfen von Steinen auf einen Sargdeckel verglich. Das Klagelied des ersten Duduks kehrt zurück, und der Satz endet in bewusst notierter Stille.

Bei dem Finale des Werks handelt es sich um eine Energie-Explosion, mit viel Schlagwerk und Klavier als weiterer Zutat in der Klangmischung. Terterian verglich die Musik mit einer

verrückten Welt, zu der ein wahnsinniger universeller Tanz gehört, der sowohl etwas Unaufhaltsames als auch die Hysterie der heutigen Zeit repräsentiert.

Langausgehaltene Akkorde in Posaunen, Trompeten und Es-Klarinette werden ebenso wie Streicher-Cluster und *glissandi* in die Textur hinein geknallt, bis kreischende Zurnas und Hörner, die in *glissandi* aufsteigen und dann durch chromatische Tonleitern abwärts sausen, die grimmige Wucht der Musik eskalieren. Nach einer dramatischen

Unterbrechung besinnt sich die Musik auf die Posaunen-Passage des ersten Satzes sowie auf den Monolog des ersten Duduks im langsamen Satz und fragt wiederum: "Was ist Leben? Was ist Tod?". Das Kreischen der Zurnas leitet schrill die Auflösung des Werks ein, und die Hörner porträtieren Hermans Spielzeug in einem letzten Ausbruch von Hohn. Ganz am Ende ist nur noch der gedämpfte Bordun des tieferen Duduks übrig, wie ein einsamer überlebender Zeuge der vorhergegangenen Reise.

Sinfonie Nr. 4

Terterian komponierte die Vierte Sinfonie im folgenden Jahr, direkt im Anschluss an die Dritte, und widmete sie dem Dirigenten David Khandjian. Sie wurde am 19. November 1976 durch das Armenische Sinfonieorchester unter Leitung des Widmungsträgers in Jerewan uraufgeführt. Wie auch die vorhergehende Sinfonie ist sie mit großem Orchester und zusätzlich Cembalo, Klavier und Orgel besetzt. Für diese Einspielung hat sich Kirill Karabits für die Originalversion entschieden, die ohne Taktstriche notiert ist und statt einer zuvor aufgezeichneten Gruppe klassischer armenischer Texte die Variante des Cembalos gewählt.

Zu der Zeit als Terterian die Sinfonie komponierte, war ihm der Tod seines Bruders

immer noch allgegenwärtig, und daher bietet das Werk, einem Januskopf gleichend, eine weitere Auseinandersetzung mit den Themen Verlust und Trauer, allerdings aus einer weit persönlicheren Perspektive und außerdem den Tod in seinem Verhältnis zum Kosmos betrachtend. Während die vorhergehende Sinfonie erkennbar sinfonische Elemente aufwies – sowohl die dreisätzige Form als auch den Einsatz von folkloristischen Instrumenten, welche einem armenischen Publikum wohl bekannt gewesen wären – reduziert Terterian in der Vierten alles, um ein Werk zu schaffen, welches er als Offenbarung des Wesens seiner kreativen Sensibilität beschrieb:

Ich habe die Vierte Sinfonie immer als ganz und gar meine betrachtet, mit meiner eigenen Wahrheit. Die Sinfonie ist mir so nahe, weil ihre Klangatmosphäre den Hörer mit sich alleine lässt, und dort beginnt ein Studium des eigenen Id durch Klang und Stille, Musik des Raums und der Erde.

Verglichen mit dem der Dritten Sinfonie ist das Tempo der Vierten insgesamt langsam, und die Geschehnisse entfalten sich in einem einzigen Bogen ohne offensichtliche Unterteilungen, während sie "den Klang als Teil des Universums" erkundet. Trotz aller Unterschiede kann man das Fortschreiten der Vierten ebenso wie das der Dritten Sinfonie

als eine Reise betrachten. Wieder einmal ist Terterians akustischer Einfallsreichtum atemberaubend. Die Sinfonie beginnt in Stille, mit bewusster Konzentration; es folgen *pianissimo* Schläge einer einzelnen Glocke. Ein Cembalo stimmt ein, in Terterians Worten "wie aus der Vergangenheit, als ob irgendwo weit entfernt jemand spielt". Dieser traumartigen Musik fügen *divisi* erste Violinen einen komplexen Akkord hinzu, einige mit Vibrato spielend, andere ohne. Wie aus den entferntesten Winkeln des Kosmos erklingt eine gedämpfte Schlagwerk-Explosion, dem Klang-Kaleidoskop werden Bratschen hinzugefügt, und auf dem Glockenspiel verhallt ein Cluster. Wenn dann alle Streicher dem Dunst hinzugefügt worden sind, steuern das Xylophon, die Es-Klarinette, Flöten und Trompeten pointillistische Gesten bei.

Ein jaulendes, schlitterndes chromatisches Fragment bricht hervor. Es wird in enggeführter Imitation auf gedämpften Trompeten und Hörnern gespielt, und die Musiker, die über die Idee improvisieren, werden angewiesen, so zu spielen, als ob sie sich über einander lustig machten (vielleicht eine weitere Erinnerung an Hermans Spielzeug?). Während die Musik abwärts stürzt, setzen wie apokalyptische Fanfaren die Holzbläser ein, denen zunächst Schlagwerk sowie dann Posaunen und

Tuba folgen, die mit Flatterzunge im Takt der das Werk beginnenden Glockenschläge Klangklötze auswerfen. Die Musik erhebt sich zum ersten überwältigenden Höhepunkt der Sinfonie.

Wenn sich dann die Blech- und Holzbläser bis auf die Flöten zurückziehen, beruhigt sich nicht nur die Musik, sondern auch die Farben der orchestralen Leinwand ändern sich: Celesta, Cembalo und Klavier treten in den Vordergrund und improvisieren über ihre jeweiligen Fragmente. Einem weiteren kurzen Höhepunkt mit Hieben von Peitsche und Becken folgt ein schneidender Oktavakkord in Posaunen und Tuba. Indem sie ihre Bögen einsetzen, um einen klickenden Klang zu erzeugen, initiieren die Streicher hier – bei der einzigen Tempoanweisung der gesamten Sinfonie (*Allegro vivace*) – eine neue Texturfarbe. Vor einem *crescendo* perkussiver Einwürfe verklingt die Musik und lässt nur die kräuselnden Läufe des Cembalos zurück.

Jetzt, in der Mitte der Sinfonie, gibt es einen Moment ruhiger Schönheit: Wie ein lockender Ruf (diesem Autor suggeriert er den Fährmann Charon, der die Seelen über den Fluss Styx herbeiruft) wölbt das Solo-Horn auf Es eine Oktave empor, gefolgt von einer steigenden Quinte auf As, doch diese konsonanten Intervalle werden schnell von einem A des Englischhorns und einem Des

der Oboe negiert. Wenn die Rufe wiederholt werden, verwandeln sich die dissonanten *divisi* Streicher ganz langsam in einen klangvollen C-Dur-Akkord. Während diese konsonante Harmonie verschwindet, taucht die entfernte Cembalo-Musik wieder auf, und vier einzelne Schläge erklingen auf der Celesta.

Die letzten Seiten des Werks werden von einem unheimlichen stampfenden Rhythmus dominiert, der mit seinem hölzernen, schwerfälligen Schlag voller Vorahnung ist. Die Musik bricht in einen Strudel pulsierender Holzbläser aus, völlig unsynchronisiert mit dem darunter liegenden, unerbittlich marschierenden Schlagwerk, und die Farben werden wieder variiert – diesmal durch Hinzufügen einer Orgel. Nach und nach verebbt die Musik, unterbrochen von Gesten der Bassklarinette und des Kontrafagotts. Der Schritt der Zeit scheint in die Ewigkeit fortzuführen, und mit einem Glockenschlag, wie er zu Anfang zu hören war, schließt die Musik den Kreis.

Volksmusik-Improvisationen

Die Zurna ist in Zentral-Eurasien weit verbreitet, und sie existiert in verschiedenen Ausprägungen, wobei Terterian für die Dritte Sinfonie das höher gestimmte Instrument vorsieht. Sie ist mit der mittelalterlichen

europäischen Schalmei verwandt, der Vorfahrin der modernen Oboe. Das Duduk mit seinem leiseren, recht nasalen Klang ist ein altertümliches Doppelrohr-Instrument, das aus Armenien stammt und so als Symbol für die Nation steht. Aus Aprikosenholz gefertigt, erzeugt es einen überirdischen Klang, der die Antike suggeriert, weshalb das Instrument für Filmmusiken wie etwa *Gladiator* und im Fernsehen zum Beispiel für die Adaption von *Game of Thrones*, wo es im Thema des Dothraki-Clans zu hören ist, eingesetzt wurde. Für diese CD haben Vahe Hovanesian und Tigran Aleksanyan die zwei kurzen Improvisationen für Duduk eingespielt. Die erste ist über die Melodie "Shoger jan" (Liebe Shoger) von Soghomon Sghomonian (1869 – 1935), der, bekannt unter seinem Ordensnamen Komitas, ein facettenreicher Musiker war – Komponist, Sänger, Chorleiter, wegweisender Ethnomusikologe und Begründer der nationalen armenischen musikalischen Schule. Die Melodie des zweiten Liedes ist ein traditionelles Volkslied. Sowohl bei "Shoger jan" und "Noobar-Noobar" handelt es sich um Lieder, welche die Tugenden der Frauen preisen, nämlich jeweils Shoger und Noobar.

© 2019 Andrew Burn

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkungen des Dirigenten

Ich erinnere mich daran, wie ich Avet Terterian 1991 anlässlich einer Aufführung seiner Dritten Sinfonie beim Kiewer Musikfest in der Ukraine kennenlernte.

Ein gut gebauter Mann mittlerer Größe, der ein großes Kreuz um den Hals trug, beeindruckte er mich durch seine recht mystische Erscheinung und ein aufrichtiges aber doch schwer fassbares Lächeln auf seinem Gesicht. Dieses Bild kam mir über die Jahre immer wieder in den Sinn, so als ob da ein Rätsel um ihn sei, das es zu lösen gelte.

Das gleiche Gefühl überkam mich auch, als ich zum ersten Mal Terterians Dritte Sinfonie dirigierte. Die Musik ließ vor meinem inneren Auge virtuelle Bilder entstehen und berührte mich durch ihren großen Kontrast von kraftvollen Explosionen und Momenten innigster Nachdenklichkeit. Indem sie eine Palette größtenteils bekannter Orchesterfarben mit dem mysteriösen Klang des Duduks und der kleinen aber

ungestümen Zurna verbindet, errichtet sie ein einzigartiges Gefüge von Gefühlen und Emotionen.

Die Vierte war die Lieblingssinfonie des Komponisten, und die Musik lässt sich mit einer tiefgehenden, "zwischen Himmel und Erde" stattfindenden Meditation vergleichen. Ausführender und Zuhörer werden zu Beobachtern, und die Beobachtung verwandelt beide und zeigt ihnen jeweils einen Weg ins eigene Innere.

Terterians Musik stellt eine einzigartige Verbindung östlicher und westlicher Traditionen dar. Sie gibt den Ausführenden die Möglichkeit und auch die Verantwortung, die Musik auf sehr individuelle Art und Weise zu formen und zu leben. Sie ist wie ein Spiegel, in dem man sich selbst betrachtet – sie zieht einen in ihren Bann an und nimmt einen mit auf eine gewaltige emotionale Reise.

© 2019 Kirill Karabits

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh



Recording Terterian's Symphony No. 3

Avet Terterian: Symphonies nos 3 et 4

Repères biographiques

Avet Rubeni Terterian est considéré dans son pays, aux côtés d'Aram Khatchaturian (1903 – 1978), comme l'autre géant de la musique arménienne du vingtième siècle, et comme le fondateur de l'école de compositeurs progressistes de sa nation.

Né le 29 juillet 1929 à Bakou en Azerbaïdjan de parents arméniens, Terterian commença sa formation musicale au Collège de Musique de Baku. De retour dans son pays natal, il poursuivit ses études au Conservatoire Komitas d'Erevan, devenant plus tard un élève en composition d'Edvard Mirzoian (né en 1921). Ses premières œuvres suivent la tradition de Khatchaturian, et incluent des pièces pour chœur, des mélodies, une Sonate pour violoncelle (1955), et le Premier Quatuor à cordes (1963). Cependant, à partir de son opéra *L'Anneau de feu* (1967), il développa un langage musical avancé englobant l'atonalité, les méthodes de composition aléatoire faisant appel au hasard utilisées par des compositeurs polonais tels que Lutosławski, ainsi que l'électronique. La musique de son ami le compositeur géorgien Giya Kancheli (né en 1935) exerça également une influence

notable, tout comme la manière dont il assimila dans son style certains aspects du folklore arménien et de la musique liturgique ancienne.

Le pilier de son œuvre est constitué par les huit symphonies que Terterian composa sur une période de deux décennies à partir de 1969 – il travaillait à une neuvième symphonie au moment de sa mort. En les résumant, il écrivit:

Nous vivons tous au seuil d'un terrible
jugement apocalyptique. Il m'a toujours
semblé que mes symphonies étaient un
cri de l'âme implorant le salut et le pardon
des péchés.

Chacune de ces œuvres est totalement originale. La Deuxième Symphonie, par exemple, est pour voix d'hommes, chœur mixte et orchestre; la Troisième et la Cinquième font appel à des instruments folkloriques; la Huitième est écrite pour deux sopranos, bande magnétique, et orchestre. Parallèlement à sa production symphonique, son deuxième opéra, *Das Erdbeben* (Le Tremblement de terre, 1984), compte également parmi ses plus grandes réussites. Nommé Artiste du Peuple d'URSS en 1991,

Terterian reçut deux ans plus tard le Prix Khatchaturian. Au cours de la dernière année de sa vie, il vécut en Allemagne grâce à une subvention du Ministère de la Culture du Brandebourg. Il mourut subitement à l'âge de soixante-cinq ans à Iekaterinbourg en Russie le 11 décembre 1994 pendant le festival consacré à sa musique.

Terterian a dit de lui-même qu'il était "incapable de faire autre chose que d'écrire de la musique". De toute évidence un homme solitaire, il passait des mois entiers coupé du monde, absorbé dans ses compositions, travaillant dans la Maison des Artistes à Dilijan, une retraite située dans les montagnes arméniennes, et, à partir de 1982, dans le village d'Ayrivank sur les bords du lac Sevan, une région réputée pour sa beauté naturelle. Bien que Terterian ait connu un mariage heureux pendant trente-six ans, sa veuve totalement dévouée a calculé qu'ils n'avaient passé ensemble que six ans et demi, tel était son besoin de solitude.

Il n'est pas étonnant que la musique imaginative et idiosyncratique de Terterian soit imprégnée de l'esprit de l'Arménie, de ses traditions, de ses paysages (il a expliqué comment ses compositions avaient été "stimulées par les perspectives verticales du Caucase"), de l'histoire de son passé et du présent du vivant du compositeur.

En particulier, le génocide perpétré par les Ottomans sur les Arméniens pendant la Première Guerre mondiale l'affecta profondément, son héritage étant un fil conducteur qui traverse ses symphonies en les couvrant d'un voile sous formes d'éruptions sombres, parfois violentes. La musique qui jaillit de ce creuset est riche en contrastes: comme Terterian lui-même, elle peut être renfermée, rongée par la solitude et par une tristesse profonde, et elle s'exprime par la concentration intense qu'elle porte sur un minuscule fragment mélodique, voire même une seule note jouée à la limite de l'inaudible. Parfois, la musique semble être transportée vers un passé atavique. Terterian affirmait que ses compositions étaient "une voie, un chemin vers Dieu", et que la créativité était un don particulier:

un reflet de ce monde extra sensoriel où la musique vit. C'est comme si vous passiez dans un état où vous entendez des sons que personne d'autre ne peut entendre, les vibrations de la Terre *et* du Cosmos.

Symphonie no 3

Dans un autre commentaire à propos de ses symphonies, Terterian écrivit:

Elles sont à propos de tout, elles éveillent des souvenirs génériques... l'immersion

en soi, l'examen de soi, et la connaissance de soi.

Les Troisième et Quatrième Symphonies en sont l'illustration, leur fondement étant la contemplation de l'existence humaine et de son sens, en particulier en réponse à une tragédie. La composition de la Troisième Symphonie fut provoquée par la mort soudaine en 1975 du frère cadet de Terterian, Herman, qui avait connu une brillante carrière de chef d'orchestre, notamment à l'opéra. Sa disparition affecta profondément le compositeur.

Terterian composa la Troisième Symphonie la même année, et elle fut créée le 19 septembre 1975 par l'Orchestre symphonique d'Arménie sous la direction de David Khandjian. Elle reçut le Prix de l'État de la République socialiste soviétique d'Arménie en 1977. Elle fait appel à un très grand orchestre avec les bois par trois (les clarinettes par quatre), la section des cuivres avec deux cors supplémentaires, une vaste gamme de percussions, piano et cordes. En outre, la partition utilise des instruments à vent folkloriques – deux zurnas et deux duduks – qui tiennent un rôle de premier plan: les musiciens folkloriques qui les jouent dans cet enregistrement sont placés à la gauche du chef d'orchestre.

Un souvenir impérissable pour Terterian hante la Troisième Symphonie. Quand les

frères étaient enfants, Herman possédait un jouet japonais qui, après avoir été remonté et mis en mouvement, se mettait à rire de manière frénétique. Pour le compositeur, ce rire sinistre et surnaturel devint un symbole de la fragilité de l'existence: il est évoqué par les cors dans le premier mouvement et, encore plus, dans le finale. Le premier mouvement présente une série d'images musicales saisissantes et commence par une attaque de percussions exécutée par un solo virtuose confié au timbalier, les deux timbales les plus graves étant accordées à un quart de ton de différence. Cette musique provient des rituels de méditation bouddhistes auxquels assista Terterian lors d'une visite en Mongolie, ainsi que de la force mystérieuse qui lui semblait émaner de ce roulement de tambour. Une interjection du glockenspiel, combinée au *pizzicato* des violoncelles et des contrebasses, produit un contraste total: un dialogue s'établit entre deux trombones, parfois en sourdine et toujours *pianissimo*, glissant entre deux notes. Ceci évoquait pour Terterian un état d'esprit méditatif et posait également la question suivante: "Quelle est la nature de l'éternité?"

Une autre secousse auditive se produit avec l'introduction de la sonorité perçante des zurnas: pour Terterian elles

représentaient le chaos de l'existence. Elles sont traditionnellement jouées par deux musiciens, leur musique sauvage et en partie improvisée ayant le caractère d'une danse folklorique tourbillonnante dans laquelle se mêlent les rauquements des cors, les gémissements des bois, et les percussions. Un dissonant bloc sonore aux cordes se mêle à la texture, puis s'efface progressivement au fur et à mesure que la musique monte, grâce à des *glissandi*, dans le registre aigu. Suit un moment de silence, un accord aux vents et aux cuivres, puis une libération: Ut majeur rayonne à travers les cordes avant de s'estomper.

Terterian déclara que le bref mouvement lent possédait une parenté avec la *voghb*, une forme de lamentation arménienne. Le timbre lancinant des duduks domine le paysage sonore, le second exécutant créant un effet appelé "barrage", obtenu grâce à la technique de la respiration circulaire qui permet de jouer une note indéfiniment à la manière d'un bourdon. Au-dessus de ce "barrage", le premier exécutant sanglote une phrase mélancolique. L'utilisation de l'instrument par Terterian est particulière: seules quelques notes sont jouées de manière douce et soutenue, ce qui est loin des normes de la musique folklorique. En effet, quand le compositeur demanda au

célèbre joueur de duduk Djivan Gasparian de prendre part à la symphonie, ce dernier ne pouvait pas croire qu'on lui demandait de jouer seulement trois notes.

Plus tard, en coulisse, des bruits de cloches sonnent le glas (la partition demande des morceaux de voie de chemin de fer), puis, au-dessus du bourdonnement omniprésent de la duduk, la percussion crépite – pour Terterian, ce crépitement était comme le jet de pierres sur le couvercle d'un cercueil. La threnodie de la première duduk revient et le mouvement se termine par un silence consciemment noté.

Le finale de la symphonie est une explosion d'énergie très percutante, un piano venant s'ajouter à la mixture sonique. Terterian compara cette musique à

un monde fou qui inclut une danse universelle démente, représentant à la fois quelque chose d'impossible à arrêter et la qualité hystérique de l'époque contemporaine.

Des accords longuement soutenus aux trombones, aux trompettes et à la clarinette en mi bémol sont jetés dans la texture, ainsi que des clusters aux cordes et des *glissandi*, avant les hurlements des zurnas et des cors – qui s'élèvent en *glissandi*, puis dévalent à travers des gammes chromatiques – intensifiant l'élan féroce de

la musique. Après une coupure dramatique, la musique nous ramène au passage joué par les trombones dans le premier mouvement, ainsi qu'au soliloque du premier duduk dans le mouvement lent, posant à nouveau les questions suivantes: "Qu'est-ce que la vie? Qu'est-ce que la mort?" Les hurlements des zurnas amorcent vigoureusement le dénouement de l'œuvre, les cors dépeignant le jouet d'Herman dans un dernier geste moqueur. À la toute fin, il ne reste plus que le bourdonnement étouffé de la seconde duduk, comme s'il s'agissait d'un témoin solitaire survivant du voyage qui a précédé.

Symphonie no 4

Terterian composa la Quatrième Symphonie l'année suivante, juste après la Troisième, et la dédia au chef d'orchestre David Khandjian. Elle fut créée à Erevan le 19 novembre 1976 par l'Orchestre symphonique d'Arménie sous la direction de son dédicataire. Comme la symphonie précédente, elle est écrite pour un grand orchestre auquel s'ajoutent un clavecin, un piano et un orgue. Dans cet enregistrement, Kirill Karabits a décidé de jouer la version originale, sans barres de mesure, et a choisi l'option d'un clavecin plutôt que d'un ensemble préenregistré de textes arméniens anciens.

Au moment où Terterian composa la symphonie, la perte de son frère était

encore au centre de ses préoccupations. Par conséquent, l'œuvre, au visage de Janus, offre un examen plus approfondi de la perte et du deuil, mais d'un point de vue beaucoup plus personnel, ainsi que de la contemplation de la mort dans son rapport avec le cosmos. Alors que la Troisième Symphonie présentait des éléments symphoniques reconnaissables – à la fois dans sa forme en trois mouvements et son utilisation d'instruments folkloriques que le public arménien trouverait familiers – dans la Quatrième, Terterian dépouille tout afin de créer une œuvre qu'il décrit comme révélant le noyau de sa sensibilité artistique:

J'ai toujours considéré la Quatrième Symphonie comme totalement mienne, avec ma propre vérité. La Symphonie m'est proche parce que son atmosphère sonore laisse l'auditeur seul avec lui-même, et ici une étude de l'Id commence par le son et le silence, la musique de l'espace et de la terre.

Comparé à celui de la Troisième Symphonie, le tempo général de la Quatrième est lent, ses événements se déroulant sur une seule durée sans divisions évidentes, car elle explore "le son faisant partie de l'univers". Malgré leurs différences, les progrès de la Quatrième Symphonie, comme ceux de la Troisième, peuvent être considérés comme

un voyage. Une fois de plus, l'imagination sonore de Terterian est à couper le souffle. La symphonie commence dans le silence, une concentration consciente de l'esprit; vient ensuite le carillon *pianissimo* d'une cloche solitaire. Un clavecin se joint à elle, "comme provenant du passé, quelque part, très loin, quelqu'un jouait", explique le compositeur. À cette musique onirique, les premiers violons *divisi* ajoutent un accord complexe, certains jouant avec vibrato, d'autre sans. Comme surgissant du recoin le plus reculé du cosmos, une explosion percussive étouffée se fait entendre; les altos s'ajoutent au kaléidoscope sonore, et un cluster de notes résonne au glockenspiel. Une fois que toutes les cordes ont été ajoutés à ce brouillard sonore, des gestes pointillistes sont fournis par le xylophone, la clarinette en mi bémol, les flûtes et les trompettes.

Un fragment chromatique gémissant et glissant fait alors irruption. Il est joué en imitation rapprochée par les trompettes et les cors en sourdine; improvisant sur cette idée, les musiciens sont priés de jouer comme s'ils se moquaient les uns les autres (peut-être un rappel supplémentaire du jouet d'Herman?). Tandis que la musique déferle en cascades, comme des fanfares apocalyptiques, les bois se joignent, suivis de la percussion, puis les trombones *flatterzunge* et le tuba découpent

des lambeaux sonores au rythme des coups de la cloche qui ouvre l'œuvre. La musique parvient au spectaculaire premier point culminant de la symphonie.

Au fur et à mesure que les cuivres et les instruments à vent, sauf les flûtes, se retirent, non seulement la musique se calme, mais les couleurs de la toile orchestrale changent également: le célesta, le clavecin et le piano arrivent au premier plan, et improvisent sur leurs fragments donnés. Un autre point culminant bref, avec le cinglement des fouets et des cymbales, est suivi d'un accord tranchant en octaves aux trombones et au tuba. Ici, à l'endroit de la seule indication de tempo de la symphonie (*Allegro vivace*), les cordes utilisent leurs archets pour créer un son de cliquetis, apportant ainsi un nouveau coloris à la texture sonore. Contre un *crescendo* d'interjections percutantes, la musique s'estompe, ne laissant que les courants ondulants du clavecin.

Parvenu maintenant au milieu de la symphonie, il y a un moment de beauté immobile: comme un appel pressant (pour l'auteur de ces lignes, il suggère Charon appelant les âmes de l'autre côté du Styx), le cor solo arque une octave sur la note mi bémol, suivie d'une quinte ascendante sur la bémol, mais ces intervalles consonants sont rapidement annulés par un la naturel

au cor anglais et un ré bémol au hautbois. À mesure que ces appels se répètent, les dissonantes cordes *divisi* se transforment très progressivement en un accord résonant en ut majeur. Alors que cette harmonie consonante se dissipe, la musique lointaine du clavecin réapparaît, et quatre coups carillonnent au célesta.

Les pages finales de la symphonie sont dominées par le pas lourd d'un rythme angoissé et sinistre, dont le battement pesant et raide est inquiétant. La musique explose en un tourbillon de bois palpitant, totalement désynchronisé avec la percussion implacable qui marche en-dessous, les couleurs changeant encore un fois, ici avec l'ajout de l'orgue. La musique s'apaise peu à peu, ponctuée par des gestes de la clarinette basse et du contrebasson. La marche du temps semble se prolonger sans fin dans l'éternité, la musique effectuant un cercle complet avec le coup de cloche entendu au tout début.

Musique folklorique improvisée

La zurna est un instrument commun en Eurasie centrale et comprend plusieurs tailles, Terterian spécifiant la zurna la plus aiguë pour la Troisième Symphonie. Elle est parente de la chalémie européenne du Moyen Âge qui est elle-même un précurseur du hautbois moderne. Dotée d'une sonorité plus douce

et assez nasale, la duduk est un instrument ancien à anches doubles originaire d'Arménie, et à ce titre un symbole de la nation. Fabriquée en bois d'abricotier, la duduk produit un timbre surnaturel faisant songer à l'Antiquité, ce qui fait qu'elle a été introduite dans des partitions de musique de film tel que *Gladiator*, et dans l'adaptation télévisée de *Game of Thrones*, dans laquelle elle est entendue dans le thème associé au clan Dothraki. Pour ce disque, Vahe Hovanesian et Tigran Aleksanyan ont enregistré deux courtes improvisations pour duduks. La première se fonde sur la mélodie "Shoger jan" (Chère Shoger) de Soghomon Soghomonian (1869 – 1935) qui, connu sous le nom de Komitas (nom qu'il adopta lors de son ordination), était un musicien aux facettes multiples – compositeur, chanteur, chef de chœur, ethnomusicologue pionnier et fondateur de l'école nationale de musique arménienne. La mélodie de la deuxième est une chanson folklorique traditionnelle. Les chansons "Shoger jan" et "Noobar-Noobar" vantent les vertus de deux femmes, Shoger et Noobar.

© 2019 Andrew Burn

Traduction: Francis Marchal

Une note du chef-d'orchestre

Je me souviens d'avoir rencontré Avet

Terterian en 1991 lors de l'exécution de sa Troisième Symphonie lors de la Kiev Music Fest en Ukraine.

Homme bien établi, de taille moyenne, portant une grande croix autour du cou, il m'avait impressionné par son apparence plutôt mystique et par un sourire sincère, mais quelque peu insaisissable. Cette image m'est revenue sans cesse au fil des années, comme s'il y avait une énigme autour de lui et de sa musique qu'il fallait démêler.

J'ai ressenti la même impression lorsque j'ai dirigé sa Troisième Symphonie pour la première fois: la musique s'est mise à produire des images virtuelles dans mon esprit et m'a touchée par ses grands contrastes entre des explosions sonores puissantes et des moments de réflexion profondément intimes. En combinant une palette de couleurs orchestrales en grande partie familières avec les timbres mystérieux de la duduk et de la petite, mais violente

zurna, elle a construit un édifice unique de sentiments et d'émotions.

Parmi ses symphonies, la Quatrième était la préférée de Terterian; sa musique peut être comparée à une profonde méditation se déroulant quelque part "entre la terre et le ciel". L'interprète et l'auditeur deviennent des observateurs, et cette observation les transforment tous les deux, montrant à chacun le chemin qui mène à soi-même.

La musique de Terterian représente une combinaison unique entre les traditions orientales et occidentales. Elle donne aux interprètes l'occasion et la responsabilité de façonner et de vivre la musique de manière très individuelle. Elle est comme un miroir dans lequel on se regarde: elle excite votre imagination et vous entraîne dans un puissant voyage émotionnel.

© 2019 Kirill Karabits

Traduction: Francis Marchal

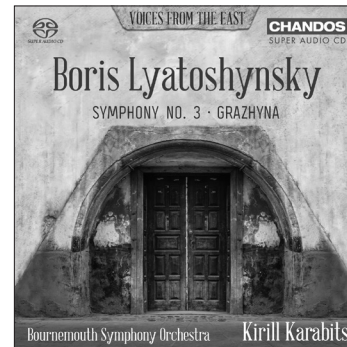


Kirill Karabits, with the producer, Adrian Peacock, during playback in the control room

Also available



Karayev
Seven Beauties Suite
Leyla and Mejnun
Don Quixote
Lullaby from *The Path of Thunder*
CHSA 5203



Lyatoshynsky
Symphony No. 3 • Grazhyna
CHSA 5233

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

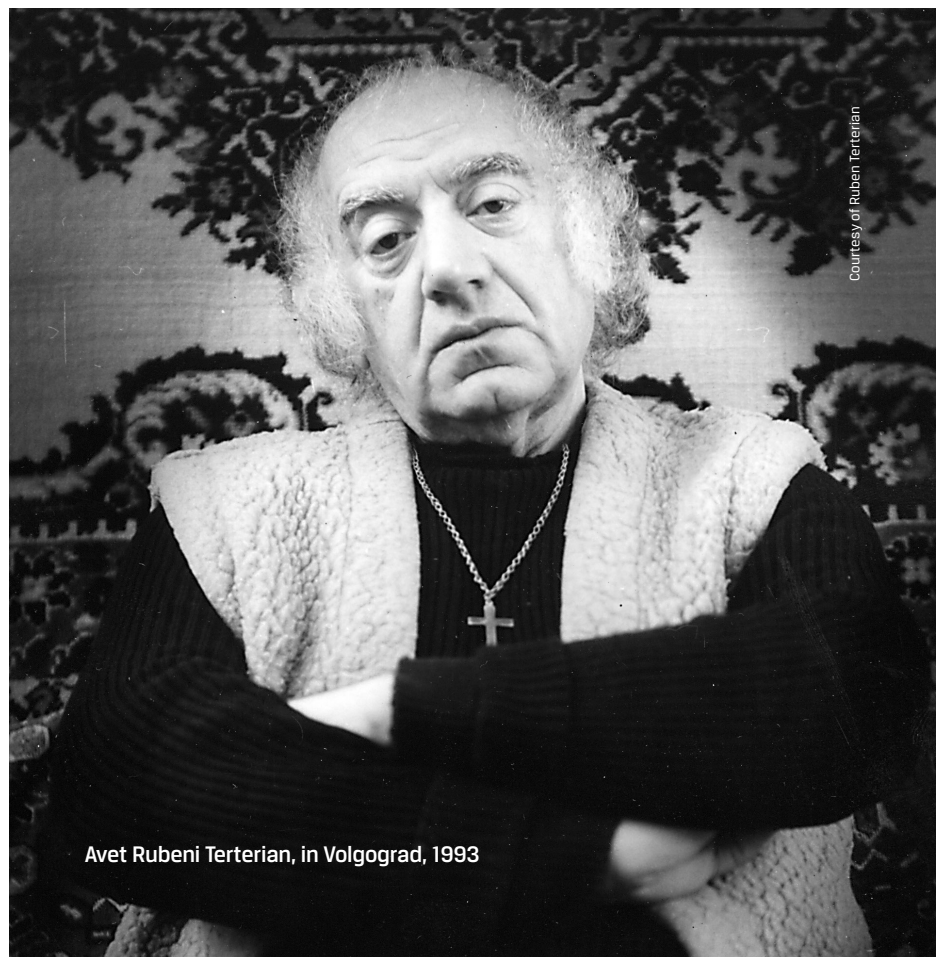
The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

Microphones
Thureson: CM 402 (main sound)
Schoeps: MK22 / MK4 / MK6
DPA: 4006 & 4011
Neumann: U89
CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thureson, in Sweden.



Recording producer Adrian Peacock
Sound engineer Ralph Couzens
Assistant engineers Jonathan Cooper and James Unwin
Editor Will Brown
Chandos mastering Alex James
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue The Lighthouse, Poole, Dorset; 30 and 31 March 2019
Front cover 'Fountain in the Old City (Old Town, Ichari Shahar), Baku, Azerbaijan, listed as World Heritage by UNESCO' / Hemis / Alamy Stock Photo
Back cover Photograph of Kirill Karabits © Denis Manokha
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
Publishers Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG, Hamburg
© 2019 Chandos Records Ltd
© 2019 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK



Courtesy of Ruben Terterian

Avet Rubeni Terterian, in Volgograd, 1993

Members of
Bournemouth
Symphony Orchestra,
with their Chief
Conductor,
Kirill Karabits,
at the Pavilion



CHANDOS

Bournemouth Symphony Orchestra/Karabits

CHSA 5241

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5241

CHANDOS

TERTERIAN: SYMPHONIES NOS 3 AND 4

CHSA 5241

VOICES FROM THE EAST

Avet Rubeni Terterian (1929 - 1994)

1-3 SYMPHONY NO. 3 (1975)* 28:34

for duduk, zurna, and large symphony orchestra

Tigran Aleksanyan • Vahe Hovanesian duduks • zurnas

Komitas (Sghomon Sghomonian)
(1869 - 1935)

4 SHOGER JAN (DEAR SHOGER) 1:29

Tigran Aleksanyan • Vahe Hovanesian duduks

Traditional

5 NOOBAR-NOOBAR 2:25

Tigran Aleksanyan • Vahe Hovanesian duduks

Avet Rubeni Terterian

6-8 SYMPHONY NO. 4 (1976, REVISED 1984)* 26:09

for large symphony orchestra

TT 58:56

Bournemouth Symphony
Orchestra*

Aryn Merchant leader

Kirill Karabits*

© 2019 Chandos Records Ltd © 2019 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

SA-CD and its logo are
trademarks of Sony.Multi-ch
StereoAll tracks available
in stereo and
multi-channelThis Hybrid SA-CD
can be played on any
standard CD player.