

Frau Musica (nova)

CD

Derwisch

Rahilia Hasanova



Rahilia Hasanova

Denkwisch

Frau
Musica
(nova)

Porträtkonzert · 28. November 2004 · Deutschlandfunk



Rahilia Hasanova · Derwisch

Porträtkonzert · 28. November 2004 · Deutschlandfunk

Derwisch (1992)

für Tenor, Baß und Streichquartett

Kyu-cheoul Lee, Tenor

David Hieronimi, Baß

Minguet Quartett

Zweites Streichquartett (1992)

Minguet Quartett

„Tetraxis“ (1995)

Drittes Streichquartett

Minguet Quartett

Alla Mejchana (1996)

für Klavier

Rahilia Hasanova, Klavier

Derwisch

Derwische sind Wesen reinen Herzens, die ständig zu Gott für das Wohlbefinden aller Menschen auf der Erde beten. Ihr Gebet ist eine große und edle Kunst und dient der höchsten Vernunft. Derwische sind ewige Wanderer, die auf ihrer Suche nach der Wahrheit von Ort zu Ort ziehen. Ihre langen Monologe und Gebete überdauern die Mondnächte in Wüsten und Steppen, die schneebedeckten Täler und das Getöse der Wasserfälle.

Die Komposition *Derwisch* beruht auf Wiederholungen und Variationen, die immer wieder auf den Anfang zurückkommen und die meditative Grundlage des Gebets darstellen.

Zweites Streichquartett

Das Zweite Streichquartett ist eine einzügig komponierte Parabel. Ihr liegt eine tiefe Verneigung vor den Grundlagen und der Wahrheit der Natur zugrunde.

Das Werk ist auf der Entwicklung einiger weniger Klänge gegründet, die den „Samen“ des Quartetts bilden. Diese Klänge

werden durch vielfältige Abwandlungen der Ausgangsidee, auf der das musikalische Material des ganzen Quartetts beruht, zum „Keimen“ gebracht. Es geht dabei um philosophische Gedanken über das Wesen und die Gesetze des Lebens, des Menschseins und der Menschheitsgeschichte.

Die langsame Entwicklung aus der ursprünglichen Keimzelle versinnbildlicht das Wiegenlied aller Mütter auf Erden. Die Grundmelodie beginnt zu sprießen und Raum zu greifen. Am Ende erreicht sie den Höhepunkt ihrer emotionalen Steigerung im ekstatischen Ausbruch eines läuternden Totentanzes.

Die wechselnde Gegenüberstellung von Rezitation und Dialog, die sich zu einem polyphonen Geflecht steigert, ist für die Musik dieses Quartetts bezeichnend.

Tetraxis

Das Dritte Streichquartett ist ebenfalls in einem Satz angelegt. Es ist nach dem Prinzip komponiert, das musikalische Material im Laufe seiner Entwicklung immer

komplexer und emotionaler zu gestalten. Jede Instrumentalstimme wird unabhängig interpretiert, aber ist zur gleichen Zeit untrennbar vom Ganzen.

Die Musik ist energetisch-expressiv und hochvirtuos. Sie spiegelt den geometrisch-räumlichen Körper des Tetraeders, das platonische Zeichen des Feuers. Gleichzeitig symbolisiert es die vier Grundelemente der Natur: Feuer, Wasser, Luft und Erde. Diese vier Elemente stehen zueinander in Beziehung, verbunden durch das reinigende göttliche Feuer.

In dieser Komposition gibt es vier energetisch-rhythmische Komponenten, die am Entstehen der Musik, oder anders gesagt, an der Entstehung der Klangmaterie teilhaben. Sie sind Ausdruck der energetischen Schwingungen des Hauptthemas, das diesem Werk zugrunde liegt. Die Schwingungen der einzelnen Töne oder des Spektrums von Schallwellen finden sich im Puls des Universums, einem verschlüsselten Puls, wie auch im Puls der real erklingenden Musik wieder. Auch wenn wir den Puls des Universums und den

Puls der Schallwellen nicht hören können, nehmen wir ihn doch durch die psychisch-neuronalen Reaktionen unserer Gehirne wahr. Daher erscheinen am Schluß alle hörbaren und nicht hörbaren Frequenzen der Klangmaterie in einem einzigen Ablauf zusammengefaßt, dem das Element des Feuers in der geometrischen Metapher des Tetraeders entspricht.

Das Stück endet mit dem emotionalen Ausruf „Hej, hej!“, der die Urkraft des Feuers personifiziert.

Alla Mejchana

Dieses großangelegte Konzertstück enthält viele virtuose Elemente. Es ist im volkstümlichen Stil der beliebten aserbaid-schanischen Stegreifdichtung „Mejchana“ komponiert. Diese wurde im achtzehnten Jahrhundert unter frei und selbständig denkenden Menschen gepflegt, die sich in geschlossenen Gesellschaften trafen, um kritische Fragen und Unzulänglichkeiten des gesellschaftlichen und politischen Systems zu erörtern. Darum wurden diese Zusammenkünfte von der Regierung ver-

boten, und die Mejchana-Dichter mußten sich heimlich treffen.

Die Mejchana ist eine poetisch-musikalische Form, die von flexiblen und vielfältigen Rhythmen begleitet wird. Ihre Originalität liegt in der Spontaneität der poetischen Improvisation. Die Mejchana wird oft als Wettstreit oder Dialog zwischen den Beteiligten, die sich streng an die ursprüngliche rhythmische Struktur der Gedichte halten müssen, aufgeführt.

Auch in der Zeit der Sowjetherrschaft war diese Gattung verboten. Trotzdem hat sie sich im Untergrund, vor allen Dingen in den Vororten von Baku, weiterentwickelt. Noch heute reicht ihr Spektrum von romantisch-philosophischen und ethisch-ästhetischen Betrachtungen, von politischer Satire bis hin zu wissenschaftlichem Diskurs und witzigen Anspielungen. Verblüffend daran ist, daß all das ohne irgendeine Vorbereitung geschieht. Die Vortragenden rezitieren die Gedichte zu strenger rhythmischer Begleitung der Schlaginstrumente. Darüber hinaus schnippen sie immer wieder mit den Fingern, um den Rhyth-

mus zu erfüllen. Das Publikum nimmt gewöhnlich aktiv am Geschehen teil, indem es ebenfalls mit den Fingern schnippt, um zu zeigen, daß es sich in die Gefühle der Mejchana-Dichter hineinversetzt.

Zur Zeit steht die Kunst der Mejchana wieder hoch im Kurs. Sie ist zu einer beliebten musikalisch-poetischen Gattung geworden, auch wenn sie vorher nie vertont worden ist. In dieser klassischen Instrumentalkomposition wird sie zum ersten Mal reflektiert und musikalisch wiedergegeben, wobei kurze rhythmische Lied-Gedichte im Mejchana-Stil zu dramatischen Steigerungen geführt werden.

Rahilia Hasanova

Zwischen zwei Kulturen

Zur Komposition „Derwisch“ von Rahilia Hasanova
von Inna Naroditskaya

Zwei Komponistinnen aus Aserbaidshan haben nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion Kammermusikwerke mit dem Titel „Derwisch“ geschrieben: Rahilia Hasanova und Frangis Ali-sade. Das überrascht, wenn man bedenkt, wie selten aserbaidshanische Kunst im zwanzigsten Jahrhundert auf Derwische Bezug nimmt. Signalisiert die Komposition dieser zwei Stücke durch anerkannte Künstlerinnen ein postsowjetisches Wiedererstarken des Islam? Wenn ja, warum wurde dann gerade die Derwisch-Mythologie gewählt, die nicht zu dessen Hauptrichtung gehört? Warum wird das Bild von einem Derwisch, der ja ein Mann ist, von Frauen heraufbeschworen?

Eine „Riverdance“-Einspielung von 1996 enthält auch einen Titel „The Russian Dervish“. Videoaufnahmen mit traditionell irischer Musik erschienen beim Label

„Whirling Discs“ mit einer Gruppe, die sich „Dervish“ nennt. Ein 1991 gedrehter Film über John Coltrane gipfelt im Zusammentreffen des Saxophonisten Roscoe Mitchell mit marokkanischen Derwischen. Der westliche Derwisch ist somit eines jener Wunsch- und Phantasiegebilde, mit denen der Westen sich den Osten vorzustellen versucht.

Derwische sind im ganzen Osten dafür bekannt, daß sie durch rituelle Praktiken, die Musik und Körperbewegung einschließen, zur Ekstase gelangen. Die unterschiedlichen Vereinigungen erkennt man an ihrer Zugehörigkeit zur Schule eines Meisters und an ihrer Festlegung auf bestimmte Praktiken und mündlich überlieferte Traditionen, die oft mit einer bestimmten Region, Sprache oder Geschichte verknüpft sind. Überwiegend Moslems, repräsentieren aserbaidshanische Derwische auch jene Momente, die den Islam mit dem vorislamischen Zoroastrismus verbinden – jener alten Religion der Feuer-Verehrung, die in diesem Gebiet etwa tausend Jahre vor dem Islam existierte.

Aserbajdschan war in seiner Geschichte die Heimat zahlreicher Derwisch-Gruppen. Das russische Reich jedoch, von dem das aserbajdschanische Territorium 1828 anektiert wurde, wandte sich gegen muslimische Gebräuche, und das in diesem Land seit 1920 etablierte Sowjetregime verurteilte alle Religionen und geistlichen Praktiken. Aserbajdschanische Derwische waren einem enormen Druck von zwei Seiten ausgesetzt, sowohl vom Islam als auch vom Sozialismus. In den Augen des Islam blieben sie Sektierer, die den muslimischen Glauben entstellten, und für die Sowjets waren sie Geächtete. Die sowjetische Obrigkeit erklärte die Gebräuche der Derwische für illegal, weil sich unter sowjetischer Herrschaft alle religiösen Organisationen registrieren lassen mußten – und dies widersprach der grundsätzlichen Praxis der Derwische, die sich über solche Gesetze hinwegsetzten. Die Sowjets stuften die Mystiker als „Parasiten“ und „asoziale“ Elemente ein. Die Gruppen von Batal Hadschi und Wis Hadschi wurden als „terroristische Vereinigungen“

geführt. Noch 1980 war in einer der führenden Zeitungen eine Erklärung zu lesen, die „Sektierer und nicht-registrierte Geistliche aufgrund geheimer Absprachen mit dem Imperialismus“ brandmarkte.

Diese Verfügung belegt eindeutig die ständige Präsenz aserbajdschanischer Mystiker, selbst wenn sie zu kulturellen Randgruppen wurden – die überwiegende Mehrheit lebte in Provinzen fernab der Reichweite sozialistischer Obrigkeit. Aus der Zeit, als ich in der aserbajdschanischen Hauptstadt Baku aufwuchs (dies war in den sechziger Jahren), erinnere ich mich an den Basar im Zentrum, der von einem Netz gefährlich enger Straßen mit aneinander gedrängten, einstöckigen Häusern umgeben war. In dieser Gegend sahen wir oftmals Männer mit langem ungekämmten Haar, schmutziger Kleidung und trübem Blick. Sie gingen umher oder saßen auf den Straßen, galten als Irre und summten ununterbrochen ihre unvollendeten Melodien vor sich hin: Derwische. Unter der Sowjetherrschaft hatten muslimische Institutionen und Geistliche die

kommunistische Politik zu propagieren, was die Glaubwürdigkeit des offiziellen Islam ernsthaft untergrub. Auf der anderen Seite wuchs die Zahl von privaten Gebetshäusern, nicht-registrierten heiligen Stätten und Mausoleen deutlich, und auch der Einfluß und die Popularität des islamischen Mystizismus nahm zu.

Die 1990 errungene Unabhängigkeit Aserbajdschans brachte auch ein wissenschaftliches Interesse an den eigenen geistigen Wurzeln hervor. Die Kompositionen von Hasanova und Ali-sade lassen sich als intellektuelle Anerkennung ihres nationalen Erbes verstehen, und ebenso als ihre Suche nach einer geistigen Kraft, die sich in der einheimischen musikalischen Tradition verbirgt.

Wenn diese Stücke sich auch nicht direkt auf die Musik der Derwische beziehen, so nutzen sie doch eine Verbindung von aserbajdschanischen und westlichen Elementen, um den geistigen Gehalt der ekstatischen aserbajdschanischen Tradition zum Ausdruck zu bringen. Hasanovas *Derwisch*, 1992 für Streichquartett und

zwei Sänger – Baß und Tenor – geschrieben, sucht der Intensität der mystischen Rituale zu entsprechen, indem die Komponistin melodische, rhythmische und modale Elemente der aserbajdschanischen Musik in die westliche Musiksprache übernimmt. In ihren Aufführungsanweisungen zu Beginn der Partitur bittet Hasanova die Musiker, ähnlich wie beim mystischen Ritual „Sema“, visuelle und tänzerische Elemente hinzuzufügen.

Die Komposition beginnt mit der gleichmäßigen Wiederholung des Einzeltons D in den Streichern, der an den menschlichen Herzschlag erinnert. Nach vier Minuten wird der durchgängige Viertelpuls in Achtel aufgeteilt, was mit zunehmender Intensität, einem allmählichen emotionalen „Erwachen“, einhergeht. Triolen schleichen sich in das rhythmische Muster ein und bewirken, im Zusammenwirken mit wellenförmiger Melodik und Dynamik, den Eindruck atemberaubender Geschwindigkeit.

Danach wird die rhythmische Pulsation weiter unterteilt: in vier, dann fünf, dann

sechs Sechzehntel, jeweils gleichzeitig von verschiedenen Instrumenten gespielt. Melodische Zickzackmuster verstärken den Eindruck eines schwindelerregenden Herumwirbelns. Etwa in der Mitte des Stücks setzt ein Sänger ein, und von diesem Moment an wird jede Instrumentalstimme aufwärts geführt, wobei die höheren Töne jeweils von endlosen Ornamenten und Glissandi umspielt werden.

Am Höhepunkt fordert die Komponistin die Interpreten auf zu „jubeln, solange der Atem reicht“ und verweist damit auf die spirituelle Intensität eines Derwisch-Rituals. Nach diesem ekstatischen Ausbruch beginnt ein langsamer Abstieg, der zu emotionaler Entspannung führt. Den intensiven emotionalen Verlauf des mystischen Rituals „Sema“ nachbildend, kehrt das Stück schließlich zu seinem Ausgangspunkt zurück – einem verdichteten Pulsschlag auf dem Einzelton D.

Man könnte nun geneigt sein, die „Derwisch“-Komposition von Hasanova als Orientalismus zu bezeichnen, als eine Aneignung oder Verzerrung einer außer-

europäischen Vorstellungswelt, um Andersartigkeit auszudrücken. Diese westliche Vorstellung wird der Komplexität der sowjetischen und postsowjetischen Kultur in Aserbaidschan jedoch nicht gerecht. Wie andere aserbaidchanische Künstler wuchs auch Hasanova in einer vielfältigen kulturellen Tradition auf, die eine Vielzahl an Vorstellungen und Botschaften enthält. So ist beispielsweise die Kombination von westlichen und aserbaidchanischen Elementen in der Musik nicht die individuelle Entscheidung der Komponistin, sondern fügt sich in die Tradition der aserbaidchanisch-sowjetischen Komponistenschule ein. Bezeichnend ist das Entstehungsdatum des Werks. Komponiert in den ersten Jahren nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion, ist Hasanovas „Derwisch“ eine Abstraktion – ein Symbol einer emotionalen Steigerung, die mit westlichen Musikinstrumenten verwirklicht wird, und ein textloses Lied. [...]

Bei der Vorarbeit für diesen Aufsatz wie beim Schreiben faszinierte mich die Vorstellung eines wirklichen Derwischs immer

mehr, und ich war dementsprechend enttäuscht über einen musikalisch komponierten Prototyp in einem Derwisch-freien Raum. Als Ethnomusikologin suchte ich nach ethnographischer Authentizität und entdeckte sie weder in der Musik noch in Gesprächen mit den Komponistinnen. Was diese komponierten „Derwisch“-Figuren mit ihren umherirrenden Prototypen gemeinsam haben, ist ihr Sinn für Grenzsituationen. Derwische symbolisieren eine Spiritualität, die sich weder in die Hauptrichtung des Islam noch in die poetisierende Bildlichkeit der Sufis einfügt. Sie, die für eine männliche Geisteswelt stehen, wurden hier als „Derwisch“-Stücke von Frauen komponiert, gleichsam wie eine von aserbaidchanischen Künstlerinnen geschaffene westliche Phantasievorstellung, wobei die mündliche Überlieferung in einen nicht vollständig fixierten Notentext übertragen wurde.

Insofern haben Hasanova und Ali-sade nicht einfach die Kunst der Derwische von der mündlich überlieferten in die notierte Musik übertragen – ebensowenig, wie sie

einfach den Kreis männlicher Derwische oder männlicher Komponisten durchbrochen haben. Ihre „Derwisch“-Kompositionen spiegeln die Weltsicht einer säkularisierten städtischen Intelligenz, die sich zur Zeit großen Herausforderungen gegenübersteht, ihre religiöse Wahrnehmung, ihr Nationalgefühl, ihre Geschlechterrollen sowie ihre Kommunikation mit der sie umgebenden Welt neu zu überdenken und zu revidieren.

Teilabdruck aus dem Artikel „Derwische in der Musik aserbaidchanischer Komponistinnen“, in: MusikTexte 100, Februar 2004

Ein Fenster zur Welt

Die aserbaidische Komponistin

Rahilia Hasanova

von Zümrüd Dadasch-sade

Jede Einführung in Rahilia Hasanovas Musik erstaunt, beeindruckt, überrascht und bringt uns zum Nachdenken. Manche verstehen ihre Werke nicht. In der Tat ist Rahilias Musik nicht so einfach. Sie verlangt einen sehr klugen Zuhörer mit sensibler Wahrnehmung der Musik, damit er durch die Labyrinth wandern kann, die die Komponistin so phantasievoll erbaut hat. Diejenigen, die diesen Weg erfolgreich zu Ende gegangen sind, werden mit intellektueller Befriedigung und spiritueller Erleuchtung belohnt.

Wir sprechen von einem der hellsten Sterne in der aserbaidischen Musik, der Komponistin Rahilia Hasanova. Rahilias Schaffen ist in der aserbaidischen Musik einzigartig. Sie kopiert niemanden und ihre Musik klingt nicht wie andere. Die Themen, die sie verwendet und die Art, in der sie das in ihren Werken tut,

zeigen ihre Unabhängigkeit und Vorstellungskraft.

Eines ihrer ersten Werke, eine Sammlung von zwölf Klavierstücken, trägt den symbolischen Titel *Chesmeh*, was im Aserbaidischen „Quelle“ heißt. Aus welchen tiefen Schichten der Erde strömt dieser magische Fluß? Die Antwort ergibt sich aus dem Hören von Rahilias Musik. Es sind alte Mugams¹, die traditionellen aserbaidischen Tänze und Lieder, die Rahilias Musik gebären. Wie Quellwasser sprudeln ihre reinen Melodien, die in ver-

¹ *Mugam* ist eine von vielen musikalischen Traditionen in Aserbaidisch. Er bezeichnet eine hochkomplexe Form der Kunstmusik (im Gegensatz zur Volksmusik) mit bestimmten Systemen und Vorstellungen vom musikalischen Ausdruck, der von seinen Interpreten einen hohen professionellen Standard verlangt. *Mugam* gehört zu den modalen Tonarten und hat enge Beziehungen zur persischen und arabischen Musiktradition. *Mugam*-Komposition ist von Natur aus improvisatorisch, folgt aber zur gleichen Zeit strengen Regeln. Die Lieder beruhen oft auf alter Dichtung aus Aserbaidisch, und obwohl diese Gedichte allgemein die Liebe zum Thema haben, handeln sie mehr von der mystischen Liebe zu Gott als von weltlicher Liebe. *Mugam*-Komposition lehnt sich stark an den Sufismus an, indem sie versucht, von einer niedrigeren Bewußtseinsstufe zu einer transzendentalen Einheit mit Gott aufzusteigen. Sie ist eine spirituelle Suche nach Gott.

schiedenen Rhythmen gefärbt sind, aus der Erde und nehmen unsere Aufmerksamkeit gefangen.

Auf ihrer Suche nach Möglichkeiten, die Traditionen der aserbaidischen Musik in der Sprache der modernen Musik zu komponieren, wurde *Chesmeh* für die Komponistin zum Ausgangspunkt. Um ihren Weg zu verfolgen, braucht man sich nur Stücke wie die Sonate für Violoncello anzusehen, die Merkmale der aserbaidischen Musiktradition enthält, oder die Streichquartette und die Dritte Sinfonie, die auf den Prinzipien des *Mugam* beruhen.

Wenn wir nach den Wurzeln der Kreativität der Komponistin suchen, sollten wir einen Blick auf ihre Kindheit und Studienjahre werfen. „Seit meiner Kindheit liebte ich es, auf dem Klavier zu improvisieren. Noch bevor ich den Gehalt der *Mugams* ganz erfassen konnte, hörte ich ihnen intensiv zu. Vielleicht war das so, weil mein Onkel Ildirim Hasanov ein wunderbarer *Mugam*-Interpret war. Ich werde immer daran denken, wie er den „*Jahargah*“ gesungen hat.

An der Musikhochschule in Baku studierte sie bei Kara Karajew, einem der Begründer der aserbaidischen Komponistenschule. Sein Vorzug als Lehrer war, daß er das Potential seiner Studenten erkannte und förderte, wobei er sie zu einer ständigen Suche anhielt. Rahilia Hasanova erinnert sich an seinen Unterricht: „Er verlangte von uns, zu suchen, weil seine eigene Kunst nichts anderes war als endlose Suche. Manchmal geschahen in seinen Unterrichtsstunden wahre Wunder: Ein schwacher Versuch eines Studenten, ein sogenanntes häßliches Entlein, konnte sich aufgrund einer geringfügigen Änderung des Lehrers in einen herrlichen Schwan verwandeln.“

Hasanovas Sichtweise der Kunst ist eigen. Ihrer Ansicht nach kann traditionelle Musik aus jedem Jahrhundert, sei es indischer Raga oder alte chinesische Kunst, der modernen westeuropäischen Musik Auftrieb bringen. „Man kann erstaunliche Resultate erzielen, wenn man Bachs philosophischen Grund, Bartóks Liebe zur Volksmusik und Strawinskys musikalische

Erfindungen miteinander kombiniert.“

Die Komponistin versteht es, Wiederholung in ihrer Musik zu vermeiden und die Aufmerksamkeit der Zuhörer von Anfang an zu fesseln. In den letzten zwanzig Jahren hat sie der Kultur und Kunst Aserbaidschans neuen Atem eingehaucht, neue Bilder und Gedanken vermittelt.

Rahilia Hasanova bezieht ihre Ideale aus den tiefsten Schichten der traditionellen Kunst Aserbaidschans: aus vielfältigen und ungewöhnlichen Zusammenhängen, die von der Philosophie des Sufismus und alten Nationalbräuchen bis zur Kunst des Teppichknüpfens reichen. Zum Beispiel vollzieht sie in der *Dritten Sinfonie* von 1979 die Wahrheitssuche eines Sufis nach. Genau wie ein Sufi am Ende seines Wegs erfährt der Zuhörer am Ende ihrer Musik Läuterung und Erleuchtung.

Das 1996 komponierte Ensemblestück *Pirrebedil* ist der alten aserbaidchanischen Kunst des Teppichknüpfens gewidmet. Als Kind schaute Hasanova stundenlang den Weberinnen bei der Arbeit zu. In *Pirrebedil* veranschaulicht sie die ganze Vielfalt

der Webmuster, in der die Weber Teppiche im Ghali-Stil gestalten. Es ist erstaunlich, auf welche Weise es in ihrer Musik gelungen ist, diese Schönheit der Teppiche von Pirrebedil [einer Kleinstadt im Nordosten von Aserbaidshan] wiederzugeben.

Ein weiteres Beispiel für ihre außerordentliche Vorstellungs- und Innovationskraft ist ihre Klavierkomposition *Alla Mejchana*² von 1996. In diesem Stück übersetzt die Komponistin die traditionelle, unterhaltsame musikalische Dichtung im Mejchana-Stil in die wortlose Sprache des Klaviers. Sie verwendet dabei die für die Mejchana typischen Rhythmen, die zur Inszenierung des Stücks ebenso beitragen wie das regelmäßige Fingerschnippen, mit dem die Pianistin – wie die Mejchana-Dichter beim Vortrag ihrer Kurzprosa – ihr Spiel begleitet.

² *Mejchana* ist ein persischer Ausdruck für einen Ort, an dem Leute zusammenkommen, um zu trinken und zu reden oder Gedichte vorzutragen. Die Wurzeln in Aserbaidshan reichen mehr als ein Jahrtausend bis in die Sufitradition zurück. Sie ist eine traditionell orale Form der Dichtung, die spontan ohne jede Vorbereitung, Anstrengung oder Absicht vorgetragen wird.

Im Grunde denkt und arbeitet Rahilia Hasanova wie ein Regisseur. Sie inszeniert ihre rein instrumentalen Stücke als Theateraufführungen. Oft werden die Interpreten zu Schauspielern auf der Bühne: Sie bewegen sich umher, flüstern einander zu oder reden laut und nehmen die Aufmerksamkeit der Zuschauer dadurch immer mehr in Anspruch.

Ungeachtet der Vielseitigkeit des Schaffens von Rahilia Hasanova läßt sich ihr allgemeines Kompositionsverfahren beschreiben. Sie lehnt die traditionelle Unterscheidung des musikalischen Materials in Haupt- und Nebenstimmen völlig ab. Der Ausgangspunkt ihrer Werke ist ein musikalisches Thema, das sich sehr langsam und zielgerichtet entwickelt und dabei immer reicher wird. Seine ständige Erweiterung und sein Wachstum von innen nach außen spiegelt das progressive Denken der Komponistin. Dieser Prozeß, der verschiedene Rhythmen mit ständig wechselnden musikalischen Themen verbindet und zu wirkungsvollen Höhepunkten anwachsen läßt, beschreibt den Grundcharakter der

Musik von Rahilia Hasanova.

Unabhängig davon, an welchem Stück die Komponistin arbeitet, benutzt sie immer ein bestimmtes Ritual, sei es ein Sufi-Ritual (wie in ihren Stücken *Sema*, *Derwisch* und der *Dritten Sinfonie*), das Ritual der Nowruz³-Zeremonie (in ihrer Ballettpantomime *Kos-Kosa*), ein Traueritual (in den Stücken *Marsia*, *Gasida*) oder das Ritual des Teppichknüpfens (*Pirrebedil*).

Beim Hören von Rahilia Hasanovas Musik wird deutlich, wie stark ihre Beziehung zur traditionellen Musik Aserbaidschans

³ *Nowruz*, das im Persischen „neuer Tag“ bedeutet, ist eine Frühlingsfeier, die im Iran den Anbruch des neuen Jahrs markiert und von allen Hauptkulturen des alten Mesopotamien gefeiert wird. Was wir heute als Nowruz haben, ist mindestens dreitausend Jahre lang gefeiert worden und tief im zoroastrischen Glaubenssystem verwurzelt. Im Kern feiert das Nowruzfest das Erwachen der Natur. Dieses Erwachen symbolisiert den Triumph des Guten, das über die Mächte des Bösen, die vom Winter dargestellt werden, den Sieg davonträgt. Nowruz ist der Punkt, an dem die bedrückende Präsenz des kalten Winters mit dem Beginn des lebendigen und hoffnungsfrohen Frühlings endlich zu weichen beginnt. Dieser symbolische und poetische Wechsel entspricht dem Zeitpunkt, an dem die Sonne das Sternzeichen der Fische verläßt und in das Sternzeichen des Widders eintritt, auch bekannt als Frühlingstagundnachtgleiche. Erstabdruck in: „Gobustan“, Baku, 2001

ist. Zur gleichen Zeit ist es unmöglich, in ihrem Werk eine einzige Stelle zu finden, an der sie den Mugam wörtlich zitiert. Sie hebt alle diese Mugams in ihrer Vorstellung auf und bindet sie zu neuen musikalischen Wendungen zusammen, die einen bewegten „Musikteppich“ voller komplexer Webmuster und Motive schaffen.

Die Fähigkeit von Rahilia Hasanova, großdimensionierte Werke unter Anwendung eines Minimums an Kompositionstechniken- und verfahren zu schaffen, ist faszinierend. Es überrascht nicht, daß ihre Musik oft mit der amerikanischen Minimal Music der sechziger Jahre verglichen wird. Es sollte angemerkt werden, daß die Komponistin von dieser Bewegung erst Jahre später erfuhr, nachdem sie die ersten Werke in diesem Stil geschaffen hatte. Sie ist zur Idee des Minimalismus unabhängig durch das Studium der Mugams, der Philosophie des Sufismus und verschiedener Aufführungstechniken gekommen. Informationen über den amerikanischen Minimalismus sind erst 1990 in ihr Land gedrungen. Rahilia hörte die im

minimalistischen Stil komponierte Musik zum ersten Mal auf dem Festival „Vanguard“, das 1990 in Moskau stattfand. Dagegen hat sie ihre *Dritte Sinfonie*, die ein treffendes Beispiel für aserbaidischen Minimalismus darstellt, schon 1979 komponiert.

Ungeachtet der Tatsache, daß Rahilia Musik für traditionelle Gattungen (Sinfonie, Quartett, Sonate) schreibt, interpretiert sie diese in ungewöhnlicher und einzigartiger Weise, als ob sie durch das Sieb aserbaidischen Denkens gefiltert wären. Ihre *Dritte Sinfonie* zum Beispiel ist weit vom vierteiligen klassischen Vorbild entfernt. Das Hauptthema dieses einsätzigen Werks schließt am Ende nicht – es bleibt offen. Solche Merkmale ihres Schaffens sind einerseits für östliche Philosophie und Musik typisch, aber andererseits sind sie auch bezeichnend für die westliche Kultur, Literatur und ihre verschiedenen Formen, zum Beispiel den „Bewußtseinsstrom“ (James Joyce, Marcel Proust). Zur gleichen Zeit benutzt Rahilia Hasanova die einfachsten Elemente der aserbaidischen Mu-

siksprache, zum Beispiel Tanzrhythmen, die sie in eigene Formen einbettet. Aufgrund ihrer progressiven Eigenschaften stehen die Formen in ihren Stücken nicht hinter den europäischen zurück. In ihrer Musik begegnen sich westliche und östliche Philosophie in einer Weise, die zeigt, daß es unmöglich ist, diese beiden Ansätze zu einer vollständigen Synthese zu bringen.

Ihr szenisches Denken brachte Rahilia Hasanova schließlich zum Theater. Während ihrer Studentenzeit schrieb sie die Ballettpantomime *Kos-Kosa* über den Kampf zwischen den beiden Jahreszeiten Winter und Frühling. „Ich habe dieses Stück als rituellen Tanz von einer Stunde Dauer konzipiert“, erinnert sich Rahilia. Als wir die Idee für diese Aufführung hatten, waren wir nicht nur von der aserbaidischen Mythologie und alten Formen des Volkstanzes inspiriert, sondern wir bezogen auch Tänze aus Asien und Afrika ein. Beteiligt waren ein Chor, Flöte und Schlaginstrumente. Es war gedacht, daß zwei maskierte Tänzer einen Minimal-Tanz aufführen, während die Musiker auf

der Bühne Platz nehmen. In der Mitte der Bühne sollten zwei große Kerzen stehen. Rezitationen aus verschiedenen Teilen des aserbaidischen Epos „Kitabi Dede Gorgud“ würden zur allgemeinen Stimmung der Aufführung passen. Zu der Zeit, vor fünfundzwanzig Jahren, bestand unsere kleine Gruppe aus dem Regisseur Tarkan Gorschijew, einem Bühnenbildner, einem Ballettmeister, Tänzern und mir. Wir arbeiteten alle mit großer Begeisterung. Leider haben die Leute um uns herum das Konzept des Stück nicht verstanden. Das Ballett wurde nie aufgeführt ...“

Hasanovas Theaterdebüt fand schließlich im Jahr 2000 statt. Sie schrieb die Musik für die Aufführung von Hussein Dschawids Gedicht *Maral* durch das Dramaturgische Theater von Eriwan. Die Regisseurin Elmira Malikowa, die von Rahilias Musik sehr inspiriert war, inszenierte Dschawids Drama als ein rituelles Ereignis und bezeichnete das Stück als einen tragischen Oratorien-Einakter.

Die meditativen Hintergrundklänge, die während der ganzen Aufführung zu hö-

ren sind, beziehen sich nicht direkt auf die Aktionen auf der Bühne. Die Musik erzählt von unsichtbaren Ängsten und Emotionen in den Herzen der Darsteller und schafft eine Grundlage für philosophische Kontemplation. Eine Episode in dieser vielschichtigen Musik stellt den Schlag der Uhr dar, eine andere den Spiegel an der Wand. Es ist interessant, wie Rahilia selbst über das Eindringen dieser Symbole in die Musik spricht: „Als ich gerade angefangen hatte, an dieser Musik zu arbeiten, hatte ich nur das Grundgerüst für das Drama vor Augen. Aber Dschawid hatte allen Dingen auf der Bühne ihre Rolle und Mitwirkung zugewiesen, sogar einer Uhr und einem Spiegel.“ Im Text des Gedichts kann man folgenden Satz lesen: „In der Realität bedeutet jeder Schlag der Uhr einen Schlag unseres Lebens.“ Meiner Meinung nach ist das nichts anderes als der Beweis der Gegenwart des Mystizismus im schöpferischen Prozeß.

In diesem Stück sind alle wichtigen Worte und Ausdrücke in bestimmte melodische Wendungen gekleidet – der Rhythmus be-

stimmt den Inhalt. Die Komposition einer farbenreichen Vokalpartitur für *Maral* ist zweifellos das Hauptverdienst von Rahilia Hasanova. Bei der Verwendung der Gedichte von Hussein Dschawid, die durch phonetischen Reichtum gekennzeichnet sind, hat die Komponistin die innere Musik von Dschawids Dichtung sehr fein herausgespürt und präsentiert. Der Chor, der die Verbindung zwischen der Aufführung und dem Ritual noch verstärkt, nimmt aktiv an den Handlungen auf der Bühne teil. Zwischen dem Singen und Sprechen der Sänger hören wir hier den „musikalischen Gedanken“, der die Erneuerung darstellt, die Rahilia Hasanova in die aserbaidische Musik gebracht hat.

Die Musik zu *Maral* erregte in der Öffentlichkeit viel Aufmerksamkeit. Die Aufführung hinterließ unterschiedliche Eindrücke auf die Menschen und erweckte manchmal interessante und unerwartete Assoziationen. Zum Beispiel hob der Theaterwissenschaftler Aydin Talibade die Fähigkeit der Komponistin hervor, Hussein Dschawid im kosmischen, mythischen und

rituellen Zusammenhang darzustellen. Er erwähnte auch, daß die Aufführung alle Erfordernisse des modernen Theaters erfüllt. Er sagte: „Alles ist hier in einer Weise auf Rahilia Hasanovas Musik bezogen, daß, wenn man die Musik wegläßt, die Verbindung zur sakralen Welt und dem Kosmos sofort abreißt; der Charakter der Aufführung wird sich dramatisch ändern und seine Seele und Ganzheit verlieren. Auch wenn ich kein Musikwissenschaftler bin, kann ich sagen, daß diese Musik wie die Bachpassionen, die singenden Schamanen und so weiter aufgenommen werden sollte. Rahilias Musik ist der Führer zur verborgenen, unbekanntem und geheimen Welt von Hussein Dschawid, die Brücke zwischen dem Text voller Liebe und Kampf im Kosmos.“

Die Komponistin, die bisher nur mit Instrumentalmusik bekannt geworden ist, erweist sich in diesem Werk als eine Person, die die aserbaidische Literatur hoch schätzt und es versteht, Vokalmusik in der Sprach- und Gefühlstradition der Aserbaidischer zu komponieren. Schon

1984 hatte sie wunderschöne Romanzen auf Worte des aserbaidischen Dichters Samed Wurgun komponiert. Damals wurde ihre Musik als zu komplex für die Sänger angesehen; darum wurden diese Werke niemals aufgeführt.

Rahilias Arbeit für *Maral* zeigt ihr außerordentlich kreatives Potential und belegt, daß sie in der Lage ist, große Oper zu schreiben. Ihrer Meinung nach kann die moderne Oper sich nicht mehr in der traditionellen Weise weiterentwickeln. Die steifen, bewegungslosen Sänger auf der Bühne erwecken keine besondere Neugier und Erregung unter unseren gegenwärtigen, ungeduldigen Zuschauern. Moderne Musiktheateraufführungen verlangen den Sänger-Schauspieler: Hier wird eine wirkliche Zusammenarbeit zwischen Regisseur, Komponist, Choreograph und Bühnenbildner benötigt. Hasanovas Ballettpantomime *Kos-Kosa* und die Choralsinfonie *Dschawidi Dastgah* sind beide ein Beispiel für diese Art von Synthese. [...]

Ich möchte mit einem Gedanken enden, den Rahilia Hasanova vor Studenten der

Musikhochschule Baku geäußert hat. „Manchmal, wenn ich mich traurig oder müde fühle, schaue ich aus dem Fenster nach oben, und sobald ich einen kleinen Teil des blauen Himmels sehe, verspüre ich sofort inneren Frieden.“ Genauso sucht die Komponistin immer dieses Fenster in ihrer Musik, ein Fenster zur Welt ...

Rahilia Hasanova

Rahilia Teymur gizi Hasanova ist 1951 in Baku geboren. Sie studierte von 1968 bis 1972 Musik und Komposition bei Chaijam Mirsa-sade an der Zeynalli-Musikschule und von 1972 bis 1977 bei Kara Karajew an der Musikhochschule in Baku. 1978 nahm sie ein Aufbaustudium bei Kara Karajew auf, das sie mit Auszeichnung abschloß. Ihre Werke wurden im In- und Ausland aufgeführt. Die Kompositionen *Sema* (1992) und *Pirrebedil* (1996) wurden vom „Nieuw Ensemble“ in Auftrag gegeben und in mehreren holländischen Städten aufgeführt. Seit 1997 unterrichtet Rahilia Hasanova afrikanische und asiatische Musik sowie aserbajdschanische und russische Musikgeschichte an der Musikhochschule Baku. Sie hat zahlreiche wissenschaftliche Artikel für aserbajdschanische und russische Veröffentlichungen und ein Buch mit dem Titel „Solfeggio“ (2002) geschrieben. Ihr neues Buch mit dem Titel „Musiktheorie als ein Gegenstand interdisziplinärer Forschung“ ist gerade erschienen.

Minguet Quartett

Ulrich Isfort – Violine
Annette Reisinger – Violine
Irene Schwalb – Viola
Matthias Diener – Violoncello

Das Minguet Quartett wurde 1988 gegründet und spielt seit 1997 in seiner heutigen Besetzung. Neben dem Kammermusikstudium an der Essener Folkwang-Hochschule erhielten die jungen Musiker künstlerische Impulse von Walter Levin (LaSalle Quartett), den Mitgliedern des Amadeus, Melos und des Alban Berg Quartetts. Stipendien und Förderpreise unter anderen des Landes Nordrhein-Westfalen und der Mendelssohn Preis Berlin verhalfen dem Quartett früh zu Konzerten im In- und Ausland. Im Jahre 1997 erhielt das in Köln ansässige Quartett einen Lehrauftrag für Kammermusik an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf. Heute gastiert das Minguet Quartett auf internationalen Konzertpodien wie der Wigmore Hall London, dem

Wiener Konzerthaus, der Berliner Philharmonie, der Alten Oper Frankfurt und der Kölner Philharmonie. Die Berliner Festwochen verpflichteten das Ensemble ebenso wie das Bergen International Festival und das Schleswig Holstein Musik Festival. Konzertreisen führten das Quartett nach Skandinavien, Israel, Japan, China und in die Vereinigten Staaten. Es ist dem Minguet Quartett ein besonderes Anliegen, Spannungsfelder zwischen der klassisch-romantischen und der zeitgenössischen Kammermusik auszuloten. Deshalb konzentriert sich das Ensemble neben der intensiven Pflege des traditionellen Quartettrepertoires auf die Musik der Moderne und engagiert sich besonders, häufig durch Uraufführungen, für Kompositionen des einundzwanzigsten Jahrhunderts. Zunehmend werden der Formation Werke gewidmet, so unter anderem die 2002 entstandenen „Vier Studien zu einem Klarinettenquintett“ von Wolfgang Rihm. Zahlreiche CD-Produktionen und Rundfunkmitschnitte dokumentieren die Arbeit des Minguet Quartett.

Die erstmalige Gesamtaufnahme sämtlicher zwölf Streichquartette von Wolfgang Rihm aus Anlaß von dessen fünfzigstem Geburtstag 2002 zählt zu den herausragenden Projekten.

Die Kunststiftung NRW hat einen Satz wertvoller Instrumente erworben und stellt sie dem Minguet Quartett als Dauerleihgabe zur Verfügung.

David Hieronimi

Der Bariton David Hieronimi studierte Gesang (Diplom) an der Hochschule für Musik Köln bei Monica Pick-Hieronimi und schloß dieses Studium mit Auszeichnung ab. Schon während des Studiums betätigte er sich innerhalb und außerhalb der Hochschule bei vielen Opernproduktionen, so zum Beispiel als Blansac einer Bremer Kammerproduktion von Rossinis „farsa“ *La Scala di Seta*, als Voland in einer Aufführung von York Höllers *Meister und Margarita* unter der Leitung von Zsolt Nágy, und als Vater in Humperdincks Märchenoper *Hänsel und Gretel*. Bei der Opernproduktion *La Traviata* der jeu-

nesses musicales 2005 hospitierte er als Giorgio Germont.

Mit den städtischen Bühnen Münster verbindet ihn eine regelmäßige Gastiertätigkeit. 2005 stellte er den Buonafede in Haydns „buffa“ *Il Mondo della Luna* dar. Für diese Hauptrolle wurde er von dem Fachblatt „Theater pur“ im Rahmen einer Umfrage unter Musikkritikern als „Bester Nachwuchssänger in NRW“ genannt.

In einer Jubiläums-Produktion anlässlich des zehnjährigen Bestehens des Tanztheaters Münster, unter seinem Leiter Daniel Goldin, wirkt er zur Zeit in Ravels *L'enfant et les sortilèges* mit.

David Hieronimi ist Stipendiat des Richard-Wagner-Verbandes. Neben seiner Tätigkeit im Bereich der Oper widmet sich David Hieronimi besonders der Konzert- und Oratorienliteratur, wo er zum Beispiel in verschiedenen Passionen von Schütz, Telemann und Bach die Jesusworte gestaltete. Ferner wirkte er mit in Werken Händels wie dem *Messias*, dem Dettinger und dem Utrechter Te Deum, sowie Mendelssohns *Paulus* und Liszts *Via Crucis*.

Kyu-cheul Lee

Kyu-cheul Lee ist 1975 in Taegu, Korea, geboren. Von 1993 bis 2002 studierte er Gesang an der Nationaluniversität von Seoul und schloß mit dem „Bachelor of Arts“ ab. Während dieser Zeit gewann er sechs Gesangswettbewerbe in Korea. Seit 2003 studiert er an der Musikhochschule Köln bei Monica Pick-Hieronimi und seit 2004 bei Edda Moser.

Rahilia Hasanova Derwisch

VERANSTALTER

Frau Musica (nova) e.V. Köln
Deutschlandradio

AUFNAHMEORT

Deutschlandradio
Deutschlandfunk Sendesaal
28. November 2004

© 2004 Deutschlandradio/Frau Musica (nova)

© 2006 Deutschlandradio/Frau Musica (nova)

Deutschlandfunk

KUNSTSTIFTUNG  NRW

Frau
Musica
(nova)

REDAKTION

Frank Kämpfer

TONMEISTER

Gideon Boss

TECHNIK

Christoph Bette, Caroline Thon

ÜBERSETZUNGEN AUS DEM ENGLISCHEN

Martina Homma (Naroditskaya)
Gisela Gronemeyer (Dadasch-sade)

FOTOS

Esmeralda

GESTALTUNG

Alexander Schmid

JHM-Vertrieb

Venloer Straße 40
D-50672 Köln
Tel. +49-221-95 29 94 50
Fax +49-221-95 29 94 90
E-Mail: jhm@jazzhausmusik.de
<http://www.jazzhausmusik.de>

Frau Musica 007   