

Frau Musica (nova)

Programmheft

Derwisch

Rahilia Hasanova

28. November 2004

Deutschlandfunk Sendesaal Köln

Veranstalter
Frau Musica (nova)
DeutschlandRadio
Redaktion: Frank Kämpfer

Konzeption, Programmheft
Gisela Gronemeyer

Übersetzungen aus dem Englischen: Gisela Gronemeyer, Martina Homma

Foto
Esmeralda

Druck
Prima Print, Köln

Kölner Gesellschaft für **Neue Musik**
Deutschlandfunk
KUNSTSTIFTUNG  NRW



Ministerium für
**Städtebau und
Wohnen,
Kultur und
Sport**
des Landes
Nordrhein-Westfalen

Rahilia Hasanova

Zweites Streichquartett (1992)

Derwisch (1992)
für Tenor, Baß und Streichquartett

P A U S E

Alla makame (1996)
für Klavier

Drittes Streichquartett „Tetraxis“ (1995)

Kyu-cheoul Lee, Tenor
David Hieronimi, Baß

Rahilia Hasanova, Klavier

Minguet Quartett

Thomas Isfort, Violine
Annette Reisinger, Violine
Irene Schwalb, Viola
Matthias Diener, Violoncello



Zweites Streichquartett

Das *Zweite Streichquartett* ist eine einzsätzig 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 zum „Keimen“ gebracht. Auf ihr beruht das musikalische Material dieses Quartetts, das philosophische Gedanken über das Wesen und die Gesetze des Lebens, des Menschseins und der Menschheitsgeschichte beinhaltet.

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.

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.

Alla makame

Dieses großangelegte Konzertstück enthält viele virtuose Elemente. Es ist im volkstümlichen Stil der beliebten aserbaidischen Stegreifdichtung „Makame“ 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 verboten, und die Makame-Dichter mußten sich heimlich treffen.

Die Makame ist eine poetisch-musikalische Form, die von flexiblen und vielfältigen Rhythmen begleitet wird. Ihre Originalität liegt in der Spontaneität der poetischen Improvisation. Die Makame 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 Rhythmus 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 Makame-Dichter hineinversetzt.

Zur Zeit steht die Kunst der Makame 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 Makame-Stil zu dramatischen Steigerungen geführt werden. In der Aufführung nimmt die Pianistin Elemente des instrumentalen Theaters zur Hilfe: Zum Beispiel schnippt sie mit den Fingern und klatscht in die Hände, um das Publikum zum Mitmachen zu bewegen.

Drittes Streichquartett „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.

Rahilia Hasanova

Zwischen zwei Kulturen

Zur Komposition „Derwisch“ von Rahilia Hasanova von Inna Naroditskaya

Zwei Komponistinnen aus Aserbaid-schan 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 aserbaid-schanische 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 Haupt-richtung 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 aserbaid-schanische 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.

Aserbaid-schan war in seiner Geschichte die Heimat zahlreicher Derwisch-Gruppen. Das russische Reich jedoch, von dem das aserbaid-schanische Territorium 1828 annektiert wurde, wandte sich gegen muslimische Gebräuche, und das in diesem Land seit 1920 etablierte Sowjetregime verurteilte alle Religionen

und geistlichen Praktiken. Aserbaid-schanische 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 aserbaid-schanischer 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 aserbaid-schanischen 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 ungekämmtem 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 Aserbaid-schans 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 aserbaidzhanischen und westlichen Elementen, um den geistigen Gehalt der ekstatischen aserbaidzhanischen 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 aserbaidzhanischen 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.

Copyright 1992 Rahilia Hasanova, Baku

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

außereuropäischen Vorstellungswelt, um Andersartigkeit auszudrücken. Diese westliche Vorstellung wird der Komplexität der sowjetischen und

postsowjetischen Kultur in Aserbaid-
schan jedoch nicht gerecht. Wie andere
aserbaidische Künstler wuchs
auch Hasanova in einer vielfältigen kul-
turellen Tradition auf, die eine Vielzahl
an Vorstellungen und Botschaften ent-
hält. So ist beispielsweise die Kombina-
tion von westlichen und aserbaid-
schanischen Elementen in der Musik nicht
die individuelle Entscheidung der
Komponistin, sondern fügt sich in die
Tradition der aserbaidisch-sowje-
tischen Kompositionsschule ein.

Bezeichnend ist das Entstehungsdatum
des Werks. Komponiert in den ersten
Jahren nach dem Zusammenbruch der
Sowjetunion, ist Hasanovas „Der-
wisch“ eine Abstraktion – ein Symbol
einer emotionalen Steigerung, die mit
westlichen Musikinstrumenten verirk-
licht 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 dementspre-
chend enttäuscht über einen musika-
lisch komponierten Prototyp in einem
Derwisch-freien Raum. Als Ethnomusi-
kologin suchte ich nach ethnographi-
scher Authentizität und entdeckte sie
weder in der Musik noch in Gesprä-
chen mit den Komponistinnen. Was
diese komponierte „Derwisch“-Figur mit

ihren umherirrenden Prototypen
gemeinsam haben, ist ihr Sinn für
Grenzsituationen. Derwische symboli-
sieren eine Spiritualität, die sich weder
in die Hauptrichtung des Islam noch in
die poetisierende Bildlichkeit der Sufis
einfügt. Sie, die für eine männliche Gei-
steswelt stehen, wurden hier als „Der-
wisch“-Stück von Frauen komponiert,
gleichsam wie eine von aserbaid-
schanischen Künstlerinnen geschaffene west-
liche Phantasievorstellung, wobei die
mündliche Überlieferung in einen nicht
vollständig fixierten Notentext übertra-
gen wurde.

Insofern haben Hasanova und Ali-sade
nicht einfach die Kunst der Derwische
von der mündlich überlieferten in die
notierte Musik übertragen – ebenso-
wenig, wie sie einfach den Kreis männ-
licher Derwische oder männlicher Kom-
ponisten durchbrochen hatten. Ihre
„Derwisch“-Komposition spiegelt die
Weltsicht einer säkularisierten städti-
schen Intelligenz, die sich zur Zeit gro-
ßen Herausforderungen gegenüber-
sieht, 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 aserbaidischer Komponis-
tinnen“, in: MusikTexte 100, Februar 2004

Ein Fenster zur Welt Die aserbaidische Komponistin Rahilia Hasanova von Zümrüt Dadasch-sade

Jede Einführung in Rahilia Hasanovas
Musik erstaunt, beeindruckt, über-
rascht und bringt uns zum Nachden-
ken. Manche verstehen ihre Werke
nicht. In der Tat ist Rahilias Musik nicht
so einfach. Sie verlangt einen sehr klü-
gen Zuhörer mit subtiler Wahrneh-
mungsgabe der Musik, um durch die
Labyrinth zu wandern, die die Kom-
ponistin so phantasievoll erbaut hat.
Diejenigen, die diesen Weg erfolgreich
zu Ende gegangen sind, werden mit
intellektueller Befriedigung und spiritu-
eller Erleuchtung belohnt.

Wir sprechen von einem der hellsten
Sterne in der aserbaidischen
Musik, der Komponistin Rahilia Hasa-
nova. Rahilias Schaffen ist in der aser-
baidischen 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 Samm-
lung 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 aserbaid-
schanischen Tänze und Lieder, die
Rahilias Musik gebären. Wie Quellwas-
ser sprudeln ihre reinen Melodien, die
in verschiedenen 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 *Ches-
meh* für die Komponistin ein Aus-
gangspunkt. Um ihren Weg zu verfol-
gen, braucht man sich nur Stücke wie
die Sonate für Violoncello anzusehen,
die Merkmale der aserbaidischen
Musiktradition enthält, oder die
Streichquartette und die Dritte Sym-
phonie, die auf den Prinzipien des
Mugams beruhen.

Wenn wir die Wurzeln der Kreativität
der Komponistin suchen, sollten wir
einen Blick auf ihre Kindheit und

Studienjahre werfen. „Ich liebte es seit meiner Kindheit, 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, während er sie zu ständiger 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 Aserbeidschans neuen Atem eingehaucht, neue Bilder und Gedanken vermittelt.

Rahilia Hasanova bezieht ihre Ideale aus den tiefsten Schichten der traditionellen Kunst Aserbeidschans: 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 *Pirebedil* ist der alten aserbaidischen Kunst des Teppichknüpfens gewidmet. Als Kind schaute Hasanova

stundenlang den Weberinnen bei der Arbeit zu. In *Pirebedil* 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 Pirebedil [einer Kleinstadt im Nordosten von Aserbeidschan] wiederzugeben.

Ein weiteres Beispiel für ihre außerordentliche Vorstellungs- und Innovationskraft ist ihre Klavierkomposition

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

Copyright 1996 Rahilia Hasanova, Baku

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 mehr und 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, daß 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 Symphonie*), das Ritual der Nowruz³-Zeremonie (in ihrer Ballettpantomime *Kos-Kosa*), ein Trauerritual (in den Stücken *Marsia*, *Gasida*) oder das Ritual des Teppichknüpfens (*Pirebedil*).

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

hängig 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 aserbaidshanschen Minimalismus darstellt, schon 1979 komponiert.

Ungeachtet der Tatsache, daß Rahilia Musik in traditionellen Gattungen (Sinfonie, Quartett, Sonate) schreibt, interpretiert sie diese in ungewöhnlicher und einzigartiger Weise, als ob sie durch das Sieb aserbaidshanschen 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 einfach-

sten Elemente der aserbaidshanschen Musiksprache, 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 aserbaidshanschen 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 aserbaidshanschen Epos „Kitabi Dede Gorgud“

würden zur allgemeinen Stimmung der Aufführung passen. Zu der Zeit, vor fünfundzwanzig Jahren, bestand unsere kleine Gruppe aus dem Regisseur Tarlan 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 hören 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 zur philosophischen 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 bestimmt den Inhalt. Die Komposition einer farbenreichen Vokalpartitur für *Maral* ist zweifellos das Hauptverdienst von Rahilia Hasanova. In 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 aserbajdschanische 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 aserbajdschanische Literatur hoch schätzt und es versteht, Vokalmusik in der Sprach- und Gefühlstradition der Aserbajdschaner zu komponieren. Schon 1984 hatte sie wunderschöne Romanzen auf Worte des aserbajdschanischen 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 Choralsonate *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 ...

Anmerkungen

- 1 Mugam ist eine von vielen musikalischen Traditionen in Aserbaidschan. 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 Aserbaidschan, 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.
- 2 „Makame“ ist ein persischer Ausdruck für einen Ort, an dem Leute zusammenkommen, um zu trinken und zu reden oder Gedichte vorzutragen. Die Wurzeln in Aserbaidschan 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.
- 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 Frühlings-tagundnachtgleiche.

Erstabdruck in: „Gobustan“, Baku, 2001