

GAGIK HOVOUNTS

**THOUGHTS  
ON  
HARMONY**

**GEDANKEN  
ZUR  
HARMONIE**



GAGIK HOVOUNTS



**THOUGHTS  
ON  
HARMONY** | **GEDANKEN  
ZUR  
HARMONIE**

YEREVAN  
2018

Gagik Hovounts  
Thoughts on Harmony

UDC 78

*Thoughts on Harmony* is the only writing of Armenian composer Gagik Hovounts (1930). It was first published in 1995 in Russian. The core of his considerations is the presentation of one's own modal-harmonic system, which is the theoretical basis for all his compositions. The present translation goes back to the second, more extended edition from the year 2013.

The original text entitled "Misli o Garmonii" was published in 2013 in the Limush Printing House, Yerevan.

First edition  
Limush Printing House, Yerevan 1995  
© Gagik Hovounts, 1995

Second edition with supplements  
Limush Printing House, Yerevan 2013  
© Gagik Hovounts, 2013

ISBN 978-9939-1-0802-5

© English and German edition by ARTCONCEPT International Association NGO, 2018  
© Gagik Hovounts, 2018  
© Naregatsi Art Institute, 2018

# Gagik Hovounts

## Gedanken zur Harmonie

UDC 78

*Gedanken zur Harmonie* ist die einzige Schrift des armenischen Komponisten Gagik Hovounts (1930). Sie wurde erstmals 1995 in russischer Sprache veröffentlicht. Im Fokus der Überlegungen von Hovounts steht die Darstellung des eigenen modal-harmonischen Systems, das die theoretische Grundlage für alle seine Werke bildet. Die vorliegende Übersetzung geht auf die zweite, erweiterte Ausgabe aus dem Jahr 2013 zurück.

Die Originalausgabe erschien 2013 unter dem Titel „Misli o Garmonii“ im Verlag Limush, Jerewan.

Erste Auflage  
Verlag „Limush“, Jerewan, 1995  
© Gagik Hovounts, 1995

Zweite Auflage mit Ergänzungen  
Verlag „Limush“, Jerewan, 2013  
© Gagik Hovounts, 2013

ISBN 978-9939-1-0802-5

© Englische und Deutsche Ausgabe von ARTCONCEPT Internationale Assoziation NGO, 2018  
© Gagik Hovounts, 2018  
© Naregatsi Art Institute, 2018







GAGIK HOVOUNTS

**THOUGHTS ON HARMONY**



## CONTENTS

|                                                 |    |
|-------------------------------------------------|----|
| Editor's Preface .....                          | 10 |
| Author's Foreword.....                          | 11 |
| Thoughts on Harmony .....                       | 12 |
| Harmonic System .....                           | 18 |
| Conclusions .....                               | 23 |
| More General Conclusions and Observations ..... | 25 |
| List of Compositions .....                      | 28 |

## EDITOR'S PREFACE

The music of the Armenian composer Gagik Hovunts (born 1930 in Yerevan) is characterized by a unique harmonic language that is not close to either the major-minor tonality system or the atonality or the traditional Armenian modes. Instead, it is based on a harmonic system developed by the composer himself. Harmony is the musical phenomenon that Hovunts is mostly interested in. It is no coincidence that he has worked for over 50 years as a professor of Harmony at the State Conservatory of Yerevan. He always saw the pedagogical work as an indispensable part of his artistic activity.

The composer's reflections contained in the following text provide the reader with an insight into the theoretical and aesthetic background of his musical works. Preferred means of expression of Hovunts have always been the sounds. Although he was quite productive as a composer, he seldom used the word as a medium of expression. *Thoughts on Harmony* is the only writing of Hovunts, created as a result of 'philosophical notebooks', which he used to carry through decades and published them in 1995 for the first time in Russian.

The core of these considerations is the presentation of one's own modal-harmonic system. The starting point of his theory is the intensive examination of the Pythagorean teaching.

The decisive feature of Hovunts' harmonic system is the fact that in his music, despite the theoretical allusion to the overtone series, he does not renounce the equal temperament in order to – as he likes to say – limit the unrestricted possibilities of the sound. The limitation is an essential aspect of the creative process for Hovunts.

In the present writing, one often meets further characteristic concepts for Hovunts such as 'school' and 'professional'. In the epoch of the individualism of the musical expression carried to lace, Gagik Hovunts remains a convinced loner who is still faithful to the ideal of the classical school or the craftsmanship in the sense of the Italian Renaissance and sees himself as a humble craftsman in the service of music. Instrumental music is the main focus of his interest. His works for orchestra, his Piano concerto and numerous chamber music compositions were performed both in his Armenian homeland and abroad.

**Shushan Hyusnunts**

## AUTHOR'S FOREWORD

As I write in the conclusions of this book: ***First, music must have its own organism and later think of associations.***

When music has its harmonic organism, it naturally has its own content. Deprived of its organism it lost its content. At its best it began to associatively serve to other arts: movies, literature, painting, and other phenomena... That is it became a 'servant' though in years of success when the poets admitted "wherever ends the word, there starts the music".

I suggest new, as well as natural forms of organism, and as a result music will again have its content and richness appropriate with composer's musical mastery.

**Gagik Hovunts**

21.06.2014

# 1. THOUGHTS ON HARMONY

***Music is one of the forms of expressing Harmony.***

When Harmony is expressed through sounds, it is music, when through colors it is painting art, when through words it is poetry and the like.

Harmony and the harmonic are all about aesthetic value.

***Harmony is a Science.***

***The problem of new music is the problem of Harmony.***

***Harmony is a specific organization based on relevant natural law.***

$$H = N \cdot \frac{O}{C}$$

**H** is for Harmony, **N** for relevant Natural Law, **O** for Organization, **C** for Complexity.

[Newspaper 'Komsomolskaya Pravda' July 1, 1973, published an article "Whether the Beauty formula is discovered"<sup>1</sup>, where mathematicians suggested a formula  $M = \frac{O}{C}$  (where M is for measure of aesthetic value, O for measure of streamlining, C for measure of complexity) and they denied their own formula.

I think that the suggested formula lacked a very important quantity - multiplier N, this is what I call relevant natural law that is the logic of Nature, phenomenon of Nature. My formula with comments was published in 'Sovetakan Arvest' magazine No. 11 in 1975 in Yerevan].<sup>2</sup>

N as the relevant objective law, as logic of Nature, as a Substance lies in the base of harmonic system and the rest of the components obey it, serve to its disclosure and effect.

There is a necessity of objective laws in the basis of systems and concepts, because a human being may have false ideas.

---

1. Kopziik, W.A., "Whether the Beauty formula is discovered", in Komsomolskaya Pravda, 1973, Nr. 153. [Копцик В. А. Открыта ли формула красоты? - Комсомольская правда, 1973, № 153, 1 июля.] [Editor's note].

2. Sovetakan Arvest [Սովետական արվեստ] [Editor's note].

Unlike the other creatures of the animal world the human being is the particle of nature and their intuition may be rived from Mother Nature: this is where their false ideas and wrong notions are formed.

**We ought to be controlled by nature.**

Different quantities do not effect each other purely mathematically within a formula. Apparently this is one of the reasons why amateurs of aesthetic categories find formulas dry and dead. Still, one needs to take into consideration that there is a live connection between those components in art. For instance C can be increased to have an increasing effect on N.

In the music of Beethoven the complexity is higher (due to deviations and modulations) than that of composers of earlier years, but it contributes to the increase of N and the essence of sounds is revealed on a deeper level, thus not only the aesthetic value is not diminished, moreover it gains a new quality.

In the role of N within the classical harmonic system I present the overtone essence of sound from Pythagoras' point of view.

The musical sound differs from non-musical noisy sound in its known form of streamlined overtone range.

***The musical sound is harmonized from within.***

***Harmony of Sound***

*[The author of these lines has a composition 'Harmony of Sound' - concert inventions for cello and orchestra. (Opus 10, 1976, the piano score is published by 'Sovetski Kompozitor' in 1986 in Moscow, (Collection: Concerts for Cello. 3<sup>rd</sup> edition).*

*The base of the composition is Sound 'C' with its overtones. Each overtone becomes the primary tone alternately and brings its own overtones. So, it goes up to the 16th harmonic and back down the same way. The composition consists of four parts ("inventions"): 1. Overtones, 2. Progressions in Overtones, 3. Triads in Overtones, 4. Reprise].<sup>3</sup>*

---

3. It is important that we consider when describing this work as well as in all following reflections the composer doesn't mean the overtone series in the just intonation, but their adaptation to the equal temperament. [Editor's note].

We do not hear overtones, but they do have certain influence on musical people.<sup>4</sup> As a proof if we ask a "to some extent a musical person" to order priority of intervals from consonance to dissonance - they will do it with no difficulty and it will be as in overtone line that is octave, fifth, fourth, major third, small third, major second, minor second.

Consequently, if we do not hear anything, it does not mean we do not hear it.

***Sometimes we do hear though not hearing.***

Nonetheless, why do we hear overtones in simple forms?

As we know, the musical sound is constructed so that its components (overtones), stretch to Infinity and make the main tone for infinite times.

"Limit of Infinity is Infinity of the Limited".

The meaning of this wise truth of Zhuangzi is to be clear to anyone but to us - musicians.

***Dialectical Unity of the Specific and Infinity rules in musical sound.***

***Humans cannot deal with Infinity but they can deal with the specific.<sup>5</sup> Correct handling with the specific brings to discover Infinity.***

***Material or materia that lies in the base of the system is never vanished. The material is vanishing when we approach it from a certain aspect. Rather, it is the aspect that vanishes. It happens in Art.***

By Pythagorean aspect we mean operation with low natural sounds (1:2, 2:3), this way as a result sounds were born from sounds and made the circle of fifths. Essentially it is the first phase of specification of material in a long-time evolution of classical harmonic system.

***Cycle symbolizes Infinity.*** (There is neither begging, nor end.)

---

4. The statements of composer are to be understood in the context of classical-romantic performance practice. [Editor's note].

5. In this context "specific" means "limited". [Editor's note].

Further, as it is known, there appears musical tonic with its close relatives of first generation - subdominant and dominant.

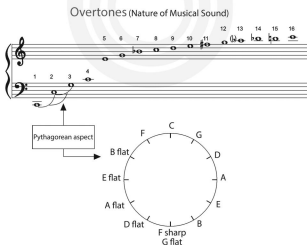
## S-T-D

It composes the next phase of specification.

Then, these three main functions referring to their closest overtones (major triad) make the major mode. Much later, there appears the minor mode: as an inversion-retrograde (IR) of major.

The further, the more specifications, that is, limitations.

***The diapason of art opportunities is increased due to limitations...***



## Further Evolution

major

O - Original  
R - Retro  
I - Inversione

minor (with lowered second)

minor (natural)

The last phase of specification is the temperation.

Logically, I guess that Pythagoras was for equal temperament. The cycle from 12 tones, created by him and ordered by fifths, transforms these fifths into equal tempered fifths. Sure, only if the cycle is round. We suppose that Pythagoras would love his cycle be closed, but if in the 5th century BC it was too early to talk about temperament, in the 17<sup>th</sup> century I find it a late start.

***In classical harmonic system the equal temperament is conditional.***<sup>6</sup> 12 system sounds in live music perform a big number of sounds, taking into account their combinations - an endless number of sounds. The hearing has its own role here.

***Infinity appears in the specific, as in nature itself.***

6. The author is convinced that when hearing the music in the equal temperament the human ear automatically 'corrects' the artificially enlarged or reduced intervals. [Editor's note].

*[In dodecaphony because of absence of tonality temperament is becoming absolute and the 12 sounds present only themselves. The limited is limited in the limited and presents the limited. As a result - 12 petrified sounds. Nature 'perturbed' by temperation, stays perturbed...]*

In the process of perception of an artwork a good amateur or a professional senses the 'abstraction' with emergence of the feeling of Infinity. Consequently in real art the abstraction as a feeling of Infinity emerges in specific, **that is, real abstraction emerges in specific.**

It took ancient creator musicians to make the classical harmonic system a long period of time. Nearly two thousand years, with time and perfection they made it become the professional soil for the musicians and composers of the last decades.

"Give me a foothold and I will move the world".

Having an Archimedes "foothold" the musicians and composers "moved the world" in the best meaning of the phrase.

***The art, as science, differs from other scientific disciplines in its requirement of composer's, artist's inherent rationality and erudition. It is achieved genetically, respectively it requires a long time...***

Time clamors from modern composers for new forms, new systems of harmony production, new professional soil.

My aim is to come to a new harmonic system without ignoring the traditional means (intervals, triads, seventh chords), instead of giving them new functionality, new relevance, creating new 'architecture of sounds' preserving the most significant factor – Naturalness.

## 2. HARMONIC SYSTEM

Below I introduce the harmonic system I created consisting of three modal-harmonic subsystems.

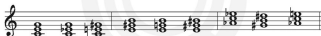
### The first modal-harmonic subsystem

Based on the IV-V natural sounds: C-E. Taking this big third as base, I move it to E - G-sharp. Thus, the cycle closes within octaves (G-sharp -B-sharp = A-flat - C).

Taking C - E - G-sharp (A-flat) as a base for this system, I refer to their third natural sounds: G - B - D-sharp (E-flat). A six-tone symmetric mode is formed.

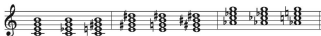


Each of the three basic tones may become the tonic of this symmetric mode. It is possible to make three triads from the sounds of mode on each of the basic tones: major, minor, augmented.



(Unlike the classical tonality, in this system major and minor tonics are of the same origin).

It is possible to form three seventh chords from sounds of mode on each basic tone: major seventh, minor seventh and augmented.



Certainly, it is possible to compose other sound combinations within the limits of sound range.

Combination of leading tones forms augmented triads.



This modal-harmonic subsystem has 4 transpositions. Conditionally: from C, from D-flat, from D, from E-flat (from E it is a repetition as from C). In each transposition there are three tonics,  $4 \times 3 = 12$ .

(One can interpret all the 12 sounds alternately in the role of a tonic, making use of all four transpositions in a composition. But the advisability is up to the author).

*[I have written the following compositions in the first modal-harmonic subsystem: Three invention pieces for horn and piano named: Symmetric mode, Triads of mode, Postlude. (Written in 1975, published in my authored collection "10 invention pieces for brass instruments and piano", Opus 9, publisher "Sovetakan Grogh" 1980, Yerevan).<sup>7</sup>*

*Sonata for piano No.1 "Harmony of Mode". Movements titles: Symmetric mode, Triads of mode, Modal-harmonic toccata. (Opus 11, 1977. Published in my authored collection "Piano compositions", publisher "Sovetakan Grogh" 1985, Yerevan).*

*In other compositions of mine the first modal-harmonic subsystem is used together with the second and third modal-harmonic subsystems].*

### The second modal-harmonic subsystem

Going higher on overtone scale I am based on the V-VI-VII harmonics: E – G – B-flat.

Taking the minor third for the base I move it to B-flat – D-flat. Thus the cycle closes within the octaves. (D-flat – F-flat = C-sharp – E).

Taking E – G – B-flat – D-flat (C-sharp) as a base of this system, I refer to their natural sounds: B – D – F – A-flat (G-sharp).

An eight-tone symmetric mode is formed.

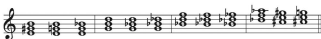


7. Sovetakan Grogh [Սովետական գրող]. [Editor's note].

8. See note 7. [Editor's note].

*[This mode only externally coincides with the mode sometimes used by Rimski-Korsakov. But the great Master interprets it in classical harmonic system.]*

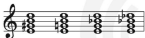
*From my point of view this mode is directly derived from V-VI-VII harmonics, respectively having another origin. By another origin we mean another form of harmony manifestation, another content].*



Each of four basic tones may become the tonic for this symmetric mode. It is possible to form three triads from the sounds of mode on each basic tone: major, minor, diminished.

(As we see the major and minor tonics are also of the same origin here).

It is possible to form four seventh chords from the tones of mode on each basic tone: dominant seventh, minor seventh, half-diminished, diminished.



This same kind of seventh chords on succeeding basic tones – G, B-flat, D-flat (C-sharp).

Likewise, it is possible to make use of other sound combinations within the limits of the sound range.

Combination of side tones forms diminished seventh chords.



This modal-harmonic subsystem has 3 transpositions. Conditionally, from E, from F, from F-sharp. (From G – the repetition as from E). Each transposition consists of 4 tonics,  $3 \times 4 = 12$ . (If using all 3 transpositions, all the 12 sounds may alternately be interpreted in the role of tonic in a composition, sure if one finds it advisable).

*[I have written the following compositions in the second modal-harmonic subsystem:*

*The fifth invention ("Postlude") from the third cycle of inventions for the orchestra. (Opus 6, 1971. The score is published in my author collection "Three Cycles of Inventions, publisher "Sovetski Kompozitor" 1977, Moscow).*

9. Sovetski Kompozitor [Советский композитор] [Editor's note].

*Concert for violin and orchestra. (Opus 12, 1980. Piano score issued in collection "Concerts for violin with orchestra", 3<sup>rd</sup> edition, publisher "Sovetski Kompozitor"<sup>10</sup>, 1987, Moscow.) The score was published in Yerevan in 2000.*

*Duo-Sonata for a violin and cello. (Opus 13, 1981, published in the collection "Sonatas for violin, cello, alto and piano", publisher "Sovetakan Grogh"<sup>11</sup> 1987, Yerevan. Published in Germany in 2004.)*

*Sonata for piano No. 2 - "Modal-acoustic Harmony" (Opus 14, 1982. Published in my author collection "Piano compositions, publisher "Sovetakan Grogh"<sup>12</sup> 1987, Yerevan).*

*In my other compositions the second modal-harmonic subsystem is used together with the first and third modal-harmonic subsystems].*

### The third modal-harmonic subsystem

Going even higher on overtone scale and based on VII-VIII-IX-X-XI harmonics: B-flat – C – D – E – F-sharp. Taking the big second as a base I move it to F-sharp – G-sharp. Thus, the cycle closes within the limits of octave. (G-sharp – A-sharp = A-flat-B-flat).

Taking B-flat – C – D – E – F-sharp – G-sharp as a base of this system I refer to their third harmonics: F – G – A – B – C-sharp – D-sharp. A twelve-tone mode is formed.



*[In classical harmony the chromatic system is a kind of diatonic system rich in deviation, secondary dominants, and sometimes even in subtonics. Consequently chromatic scale in classical harmonic system is based on three-functional basis (S-T-D).*

*In the modal-harmonic system I suggest the twelve-tone mode is based on a whole tone scale of overtone series.<sup>13</sup> That is to say it has another origin. High origin - as born from overtones of high levels...]*

10. See note 9 [Editor's note].

11. Sovetakan Grogh [Unibnwalwlu qnnq] [Editor's note].

12. See note 11 [Editor's note].

13. The author adapts the proportions of overtone series to the equal temperament. In the result arises a whole tone scale, which doesn't exist in just intonation. [Editor's note].

Each of six basic tones may become the tonic for this mode. Certainly, any chord may be constructed on any tone, but it is preferable not to ignore the significance of basic tones.

This modal-harmonic system has 2 transpositions. Conditionally: from B-flat, from B. (From C it is the repetition as from B-flat). Each transposition has 6 tonics,  $2 \times 6 = 12$ .

I have used the third modal-harmonic subsystem only in combination with the first and second modal-harmonic subsystems.

Thus, all the three modal-harmonic subsystems can either be used separately, or make up a single modal-harmonic system with three phases. (Between the overtones and overtones of their overtones there exists a digital link).

Definitely, the third modal-harmonic subsystem as the third phase better suits for culminations, for transitions to reprise and the like.

It is possible to use a combination of the three modal-harmonic subsystems with return to "pure" mode with inverse combinations of different transpositions within a modal-harmonic system.

Everything depends on the creative genius of the composer.

I attempted to put in words the way my harmonic system is formed as laconic as possible; the live sound of it may be heard in the compositions mentioned below. One can listen to them...

*[In the harmonic system with all the three modal-harmonic subsystems I have written the following compositions:*

*Piece "Contraste" for a flute and piano. (Opus 15, 1983, Publisher Alphonse Leduc 1986, Paris).*

*Concert for a piano and orchestra. (Opus 16, 1986)*

*10 pieces-monograms for piano. (Opus 17, 1989)*

*Suite - Choreographic pieces for a symphonic orchestra*

*In Memory of Mother. (Opus 18, 1992) and the following compositions].*

***See the list of all works in the end.***

### 3. CONCLUSIONS

***Forms of harmony expression change, thereafter its content also changes, but the essence of harmony does not change.***

A specialist - a professional can define that phenomenon, the essence of which is not specific and does not change, based on the strength of a distinct form (that may change) of the given phenomenon.

My definition of Harmony is based on a specific form - the content of the phenomenon. The essence of the phenomenon - it is the most profound category. A human cannot deal with the most profound, with the infinite, with the abstract ...

***The human moiety is modestly dealing with the specific if possible more and more profoundly revealing the object. The most profound, the infinite, the abstract are categories given from God-Nature to a human as a gift, award for an honest work, for an unconditional love for what they do.***

Wise tales and legends tell us all this, as a proof we have achievements in specific sciences and in Great Real Art.

***"Music is abstract" - true for an ordinary audient, but for a really professional musician it has been and has to be specific enough.***

***Form, structure, construction of the composition are explainable as in Nature, still the essence is not. The reverse is horrible.***

***When we know the means of discovering the most profound, the infinite, the abstract but we do not know the essence of those phenomena, it means - we know, though we don't.***

***Socrates did not know, though he did.***

***The content of each thing is in the thing itself, the content of any phenomenon - is in the phenomenon itself.***

***The content of music is in the music itself.***

***First the music must have its own "organism", then "think" of associations. (If you are not somebody, you cannot be anybody).***

***The new is to be looked for in the roots of the old.***

***Ten times look back and once forward.***

***The aim of honest composers and painters of all times is the endeavor for the Perfect, for the Harmonic. Consequently, Perfection of any époque is modern. "Truth never changes".***

*Perfection of national music is compelled to time: Nation is Human + Eternity.  
Perfection of professional music is Individual + School.  
School is also a result of time.*

*The modern system of composition technique is in the creativity of each composer - individual. It has not become a common school yet.*

*We are combined by our natural commonness, and separated by our false notions.*

*A human must be measured by his or her production, production by nature.  
Nature is a production of God. Science studies Nature.*

*A human strives for a higher level of organization - for Harmony.  
Proof is his/her love for the Art.*



## 4. MORE GENERAL CONCLUSIONS AND OBSERVATIONS

*There lies a wonderful way between faith and knowledge. After all Science reveals secrets of Divine Nature.*

*The aim of reason, intellect in artistic creativity is in its being perceived emotionally.*

*Rational basis of the emotional is the emotional basis of the rational. Nude emotions are horrible, vulgar.*

*Reason becomes an attribute of soul. It flows in blood of the composer, painter. (It is basically a matter of genetics).*

*A great agreement is made between the heart and the reason.*

*The human recovers the lost intuition with the reason.*

*Unlike the other creatures of the animal world, the human may be deprived of the Mother Nature, but due to their reason they contact with deeper rules of the Nature.*

*Unlike the other creatures, the human contacts the Nature variously, rather via various spheres. Everyone within their natural endowment: via music, via painting, via words, via sciences, and the like ...*

*The dreams and aims of a human (flying carpets, fairy mirrors, and so on ...) are realized in the Material.*

*The Material is a miracle, a Divine miracle. The realized miracle is more wonderful, than the miracles in fairy tales.*

*A mercantile person does not admire the Material, but its monetary value.*

*Material is united with soul. If separated they do not divide: the separated soul again consists of the material and soul, and the separated dead material becomes a soil - a soil for a life...*

*Vibration is expanded in Infinity. Soul in us is like an echo - a reflection of vibrating Material.*

*Our grandmothers in mourning and in soul sufferings cried and sang thus finding some consolation.*

*Music is also made from the material. Sound is material. (It has a logical systematized inner system). Overtones of overtones coincide with previous overtones.*

*The natural limits give us unlimited possibilities.*

*The professional soil is the school; school is the "foothold" of Archimedes for a gifted person in the sphere.*

*The harmonic system is the scientific base for the school.*

*From a constructive point of view Music is a contemporaneous single process of a syntheses-analyses of the given harmonic system. Like syntheses, like analyses.*

*It took the European professional musical school thousands of years to form and achieve the Great Art. It underwent childhood, age, oldness ...*

*Now it undergoes a big crisis.*

There are people who understand that it is a crisis, there are some people who do not understand, and there are others who make money and 'fame' of it.

*[I find it wrong to the core that Wagner sees but does not value the significance of the Jewish musicians' role as the best and highest level in propaganda of German Classical Music worldwide].*

**Unfortunately, now we say "Where music ends, the words start to play".**

**The art of beautiful tongue can gobble up any art.**

**We do not deserve our tongue.**

**Often physical effect is mixed with artistic perception. What they can do, if they do not need the latter by Nature.**

**How can the violation of harmony be called a progress?**

**"Sonorism" is a capitulation of problems of harmony, "aleatorics" - of problems of metro-rhythm.**

Often in modern compositions, development and culmination are expressed as hysteria. And what is hysteria? It is a condition of helplessness. And often the authors of those compositions are very practical and rational in life. The vice versa is also possible: people are logical, rational in professional activity but are often hysterical in life. The first are helpless in profession, the latter in life.

***Fashion appears like fashion. Fashion is admitted like fashion. Fashion disappears like fashion.***

***I am friend to myself, but truth is more valuable.***

***The ancient people possessing less knowledge knew better than we do. Knowledge did not disturb their lives.***

***Erudition is often a screen that covers stupidity.***

*As much intelligence, as much stupidity, as intelligence shows up stupidity.*

*And it is clear that one's own intelligence serves for one's own stupidity.*

*Sometimes in the polite way of saying "I think, that..."; we ignore the Truth.*

*Often a human does not deserve his own self.*

*And often thick books are written for the thick-headed.*

*The extreme does not yet mean bright. Extremes are vulgar.*

*There exists a natural choice: there can be an artificial choice, too, there is also a forcible choice. But the time chooses the first one.*

Slenderness and beauty of humans, animals, basically depend on their skeletons: but this beauty requires revelation of the skeleton. **The reason of beauty must be hidden moderately. The root aims for a crown.** A professional ought to know the roots, the reasons, the basis of his/her discipline.

*Any start is an end of another start. Each end is a start of another end.*

**Any phenomenon has its reason and it becomes a reason itself.**

**A girl is a higher spiritual category, than a woman.**

Maternal love often brings to maternal egoism.

If with a specific upbringing we could preserve the girlish superiority in women, the society will greatly win, as after all a man strives to please women from the very moment he is born. Their interconnection must be like bass and soprano: unity of contrasts.

**A coin is a price of the unity, agreement that lacks inner independence and diversity that do not bring to unity and agreement.**

**Proof is accords and voice.**

**A human is like a vibrant organism... How is he/she tuned? Is he/she harmonic as a musical sound? ... or is he/she chaotic as a noisy sounding ? ... Is this the question?!**

**Labor has created and goes on creating the human.**

**Great deals are fulfilled with common efforts: helping each other, continuing each other in course of time with the help of time.**

**Victory of the school is a victory for each individually.**

## LIST OF COMPOSITIONS

In his mature years the author withdrew a number of his earlier compositions, leaving only the list below.

***String Quartet op. 1***

(1960) Moscow 1967

***12 Preludes for Piano op. 2***

(1965) Yerevan 1967; 1985

***Cycle of Inventions for Orchestra No. 1 op. 3***

(1968) Moscow 1977

***10 Invention Pieces for Woodwinds and Piano op. 4***

(1969) Yerevan 1974

***Cycle of Inventions for Orchestra No. 2 op. 5***

(1970) Moscow 1977

***Cycle of Inventions for Orchestra No. 3 op. 6***

(1971) Moscow 1977

***10 Invention Pieces for Strings and Piano op. 7***

(1972) Yerevan 1977

***Concert Inventions for Piano and Orchestra op. 8***

(1974) Score, Moscow 1982

***10 Invention Pieces for Brass Instruments and Piano op. 9***

(1975) Yerevan 1980

***"Harmony of Sound", Concert Inventions for Cello and Orchestra op. 10***

(1976) Piano score, Moscow 1986; orchestral score, Yerevan 2001

***Piano Sonata No. 1 op. 11***

(1977) Yerevan 1985

***Concert for Violin and Orchestra op. 12***

(1980) Piano score, Moscow 1987; orchestral score, Yerevan 2000

***Duo-sonata for Violin and Cello op. 13***

(1981) Yerevan 1987, Germany 2004

***Piano sonata No. 2 op. 14***

(1982) Yerevan 1985

***"Contrast" for Flute and Piano op. 15***

(1984) Paris 1986

**Concert for Piano and Orchestra op. 16**

(1986) Piano score, Yerevan 1999; orchestral score, Yerevan 2000

**10 Monogram-pieces for Piano op. 17**

(1989) Yerevan 1998

**Symphonic Suite (Choreographic pieces) op. 18**

(1992) Yerevan 2000

**Two Pieces for 2 Pianos op. 19**

(2003) Yerevan 2003

**Sonata for Violin and Piano op. 20**

(2006) Yerevan 2006

**Trio for Violin, Cello and Piano op. 21**

(2007) Yerevan 2007

**"Dolore". Piece for Cello and Piano op. 22**

(2009) Yerevan 2009

**"Memoires", Piece for Violin and Piano op. 23**

(2010) Yerevan 2010

**WORKS WITHOUT OPUS NUMBER**

**"Call of my Ancestors" for Choir a capella**

Yerevan 2000

**"Motherland" for Choir with Orchestra**

Piano and orchestral score – Yerevan 2001

**"Largo" for Clarinet with Piano (Author's arrangement)**

Yerevan 2000

**"Theme" for Flute with Piano (Author's arrangement)**

Yerevan 2001

The record label "Melodiya" (Мелодия) has published during the years 1978 till 1985 four vinyl records with the works of G. Hovunts.

The Parisian music label "Suonicolori" has released two CDs with the works of G. Hovunts in the years 2008 and 2013.

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



GAGIK HOVOUNTS

# **GEDANKEN ZUR HARMONIE**



## INHALTSVERZEICHNIS

|                                                         |    |
|---------------------------------------------------------|----|
| Bemerkungen der Herausgeberin .....                     | 32 |
| Vorwort des Autors .....                                | 33 |
| Gedanken zur Harmonie .....                             | 34 |
| Das harmonische System .....                            | 40 |
| Schlussfolgerungen .....                                | 46 |
| Allgemeinere Schlussfolgerungen und Betrachtungen ..... | 48 |
| Werkverzeichnis .....                                   | 52 |

## BEMERKUNGEN DER HERAUSGEBERIN

Die Musik des armenischen Komponisten Gagik Hovunts (geb. 1930 in Jerewan) zeichnet sich durch eine einzigartige harmonische Sprache aus, die weder dem Dur-Moll-System noch der Atonalität oder den traditionellen armenischen Modi nahe steht. Stattdessen beruht sie auf einem vom Komponisten selbst entwickelten harmonischen System. Die Harmonie ist das musikalische Phänomen, das Hovunts am meisten beschäftigt. Dass er über 50 Jahre als Harmonielehrer am staatlichen Konservatorium Jerewan gearbeitet hat, ist es kein Zufall. Die pädagogische Arbeit sah er immer als unentbehrlichen Bestandteil seiner künstlerischen Tätigkeit.

Die in dieser Schrift enthaltenen Reflexionen des Komponisten bieten dem Leser einen Einblick in die theoretischen und ästhetischen Hintergründe seiner Musikwerke. Bevorzugter Ausdrucksmittel von Hovunts sind seit jeher die Töne gewesen; obwohl er als Komponist durchaus produktiv gewesen ist, selten hat er sich des Wortes als Medium bedient. *Gedanken zur Harmonie* ist die einzige Schrift von Hovunts, die als Ergebnis von jahrelang geführten ‚philosophischen Notizheften‘ entstand und 1994 zum ersten Mal in russischer Sprache veröffentlicht wurde.

Das Kernstück dieser Überlegungen bildet die Darstellung des eigenen modal-harmonischen Systems. Ausgangspunkt seiner Theorie ist die intensive Auseinandersetzung mit der pythagoreischen Lehre.

Entscheidendes Merkmal des harmonischen Systems von Hovunts ist die Tatsache, dass er in seiner Musik, trotz der theoretischen Anlehnung an die Obertonreihe, auf die gleichtemperierte Stimmung nicht verzichtet, um – wie er zu sagen pflegt – die uneingeschränkten Möglichkeiten des Klangs zu begrenzen. Diese Begrenzung stellt für Hovunts einen wesentlichen Aspekt des schöpferischen Vorgangs dar.

In der vorliegenden Schrift begegnet man des Öfteren weiteren für Hovunts charakteristischen Begriffen wie ‚Schule‘ und ‚Fachmann‘. In der Epoche des zu Spitze getragenen Individualismus im musikalischen Ausdruck bleibt Gagik Hovunts ein überzeugter Einzelgänger, der dem Ideal der klassischen Schule oder der Werkstatt im Sinne der italienischen Renaissance treu geblieben ist und sich als bescheidener Handwerker im Dienste der Musik wahrnimmt. Im Fokus seines Interesses steht vor allem die Instrumentalmusik. Seine Werke für Orchester, sein Klavierkonzert sowie zahlreiche kammermusikalische Kompositionen wurden sowohl in seiner armenischen Heimat als auch im Ausland aufgeführt.

**Shushan Hyusnunts**

## VORWORT DES AUTORS

Im Kapitel „Schlussfolgerungen“ dieses Buches habe ich geschrieben: ***Zunächst soll die Musik ihren eigenen, Organismus „haben und erst dann über Assoziationen „nachdenken“.***

Wenn Musik einen harmonischen Organismus hat, hat sie natürlich einen Inhalt. Wenn sie ihren Organismus verliert, verliert sie auch den Inhalt. Im diesem Fall fängt sie an, auf assoziative Weise anderen Künsten zu dienen: dem Kino, der bildenden Kunst und weiteren Phänomenen. Das heißt sie wird zum ‚Diener‘, während in ihren besten Jahren sogar die Dichter zugaben, dass „dort, wo das Wort endet, die Musik beginnt“.

Ich schlage neue, genauso natürliche Formen des harmonischen Organismus vor, mit deren Hilfe die Musik wieder ihren Inhalt und ihre Aussagekraft in Entsprechung zur musikalischen Fertigkeit eines Komponisten bekommen kann.

**Gagik Hovunts**

21.06.2014

# 1. GEDANKEN ZUR HARMONIE

## ***Musik ist eine Ausdrucksformen der Harmonie.***

Wenn die Harmonie mit Klängen ausgedrückt wird, ist sie Musik. Wenn mit Farben, Malerei. Mit Worten – Poesie, und so weiter...

Die Harmonie und das Harmonische an sich stellen einen ästhetischen Wert vor.

## ***Harmonie – Wissenschaft***

## ***Das Problem der neuen Musik ist das Problem der Harmonie.***

***Harmonie ist ein bestimmtes Prinzip der Organisation, dessen Grundlage das folgende Naturgesetz bildet:***

$$H = N \cdot \frac{O}{K}$$

**H** = Harmonie; **N** = entsprechendes Naturgesetz; **O** = Organisation;

**K** = Komplexitätsmaß

*[Die Zeitschrift „Komsomolskaja Pravda“ hat am 1. Juli 1973 einen Text mit dem Titel „Ist die Schönheitsformel entdeckt worden?“<sup>1)</sup> veröffentlicht. In diesem Text schlugen die Mathematiker die Formel  $M = \frac{O}{K}$  vor (M = Maß des ästhetischen Werts; O = Maß der Organisation; K = Komplexitätsmaß), jedoch haben diese Formel letztendlich selbst verleugnet.*

*Ich denke, dass in dieser Formel noch ein ganz wichtiges Maß fehlte: Der Faktor N, den ich als ‚entsprechendes Naturgesetz‘, das heißt als Logik und Phänomen der Natur bezeichne.*

*Meine Formel, mit meinen Kommentaren dazu wurde in der Zeitschrift „Sowjetische Kunst“ Nr. 11, 1975, Jerewan, veröffentlicht].<sup>2)</sup>*

N, als entsprechendes objektives Naturgesetz, als die Logik der Natur, als Substrat und Substanz, liegt dem harmonischen System zugrunde. Alle anderen

---

1. Kopzik, W.A., *Ist die Schönheitsformel entdeckt worden?*, Komsomolskaja Pravda 1973, No. 153. [Копцик В. А., *Открыта ли формула красоты?* - Комсомольская правда, 1973, № 153, 1 июля]. [Anmerkung der Herausgeberin].

2. Sowetakan Arvest [Արվեստի հարցեր] [Anmerkung der Herausgeberin].

Komponenten sind diesem System untergeordnet und dienen seiner Entfaltung und Ausbildung.

Die Notwendigkeit des objektiven Gesetzes in den Grundlagen des Systems und der Konzeptionen ist außerdem durch die Gefahr der irreführenden Vorstellungen bei Menschen zu erklären.

Im Unterschied zu anderen Lebewesen, ist der Mensch ein Element der Natur, dessen Intuition von Mutter Natur losgelöst werden kann. Genau hier beginnen sich falsche Vorstellungen und Begriffe zu bilden.

***Wir sollen durch die Natur diszipliniert werden.***

Mathematisch gesehen haben verschiedene Größen innerhalb einer Formel keinen Einfluss aufeinander. Anscheinend ist das einer der Gründe, warum Anhänger des Ästhetizismus solche Formeln als etwas Trockenes, Totes empfinden. Man muss aber die Tatsache berücksichtigen, dass in der Kunst eine lebendige Verbindung zwischen diesen Komponenten besteht. Zum Beispiel kann, mit dem Ziel das N zu steigern, auch das K gesteigert werden.

In der Musik von Beethoven ist das Komplexitätsmaß höher (dank den Übergängen, Modulationen), als bei früheren Komponisten, was jedoch zur Steigerung des N beiträgt. Das Wesen des Tons wird tiefer enthüllt, wodurch sich der ästhetische Wert nicht nur steigert, sondern auch eine neue Qualität bekommt.

Im klassischen harmonischen System schlage ich für die Rolle des N das Obertonwesen des musikalischen Klangs aus der pythagoreischen Sicht vor.

Der musikalische Klang unterscheidet sich von einem nicht-musikalischen geräuschhaften Klang dadurch, dass in ihm die Obertonreihe in bekannter Form organisiert ist.

***Der musikalische Klang ist von innen harmonisiert.***

***Die Harmonie des Klanges.***

*[Der Autor dieser Zeilen hat ein Werk geschrieben - „Die Harmonie des Klanges. Konzertante Inventionen für Violoncello und Orchester“ Op. 10, 1976 (Der Klavierauszug wurde vom Verlag „Sovjetski Kompositor“ 1986 in Moskau, in der Sammlung „Konzerte für Violoncello, 3. Ausgabe“ herausgegeben).*

*Als Grundlage dieser Komposition fungiert der Ton C mit seinen Obertönen. Ein Ton nach dem anderen aus der Obertonreihe wird zum Grundton und tritt mit eigenen*

Obertönen auf... Dadurch wird der 16. Oberton erreicht und in gleicher Weise zum Anfangston zurückgeführt. Das Werk besteht aus vier Sätzen (Inventionen): 1. Obertöne; 2. Bewegung durch Obertöne; 3. Dreiklänge in den Obertönen; 4. Reprise].<sup>3</sup>

Auch wenn wir Obertöne nicht hören, haben sie auf musikalische Menschen doch eine bestimmte Wirkung.<sup>4</sup>

Als Beweis dafür: Auch wenn wir einen mittelmäßig musikalisch begabten Menschen bitten würden, die Reihenfolge der Intervalle, von Konsonanz zu Dissonanz, zu ordnen, würde ihm das ohne große Anstrengung gelingen und es würde genauso aussehen wie in der Obertonreihe: Oktave, Quinte, Quarte, große Terz, kleine Terz, große Sekunde, kleine Sekunde.

Folglich: Nicht alles, was wir nicht hören, hören wir in der Tat nicht.

***Es kann sein, dass wir nicht hörend hören.***

Und dennoch; Warum hören wir die Obertöne nicht in ihrem gewöhnlichen Zustand?

Bekanntlich ist der musikalische Klang so aufgebaut, dass seine Komponenten (Obertöne) sich bis ins Unendliche entfalten und dabei unendliche Male den Grundton vervielfachen.

„Die Grenze des Unbegrenzten ist die Grenzenlosigkeit des Begrenzten“<sup>5</sup>.

Die Bedeutung dieser Weisheit, die vom antiken Taoisten Dschuang Dsi stammt, müssen wir, die Musiker, besser verstehen als alle anderen...

---

3. Wichtig ist zu berücksichtigen, dass der Autor sowohl bei der Beschreibung dieses Werks als auch in den folgenden Betrachtungen nicht die Obertonfolgen in der reinen Stimmung, sondern deren Adaptation zur gleichstufigen Stimmung meint. [Anmerkung der Herausgeberin].

4. Die Aussagen des Autors sind im Kontext der klassisch-romantischen Aufführungspraxis zu verstehen. [Anmerkung der Herausgeberin].

5. Der Autor meint offensichtlich folgende Zeilen aus Das wahre Buch vom südlichen Blütenland von Dschuang Dsi: „Der Sinn ist die Grenze des Unbegrenzten, die Grenzenlosigkeit des Grenzenlosen“. Vgl. Dschuang Dsi, Das wahre Buch vom südlichen Blütenland, Buch 22, Kap. 5, übersetzt und erläutert von Richard Wilhelm, Jena 1912, S. 240. [Anmerkung der Herausgeberin].

*Im musikalischen Klang herrscht eine dialektische Einheit zwischen dem Konkreten<sup>6</sup> und dem Unendlichen.*

*Der Mensch kann das Unendliche nicht erfassen, das Konkrete aber schon. Im richtigen Umgang mit dem Konkreten offenbart sich das Unendliche.*

*Das Material oder die Materie, die einem System zu Grunde liegt, ist unerschöpflich. Die Materie erschöpft sich, wenn wir uns ihr durch einen bestimmten Aspekt annähern. Genauer gesagt wird dieser Aspekt selbst erschöpft. So passiert es manchmal in der Kunst.*

Der pythagoreische Aspekt ist derjenige Umgang mit den tiefen Naturtönen (1:2; 2:3), infolgedessen von einem Ton die andere geboren werden und somit das Quintenzirkel erschaffen wird. Dieser Prozess ist in der Tat die erste Phase der Konkretisierung des Materials innerhalb der langen Evolution des klassischen harmonischen Systems.

**Der Kreis symbolisiert die Ewigkeit.** (Hier gibt es weder Anfang noch Ende).

Bekanntlich ist dann die Tonika mit ihren nahen Verwandten der ersten Generation – Subdominante und Dominante – entstanden.

## **S-T-D**

Dies bezeichnet die nächste Phase der Konkretisierung.

Später bilden diese drei Hauptfunktionen, die sich an ihre nächststehenden Obertöne (Dur-Dreiklängen) wenden, die Dur-Tonleiter. Noch später entsteht die Moll-Tonleiter als Umkehrung, das heißt als Spiegelung der Umkehrung (Inversion-Retrograd: IR) der Dur-Tonleiter.

Je weiter, desto mehr Konkretisierungen, das heißt mehr Beschränkungen.

Durch Beschränkungen erweitert sich das Feld der künstlerischen Möglichkeiten.

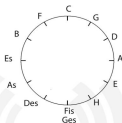
---

6. In diesem Kontext: Konkret = Begrenzt. [Anmerkung der Herausgeberin].

## Obertöne (Die Natur des musikalischen Klanges)



Pythagoreischer  
Aspekt



## Die Weitere Evolution

Dur



Dur



Moll (mit Tiefalteration der 2.Stufe)

Naturmoll

O - Original

R - Retro

I - Inversione

Die letzte Phase der Konkretisierung ist die Temperierung.

Rein logisch denke ich, dass Pythagoras bereits ein Anhänger der gleichstufigen Temperierung war. Der von ihm geschaffene Kreis aus 12 Tönen, die nach Quinten geordnet sind, verwandelt diese Quinten in temperierte Quinten. Natürlich nur, wenn dieser Kreis geschlossen ist. Man kann vermuten, dass Pythagoras es wollte, dass der von ihm geschaffene Kreis geschlossen ist... Aber während es im 5. Jahrhundert vor Christus noch zu früh war, über Temperierung zu sprechen, ist es meiner Meinung nach im 17. Jahrhundert verspätet geschehen.

**Im klassischen harmonischen System ist die gleichstufige Temperierung nur bedingt.**<sup>7</sup> In der lebenden Musik repräsentieren die 12 Töne des Systems eine große Anzahl von Klängen. Wenn man dazu noch die verschiedenen möglichen Kombinationen zählt, erhält man eine unendliche Menge an Klängen. (Hier spielt das Gehör auch eine Rolle.)

Die Unendlichkeit drückt sich durch das Konkrete aus, genauso wie es in der Natur geschieht.

*[In der Zwölftonmusik wird die Temperierung aufgrund der Abwesenheit der Tonalität verabsolutiert und die 12 Töne stellen nur sich selbst dar. Das Beschränkte schränkt sich in das Beschränkte ein und stellt das Beschränkte dar. Als Ergebnis haben wir 12 versteinerte Töne. Die Natur, „gestört“ durch Temperierung, bleibt im gestörten Zustand...]*

Der begabte Kunstliebhaber oder der Fachmann nimmt bei der Betrachtung eines Kunstwerks das Abstrakte zusammen mit dem Gefühl der Unendlichkeit wahr. In der wahren Kunst drückt sich folglich die Abstraktion als Gefühl der Unendlichkeit im Konkreten aus. Also: **die wahre Abstraktion prägt sich durch das Konkrete aus.**

Das klassische harmonische System wurde von den antiken Musikschaaffenden lange Zeit vorbereitet. Mit Hilfe der Zeit sich über Jahrtausende vervollkommend, ist dieses System zum professionellen Nährboden für die Musiker und Komponisten der letzten Jahrhunderte geworden.

„Gib mir einen Punkt, wo ich hintreten kann, und ich bewege die Erde“.

Mit dem ‚Punkt‘ des Archimedes haben sie, die Komponisten, ‚die Welt bewegt‘ im besten Sinne des Wortes.

---

7. Der Autor ist davon überzeugt, dass das menschliche Gehör beim Hören der Musik in der gleichstufigen Temperierung die künstlich vergrößerte oder verkleinerte Intervalle automatisch ‚korrigiert‘. (Anmerkung der Herausgeberin. Aus einem privaten Gespräch mit dem Komponisten!).

**Die Kunst als Wissenschaft unterscheidet sich von den anderen Wissenschaften unter anderem dadurch, dass viel mehr Mühe gebraucht wird, bis das ganze Wissenschaftliche, Vernünftige ‚in das Blut‘ des Komponisten eindringt... Und es erfolgt auf genetischen Wege, folglich erfordert es eine sehr lange Zeit...**

Die Zeit fordert von uns, den zeitgenössischen Komponisten, neue Formen, neue Systeme für den Ausdruck der Harmonie, eine neue professionelle Grundlage.

Mein Ziel ist es, zu einem neuen harmonischen System zu gelangen und dabei nicht auf traditionelle Mittel (Intervalle, Dreiklänge, Septakkorde...) zu verzichten, sondern ihnen eine andere Funktionalität und Bedeutung zu geben, eine neue ‚Architektur der Töne‘ zu schaffen und das Wichtigste zu bewahren – die Natürlichkeit.

## 2. DAS HARMONISCHE SYSTEM

Im Folgenden stelle ich das von mir entwickelte harmonische System dar, das aus drei modal-harmonischen Subsystemen besteht.

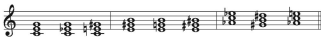
### Das erste modal-harmonische Subsystem

Ich nehme den 4. und den 5. Oberton: C und E als Grundlage und transponiere diese große Terz auf E-Gis. Somit schließt sich der Kreis innerhalb einer Oktave (Gis-His = As-C).

Ich nehme C-E-Gis (As) als Grundlage dieses Subsystems und benutze jeweils deren dritten Oberton: G-H-Dis (Es). Auf diese Weise bildet sich ein sechstöniger symmetrischer Modus.

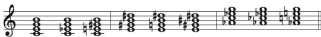


Jeder dieser drei Grundtöne kann als Tonika des symmetrischen Modus wirken. Auf jedem Grundton können, ausgehend von den Tönen des Modus, drei Dreiklänge gebildet werden: Dur, Moll und übermäßig.



(Im Gegensatz zur klassischen Tonalität haben in diesem System die Toniken Dur und Moll Toniken den gleichen Ursprung).

Auf jedem Grundton können drei Septakkorde mit den Klängen des Modus gebildet werden: den großen Dur-Septakkord, den großen Moll-Septakkord und den übermäßigen Septakkord.



Selbstverständlich können auch andere Akkorde im Rahmen der gegebenen Tonleiter gebildet werden.

Die Kombination der jeweiligen Leittöne bildet den übermäßigen Dreiklang.



Dieses modal-harmonische Subsystem hat vier Transpositionen.

Als Beispiel: Angefangen bei C, Des, D, Es (Das Modell von E entspricht dem Modell von C). In jeder Transposition gibt es jeweils 3 Toniken,  $4 \times 3 = 12$ .

(In einer Komposition, in der alle vier Transpositionen vorkommen, können alle 12 Töne abwechselnd als Toniken gedeutet werden. Inwiefern das aber zweckmäßig ist, muss der Autor selbst entscheiden).

*[Folgende Werke habe ich im ersten modal-harmonischen Subsystem komponiert:*

*Drei Inventionsstücke für Horn und Klavier mit den Titeln: „Symmetrischer Modus“; „Dreiklänge des Modus“; „Postludium“ (Geschrieben im Jahre 1975, erschienen in meiner Sammlung „10 Inventionsstücke für Blechblasinstrumenten und Klavier“ Op. 9. im Verlag „Sowjetischer Schriftsteller“; Jerewan 1980).*

*Sonate für Klavier Nr. 1 „Harmonie des Modus“. Die Sätze sind auf folgende Weise betitelt: „Symmetrischer Modus“; „Dreiklänge des Modus“; „Modal-harmonische Toccata“ (Op. 11, 1977, herausgegeben in meiner Sammlung „Klavierwerk im Verlag „Sowjetischer Schriftsteller“; Jerewan 1985).*

*In meinen anderen Werken ist das erste modal-harmonische Subsystem in Kombination mit dem zweiten und dritten Subsystem verwendet).*

8. Sovetakan Grogh [Սովետական գրող] [Anmerkung des Herausgeberin].

9. Siehe Fußnote 8 [Anmerkung des Herausgeberin].

## Das zweite modal-harmonische Subsystem

Ich steige höher auf der Obertonreihe auf und baue eine Grundlage auf dem 5., 6. und 7. Oberton: E – G – B.

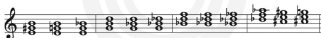
Die kleine Terz als Grundlage nehmend, erweitere ich sie auf die Töne B-Des. Somit schließt sich der Kreis im Rahmen einer Oktave (Des-Fes = Cis-E).

Ich nehme E-G-B-Des (Cis) als Grundlage dieses Subsystems und benutze jeweils deren dritten Oberton: H-D-F-As (Gis). Somit entsteht ein achttöniger symmetrischer Modus.



*[Dieser Modus ähnelt äußerlich dem Modus, welcher Rimski-Korsakow ab und zu gerne benutzte. Jedoch wird er beim ‚Großen Meister‘ innerhalb des klassischen harmonischen Systems gedeutet.]*

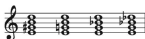
*Aus meiner Sicht stammt dieser Modus unmittelbar aus dem 5. 6. und 7. Oberton und hat demnach eine andere Genese. Das bedeutet auch eine andere Ausdrucksform der Harmonie, ein anderer Inhalt].*



Jeder der vier Grundtöne kann die Tonika des symmetrischen Modus werden. Auf jedem Grundton lassen sich drei Dreiklänge bilden: Dur, Moll, übermäßig.

(Wie man sieht, haben auch hier die Dur und Moll Toniken demselben Ursprung).

Auf jedem der Grundtöne können vier Septakkorde gebildet werden: kleiner Dur, kleiner Moll, halbvermindert, vermindert.



Solche Septakkorde lassen sich auch auf den folgenden Tönen bilden: G, B, Des (Cis).

Außerdem ist es möglich, andere Tonkonstellationen im Rahmen der gegebenen Tonleiter zu verwenden.

Durch die Kombination der Leittöne entsteht ein verminderter Septakkord.



Dieses modal-harmonische Subsystem hat drei Transpositionen. Als Beispiel: Beginnend bei E und bei Fis (Das Modell von G entspricht dem Modell von E). In jeder Transposition gibt es vier Toniken,  $3 \times 4 = 12$ . (In einem Werk, in dem alle drei Transpositionen verwendet werden, können alle 12 Töne abwechselnd als Tonika gedeutet werden. Natürlich nur, wenn es zweckmäßig ist).

*[Im zweiten modal-harmonischen Subsystem habe ich folgende Werke komponiert:*

*Die fünfte Invention („Postludium“) aus dem dritten Zyklus der Inventionen für Orchester (Op. 6, 1971. Die Partitur ist erschienen in meiner Sammlung „Drei Inventionszyklen“ im Verlag „Sowjetischer Komponist“<sup>10</sup>, Moskau 1977).*

*Das Konzert für Violine und Orchester (Op. 12, 1980. Der Klavierauszug ist in der Sammlung „Konzerte für Violine und Klavier“, 3. Auflage im Verlag „Sowjetischer Komponist“<sup>11</sup>, Moskau 1987 erschienen). Die Partitur ist 2002 in Jerewan erschienen.*

*„Duo-Sonate“ für Violine und Violoncello (Op. 13, 1981. Veröffentlicht in der Sammlung „Sonaten für Violine, Violoncello, Viola und Klavier im Verlag „Sowjetischer Schriftsteller“<sup>12</sup> 1987 in Jerewan, sowie 2004 in Deutschland).*

*Sonate für Klavier Nr. 2 „Modal-akustische Harmonie“ (Op. 14, 1982. Veröffentlicht in meiner Sammlung „Klavierwerke“ im Verlag „Sowjetischer Schriftsteller“<sup>13</sup> Jerewan 1987).*

*In meinen anderen Werken wird das zweite modal-harmonische Subsystem in Kombination mit dem ersten und dritten Subsystem verwendet].*

### Das dritte modal-harmonische Subsystem

Ich steige noch höher in der Obertonreihe auf und nehme den 7., 8., 9., 10. und 11. Oberton als Grundlage. Das sind die Töne B-C-D-E-Fis. Die große Sekunde bildet die Basis, welche ich nach Fis-Gis bewege. Somit schließt sich der Kreis innerhalb einer Oktave (Gis-Ais = As-B).

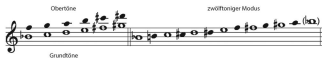
10. Sowjetskij Kompositor [Советский композитор] [Anmerkung des Herausgeberin].

11. Siehe Fußnote 10. [Anmerkung des Herausgeberin].

12. Sowetakan Grogh [Տոբական գրոհ] [Anmerkung des Herausgeberin].

13. Siehe Fußnote 12 [Anmerkung des Herausgeberin].

Mit den Tönen B-C-D-E-Fis-Gis als Grundlage, wende ich mich deren jeweils dritten Oberton zu: F-G-A-H-Cis-Dis. So entsteht der ein zwölftoniger Modus.



*[In der klassischen Harmonie ist das chromatische System eine Art diatonisches System, bereichert mit Abweichungen, das heißt mit Zwischen- und Doppeldominanten, manchmal auch mit Doppelsubdominanten. Folglich beruht die chromatische Tonleiter im klassischen harmonischen System auf der dreifunktionalen Grundlage (S-T-D).*

*In dem von mir vorgeschlagenen modal-harmonischen Subsystem basiert der zwölftonige Modus auf einem ganztönigen Abschnitt der Obertonreihe.<sup>14</sup> Das heißt, er hat einen anderen Ursprung. Einen hohen Ursprung. Er ist ja aus höher stehenden Obertönen entstanden...]*

Jeder der sechs Grundtöne kann als Tonika des gegebenen Modus fungieren. Selbstverständlich ist es auf jedem Ton möglich einen beliebigen Akkord aufzubauen, jedoch ist es erwünscht, die Bedeutung der Grundtöne zu ignorieren.

Dieses modal-harmonische Subsystem hat zwei Transpositionen. Als Beispiel: Beginnend bei B, und bei H (Das Modell von C entspricht dem Modell von B). In jeder Transposition gibt es 6 Toniken,  $2 \times 6 = 12$ .

Das dritte modal-harmonische Subsystem wird von mir nur in Kombination mit dem zweiten und dritten modal-harmonischen Subsystem verwendet. (Es gibt gewisse Zahlenentsprechungen zwischen den Obertönen und deren weiteren, theoretischen Obertonstufen).

Auf diese Weise können alle drei Subsysteme sowohl einzeln, als auch als ein einheitliches modal-harmonisches System, bestehend aus drei Stufen, verwendet werden.

Allerdings eignet sich das dritte modal-harmonische Subsystem, als dritte Stufe, eher für Kulminationen, Übergänge in die Reprise und so weiter.

Man kann sich auch der kombinierten Variante aller drei modal-harmonischen Systeme bedienen, mit der Rückkehr in den ‚reinen‘ Modus, mit den Umkehrungen verschiedener Transpositionen innerhalb eines modal-harmonischen Subsystems und so weiter.

14. Der Autor passt die Obertonverhältnisse an das gleichstufige System an, woraus sich ein Ganztonleiter, der in der Obertonreihe nicht existiert, ergibt. [Anmerkung des Herausgeberin].

Alles hängt vom künstlerischen Einfallsreichtum des Komponisten ab...

Ich habe versucht möglichst prägnant auszuführen, wie mein harmonisches System aufgebaut ist. Aber der lebendige Klang von all dem - in den Grenzen meiner Möglichkeiten - ist in den vor -und untenstehenden Werken verkörpert. Diese kann man anhören...

*[Im harmonischen System, in dem alle drei modal-harmonischen Subsysteme beteiligt sind, habe ich folgende Werke geschrieben:*

*Stück für Flöte und Klavier „Contraste“ (Op. 15, 1983. Erschienen im Verlag Alphonse Leduc, Paris 1986);*

*Konzert für Klavier und Orchester (Op. 16, 1986);*

*10 Monogrammstücke für Klavier (Op. 17, 1989);*

*Suite – Choreographische Stücke für Orchester;*

*Im Andenken meiner Mutter (Op. 18, 1992);*

*Und spätere Kompositionen].*

***Siehe unten das Werkverzeichnis.***

### 3. SCHLUSSFOLGERUNGEN

***Die Ausdrucksform der Harmonie ändert sich und dementsprechend auch ihr Inhalt, aber das Wesen der Harmonie wird dadurch nicht geändert.***

Der Fachmann kann, ausgehend von der konkreten Form (die sich ändern kann) eines gegebenen Phänomens, dieses Phänomen, dessen Wesen weder konkret noch veränderbar ist, definieren.

Meine Definition der Harmonie hat ihren Ausgangspunkt in der konkreten Form – im Inhalt des Phänomens. Jedoch ist das Wesen des Phänomens ist eine sehr tiefe Ebene. Der Mensch kann sich mit dem Tiefstem, dem Unendlichem, dem Abstraktem nicht befassen...

***Die Aufgabe eines Menschen ist es, sich bescheiden mit dem Konkreten zu beschäftigen, den Gegenstand möglichst tiefer zu erörtern; aber das Tiefste, das Unendliche, das Abstrakte und ähnliche Kategorien bekommt der Mensch von der Gott (= Natur) als eine Gabe, als Lohn für ehrliche Arbeit, für die selbstlose Liebe zum eigenen Werk.***

Davon erzählen die weisen Märchen, Legenden. Der Beweis dafür sind die Errungenschaften der Naturwissenschaften und der Großen Echten Kunst.

***„Die Musik ist abstrakt“ - diese Äußerung ist richtig aus der Sicht des einfachen Zuhörers. Aber für einen wahren professionellen Musiker war und soll die Musik zugleich genug konkret sein.***

***Die Form, die Struktur, der Aufbau eines Kunstwerks sind (wie auch in der Natur) erklärbar, das Wesen aber nicht. Wenn es andersherum wäre, wäre das Kunstwerk formlos und hässlich.***

***Wenn wir wissen, auf welchem Wege das Tiefste, das Unendliche, das Abstrakte zum Vorschein kommt, aber nicht das Wesen dieser Phänomene begreifen können, heißt das, dass wir wissend nicht wissen.***

***Sokrates nicht wusste wissend.***

***Der Inhalt jedes Gegenstandes liegt im Gegenstand selbst, der Inhalt jedes Phänomens im Phänomen selbst.***

***Der Inhalt der Musik liegt in der Musik selbst.***

*Zunächst soll die Musik seinen eigenen ‚Organismus‘ haben. Erst dann beginnen die Assoziationen.*

*(If you are not somebody, you cannot be anybody).*

*Das Neue muss in den Wurzeln des Alten gesucht werden.*

*„Blicke zehn Mal zurück, einmal nach vorne“.*

*Das Ziel von ehrlichen Künstlern und Komponisten aller Zeiten ist und war das Streben nach Vollkommenheit und Harmonie. Folglich ist die Vollkommenheit jeder Epoche gegenwärtig. „Die Wahrheit verändert sich nicht“.*

*Die Vollkommenheit der Volksmusik ist der Zeit verpflichtet; Das Volk ist: der Mensch + die Ewigkeit.*

*Die Vollkommenheit der professionellen Musik ist: das Individuum + die Schule*

*Die Schule ist ebenfalls eine Frucht der Zeit.*

*Das zeitgenössische System der kompositorischen Techniken besteht in der Vorstellungskraft eines einzelnen Künstler-Individuums. Es ist noch nicht zu einer gesamten Schule geworden.*

*Uns vereint unsere natürliche Gemeinschaft. Was uns trennt, sind unsere irreführende Vorstellungen.*

*Einen Menschen soll man gemäß seiner Schöpfung messen und die Schöpfung gemäß der Natur.*

*Die Natur ist die ‚Produktion‘ von Gott selbst. Die Wissenschaft erforscht die Natur.*

*Der Mensch strebt nach einer höheren Organisation – nach Harmonie.*

*Der Beweis dafür ist seine Liebe zur Kunst.*

## 4. ALLGEMEINERE SCHLUSSFOLGERUNGEN UND BETRACHTUNGEN

*Zwischen dem Glauben und dem Wissen liegt ein wunderbarer Weg. Denn die Wissenschaft deckt die Geheimnisse der göttlichen Natur auf.*

*Der Zweck der Vernunft und des Intellekts im künstlerischen Schaffen dient unter anderem dazu, die künstlerische Schöpfung emotional aufnehmen zu können.*

*Rationale Grundlagen des Emotionalen, emotionale Grundlagen des Rationalen. Nackte Emotionen sind hässlich, trivial.*

*Die Vernunft wird zur Eigenschaft der Seele. Sie befindet sich ‚im Blut‘ eines Komponisten, eines Künstlers (dies erfolgt auf genetische Weise).*

*Zwischen dem Herzen und der Vernunft stellt sich die Große Einigkeit her.*

*Der Mensch bringt die verlorene Intuition durch die Vernunft zurück.*

*Im Gegensatz zu anderen Lebewesen kann der Mensch losgelöst von der Mutter Natur sein; dafür kann er dank der Vernunft, mit tieferen Gesetzen der Natur in Berührung kommen.*

*Im Gegensatz zu anderen Wesen, kann der Mensch auf verschiedene Weise, genauer gesagt durch verschiedene Sphären, mit der Natur kommunizieren. Jeder seiner eigenen Begabung entsprechend: durch die Musik, durch die bildende Kunst, durch das Wort, durch die Naturwissenschaften usw.*

*Die Träume, die Bestrebungen des Menschen (fliegende Teppiche, Zauberspiegel u.ä.) sind in der Materie realisiert.*

*Materie ist ein Wunder, ein göttliches Wunder. Das realisierte Wunder ist noch wunderbarer, als die Wunder in den Märchen.*

*Der merkantile Mensch bewundert nicht die Materie, sondern deren Geldwert.*

*Die Materie und die Seele sind eins. Sich trennend, trennen sie sich doch nicht. Die getrennte Seele besteht wiederum aus Materie und Seele, die getrennte tote Materie wird zum Nährboden: Nährboden des Lebens...*

*Die Schwingung entfaltet sich in die Unendlichkeit. Die Seele in uns ist wie ein*

***Echo, wie die Spiegelung der vibrierenden Materie.***

In der Trauer und seelischer Kälte haben unsere Großmütter geweint und dabei auch leise gesungen. Gerade dadurch bekamen sie ihren seelischen Trost...

***Die Musik besteht ebenso aus Materie. Der Klang ist Materie. (Und hat ein logisch geordnetes inneres System).***

***Natürliche Beschränkungen geben uneingeschränkte Möglichkeiten.***

***Die professionelle Grundlage ist die Schule. Die Schule ist der „Stützpunkt des Archimedes“ für einen Begabten in einer bestimmten Sphäre.***

***Das harmonische System ist die wissenschaftliche Grundlage dieser Schule.***

***Von einem konstruktiven Blickwinkel aus ist die Musik ein simultaner und einheitlicher Prozess der Synthese und der Analyse des gegebenen harmonischen Systems. Wie die Synthese ist, wird die Analyse ausfallen.***

***Die professionelle Musikschule Europas bereitete sich jahrtausendlang vor, bis sie geformt und in der Großen Kunst angelangt war. Sie hat bereits ihre Kindheit, Jugend, Reife, Überreife und das Alter erlebt...***

***Jetzt erlebt sie eine große Krise.***

Es gibt Menschen, die nicht verstehen, dass es sich um eine Krise handelt. Es gibt solche, die es einfach nicht begreifen. Es gibt aber auch solche, die ein Geschäft und „Ruhm“ daraus machen.

*[Ich halte die Missachtung Wagners gegenüber der Bedeutung von großen jüdischen Musiker für die weltweite Verbreitung der deutschen klassischen Musik auf beste und höchste Weise, für grundlegend falsch].*

**Leider kann man in der heutigen Zeit sagen: „Wo die Musik endet, dort beginnt das Wort“.**

**Die Kunst der schönen Sprache kann jedwede Kunst auffressen.**

**Wir sind unserer Sprache unwürdig.**

**Nicht selten wird die physische Wirkung mit künstlerischer Wahrnehmung verwechselt. Was soll man auch machen, wenn zweiteres von Natur aus fehlt?**

**Wie kann man die Störung der Harmonie als Fortschritt ansehen?**

**„Sonorismus“ ist eine Flucht von den Problemen der Harmonie; „Aleatorik“  
- von den Problemen der Metro-Rhythmik.**

Häufig drücken sich Entwicklungen und Kulminationen in modernen Kompositionen als eine Hysterie aus. Aber was ist eine Hysterie? Sie ist der Zustand der Hilflosigkeit. Häufig sind die Autoren solcher Werke im praktischen Leben sehr vernünftig und geschickt. Manchmal passiert auch das Gegenteil: im Beruf sehr vernünftige, logische Menschen, sind im Leben nicht selten hysterisch. Erstere sind hilflos in ihrem Beruf, zweitere im Leben.

**Die Mode entsteht wie Mode. Die Mode wird als Mode wahrgenommen. Die Mode verschwindet wie Mode.**

*Ich bin mir lieb, aber noch lieber ist mir die Wahrheit.*

*Antike Menschen, die nicht viele Kenntnisse hatten, wussten besser Bescheid als wir. Ihr Wissen wurde von Kenntnissen nicht gestört.*

*Die Gelehrsamkeit ist häufig eine Abschirmung, die Einfältigkeit verbirgt.*

*So viel, wie es Verstand gibt, gibt es auch Dummheit. Denn der Verstand offenbart die Dummheit.*

*Manchmal kommt es vor, dass der eigene Verstand der eigenen Albernheit im Dienste steht.*

*Manches Mal wird in der Höflichkeitsform „Mir scheint es“ die Wahrheit ignoriert.*

*Nicht selten ist der Mensch sich selbst unwürdig.*

*Oftmals werden dicke Bücher für Dummköpfe geschrieben.*

*Den Extremen zu folgen bedeutet noch nicht, hervorragend zu sein. Extreme sind entsetzlich.*

*Es gibt eine natürliche Auswahl. Es gibt auch eine künstliche oder sogar eine gewaltsame Auswahl. Aber die Zeit wählt natürlich die erste.*

Die Schlankheit und Schönheit der Menschen und Tiere ist meistens von deren Skelett abhängig; aber gerade diese Schönheit erfordert es, dass das Skelett verborgen bleibt. **Der Grund der Schönheit darf nur mäßig verborgen sein.**

**Das Ziel der Wurzel ist die Krone.** Ein Fachmann ist verpflichtet die Wurzeln, die Gründe und die Basis seines Gegenstandes gut zu kennen.

Jeder Anfang ist Ende eines anderen Anfangs. Jedes Ende ist Anfang eines anderen Endes.

**Jedes Phänomen hat einen Grund und wird selbst zu einem Grund.**

**Eine junge Frau ist eine höhere geistige Ebene als eine Frau.**

Mütterliche Liebe führt häufig zu mütterlichem Egoismus.

Wenn man mit einer besonderen Erziehung die mädchenhafte Überlegenheit in den Frauen erhalten könnte, hätte die Gesellschaft davon einen großen Gewinn. Denn der Mann strebt fast seit seiner Geburtsstunde dem weiblichen Geschlecht gefällig zu sein. Ihre Wechselbeziehung muss derjenigen von Bass und Sopran ähnlich sein: die Gegensätze einer Einheit.

*Wertlos ist diejenige Einheit und Einigkeit, in der es keine Selbstständigkeit und Vielfalt gibt. Und wertlos ist diejenige Selbstständigkeit und Vielfalt, die keine Einheit und Einigkeit bildet.*

*Ein Beweis dafür – Akkord und Stimmführung...*

*Ein Mensch ist wie ein vibrierender Organismus... Wie ist er gestimmt? Harmonisch wie ein musikalischer Klang?... Oder chaotisch wie geräuschhafte Klänge? Das ist die Frage!*

*Die Arbeit und die Mühe haben den Menschen geschaffen und erschaffen ihn weiterhin.*

*Große Taten werden mit gemeinsamen Kräften vollbracht: einander helfend, im Laufe der Zeit einander fortsetzend, mit Hilfe der Zeit.*

*Der Sieg der gemeinsamen Schule wird zum Sieg jedes Einzelnen.*

# WERKVERZEICHNIS

In einer späteren Phase seines Lebens hat der Autor viele seiner früheren Kompositionen zurückgezogen und die Aufzählung seiner Werke erst mit dem Streichquartett op.1 (1960) begonnen.

## ***Streichquartett op. 1***

(1960) Moskau 1976

## ***Präludien für Klavier Nr. 1-12 op. 2***

(1965) Jerewan 1967; Jerewan 1985

## ***Zyklus der Inventionen für Orchester Nr. 1 op. 3***

(1968) Moskau 1977

## ***Inventionen für Holzblasinstrumente mit Klavier Nr. 1-10 op. 4***

(1969) Jerewan 1974

## ***Zyklus der Inventionen für Orchester Nr. 2 op. 5***

(1970) Moskau 1977

## ***Zyklus der Inventionen für Orchester Nr. 3 op. 6***

(1971) Moskau 1977

## ***Inventionen für Streichinstrumenten und Klavier Nr. 1-10 op. 7***

(1972) Moskau 1977

## ***Konzertante Inventionen für Klavier und Orchester op. 8***

(1974) Moskau 1982

## ***Inventionen für Blechblasinstrumenten und Klavier Nr. 1-10 op. 9 (1975)***

Jerewan 1980

## ***„Die Harmonie des Klangs“***

(1976) Moskau 1976 (Klavierauszug);

## ***Konzertante Inventionen für Violoncello und Orchester op. 10***

Jerewan 2001 (Partitur)

## ***Sonate für Klavier Nr. 1 op. 11***

(1977) Jerewan 1985

## ***Konzert für Violoncello und Orchester op. 12***

(1980) Moskau 1987 (Klavierauszug), Jerewan 2000 (Partitur)

## ***Duo-Sonate für Violine und Violoncello op. 13***

(1981) Jerewan 1987; Deutschland 2004

## ***Sonate für Klavier Nr. 2 op. 14***

(1982) Jerewan 1985

## ***„Contraste“ für Flöte und Klavier op. 15***

(1986) Paris 1986

**Konzert für Klavier und Orchester op. 16**

(1986) Jerewan 1999 (Klavierauszug), Jerewan 2000 (Partitur)

**Monogramm-Stücke für Klavier Nr. 1-10 op. 17**

(1989) Jerewan 1998

**Sinfonische Suite (Choreographische Stücke) op. 18**

(1992) Jerewan 2000

**Stücke für Klavier Nr. 1-2 op. 19**

(2003) Jerewan 2003

**Sonate für Violine und Klavier op. 20**

(2006) Jerewan 2006

**Trio für Klavier, Violine und Violoncello op. 21**

(2007) Jerewan 2007

**„Dolore“: Stück für Violoncello und Klavier op. 22**

(2009) Jerewan 2009

**„Memoirs“: Stück für Violine und Klavier op. 23**

(2010) Jerewan 2010

**WERKE OHNE OPUSZAHL**

**„Ruf der Vorfahren“ für Chor a capella**

Jerewan 2000

**„Heimatland“ für Chor und Orchester**

Jerewan 2001 (Klavierauszug und Partitur)

**„Largo“ für Klarinette und Klavier (Transkription des Autors)**

Jerewan 2000

**„Thema“ für Flöte und Klavier (Transkription)**

Jerewan 2001

Das Plattenlabel „Melodija“ (Мелодия) hat im Laufe der Jahren 1978 bis 1985 vier Schallplatten mit den Werken von G. Hovunts veröffentlicht.

Das Musiklabel „Suonicolori“ in Paris hat in den Jahren 2008 und 2013 zwei CDs mit den Werken von G. Hovunts veröffentlicht.

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

Gagik Hovounts  
**THOUGHTS ON HARMONY**

Design concept and cover by  
**Mardiros Dolmadjian**

Translated from Russian by  
**Ashkhen Mkrtchyan**

Edited by  
**Shushan Hyusnunts**

Proofreading by  
**Marine Harutyunyan**

For editorial help we thank following persons:  
**Ljuba Avvakumova**  
**Felix Bönigk**

© English and German edition by  
ARTCONCEPT International Association NGO,  
2018  
© Gagik Hovounts, 2018  
© Naregatsi Art Institute, 2018

Gagik Hovounts  
**GEDANKEN ZUR HARMONIE**

Design-Konzept und Abdeckung von  
**Mardiros Dolmadjian**

Übersetzt aus dem Russischen und  
herausgegeben von  
**Shushan Hyusnunts**

Lektorat von  
**Marine Harutyunyan**

Wir bedanken uns für die redaktionelle  
Hilfe bei den folgenden Personen:  
**Ljuba Avvakumova**  
**Felix Bönigk**

© Englische und deutsche Ausgabe von  
ARTCONCEPT Internationale Assoziation NGO,  
2018  
© Gagik Hovounts, 2018  
© Naregatsi Art Institute, 2018

ISBN 978-9939-1-0802-5







NAREGATSI  
ART INSTITUTE

ARTCONCEPT  
INTERNATIONAL ASSOCIATION