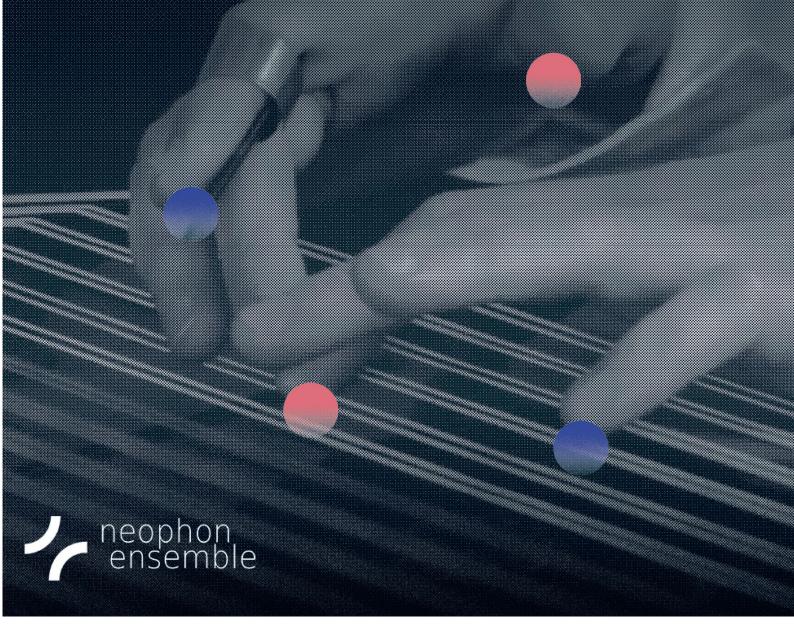
# ALEPPO DIALOGUES

1001 Töne aus der Zukunft



## **ALEPPO DIALOGUES**

#### 1001 Töne aus der Zukunft

Eine europäisch-nahöstliche Begegnung im Andenken an den *Qānūn*-Virtuosen Julien Jalâl Ed-Dine Weiss (1953-2015).

Tolga Volkan Kılıç, *Qānūn* Osman Öksüzoğlu, orientalische Perkussion Neophon-Ensemble

Konzept und Recherche: Stefan Pohlit Künstlerische Leitung: Konstantin Heuer

25. 09. 2016, Villa Elisabeth, Berlin

19:00 Einführung

20:00 Konzert

Julien Bernard Jalâl Ed-Dine Weiss (1953-2015): Spiritual Journey, 1. Satz

Catherine Lamb (\*1982): orbis ascendentes (Uraufführung)

Ezequiel Menalled (\*1980): The Otherness (Uraufführung)

Stefan Pohlit (\*1976): Tombeau de Julien Bernard (Uraufführung)

#### · PAUSE ·

Arash Yazdani (\*1985): Dispersion (Uraufführung)

Konstantin Heuer (\*1989): *Al-Naḥl* (Uraufführung)

Klaus Lang (\*1971): stein. wasser. weiss. schwarz. (Uraufführung)

#### **Neophon Ensemble**

Agnieszka Danilecka, Flöte

Ezgi Akın, Oboe

Joshua Löhrer, Klarinette

Aziz Baziki, Fagott

Clemens Gottschling, Horn

Callum G'Froerer, Trompete

Matthes Günther, Posaune

Jack Adler-McKean, Tuba

Raphaella Engelsberg, Violine

Theo Dan, Violine

Adrian Vázquez Ledesma, Viola

Florian Schmidt-Bartha, Violoncello

Lukas Lang, Kontrabass

Tolga Volkan Kılıç, Qānūn Système Weiss-1

Osman Öksüzoğlu, Schlagzeug

Künstlerische Leitung: Konstantin Heuer

Julien Bernard Jalâl Ed-Dine Weiss: Spiritual Journey (2009-14)

Julien Bernard Jalâl Ed-Dine Weiss' letzte Komposition, *Spiritual Journey, Sinfonia Sacra* entstand im Laufe vieler Jahre und verbindet Einflüsse aus verschiedenen lokalen Traditionen nahöstlicher Musik. Bei der Uraufführung im Sommer 2011 auf dem Festival *Beiteddine* in Baalbek/Libanon durch das Ensemble "Al-Kindi" war es als *Stabat Mater Dolorosa – Muslim and Christian Homage to Mary –* in eine übergeordnete Form eingebettet, die religiöse Gesänge und ein *Semâ*-Ritual mit einschloss. Zum klassischen *Taĥt*-Instrumentarium gehörten mit der Langhalslaute *Tanpurā* und einem Paar *Tabla*-s auch indische Instrumente.

Der 1. Satz im *Maqām Nahāwand* erweitert das osmanische *Peşrev*, eine zyklische Kompositionsform von historischer Bedeutung, auf eine Abfolge von sieben modulierenden Hauptteilen (*Hâne-s*), die zweimal in ein ausgreifendes Ritornell (*Teslim*) in der Haupttonart münden. Trotz der ununterbrochenen Präsenz der Bordunquinte D-A führt die Modulationsform in viele ungewöhnliche Bereiche und vereint Intonationspraktiken aus der Türkei und der arabischen Welt. Der rhythmische Zyklus *Zenjir Mevlâna* ist Weiss' eigene Erfindung und besteht aus 235 Schlägen, die bis auf ihre kleinsten Bausteine hinab symmetrisch unterteilt sind.



#### orbis ascendentes

Meine Auseinandersetzung mit dem *Qānūn* konzentriert sich auf die elementaren, akustischen Gesichtspunkte seines Tonvorrats. Ich erlebe das Instrument nicht als Vertreter einer Kultur, sondern als einen konkreten Klangerzeuger mit einer Palette von Möglichkeiten. Dabei richte ich mein Augenmerk auf den Bereich zwischen horizontalmelodischer und vertikal-harmonischer Gestaltung.


Catherine Lamb

#### The Otherness

Otherness bedeutet auf Englisch: Andersartigkeit. Mein Werk erforscht die rein gestimmte Harmonik des Weiss-Qānūns in akkordischen Flächen, die das Ensemble immer wieder aus dem Soloinstrument bezieht. So entsteht ein teppichartiges Gewebe, das in seiner pulsierenden Rhythmik aufreißt und schließlich erlischt.

**Ezequiel Menalled** 

#### Tombeau de Julien Bernard

- im Andenken an das zerstörte Aleppo -

چون نه تریک بر ایم مانده بود و نه منسوب ـ ناگهان نگاهم به بالای رف افتاد ـ صادق هدایت :بوف کور

... All mein Opium und auch den Wein hatte ich aufgebraucht – da, plötzlich, fiel mein Blick auf die unter der Decke eingebaute Nische ...

Sadegh Hedayat: Die blinde Eule

Das Farsi-Zitat stammt aus Sadegh Hedayats Kurzroman *Die blinde Eule* (1936), einem Meisterwerk des Surrealismus, das in einer scheinbar losen Folge albtraumartiger Episoden das traditionelle Totenritual des Buddhismus und die Entwicklung einer Seele durch mehrere Inkarnationen verfolgt.

Gleich Erinnerungen und doch in die Hintergrundstruktur verwoben, erklingen Motive aus Julien Bernard Jalâl Ed-Dine Weiss' Hauptwerken, insbesondere seiner Adaptionen des iranischen *Santūr*-Genres *Tšahār-Mezrab* und dessen ternärer und hemiolischer Rhythmik. Im Atem der Blasinstrumente verbirgt sich – im Sinne traditioneller Sufi-Zeremonien – die Silbe "hū" ("er") aus dem Namen "*Allāh-u*".



#### Dispersion

In verschiedenen Bereichen der Physik – der Optik ebenso wie der Akustik – beschreibt die Dispersion die Zerstreuung einer Welle, die sich, wenn sie auf ein Medium trifft, in ihre Bestandteile und damit in unterschiedliche Phasengeschwindigkeiten aufteilt. In meiner Betrachtung dagegen ist die Dispersion ein pulsierendes musikalisches Wesen. Im Laufe meines Stückes werden verschiedene klangliche Schichten in harmonischen Beziehungen kombiniert. So hören wir in den melodischen Linien, pulsatorischen Schwebungen und Kombinationstönen verschiedene harmonische Gebilde. Eingebettet in die pulsierende Struktur fungiert das *Qānūn* selbst als pulsierendes Instrument, kontrastiert bisweilen durch eine Reihe von Textfragmenten aus verschiedenen literarischen Quellen, die an die Stelle des Rhythmus treten. Der Solist soll über diese Verse meditieren und sie auf die musikalischen Linien anwenden. Sie stammen aus Werken der iranischen Poesie (insbesondere Dschalaluddin Rumis), von Martin Luther und Laotse. Einige Figuren sind dem traditionellen Repertoire iranischer Musik (*Radif*) entnommen, angedeutet durch die Eröffnungsgestik des *Darāmad* im *Dastgāh Šur*.

|--|

Der Titel des Stücks bezieht sich auf die gleichnamige sechzehnte Sure des Korans. Die melodische Grundlage bildet eine Rezitation der Verse 14 bis 18 von 'Abd al-Basīţ 'Abd al-Samad:

Und Er ist es, Der euch das Meer gegeben hat, auf dass ihr zartes Fleisch daraus esset und Schmuck daraus gewinnt. Und ihr seht, wie die Schiffe es durchfahren, auf dass ihr Seine Huld suchet und auf dass ihr dankbar sein möget. Und Er hat feste Berge auf der Erde gegründet, damit sie nicht mit euch wanke, und Flüsse und Wege, damit ihr recht gehen möget; und Wegzeichen; und Sterne, die die Richtung weisen. [...] Und wenn ihr Allahs Gnaden zählen wolltet, ihr könntet sie nicht zählen. Wahrlich, Allah ist allverzeihend und barmherzig.

Konstantin Heu	er

#### stein. wasser. weiss. schwarz.

Wie durch den Titel angedeutet, werden die die beiden Protagonisten – *Qānūn* und Perkussionist – kontrastierend in das Ensemble eingebettet: zuerst in Form nebulösungreifbarer Skalenflüsse, dann in punktueller Akzentgebung. Das *Qānūn* durchläuft mittels der mikrotonalen Stimmhebel eine kaum merkliche Modulation, die das Ensemble wie ein Echo nachbildet. So breitet sich die Mechanik des *Qānūn*s auf alle Instrumente aus.

Klaus Lang	

### PARSIFAL IN ALEPPO: IN MEMORIAM JULIEN JALÂL ED-DINE WEISS

Stefan Pohlit, 2016



Tarot pour Julien – Istanbul, März 2013

#### Das Weiss-Qānūn

eine erste Begegnung mit Julien Jalâl Ed-Dine Weiss war an einem windigen Oktober-Abend 2009 in Galata. Erhan, ein Klarinettist aus der *Mehter*-Kapelle von Harbiye, hatte sich bereit erklärt, uns einander vorzustellen. Juliens Verbindung zu Aleppo und den Tanzenden Derwischen von Damaskus war mir durch sein weltberühmtes "Al-Kindi"-Ensemble seit vielen Jahren bekannt und hatte mir zu Beginn meiner Annäherung an den Islam, den Sufismus und die nahöstliche Musik oft als Vorbild gedient. In Karlsruhe hatte mir Klaus Huber bewundernd von seiner Zusammenarbeit mit ihm berichtet. Christopher Trapani, ein amerikanischer Komponist und zeitweise mein Kommilitone am Musikinstitut MİAM in Istanbul, schrieb zur selben Zeit ein Auftragswerk für das Pariser IRCAM, das für den *Qānūn*-Spieler eine Solo-Partie enthielt.

Bei Kebab, Ayran und Wein in seinem in arabischem Stil geschmückten Salon berührte unser Gespräch bald die innovative Feinstimmung seiner eigens entworfenen Instrumente. Das konventionelle Qānūn - so betonte Julien mit einem Anflug von Narzissmuss – sei falsch gestimmt. Diesen Missstand führte er darauf zurück, dass auf herkömmlichen Modellen der Tonvorrat durch eine rein mechanische Unterteilung der Oktav entstehe. So seien in der Musikpraxis die Aĝnās (die Bauteile arabischer und türkischer Skalen) einer Verfremdung zum Opfer gefallen. Während bei den Akademikern der Widerspruch zwischen der traditionell mündlichen Überlieferung und den theoretischen Modellen zu ihrer Erklärung seit dem 20. Jahrhundert die Einführung europäischer Stimmungsnormen begünstigt hat, stützt sich Juliens Vorschlag nicht auf ein abstraktes "System", sondern kombiniert Module aus rein gestimmten Intervallfamilien mit dem Ziel, unterschiedliche regionale Bräuche in einem einzigen Instrument zu vereinen. Die Flexibilität und Genauigkeit dieser Methode, inspiriert durch einen verschollenen Bautyp des Qānūns aus Aleppo, weckte sofort meine Neugier. Als Komponist erscheint sie mir die einzige akustisch sinnvolle Lösung für ein harmonisches Verständnis des *Magām*-Phänomens.

Julien willigte ein, mir seine Unterlagen als Dissertationsthema zur Verfügung zu stellen. In jener Nacht schloss sich ein Zweckbündnis, dessen Ergebnis

Juliens intellektuelles Erbe für die Nachwelt erhalten hat, obschon es weder ihm noch mir leicht gefallen ist. Gemeinsam mit meiner Reinschrift der "Sinfonia Sacra" bleibt der größte Teil dieses Vermächtnisses – ein ausführlicher, durch Werkanalysen veranschaulichter Katalog seiner Skalen-Modelle – bis heute unveröffentlicht.

DO	2048	128	2560	704	1053	44	80	1	81	49	1053	729	2673	135	2187
	2187	135	2673	729	1024	45	81	1	80	48	1024	704	2560	128	2048
	-113.69c	-92.18c	-74.78c	-60.41c	-48.35c	-35.70c	-21.51c	0	21.51c	35.70c	48.35c	60.41c	74.78c	92.18c	113.69c
	b	7	7	>	5	1	d	4	٦		<b>&gt;</b>	‡	‡	‡	#
RE	256 243 90.22c	16 15 111.73c	784 729 125.92c	13 12 138.57c	12 11 150.63c	11 10 165.00c	10 9 182.40c	9/8 203.91c	729 640 225.41c	147 128 239.60c	9477 8192 252.26c	6561 5632 264.32c	24057 20480 278.68c	1215 1024 296.09c	19683 16367 319.39c
MI	32 27 294.14c	6 5 315.64c	98 81 329.83c	39 32 342.48c	27 22 354.55c	99 80 368.91c	5/4 386.31c	81 64 407.82c	6561 5120 429.32c	1323 1024 443.52c	85293 65536 456.17c	59049 45056 468.23c	216513 163840 482.59c	10935 8192 500c	177147 131072 521.51c
FA	8192	512	25088	104	128	176	320	4	27	49	351	243	891	45	729
	6561	405	19683	81	99	135	243	3	20	36	256	176	640	32	512
	384.36c	405.87c	420.06c	432.71c	444.77c	459.13c	476.54c	498.05c	519.55c	533.74c	546.39c	558.46c	572.82c	590.22c	611.73c
SOL	1024	64	3136	13	48	22	40	3	243	147	3159	2187	8019	405	6561
	729	45	2187	9	36	15	27	2	160	96	2048	1408	5120	256	4096
	588.27c	609.78c	623.97c	636.62c	648.69c	663.05c	680.45c	701.96c	723.46c	737.65c	750.30c	762.37c	776.73c	794.13c	815.64c
LA	128	8	392	13	18	33	5	27	2187	441	28431	19683	72171	3645	59049
	81	5	243	8	11	20	3	16	1280	256	16384	11284	40960	2048	32768
	792.18c	813.69c	827.88c	840.52c	852.59c	866.96c	884.36c	905.87c	927.37c	941.56c	954.21c	963.21c	980.64c	998.04c	1019.55c
SI	16	9	49	117	81	297	15	243	19683	3969	255879	177147	649539	32805	531441
	9	5	27	64	44	160	8	128	10240	2048	131079	90112	327680	16384	262144
	996.09c	1017.6c	1031.79c	1044.44c	1056.5c	1070.87c	1088.27c	1109.78c	1131.28c	1145.47c	1158.03c	1170.19c	1184.55c	1201.95c	1223.46c
DO	4096	256	5120	52	64	88	160	2	81	49	1053	729	2673	135	2187
	2187	135	2673	27	33	45	81	1	40	24	512	352	1280	64	1024
	1086.31c	1107.82c	1122.01c	1134.66c	1146.73c	1161.09c	1178.49c	1200c	1221.51c	1235.70c	1248.35c	1260.41c	1274.78c	1292.18c	1313.69c

Système Weiss-1 (1990)

Julien war ein ausgezeichneter Gastgeber und verfügte über einen breiten Freundeskreis mit vielen internationalen Persönlichkeiten der Weltmusik, die häufig in seinem Atelier zusammentrafen. Trotz der ungeheuerlichen Bereicherung, die ich unserer Zusammenarbeit verdanke, erwies sie sich infolge seiner völlig unakademischen Methode für uns beide als Geduldsprobe. Noch größere Mühe bereitete mir nur die Vermittlung an die Mitglieder meiner türkischen Promotions-Jury, die sich durch die arithmetischen Berechnungen ebenso wie das Ausmaß an theoretischen Quellen in mindestens sechs Sprachen überrumpelt

fühlten. Ein externer Gutachter zeigte sich sogar offen gekränkt und sah in Julien nicht mehr als einen Scharlatan, dem es als Ausländer nicht zustehe, sich eine Kritik anzumaßen und der den *Semâ* der *Mevlevi* ohne religiöse Praxis in ein Kostümfest verwandelt habe. Nicht von ungefähr willigte ich noch bei der Verteidigung in die Bedingung ein, meine These durch eine ganze Reihe türkischer Stimmungssysteme zu ergänzen.

Aber auch Julien erwartete eine Gegenleistung. So lieferte ich ihm im Laufe eines Sommers – eingeschoben zwischen dem Doktorandenexamen und einem Kompositionsauftrag für das RSO Stuttgart – die Abschrift und das Probenmaterial für die Uraufführung seiner "Sinfonia Sacra" in Baalbek. Die fortlaufende Revision dieses Monuments von 40 Seiten, das die Grenzen der *Maqām*-Tradition über den iranischen *Tšahār-Mezrab* bis nach Indien erweitert, bildete von nun an den Mittelpunkt unserer Begegnungen.

#### "Aleppo Dialogues"

en Untergang leitete ein Arztbesuch ein, zu welchem ich Julien im September 2012 mehr durch Zufall begleitete. Eigentlich hatte er nur über einen geschwollenen Lymphknoten geklagt. Im darauffolgenden Sommer – sein Lebenswerk in Aleppo hatte inzwischen der Bürgerkrieg ins Dschehennem gebombt – war er nach kostspieliger Strahlentherapie und der Amputation der Speiseröhre bereits zum Gespenst abgezehrt. Zwei Monate vor seinem Tod meldete er sich noch einmal mit seiner Partitur. "Ne me laisse pas mourir", sagte Julien, "lass mich nicht sterben, ohne mein Stück vollendet zu haben." Damals befand ich mich selbst unter Beschuss – nicht unter Artilleriefeuer, sondern im Kampf um meine Lehrstelle im islamisierten Hochschulbetrieb – und bat ihn um einen Aufschub, für den es dann, zu meinem Bedauern, zu spät war.

Auf der Höhe seines Schaffens hat Julien sein Heil nicht im Glauben, sondern in der universalen Präzision der Mathematik gesucht. Dass ihn ausgerechnet ein Tumor auf der Zunge zu Fall brachte, mag eine Reihe mystischer Spekulationen begünstigt haben, stellte aber vor allem ihn vor die hoffnungslose Aufgabe, sich das unausweichliche Ende überhaupt vorzustellen. Diese Verunsicherung mag erklären, warum er sich nie entschließen konnte, sein Archiv oder wenigstens eines seiner Instrumente einer Universität anzuvertrauen. Umso mehr war ich bestürzt, dass nach seinem Tod im Januar 2015 unter seinen wohlhabenden Freunden niemand um die Rettung seiner Erfindung besorgt schien.

Doch zu meiner Überraschung hatte ein junger Kollege aus Berlin meine Dissertation gelesen. Im Frühjahr 2015 erschien Konstantin Heuer mit einem Projektentwurf, um das Weiss-Qānūn in polyphoner Musik und mit den Mitteln der von Marc Sabat erfundenen Helmholtz-Ellis-Notation zu erforschen. Es kostete mich einige Überwindung, dieses recht ermüdende Kapitel noch einmal aufzuschlagen: Zu diesem Zeitpunkt wusste ich ja nicht einmal, wo sich Juliens Instrumente befanden, geschweige denn, wie ich eines von ihnen beschaffen sollte. Hatte sein Nachlass in Aleppo schon zu seinen Lebzeiten als verloren gegolten, waren erst kurz zuvor die in Galata verbliebenen Exemplare von einem Einbrecher gestohlen worden. Lediglich Juliens Tochter besaß noch seinen neuesten, von Kenan Özten gebauten Prototypen, doch es stellte sich bald heraus, dass sie diesen auch nicht vorübergehend aus den Händen gäbe.

Die Spurensuche begann im Herbst 2015 auf einer Party in meiner unmittelbaren Nachbarschaft auf der Insel Pringkipos/Büyükada, lief jedoch schnell in eine Sackgasse. Endlich vermittelte mich der Instrumentenbauer Levent Güleç aus Izmir an einen Musiker, der angeblich ein Weiss-Qānūn in einem Laden in Galata erworben hatte. Dieser Qānūn-Spieler zeigte sich jedoch weniger an einer Zusammenarbeit als an einem hohen Verkaufspreis interessiert. So begann ich nebenher auch mit dem Händler in Galata über das zweite Instrument zu verhandeln. Seit Frühjahr 2016 und mit dem Segen von Juliens geschiedener Ehefrau, Madame Hind Weiss, befindet sich das letzte Weiss-Qānūn (ein frühes Modell mit erweitertem Stimmumfang) im Besitz des "Neophon"-Ensembles.

Nachdem vier Kompositionsaufträge vergeben waren, wurde im Winter ein internationaler Wettbewerb für zwei weitere Werke ausgeschrieben. Bis März musste eine Jury, bestehend aus Manfred Stahnke, Marco Stroppa, Caspar Johannes Walter, Marc Sabat und den beiden Projektleitern die Favoriten aus über

200 Einsendungen ermitteln. Kurz darauf trafen wir in einem Landhaus im verschneiten Thüringer Wald für eine erste Tagung zusammen. Die weiteren Vorbereitungen wurden durch Fehlschläge hinausgezögert: Der nächste Kandidat für die Rolle des *Qānūn*-Solisten verschwand mit dem Instrument nach Ostanatolien und konnte erst im Juni durch eine "good cop/bad cop"-Strategie dazu bewegt werden, es auf unsere Kosten zurückzusenden. Die Reparatur ist uns bis heute nicht vollständig geglückt, weil herkömmliche *Qānūn*-Saiten dem Druck der um eine Quart höheren Weiss-Stimmung nicht gewachsen sind. Bei dieser "Zerreißprobe" stehen wir in der Schuld Tolga Volkan Kılıçs, der sich – ganz abgesehen von der Aufgabe, sich mit den ungewohnten Abmessungen des Instruments vertraut zu machen – wiederholt um Lösungen bemüht hat. Den Perkussionisten und *Ney*-Spieler Osman Öksüzoğlu kenne ich von seiner Arbeit mit Julien, und es erfüllt mich mit Stolz, in diesem Meister der rhythmischen *'Usūl* nicht nur ein Mitglied des Ensembles "Al-Kindi", sondern ebenso einen aufmerksamen Kritiker gewonnen zu haben.

Mein herzlicher Dank gilt Hind und Kenzie Weiss, Neyzen Özsarı, Sébastien de Courtois, Rila Köksal, Xenia Kravchenko, Marc Sabat, Levent Güleç, meiner Frau, Fadime Pohlit, und dem Ensemble "Neophon", ohne deren Unterstützung unser Vorhaben gescheitert wäre.

.

#### Das utopische Aleppo

ulien Jalâl Ed-Dine Weiss' Diskographie zählt bis heute zu den am meisten beachteten Einspielungen des arabischen und türkischen Repertoires. Durch die Gründung des klassischen taht-Ensembles "Al-Kindi" im Jahre 1983 entdeckte er als erster Europäer die bedeutende Tradition Aleppos und gewann die Sufi-Sänger Hamza Shakkûr und Ahmad Habboush ebenso wie den Muezzin Sabri Moudallal für die internationale Weltmusik-Bühne. Mit seiner akustischen Theorie unternahm er den bisher einzigen Versuch, das modale System des Nahen bis Mittleren Ostens als Zusammenschluss unterschiedlicher Regionaltraditionen zu überschauen. Obwohl Weiss in Frankreich mit zahlreichen Preisen geehrt wurde, hat sich aber seine Qānūn-Stimmung in ihrer ursprünglichen Heimat nie durchgesetzt. Insbesondere "Parfums Ottomans", seine 2006 bei Harmonia Mundi erschienene Auswahl aus der Sammlung Dimitrie Cantemirs, stieß in Istanbul auf Widerspruch, weil er sich unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstands für lebhafte Tempi entschieden hatte, die seine Interpretation osmanischer Kompositionen aus dem 17. Jahrhundert in die Nähe heutiger arabischer Musik rücken.

Als Kritiker der zeitgenössischen Aufführungspraxis stand Julien Weiss auch in Istanbul nicht allein. So hat der türkische *Qānūn*-Virtuose Ruhi Ayangil die Institution der Hochschulen wiederholt hinterfragt, denn in ihrer Mission der historischen Bestandsaufnahme erblickt er eine deutliche Vernachlässigung experimenteller Gestaltungsfreiheit, eines Aufgabenfelds, das seit dem 20. Jahrhundert die westlich-polyphone Musik in der Tradition der *Türkischen Fünf* für sich allein beansprucht. Sollte aber die Möglichkeit bestehen, dass das *Maqām*-Phänomen mit der Entwicklung seiner Gesellschaft weitere Verwandlungen durchläuft, mag die objektivierende Betrachtung der Gegenwart mit ihrem Nachdruck auf kultureller "Authentizität" auf der Stelle treten.

Zwei Gegenentwürfe aus dem Konservatorium für Türkische Musik Istanbul, etwa zeitgleich mit meiner Dissertation entwickelt, spiegeln das derzeitige Bestreben, das 24tönige Arel-Ezgi-System der 1930er Jahre durch einen erweiterten Tonvorrat zu ersetzen. Ozan Yarman kombiniert mit seiner komplizierten

79-Ton-Skala einige ältere Vorschläge der frühen Republik mit modernen Stimmtheorien aus dem Westen. Trotz der beträchtlichen Annäherung an reine Tonverhältnisse erschweren die allgemeine Komplexität und die idiomatischen Versetzungszeichen seines Entwurfs eine Übernahme in konventionelle Notenschrift. Mag sich Yarman auch unter amerikanischen Mikrotonalisten einer bemerkenswerten Zustimmung erfreuen, ist ihm eine vergleichbare Anerkennung im eigenen Land verwehrt geblieben. Dagegen plädiert Nail Yavuzoğlu, ein Jazz-Pianist und Hochschullehrer, für eine vereinfachende Aufteilung der Oktav in 48 gleiche Tonschritte, mit welcher er die Jahrtausende alte Unterscheidung von Kommas, Limmas und diatonischen Intervallen ignoriert und bedenkenlos hinwegwischt. Ohne Rückhalt im oralen *Meşk*, ohne Bereitschaft zu gegenseitigem Austausch enthüllen beide Versuche eine allenfalls halbherzige Annäherung an vermeintliche westliche Vorbilder, zumal die gängige Notationsmethode nach Hüseyin Sadettin Arel und Subhi Ezgi nicht für grundsätzliche Fehler, sondern lediglich für Unzulänglichkeiten bemängelt wird.

Ebenso wie sich ein Wald nicht allein aus seiner Anzahl von Bäumen bemessen lässt, scheitern sie an ihrer Unfähigkeit, die Tönen aus der ihnen zugrunde liegenden Physik zu erklären. Hier enthüllt sich ein Moment musikalischer Gestaltung, das die islamische Welt mit ihrer Bilderfeindlichkeit erst noch begreifen muss und mit welchem selbst unsere Neue Musik nichts mehr anzufangen weiß: nämlich die Möglichkeit, dass Töne – nicht unähnlich der christlichen Ikonografie – über ihre bloße Erscheinung hinausweisen.

Während die nahöstliche Tradition mit ihrer mündlichen Überlieferung der Musiktheorie seit jeher einen geringen Stellenwert beimisst, beruht die Diskussion in den Akademien auf einer Polemik, die sich seit Ziya Gökalps "Grundlagen des Türkismus" (1923) auf ideologischer Ebene fort spinnt. Die Skepsis gegenüber dem Franzosen aus Aleppo, der auszog, das *Maqām*-Phänomen gegen seine unmittelbaren Erben in Schutz zu nehmen, mag in der Türkei auf die Nationalisierung des Kulturbetriebs zurückgehen, die die Musik seit dem Trauma des verlorenen Weltkriegs zu politischen Zwecken vereinnahmt. In diesem Klima des Misstrauens wird der Orient-Reisende leicht der Spionage verdächtigt, derweil

Kampfansagen gegen die ökumenischen Tendenzen der Weltmusik all jene Verschwörungstheorien entfesseln, die selbst in dem Bewunderer anatolischer Volksmusik, Béla Bartók, nicht mehr als den Kuckuck sehen. Warum aber sollte der Einfluss des Abendlands gerade dort zurückweichen, wo die Tradition in ihrer Autonomie bewahrt bleibt, wenn die Gesellschaft andererseits die Einführung westlicher Technologien in allen Bereichen des Alltags bewilligt? Als Pädagoge im türkischen Lehrbetrieb muss ich meine Arbeit auf die Bereitstellung von Diskussionsgrundlagen beschränken: Ebenso, wie ich einem Kind die Freiheit gestatten muss, sich fundamentale Veranlagungen wie etwa das Laufen selbst anzueignen, kann der interkulturelle Zusammenschluss eine Gesellschaft nicht von der Aufgabe entbinden, ihre Bräuche eigenständig mit Sinn zu füllen. Der Eingriff in den sozialen Entwicklungsprozess - so gut meinend er auch geschieht - hat zu zerstörerischen Fehlbildungen geführt, die die nahöstliche Gesellschaft bei der Überwindung ihrer rückständigen Denkmodelle behindern. Ihre Ethik verfällt zur Doppelmoral, und das wachsende Misstrauen befördert die Vorstellung von einer verkehrten Welt, die auf ihr Ende hinsteuert.

Ebenso, wie sich der Islam nicht allein aus den Gesetzen des Korans verstehen lässt, kommt eine empirische Beurteilung nicht umhin, auch den *Maqām* als Ausdruck eines kollektiven Bewusstseins und im Hinblick auf seine soziale Verortung zu entschlüsseln. Jenseits der "solidarities across borders" der Ethno-Szene enthüllt sich die soziale Funktion der *Maqām*-Musik, die sich heute mehr denn je der Identitätsstiftung verschreibt. Dort, wo aber die lebendige Praxis als Fahnenmast patriotischer Grenzziehungen missbraucht wird, versiegen all die inspirativen Zusammenhänge, denen das modale System seine Gültigkeit verdankt. Hinter den Kulissen wirken andere, dunklere Motivationen, die immer noch aus dem Selbstverständnis der ursprünglichen islamischen Gemeinschaft, der *'Ummah*, gelenkt werden. Während jedoch die *'Ummah* des Korans noch alle Buchreligionen zusammenfasst, durchlaufen die aufgeriebenen Staaten – nicht ohne Mitschuld des Westens – eine Parzellierung, die längst an den Tribalismus der vorislamischen *Ĝahilīyyah* heranreicht. Dabei ist die tiefste Glaubensweisheit des Korans – die Unteilbarkeit Gottes – auf der Strecke geblieben. Wie die 112.

Surah, "Al-Iĥlas", besagt: "Sprich: Er ist Gott, ist Einer", ließe sich gemäß des koranischen Monotheismus – sei er aus der Entfernung betrachtet wie die Erde als der "pale blue dot" oder im Sinne der pythagoräischen Sphärenharmonie – das ganze Weltall zu einem einzigen Wesen vereinen. An die Stelle dieses Tawhīd (des Einheits-Bekenntnisses) ist heute derselbe Širk (arab.: Beigesellung) getreten, den der Islam so erbittert verurteilt. Die Vereinfachung der Welt in Gut und Böse äußert sich in ihrer Schwarzweißmalerei überall mit demselben Fremdenhass, der im Syrien-Konflikt längst auch Europa beherrscht.

Mit der Umkehrung von Kultur in ein Sortiment unveränderlicher "Tatbestände" beginnt die Ethnifizierung, die auf der Suche nach "Identität" die Tradition allein in ihren oberflächlichsten Merkmalen zementiert und sich jeder strukturellen Erneuerung in den Weg stellt. Auf diese Weise rächt sich der Islam für den Orientalismus des Abendlands, indem er sich lediglich seine Maschinen zunutze macht, wohingegen er den Humanismus, ohne welchen die moderne Technologie nicht entstehen konnte, als Fremdkultur zurückweist. Je mehr die Kommunikation sich der Bestimmung von Grenzen unterordnet, desto deutlicher verlegen sich auch die zwischenmenschlichen Beziehungen in die Vertikale. Wirtschaftlich gesehen, gleicht unsere Welt längst einem hegemonialen Imperium, das nur von den Zentren aus manövriert wird. Verstehen lässt sie sich von dort aus aber nicht mehr. Im überbevölkerten Asien hat die Urbanisierung nicht die futuristischen Ethnoscapes des Westens hervorgebracht. Stattdessen bilden sich die Städte in gigantische Dörfer zurück, deren volkstümliches Gedächtnis ebenso wie die schwindenden ethnischen Minderheiten in der Eintönigkeit der Hochhäuser und shopping malls dahinsiecht. Die Krise des Islams steht außer Frage, doch wir haben das Ungleichgewicht unseres Zeitalters durch unser eigenes Denken heraufbeschworen. Hier sucht das Projekt "Aleppo Dialogues" mit seinem Bekenntnis zur universalen Akustik nach den Möglichkeiten der Verständigung im Hinblick auf die Zerstörung unseres Planeten, die nur eine vereinte Menschheit noch aufhalten kann.

Die hereinbrechende Aggression lässt sich nur an den Randzonen voraussehen. Immer fallen ihr als Erste die Grenzgänger zum Opfer, obwohl gera-

de sie im Dialog zwischen den Positionen vermitteln. Anders als die an Interessen gebundene Intervention zwischen Staatsorganen nimmt der persönliche Kontakt auf Augenhöhe das Risiko der Verletzlichkeit in Kauf: Was ich mir einverleibe, kann ich nicht mehr geringschätzen. Folglich ließe sich auch der Indoktrination auf dem Weg spielerischer Imitation zuvorkommen. Wer in der Vereinigung mit dem Fremden Erkenntnis erlangt, verwirklicht durch einen Prozess von Verkörperung und Transzendierung die Christus-Legende, indem er sie in der Horizontale zwischen den Kulturen aufspannt.

Im vergangenen Jahr musste ich im Anschluss an eine Schreibblockade, ausgelöst durch die Erlebnisse an einer Istanbuler Fakultät, das Komponieren als Existenzform noch einmal von Grund auf erlernen. Während dieser Zeit habe ich mich oft gefragt, wie ich dem Zerwürfnis der Kulturen als Komponist begegnen soll und bin zu dem Schluss gelangt, dass sich die dialektische Methode der Neuen Musik in der Tradition der Nachkriegszeit erschöpft hat. Zu offensichtlich ähneln ihr dekonstruktiver Intellektualismus, ihr Kniefall vor der Technologie und ihre längst fadenscheinige Tonalitätsschelte dem Pharisäertum und der fundamentalen Naturverachtung radikal religiöser Diskurse. Ihre Antiästhetik fungiert wie die Religion als ein geschlossener Schaltkreis, der lediglich Probleme löst, die er selbst geschaffen hat. Die Avantgarde widersetzt sich nicht der Kulturindustrie, sie hat sich ihrem Materialismus ebenso unterworfen, wie das "Je suis..." der Protestrufe längst im Bekenntnis der Hilflosigkeit erstickt ist. Ihr provokativer Kommentar fällt auf das Niveau einer Kasperlbühne, wenn sie die Verwirrung unserer Werteordnung mit ihren Verfremdungsoperationen durchdringen soll. In ihrer Reduktion musikalischer Wahrnehmung auf die klangliche Hülle des Tons bleibt sie so äußerlich wie die Klischees des Orientalismus, so berechenbar wie die verbrauchten Dreiklänge der Pop-Musik und sucht nach Sinn dort, wo er nicht zu finden ist. Zwar mögen sich ihre Mittel zur Unterscheidung von Standpunkten eignen, dagegen wird übersehen, dass sich Antagonismen zu polaren Symmetrien zusammenschließen und ihre Rivalität eine Synthese infolge fortlaufender Radikalisierung verhindert.

Der Umgang mit den politischen Konflikten fremder Zivilisationen erfordert eine langjährige Einsicht, ehe die Auseinandersetzung über das "been there, done that" der Selfie-Kultur hinaus gelangt. Ebenso wie Julien Weiss' *Qānūn*-Stimmung das *Maqām*-Phänomen auf universale Prinzipien zurückführt, berührt die Erforschung der Mikrotonalität mit ihrer rationalen Deutung von Intervallgrößen die Grundlagen eines akustischen Weltbilds, das die Völker rund um das Mittelmeer seit Jahrtausenden bestimmt hat. Die Musik besitzt demnach einen Schlüssel, der unsere zum Dogma erstarrte geistige Tradition als mathematische Metapher enthüllen kann. Obschon die platonische Philosophie und die Kosmologie der Buchreligionen mit ihren scheinbar historischen Anekdoten zu einem bedeutenden Teil auf die musikalische Zahlensymbolik der Babylonier und Pythagoräer zurückgehen, hat das Abendland verlernt, sich dieses Instrument zunutze zu machen. Fest steht, dass eine Theorie, die die natürliche Begabung der Musik zur Allusion verkennt, nicht von sich behaupten kann, "diesseitig" zu sein.

Die interkulturelle Neue Musik muss in ein neues Stadium der Reife finden – einen Prozess der Adaptation, der nicht Kehrseiten gegeneinander ausspielt, sondern Beziehungen erforscht und sie gegen Rückfälligkeit im Gleichgewicht hält. Eine solche Epistemologie des Tons stellt mit dem Phänomen des Zusammenklangs keine kritische Theorie, sondern ein regulatorisches Werkzeug bereit. Ihre Konstanten sind unmittelbar aus der Physik der Tonzahl, ihre Methoden aus der Mathematik des Altertums entlehnt. Als *speculum* des Hörsinns arbeitet sie mit Analogien und Verwandtschaftsgraden, die in den Intervall-Abständen der Harmonik zur Verinnerlichug drängen. Ihre Aufmerksamkeit gilt nicht der "Identität", sondern "Identifizierung", wodurch sie unsere Kulturen aus ihrer Unvereinbarkeit erlösen könnte. Mit dieser Friedensbotschaft wollen wir das utopische Athen, das utopische Aleppo von Neuem errichten.

Osman Öksüzoğlu (Ph.D.) wurde 1976 in Şanlıurfa (Südostanatolien) geboren und studierte in seiner Heimatstadt (Harran-Universität), in Istanbul (Marmara-Universität) und Afyon-Kocatepe, wo er von 2001 bis 2007 auch einen Lehrauftrag innehatte. In Istanbul arbeitete er mit allen bedeutenden Interpreten klassischer türkisch-osmanischer Musik zusammen, namentlich Niyazi Sayın, Ruhi Ayangil, Salih Bilgin, Halil Baziki, Mehmet Mercan Özkan, Vehbi Balak und Julien Jalâl Ed-Dine Weiss und bereiste viele Länder Europas, Amerikas und des Nahen Ostens bis nach Indien. Als Perkussionist gehört er seit 2008 zum Ensemble der Staatlichen Forschungsgruppe für türkische Musik.

Tolga Volkan Kılıç wurde 1986 in Istanbul geboren und erhielt mit acht Jahren seinen ersten *Qānūn*-Unterricht an der Musikstiftung von Eyüp/Is-tanbul. Sein Studium am Konservatorium für Türkische Musik Istanbul (2001-2011) begann er als *Kemençe*-Spieler und Schüler des weltberühmten Virtuosen İhsan Özgen. Seit 2007 war er im Istanbuler Stadtteil Sarıyer zunächst als Pädagoge, dann 2010 bis 2013 als Qānūn-Spieler des Regionalchors für Türkische Musik angestellt. Nach mehrjähriger Tätigkeit am Erziehungsinstitut für autistische Kinder von Zeytinburnu/Istanbul arbeitet er mittlerweile als Musiklehrer in einer Privatschule und unterrichtet sein Instrument an der privaten *Medarmoni*-Kunstakademie.

Konstantin Heuer wurde 1989 in Leipzig geboren. Als Teenager spielte er in Noise-Rockbands und schrieb Theaterstücke, studierte darauf Komposition in Rostock und Den Haag. Derzeit absolviert er einen Master-Studiengang in der Klasse Marco Stroppas in Stuttgart. 2014 gewann er den Musikpreis der Gaudeamus-Stiftung (Amsterdam). Konstantin Heuer ist Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes.

Das **Neophon Ensemble** wurde im Jahr 2012 von Studierenden der Musikhochschule Rostock gegründet und hat inzwischen, komplettiert durch exzellente junge Musiker(innen) aus ganz Deutschland, seinen Sitz in Berlin. Ziel dieses Solisten-Ensembles ist eine präzise Verwirklichung mikrotonaler Musik, auskomponierter Intonation und einer erweiterten reinen Stimmung. Für dieses Vorhaben werden Schritt für Schritt die aktuellsten Instrumente erworben und die namhaftesten Spezialisten konsultiert. In seiner Auseinandersetzung mit der mitteleuropäischen Tradition ebenso wie mit anderen Kulturen möchte das Ensemble einen neuen Impuls setzen für ein Komponieren im 21. Jahrhundert, ergänzt durch die Erforschung akustischer wie technologischer Grundlagen.

#### Vorschau

#### 2.12.2016 20.00 Uhr

Konzert im Rahmen der Platonov-Konferenz "Utopie und Gewalt: Werk und Wirkung des Schriftstellers Andrej Platonow (1899-1951)"

Akademie der Künste. Pariser Platz, Berlin

Natalja Pschenitschnikowa, Sopran Neophon Ensemble Leitung: Robert Farkas

Das Konzert mit Werken von Kourliandski, Tarnopolski, Vustin und anderen widmet sich 25 Jahre nach Auflösung der UdSSR der musikalischen Auseinandersetzung mit dem Werk Andrej Platonows.

Konferenz - Konzert - Filme - Autorengespräche - Publikation

Partner und Förderer:
Bundesstiftung für die Aufarbeitung der SED-Diktatur
Ernst von Siemens Musikstiftung
Zeughauskino im Deutschen Historischen Museum
Literaturhaus Berlin
Suhrkamp Verlag Berlin
Weltlesebühne e. V.

#### **Impressum**

Der Text PARSIFAL IN ALEPPO: In memoriam Julien Jalâl Ed-Dine Weiss ist ein Originalbeitrag für das Programmheft von Stefan Pohlit.

Redaktion: Sabine Krasemann und Stefan Pohlit

www.neophon.eu

Das Konzert am 25.9.2016 findet statt in Kooperation mit der Villa Elisabeth

im Rahmen des

URBAN ACCUSTIC TRIBE FESTIVAL - 23. - 5.9.2016 Veranstalter: Berliner Gesellschaft für Neue Musik



**KULTUR BÜRO ELISABETH** 



Das Projekt wird gefördert durch den Hauptstadtkulturfonds und den Senat für Kulturelle Angelegenheiten, Berlin.



Senate Chancellery

**Cultural Affairs** 

Gefördert durch:

HAUPT STADT **KULTUR FONDS** 

#### **Weitere Termine**

27.9.2016 Bilkent-Universität (Ankara)

Fakultät für Music und darstellende Künste:

Vorträge und Workshops

bilkentcomposition

bilkentmusic

28.9.2016 Konzert Bilkent-Universität (Ankara), Saygun Centre





**30.9.2016** Festival MIX – Experience between Sounds

Meydan Fuaye, Zorlu Performans Sanatları Merkezi (Istanbul)





1.10.2016 San Pacifico, Büyükada (Istanbul)



