

**Der arabische Gesang heute:
Besonderheiten der Sprachbehandlung und
praktische Erfahrungen mit nicht arabisch-
stämmigen Sängerinnen und Sänger im
klassischen und populären Bereich**

Diplomarbeit
vorgelegt von
Rabih Lahoud

Angefertigt im Studiengang Diplom-Musiklehrer
an der Hochschule für Musik und Theater Rostock,
Fachbereich Gesang Pop- und Weltmusik mit Klassik

Sommersemester 2013

Erstprüfer: Prof. Dr. phil. habil. Hartmut Möller
Zweitprüferin: Prof. Dr. Barbara Alge

Anmerkung

Zur besseren Lesbarkeit wurde in dieser Diplomarbeit auf geschlechterspezifische Formulierungen verzichtet. Die verwendeten Formulierungen (wie z.B. Sänger, Zuhörer, Komponist, etc.) beziehen sich, wenn nicht anders vermerkt, auf beide Geschlechter.

Audio-CD

Im Anhang befindet sich eine Audio-CD mit ergänzenden Audiomaterialien. Unter Punkt 1 des Anhangs ist der Inhalt der CD aufgeführt.

Inhaltsverzeichnis

Anmerkung	I
Inhaltsverzeichnis	II
Abbildungsverzeichnis	IV
1. Einleitende Darstellung	1
1.1 Motivation und Zielsetzung der Arbeit	1
1.2 Aufbau der Arbeit.....	2
2. Grundlagen des arabischen Gesangs	3
2.1 Charakteristika des arabischen Gesangs	3
2.1.1 Die arabische Sprache als Wiege der besonderen arabischen Klänge im Gesang	3
2.1.2 Tarab . die Rolle der Emotion im arabischen Gesang	8
2.2 Historische Entwicklung des arabischen Gesangs	12
2.2.1 Musikalische Formen des arabischen Gesangs	12
2.2.2 Die Sängerinnen Umm Kulthum und Fayruz	14
2.3 Arabischer Gesang heute.....	19
2.3.1 Überblick der momentanen Entwicklung des arabischen Gesangs am Beispiel Libanons	19
2.3.2 Verknüpfung von arabischem Gesang mit westlicher Musik	23
2.3.2.1 Arabisch-Libanesische Oper.....	23
2.3.2.2 Die Deutsch-Libanesische Jazzband <i>Masaa</i>	25
3. Die gesangliche Arbeit mit nicht arabisch-stämmigen Sängern Ein Erfahrungsbericht	28
3.1 Reflexion über die persönliche kompositorische Arbeit	28
3.2 Die arabische Klangfarbe im klassischen Kontext der Stimme am Beispiel des Werkes <i>sJoseph Lamento</i>	29
3.2.1 Das Werk <i>sJoseph Lamento</i> Kantate für Soli, Chor und Orchester.....	30
3.2.2 Die Herangehensweise und die Probenarbeit an dem Werk <i>sJoseph Lamento</i>	33
3.2.3 Die Erfahrungen der Sängerinnen und Sänger zu <i>sJoseph Lamento</i>	36
3.3 Der Einsatz der arabischen Klangfarbe im Pop-Gesang am Beispiel eines a-cappella Chorwerkes.....	40
3.3.1 Das a-cappella Chorwerk <i>sAhlam</i>	41
3.3.2 Die Herangehensweise und die Probenarbeit an <i>sAhlam</i>	44

3.3.3 Die Erfahrungen der Sängerinnen und Sänger zu sAhlam%∞.....	46
4. Zusammenfassung und Ausblick	50
Anhang	VI
Literaturverzeichnis.....	XIV

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Sagittales Schema der artikulatorischen Konstellation zur Konsonantenproduktion	5
Abbildung 2: Fragebogen Frage 1 "Ist der Klang der arabischen Sprache mit einer anderen Sprache vergleichbar?"	7
Abbildung 3: Fragebogen Frage 1b "Wie würdest Du die arabische Sprache / den Klang der arabischen Sprache charakteristisch beschreiben?"	7
Abbildung 4: Fragebogen Frage 2 "Wie würdest Du den arabischen Gesang beschreiben?"	11
Abbildung 5: Die ägyptische Sängerin Umm Kulthum	15
Abbildung 6: Die libanesische Sängerin Fayruz	17
Abbildung 7: International Festival Baalbek in den 50er Jahren	20
Abbildung 8: Masaa in Beirut (Libanon) 2012.....	27
Abbildung 9: Beispiel Ornamentierung Baritonstimme in Orchesterbegleitung (Auszug Joseph Lamento - Takt 23)	32
Abbildung 10: Beginn des Stückes durch Chor (Auszug Joseph Lamento - Takt 1-3)	33
Abbildung 11: Vokalise frei durch Sänger wählbar (Auszug Joseph Lamento Takt 4-7).....	33
Abbildung 12: Joseph Lamento - Takt 99-100	35
Abbildung 13: Joseph Lamento - Takt 101-102	35
Abbildung 14: Joseph Lamento - Takt 103-104	35
Abbildung 15: Antworten Bach-Verein Köln auf Frage 4 des Fragebogens..	36
Abbildung 16: Antworten Bach-Verein Köln auf Frage 3 des Fragebogens..	37
Abbildung 17: Antworten Bach-Verein Köln auf Frage 5 des Fragebogens..	38
Abbildung 18: Antworten Bach-Verein Köln auf Frage 6 des Fragebogens..	38
Abbildung 19: Antworten Bach-Verein Köln auf Frage 6b des Fragebogens	39
Abbildung 20: Antworten Bach-Verein Köln auf Frage 7 des Fragebogens..	40
Abbildung 21: Gesamt-Groove im Stück sAhlam% (Takt 13 - 14).....	41
Abbildung 22: Sechzehntel-Dreiergruppe in Bass- und Baritonstimme (Auszug sAhlam% Takt 21 - 22)	42
Abbildung 23: Synkopische Sechzehntel im Tenor (Auszug sAhlam% Takt 21 - 22).....	42
Abbildung 24: Alt und Sopran im Wechsel (Auszug sAhlam% Takt 29 - 30).....	43
Abbildung 25: Vorgezogene Sechzehntel der Sopranistinnen (Auszug sAhlam% Takt 27 - 28)	43
Abbildung 26: Durchgehende Sechzehntel (Auszug sAhlam% Takt 55-56)..	44

Abbildung 27: Altersstruktur BonnVoice - Stand April 2013.....	46
Abbildung 28: Antworten BonnVoice auf Frage 6 des Fragebogens	46
Abbildung 29: Antworten BonnVoice auf Frage 1a des Fragebogens	47
Abbildung 30: Antworten BonnVoice auf Frage 6b des Fragebogens	48
Abbildung 31: Antworten BonnVoice auf Frage 5 des Fragebogens	49

1. Einleitende Darstellung

1.1 Motivation und Zielsetzung der Arbeit

Einer der berühmtesten Geiger des 20. Jahrhunderts, Yehudi Menuhin, sagte: „Das Singen ist die eigentliche Muttersprache des Menschen. [ö] Denn Singen macht, wie nichts anderes, die direkte Verständigung der Herzen über alle kulturellen Grenzen hinweg möglich.“¹

Da ich im Libanon geboren wurde und musikalisch interessiert war, lernte ich schon früh die alten christlichen Gesänge in den unterschiedlichen arabischen Maqamat der maronitischen Kirche kennen. Dadurch wurde ich in die arabische Gesangskultur eingeweiht. Mit meinem späteren Klavierstudium und meiner Umsiedlung nach Europa intensivierte sich meine Beschäftigung mit dem westlichen Gesang. Nach meinem Studium im klassischen und populären Gesang hier in Deutschland, wuchs der Wunsch kulturelle Brücken zu meinen arabischen Wurzeln zu schlagen und herauszufinden, ob das was Menuhin in „Zur Bedeutung des Singens“ schrieb, in der Realität umzusetzen sei.

Die vorliegende Arbeit soll einen Einblick in den arabischen Gesang, mit seinen verschiedenen Formen und Techniken und seiner Geschichte, liefern, um ihn letztendlich besser nachvollziehen zu können. Im Rahmen dieser Arbeit soll also die Frage beantwortet werden, wo der arabische Gesang seinen Ursprung hat und was diese besondere Gesangsart ausmacht.

Darauf aufbauend soll an Hand zweier Gesangswerke untersucht werden, ob es möglich ist, den arabischen Gesang in westliche Musikformen zu integrieren und ihn darüber hinaus den nicht arabisch-stämmigen Sängern zu vermitteln. In dem Zusammenhang sollen Methoden der Vermittlung erprobt und vorgestellt werden, so wie Erfahrungsberichte zweier Chöre geteilt werden.

Um den Rahmen der Arbeit zu wahren, kann nicht auf die arabische Musik im Allgemeinen eingegangen werden. Sämtliche Aussagen beziehen sich deshalb, wenn nicht anders gekennzeichnet, auf den arabischen Gesang.

¹ Menuhin (1999)

1.2 Aufbau der Arbeit

Die Arbeit gliedert sich in vier Hauptteile. Im Anschluss an die einleitende Darstellung werden zunächst die theoretischen Grundlagen der in dieser Arbeit behandelten Themenkomplexe vorgestellt. Es wird eine Einführung in die arabische Sprache gegeben, die durch ihre besonderen Klänge, den arabischen Gesang sowohl technisch als auch emotional stark beeinflusst. Darauf aufbauend soll der sogenannte *Tarab* und die Rolle der Emotion im arabischen Gesang näher betrachtet werden, bevor die verschiedenen Klangfarben und Techniken erläutert werden. An Hand zweier arabischer Sängerinnen werden diese theoretisch aufgeführten Grundlagen verdeutlicht.

Weiterhin wird auf die Geschichte des arabischen Gesangs eingegangen, um schließlich einen Blick auf die heutige Entwicklung werfen zu können, wobei auch einige Musikprojekte vorgestellt werden sollen, in denen die Verknüpfung von westlicher und arabischer Musik im Vordergrund steht.

Im darauf aufbauenden praktischen Teil wird die Arbeit mit zwei nicht arabisch-stämmigen Chören untersucht, die jeweils ein Stück mit arabischen Elementen unter meiner Leitung einstudiert haben. Dabei handelt es sich um die Kantate *Joseph Lamento* für Soli, Chor und Orchester und um das populäre Werk *Ahlam* für gemischtstimmigen a-cappella-Chor. In diesem Teil der Arbeit soll empirisch herausgearbeitet werden, wie nicht arabisch-stämmige Sänger einen Zugang zum arabischen Gesang erfahren können und wie sie selbst die Arbeit erlebt haben, welche Herausforderungen bestanden und was sie gesangstechnisch dazu gelernt haben.

Dafür wurden u.a. insgesamt 39 Sänger befragt. Die Ergebnisse werden in diesem Teil der Arbeit ebenfalls vorgestellt.²

In einem abschließenden Fazit werden dann die Ergebnisse noch einmal zusammengefasst und vor dem Hintergrund zukünftiger Möglichkeiten und Entwicklungen betrachtet.

² Der komplette Fragebogen befindet sich im Anhang der vorliegenden Arbeit.

2. Grundlagen des arabischen Gesangs

2.1 Charakteristika des arabischen Gesangs

In den folgenden Unterkapiteln werden die Hauptelemente, die den arabischen Gesang ausmachen, untersucht. Dazu gehören die arabische Sprache, das arabische Tonsystem (Maqam) und die Bedeutung des emotionalen Austauschs und Dialogs zwischen Sänger und Zuhörer (Tarab).

2.1.1 Die arabische Sprache als Wiege der besonderen arabischen Klänge im Gesang

Die arabische Sprache ist ein Mitglied der semitischen Sprachfamilie. Weitere Mitglieder sind die hebräische Sprache, die aramäische Sprache und die amharische Sprache (Amtssprache in Äthiopien).³ Das Arabische ist heute Staatssprache in 22 Ländern von Mauretanien über Nordafrika bis zum Irak mit etwa 280 Millionen Menschen⁴ und Kultursprache für über 1 Milliarde Muslime⁵ auf der Welt. Sie ist heute in ihrer Hochform eine der sechs offiziellen Sprachen der Vereinten Nationen (UN).⁶ Dies alles spricht dafür, dass Arabisch zu den wichtigen Weltsprachen gehört. Elsaid Badawi, Direktor des Instituts für die arabische Sprache an der Amerikanischen Universität in Kairo bezeichnet die arabische Sprache als Wiege der arabischen Kultur und der islamischen Religion.⁷ Tatsächlich beruht Hocharabisch grammatisch auf der Sprache des Korans, der heiligen Schrift des Islams,⁸ so Wiebke Walther, Professorin für Arabistik und Islamkunde an der Universität Tübingen. So ist es für einen gläubigen Muslim von großer religiöser Bedeutung, die arabische Hochsprache zu beherrschen. Dies wird in dem späteren Kapitel über die Sängerin Umm Kulthum eine wichtige Rolle spielen.

Das Hocharabische wird in den Schulen der arabischen Länder gelehrt und ist in Funk- und Fernsehnachrichten, im größten Teil der Literatur und in Zeitungen gebräuchlich. Allerdings existieren verschiedenste Formen regionaler und lokaler Dialekte, die z.T. so stark voneinander abweichen, dass z.B. sein

³ Vgl. Walther (2004), S. 10 f und Badawi (2002)

⁴ Walther (2004), S. 10

⁵ Vgl. Badawi (2002)

⁶ Vgl. United Nations (2013)

⁷ Badawi (2002)

Algerier und ein Iraker starke Verständigungsschwierigkeiten hätten, wenn beide ihre Umgangssprache sprächen⁸.

Trotz dieser durch Dialekte entstehenden Unterschiede ist es für die vorliegende Arbeit von Bedeutung, die besonderen Konsonanten und deren Erzeugungen im Hocharabischen zu beschreiben. Denn diese, auch wenn sie in manchen Dialekten nicht vorhanden sind, haben den arabischen Gesang grundlegend beeinflusst. Um den Rahmen der Arbeit zu wahren, werden an dieser Stelle nur einige wichtige Konsonanten innerhalb des Hocharabischen besprochen.

Die hocharabische Sprache umfasst 28 Buchstaben, wovon nur drei Buchstaben lange Vokale sind: *a*, *i* und *u*. Diese beiden letzten sind allerdings auch Semikonsonanten, denn ihre Zeichen stehen auch für *j*, beziehungsweise für *w*.⁹ Die folgenden Konsonanten sind bezeichnend für den Klang der arabischen Sprache:¹⁰

- **Der stimmlose glottale Plosiv** (ʔGlottisschlag¹¹)

Dieser Plosiv wird Kehlkopfverschlusslaut genannt und stellt in der arabischen Sprache einen eigenen Laut dar, wobei er im Deutschen [ʔ] nur in nicht-distinktiver Funktion durchgängig vor Wort- und morphemanlautenden Vokalen geäußert wird¹¹, z.B.: geachtet, Theater, in.¹²

- **Der stimmlose und der stimmhafte pharyngaler Frikativ**¹³

Um den Klang des Frikativs zu erzeugen, wird eine Enge im Ansatzrohr artikulatorisch gebildet, durch die Luft nach außen strömt, wobei ein Geräusch entsteht. Bei dem stimmlosen Frikativ sind die Stimmlippen offen und die Luft kann ungehindert hindurchströmen. In der deutschen Sprache kennt man diesen Laut in Wörtern wie z.B. ich (palatal), Vater (labial) und Bass (alveolar).

⁸ Walther (2004), S. 14

⁹ Walther (2004), S. 11

¹⁰ Die folgenden Ausführungen sind auch in den Veröffentlichungen der International Phonetic Association (IPA) zu finden (siehe Quellenverzeichnis). Eine Hörprobe der verschiedenen Laute lässt sich, neben den Beispielen der beiliegenden CD, unter http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_IPA-Zeichen#.C4.A7 finden.

¹¹ Pompino-Marschall (2009), S. 190

¹² Hörbeispiel stimmloser glottaler Plosiv siehe CD Track 1

¹³ Vgl. Pompino-Marschall (2009), S. 196 ff und Ladefoged/Maddison (2008), S. 137 ff

Beim stimmhaften Frikativ sind die Stimmlippen geschlossen. Es entsteht ein Ton, deshalb stimmhaft. Als Beispiel in der deutschen Sprache lässt sich Winter und sagen anführen. Der stimmlose und stimmhafte *pharyngale* Frikativ sind in der deutschen Sprache nicht zu finden. Sie sind besondere arabische Laute, denn hier wird die artikulatorische Enge im Rachen gebildet.¹⁴

- **Der stimmlose uvulare Plosiv¹⁵**

Der Plosiv (auch: Verschlusslaut genannt) entsteht durch einen artikulatorischen Verschluss im Bereich zwischen den Stimmlippen und den Lippen%. Die Plosive in der deutschen Sprache sind die Konsonanten *p* und *b* (bilabial), *t* und *d* (alveolar) und *k* und *g* (velar). Der *uvulare* Plosiv hingegen existiert nicht im Deutschen und ist ein besonderer arabischer Laut. Der artikulatorische Verschluss entsteht zwischen der hinteren Zunge und der Uvula (auch *sZäpfchen*% genannt).¹⁷

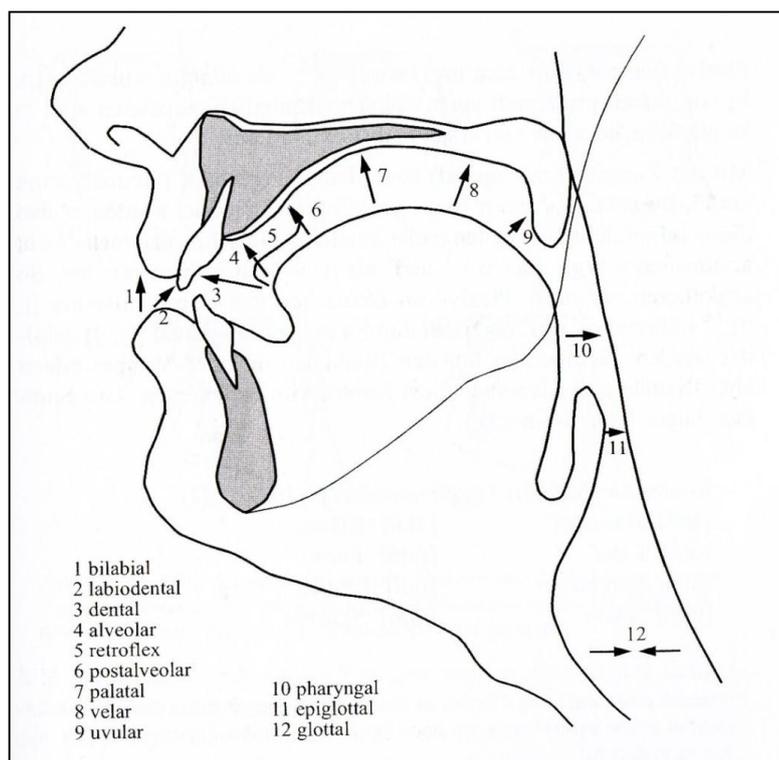


Abbildung 1: Sagittales Schema der artikulatorischen Konstellation zur Konsonantenproduktion (aus: Pompino-Marschall (2009), S. 185)

¹⁴ Hörbeispiel stimmloser und stimmhafter pharyngaler Frikativ siehe CD Track 2 und 3

¹⁵ Vgl. Pompino-Marschall (2009), S. 184 f

¹⁶ Pompino-Marschall (2009), S. 184

¹⁷ Hörbeispiel stimmloser uvularer Plosiv siehe CD Track 4

Es wird deutlich, dass die arabische Sprache mit der Klangfarbe der Konsonanten spielerisch umgeht. Das heißt, dass ein Konsonant mehrere Farben haben kann und zwischen hell und dunkel bzw. einer vorderen und hinteren Erzeugung des Klanges im Resonanzraum wechseln kann. Durch das Sprechen wird der Vokaltrakt von Kindheit an entdeckt und geübt.

Die arabische Sprache ist nicht nur klanglich sondern auch rhythmisch eigen. Wie alle semitischen Sprachen besitzt die arabische Sprache das für diesen Sprachstamm charakteristische Wurzelsystem¹⁸ oder auch sRoot and Pattern System¹⁹. In diesem System beruht [õ] die Grundbedeutung der meisten Wörter [õ] auf drei Wurzelkonsonanten²⁰ die durch Hinzunahme von Präfixe, Suffixe und Infixe verändert werden, wodurch sich der Rhythmus innerhalb der Sprache bildet. Das heißt, dass Rhythmus (entstanden durch z.B. Hinzunahme von Silben und verlagerter Betonung) und Bedeutung (also Inhalt der Sprache) eng miteinander verbunden sind. Nicht nur einzelne Worte sondern auch Sätze besitzen in der arabischen Sprache eine außergewöhnliche Rhythmik. sKurze Sätze, kurze gleichkonstruierte Verbal- und Nominalformen ohne Personalpronomina, Nominalsätze ohne Hilfsverben, geben der Sprache eine Rhythmik, die in indogermanischen Sprachen kaum nachzubilden ist.²¹

Ergänzend zu den in diesem Kapitel erläuterten Besonderheiten der arabischen Sprache, wurden im Rahmen der vorliegenden Arbeit Befragungen unter nicht arabisch-stämmigen Sängerinnen und Sängern durchgeführt, die in dem empirischen Teil der Arbeit eine wichtige Rolle spielen werden. An dieser Stelle sollen lediglich zwei Ergebnisse des Fragebogens vorgestellt werden, denn es ist interessant zu untersuchen, wie die arabische Sprache durch den sAlltagssängerin Deutschland wahrgenommen wird.

Auf die Frage, ob der Klang der arabischen Sprache mit einer anderen Sprache zu vergleichen sei, antworteten 49% der 39 Befragten mit sNein%. Die 36% der Befragten, die mit sJa% antworteten, nannten fast ausschließlich Hebräisch und Türkisch als vergleichbar (siehe Abbildung 2).

¹⁸ Vgl. Walther (2004), S. 11

¹⁹ Brustad (2002)

²⁰ Walther (2004), S. 11 (Ein Beispiel für die Wortbildung nach Walther findet sich in der verwendeten Quelle, S. 11 f).

²¹ Walther (2004), S. 17

Die Antworten auf die zweite Frage, wie der Klang der arabischen Sprache charakteristisch zu beschreiben sei, zeigen, dass die Sprache für die meisten Befragten fremd, aber melodisch klingt (siehe Abbildung 3).

Die Aussagen der Befragten bestätigen die oben erläuterte Besonderheit der fremden Rhythmik der arabischen Sprache und machen deutlich, dass ihr klanglicher Reichtum auch von nicht arabisch-stämmigen Personen als melodisch wahrgenommen wird.

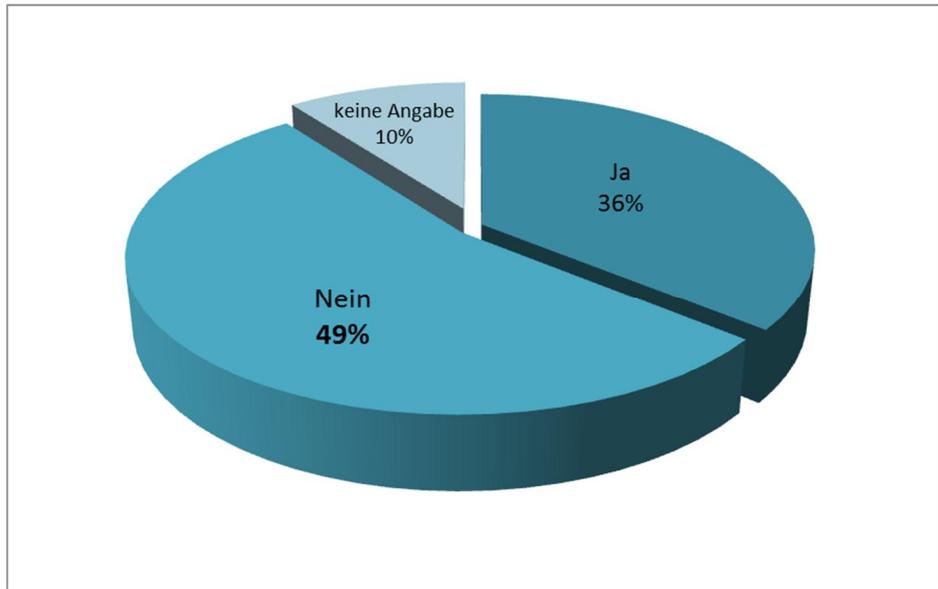


Abbildung 2: Fragebogen Frage 1 "Ist der Klang der arabischen Sprache mit einer anderen Sprache vergleichbar?" (n=39)

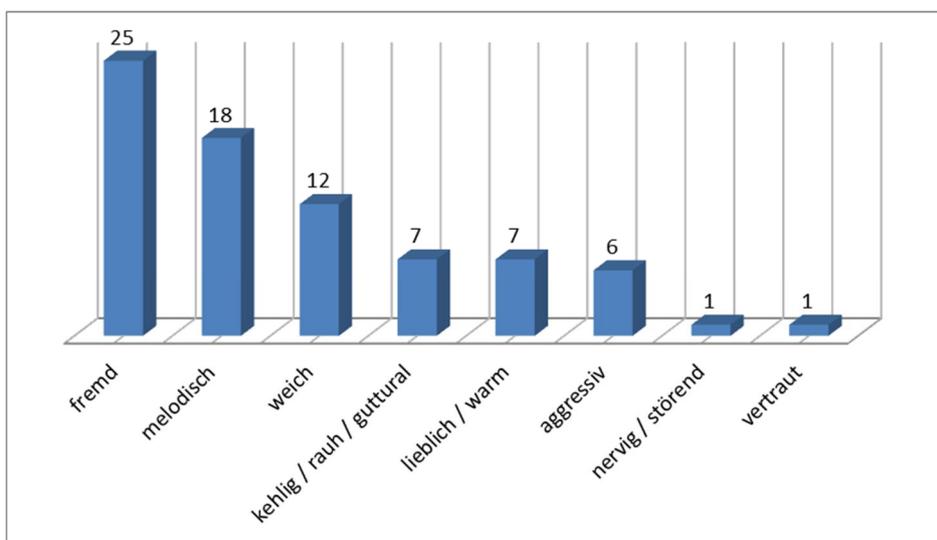


Abbildung 3: Fragebogen Frage 1b "Wie würdest Du die arabische Sprache / den Klang der arabischen Sprache charakteristisch beschreiben?" (n=39)

2.1.2 Tarab . die Rolle der Emotion im arabischen Gesang

„Arab music must engage the listener emotionally.“²² Dieses Zitat zeigt die zentrale Bedeutung der Emotion in der arabischen Musik und hier insbesondere im arabischen Gesang. Racy führt außerdem an einer anderen Stelle an, dass zwar jede Form von Musik mit Emotionen verbunden ist, man jedoch von der fast dramatisch wichtigen Rolle der Emotionen in der arabischen Musik nahezu geschockt sein kann.²³ Der höchste Ausdruck dieser Emotion im arabischen Gesang wird *Tarab* genannt.

Das Wort *Tarab* stammt aus dem Hocharabischen und lässt sich nicht unmittelbar ins Deutsche übersetzen.²⁴ Frishkopf bezeichnet den *Tarab* als ästhetisches Konzept²⁵, bestehend aus musikalischer Emotion (insbesondere durch den Gesang), inspirierender Poesie und Improvisation innerhalb der Maqam²⁶-Reihen. Diese Bestandteile spielen eine unterstützende Rolle in der gesanglichen Wiedergabe, denn das letztendliche Ziel des gesanglichen Ausdrucks ist die Verschmelzung all dieser Elemente mit der wahren Emotion. Dies führt zur vollständigen und allumfassenden Teilnahme der Zuhörer, die sich mit der Emotion des Sängers verbinden und mit ihm hörbar interagieren:

„The emotive orientation of the arab music is also played out during the traditional performance events. Unlike the formal western classical concert, the arab performance tends to be highly interactive and emotionally charged.“²⁷

Die Entstehung von *Tarab* ist also abhängig von den Zuhörern oder viel mehr von der Interaktion zwischen Sänger und Zuhörer. Der Sänger wird von den Zuhörern beeinflusst und ermutigt, sich in seiner Emotion noch mehr zu steigern. Durch diese Dynamik wird Emotion geteilt, ausgetauscht und ver-

²² Racy (2003), S. 4

²³ Vgl. Racy (2003), S. 4

²⁴ Vgl. Racy (2003), S. 5 und Frishkopf (1998), S. 233

²⁵ Frishkopf (1998), S. 233

²⁶ Definition Maqam-Reihen nach Touma (1975), S. 36: „Das arabische Tonsystem der heutigen Musikpraxis umfasst alle Töne, die in den sog. Maqam-Reihen, also den Modi, vorkommen, von denen es mehr als siebenzig verschiedene gibt. Die Maqam-Reihen beruhen auf heptatonischen Tonleitern, die aus übermäßigen, großen, mittleren und kleinen Sekundintervallen bestehen können.“ Um den Rahmen der Arbeit zu wahren, wird auf weitere wissenschaftliche Erläuterungen der Maqam verzichtet. Ergänzende Erklärungen zu Maqam finden sich unter www.maqamworld.com.

²⁷ Racy (2003), S. 5

stärkt.²⁸ Der Sänger, als Impulsgeber, trägt in dem Entstehungsprozess von *Tarab* Verantwortung, da er die gesungenen Worte mit größter Authentizität wieder gibt und ihre Bedeutung tief verstanden hat.

Da die Tradition des *Tarab* ihren Ursprung in der Rezitation des Korans hat, besteht diese Authentizität in der wort- und bedeutungstreuen Wiedergabe der heiligen Worte des Korans. Diese Stilistik wurde von berühmten Sängern (beispielsweise der ägyptischen Sängerin Umm Kulthum) auf säkulare Gedichte übertragen. So hat Umm Kulthum ihren religiösen Hintergrund - durch den sie die Kraft des *Tarab* im Gesang kennengelernt hat - genutzt, um ihre Zuhörer als Sängerin von säkularer Literatur zu verzaubern.²⁹ Für konservative Muslime ist die Rezitation des Korans kein Singen; so schreibt Touma dass, sder gläubige Mohammedaner [õ] niemals das Wort °Singen±für die Koranrezitation%benutzt und dass sder Aufführende [õ] niemals ein °Sänger± sondern ein Muqri± d.h. Leser%³⁰, ist. Nichtsdestotrotz besitzen sowohl das Singen als auch die Rezitation des Korans gemeinsame Elemente: Korrekte Aussprache, feinfühlicher Ausdruck des textlichen Inhalts, Beachtung der Einheit der textlichen Phrasen und die Benutzung der Klangfarben der Stimme.³¹

Nachdem auf die Vermittlung der gesungenen Worte im *Tarab* eingegangen wurde, soll nun die Besonderheit der stimmlichen Klangfarbe beschrieben werden. Generell dienen die stimmlichen Klangfarben der Verdeutlichung der textlichen Inhalte und der Gefühle, bzw. werden genutzt, wenn intensive emotionale Momente im Gesang zum Ausdruck gebracht werden. Im Folgenden werden vier weit verbreitete Klangfarben des *Tarab* beschrieben:

- *aut abi i*³² (arab. natürliche Stimme%) Im arabischen *Tarab*-Gesang bezeichnet *aut abi i* eine volle Stimme (sog. Bruststimme). Der Klang dabei ist metallisch und bewegt sich zwischen einem Klang der Klage (*sweeping*³³) und einem rufenden Klang, zum Teil mit einer besonderen metallischen Schärfe.³⁴

²⁸ Vgl. Frishkopf (1998), S. 233 f

²⁹ Awad (1971), S. 111

³⁰ Touma (1975), S. 142

³¹ Vgl. Danielson (1997), S. 141 ff und Touma (1975), S. 141 ff

³² Die korrekte Aussprache lässt sich unter folgendem Link der IPA nachvollziehen:
<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/> [aufgerufen am 31.05.2013 MEZ 21:05h]

³³ Racy (2003), S. 88

³⁴ Hörbeispiel *aut abi i* siehe CD Track 5

Das Gegenteil von *aut abi i* ist *aut musta ar*³⁵ (arab. geliehene, künstliche Stimme), welches für eine leichte Kopfstimme steht und häufig im westlichen klassischen Gesang zu finden ist.³⁶

- *Ba a* bedeutet wörtlich übersetzt ‚Heiserkeit‘. Normalerweise bezeichnet dieser Ausdruck eine überbeanspruchte und müde Stimme (sich bin heiser‘. *Ana mab u*). Im arabischen Gesang wird der Ausdruck *Ba a* jedoch verwendet, wenn der Sänger einen bestimmten Effekt benutzt, der nach Heiserkeit klingt, aber ohne heiser zu sein. Eigene Erfahrungen haben gezeigt, dass dabei entweder eine gehauchte Stimme genutzt wird oder der Effekt ‚Creaking‘³⁷ eingesetzt wird.
- *Ghunna* ist eine frontale, helle Resonanz der Stimme, mit Benutzung der nasalen Resonanzräume. Dieser nasale Klang sollte dabei in der richtigen Dosierung benutzt werden, damit die Stimme ihre Süße (singing nasality, sweetness and melodiousness³⁸) behält:

„Critics distinguished the sweet nasality (variously referred to as Ghunna) [õ] from singing through the nose which was viewed as unpleasant and musically uncultivated.“³⁹

(Hörbeispiele für *Ba a* und *Ghunna* finden sich auf der beiliegenden CD, Track 8.)

- Die Rolle der *Ornamentierung*⁴⁰ im *Tarab* ist von essentieller Bedeutung. Ornamentierungen sind Verzierungen und als Koloraturen im westlichen klassischen Gesang bekannt. Im arabischen Gesang kommen sie am Ende von Phrasen und bei lang gehaltenen Tönen vor. Die Kraft der Ornamentierung wird von den Zuhörern wertgeschätzt und zeugt von großer stimmlicher Qualität des Sängers.

³⁵ Hörbeispiel *aut musta ar* siehe CD Track 6 und 7

³⁶ Vgl. Racy (2003), S. 88f

³⁷ Creaking = Effekt, der in der Complete Vocal Technique® nach Cathrine Sadolin auch zu finden ist. Er wird auf der Ebene der Stimmlippen erzeugt und ist ein knarrendes Geräusch, das durch unregelmäßige Schwingungen der Stimmlippen entsteht. (Sadolin (2010), S. 179)

³⁸ Al-Khulaq (1904/1905), S. 26

³⁹ Danielson (1997), S. 93

⁴⁰ Hörbeispiel Ornamentierung siehe CD Track 9

Sie wird eingesetzt, um Emotionen der Zuhörer im *Tarab* hervorzurufen und um sie zur Interaktion aufzufordern.⁴¹

Dazu kommen noch das Vibrato, der Triller und das Falsett, auf die in dieser Arbeit nicht weiter eingegangen werden kann.

Wie in diesem Kapitel beschrieben, steht die Emotion im arabischen Gesang im Vordergrund und nimmt eine zentrale Rolle ein. Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit durchgeführte Befragung von Sängern ergab, dass auch die nicht arabisch-Stämmigen, die schon einmal arabischen Gesang gehört hatten, (= 67% der Befragten), diesen hauptsächlich mit Gefühl und insbesondere mit Melancholie verbinden.

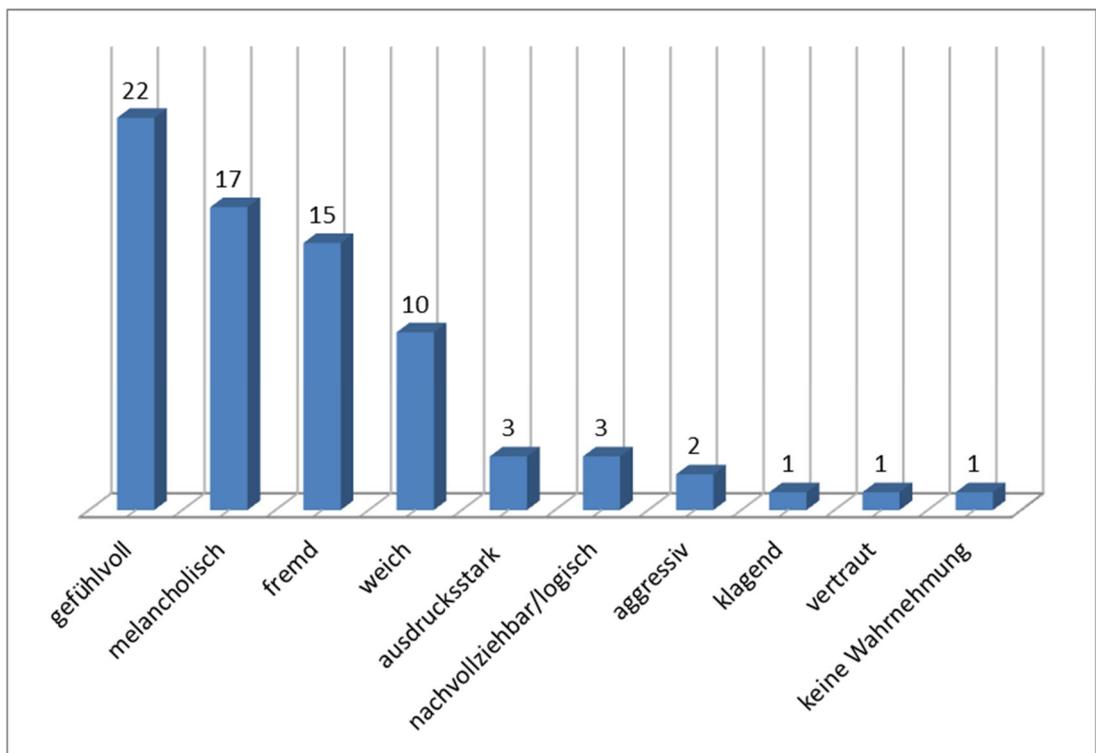


Abbildung 4: Fragebogen Frage 2 "Wie würdest Du den arabischen Gesang beschreiben?" (n=39)

⁴¹ Vgl. Racy (2003), S. 86 f

2.2 Historische Entwicklung des arabischen Gesangs

Der Gesang spielt in der arabischen Musik eine wichtige Rolle und hat sich durch den anwachsenden Kontakt zu anderen Kulturen stetig verändert. In dem ersten Teil des folgenden Kapitels werden die historische Entwicklung des arabischen Gesangs und die daraus resultierenden verschiedenen musikalischen Formen beschrieben. Im zweiten Teil soll diese Entwicklung exemplarisch an Hand der Sängerinnen Umm Kulthum und Fayruz verdeutlicht werden.

2.2.1 Musikalische Formen des arabischen Gesangs

Der Gesang war als Kunstform in der arabischen Musik immer existent. Von der *Qaina* (Sängerin und Sklavin in der vorislamischen Zeit) über die berühmten Sänger und Musiktheoretiker der islamischen Zeit bis zur Renaissance der arabischen Musik im 19. Jahrhundert war der Gesang der Kern des Aufbaus musikalischer Formen. Im Folgenden sollen einige dieser Formen des arabischen Gesangs näher betrachtet werden: Muwaschah, Layali, Mawwal, Dawr und Qasidah.⁴²

Der *Muwaschah*⁴³ ist eine Vokalform, die ihren Ursprung im 9. Jhd. in Andalusien hatte. Sie wird von einem Männerchor in Begleitung einiger Instrumentalisten, die gelegentlich mitsingen, aufgeführt. Ihr zugrunde liegen eine Gedichtform und ein fest gelegter Rhythmus, der das gesamte Stück trägt. Der *Muwaschah* gilt als klassische Vokalform der arabischen Musik und wird als Unterrichtsinhalt für das Erlernen des arabischen Gesangs genutzt. Heute ist die Region um Aleppo in Syrien das Zentrum des *Muwaschah*.

Die *Layal*⁴⁴ ist eine improvisierte Vokalform, die auf den gesungenen Worten *ya leli ya ayni* (arab. meine Nacht, mein Auge) basieren und somit die Geliebte besingen. Der Sänger begleitet sich häufig selber auf der Ud (arab. Kurzhalslaute) oder wird von dem Qanun (arab. Kastenzither) oder einem ganzen Ensemble begleitet.

⁴² Zum Folgenden vgl. Touma (1975), S. 81 . 97, Racy (2003), S. 89 ff und S. 103 und Danielson (1997), S. 112 ff

⁴³ Hörbeispiele Muwaschah siehe CD Track 10 und 11

⁴⁴ Hörbeispiele Layali siehe CD Track 12 und 13

Einer *Layali* folgt meistens eine weitere Vokalform . der *Mawwal*.⁴⁵ Gleich wie die *Layali* hat auch der *Mawwal* eine staktfreie melodische Linie⁴⁶, aber durch das zu Grunde liegende Gedicht, das fast ausschließlich von der Liebe handelt, bekommt er einen eigenen Rhythmus, der ihn von der *Layali* unterscheidet.

Der *Dawr* ist eine junge Musikform des 19. Jhd. und hat seinen Ursprung in Ägypten. Der Solosänger wird bei der Aufführung von einem Chor und mehreren Instrumentalisten begleitet und ist meist selbst der Komponist. Daraus geht hervor, dass der *Dawr* kein rein improvisiertes Lied ist, jedoch war die Aufführung meistens keine notengetreue Wiedergabe der Vertonung des Komponisten.⁴⁷ Der Sänger spielt die zentrale Rolle, in dem er Worte hervorhebt und sie improvisierend wiederholt. Er übernimmt sozusagen die sMeta-morphosierung der Vertonung⁴⁸, wodurch er die Aufführung beliebig verlängern kann.

In einer *Qasidah* wird ein langes Gedicht vertont. Die *Qasidah* hat keinen festgelegten Rhythmus und wird von einem Sänger, begleitet von einer Chorgruppe und einem *Takht*⁴⁹, aufgeführt. Der Inhalt des Textes kann sowohl religiös als auch weltlich sein. Die *Qasidah* besitzt keine feste Form und könnte einen Refrain oder auch improvisierte Momente aufweisen.

Die Sängerpersönlichkeiten, die im 20. Jhd. in der arabischen Welt bekannt wurden und diese musikalisch beeinflusst haben, nutzten, interpretierten und veränderten diese alten Vokalformen, so dass neue entstehen konnten. Die beiden Sängerinnen Umm Kulthum und Fayruz, die im folgenden Abschnitt näher betrachtet werden, sind ein gutes Beispiel dafür, wie der arabische Sänger des 20. Jhd. die alten musikalischen Traditionen wieder belebt und sie durch Öffnung erneuert hat.

⁴⁵ Vgl. Touma (1975), S. 96

⁴⁶ Touma (1975), S. 97

⁴⁷ Vgl. Touma (1995), S. 94

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Takht (wörtlich übersetzt: Bett, Sitz, Podium) ist ein traditionelles Ensemble der arabischen Kunstmusik. Takht könnte folgende Instrumente beinhalten: Ud, Qanun, Geige, Nay, Riqq, Darabukka. Diese Instrumente spielen heterophon im Abstand in einer oder mehrerer Oktaven und erzeugen eine besondere Klangfarbe, die auch durch den solistischen Charakter der dargebotenen melodischen Linien vermittelt wird. (Vgl. Touma (1995), S. 125)

2.2.2 Die Sängerinnen Umm Kulthum⁵⁰ und Fayruz⁵¹

Die Sängerin Umm Kulthum wurde höchstwahrscheinlich im Mai 1904 in Tammay al-Zahayra, in der Delta-Provinz Daqahliyya nördlich von Kairo als Jüngste von drei Kindern geboren.⁵² Ihr Vater, Al-Shaykh Ibrahim al-Sayyid al-Baltaji, war der Imam der lokalen Moschee, weshalb sie schon früh die Koranschule besuchte. In dieser lernte sie den Koran auswendig und damit auch seine korrekte Rezitation und Phrasierung. Durch ihren Vater, der auf Festivitäten der umliegenden Dörfer sang, kam Kulthum früh in Berührung mit religiösem Gesang. Ihr Vater erkannte ihr Talent und ihre schnelle Auffassungsgabe und nahm sie in seinen Unterricht auf, wo sie sich die religiösen Lieder aneignete.

Ihre ersten Auftritte hatte die Fünf- bis Achtjährige Umm Kulthum im Haus des Umda . eine Art Bürgermeister, wenn sie ihren erkrankten Bruder bei Auftritten des Vaters ersetzte. Daraufhin wurde sie über die Dorfgrenzen hinaus eingeladen und verdiente schon bald die Hälfte des Familieneinkommens, was dazu führte, dass die Familie ernsthaft über ihre Karriere nachdachte. Diese entwickelte sich, so dass sie seit Anfang der zwanziger Jahre eine etablierte Sängerin in der Hauptstadt Kairo war und bis 1928 zu einer nationalen Berühmtheit aufstieg.

Am Anfang ihrer Karriere war sie die religiöse, vom Lande kommende Sängerin, was sich auch in ihrem Auftreten und in ihrer Art sich zu kleiden, zeigte. So zog sie z.B. eine *Kufiyya* und *Iqbal* an, eine Art Kopfbedeckung, wie sie damals von beduinischen Jungen getragen wurde. Ihre musikalische Begleitung war ausschließlich vokal, bestehend aus einer chorartigen Gruppe um ihren Vater. Als sie Anfang der zwanziger Jahre nach Kairo kam, begann Umm Kulthum auch nicht-religiöse Lieder in ihr Repertoire aufzunehmen. Ihr späterer Komponist Mohammad Al-Qasabji hörte sie zu dieser Zeit das erste Mal und beschreibt die Sängerin wie folgt:

⁵⁰ Vgl. Danielson (1997)

⁵¹ Vgl. Weinrich (2006)

⁵² Laut Danielson ist das Geburtsdatum von Umm Kulthum nicht eindeutig belegbar (vgl. Danielson (1997), S. 21)

She sang old *adwar*⁵³ in the style of the *mulid* (saint's day) accompanied by her father and a chorus made up of turbaned *mashayikh* (arab. Religiös gebildete Männer). She also sang new *taqatiq*⁵⁴.⁵⁵

Ihr größter Erfolg kam mit den kommerziellen Aufnahmen, als sie 1923 von Odeon Records unter Vertrag genommen wurde. So erschienen zwischen 1924 und 1926 vierzehn Stücke . alle ohne religiösen Bezug.



Abbildung 5: Die ägyptische Sängerin Umm Kulthum
(Quelle: www.norient.com)

Umm Kulthum war ab dem Zeitpunkt nicht mehr mit der Nebenrolle, die man religiösen Sängern zusprach, zufrieden, sondern wollte in den großen Theatern Kairos singen. Der Text ihrer früheren religiösen Lieder war Hocharabisch und dadurch für die Mehrheit der Ägypter schwer zu verstehen. Die Texte der populären *taqatiq* waren hingegen im allgemein verständlichen Dialekt verfasst, aber inhaltlich auf niedrigem Niveau. Umm Kulthum bat den Dichter Ahmad Rami, Texte im ägyptischen Dialekt und in hoher literarischer Qualität für sie zu verfassen, die der junge Komponist Al-Qasabji vertonte. Ihre Musik basierte ab dem Zeitpunkt auf alten musikalischen Formen, wie *dawr*, die durch die auskomponierte Musik erneuert wurden. Ihr Stil war virtuos, dramatisch, romantisch und innovativ. Zu diesen musikalischen Entscheidungen passte der ursprüngliche Chor um ihren Vater nicht mehr und sie ersetzte die Sänger durch instrumentalen *takht*. Der Komponist Al-

⁵³ Adwar = Mehrzahl von Dawr (Erklärung unter Punkt 2.2.1)

⁵⁴ Taqatiq = einfaches kurzes strophisches Lied

⁵⁵ Aus einem Interview von 1955 (zit. bei Danielson (1997), S. 51)

Qasabji schrieb für einige Lieder und gesungene Phrasen harmonische Begleitungen, die es so in der arabischen Musik noch nicht gab und die großen Einfluss auf die generelle Entwicklung hatten.

Umm Kulthum's Hintergrund und ihre eigenen Vorstellungen verschmolzen miteinander, um einen neuen Klang zu erschaffen, den sie kunstvoll in die neuen Kompositionen einband. Sie besaß eine kraftvolle Stimme, die sie mit Bravour zu beherrschen wusste, was in Zeiten des akustischen Gesangs und vor einem großen Publikum essentiell war. Sie beherrschte alle Techniken des *Tarab* (siehe Kapitel 2.1.2) und insbesondere den Umgang mit den oben erläuterten Klangfarben der Stimme. So erschuf sie sich selbst als klassische arabische Sängerin und alle nachfolgenden Sängerinnen und Sänger wurden an ihr gemessen.

Eine weitere außergewöhnliche arabische Sängerin ist Fayruz, geb. Nuhad Haddad. Ihr Schwager Mansur ar-Rahbani sagte über sie: «Wir haben viel mit ihrer Stimme ausprobiert [ō]. Wir haben sie dazu gebracht schwierige europäische *alwan* (arab. Farben) zu singen, dann schwierige orientalische *alwan*, zusammen mit verschiedenen Orchestern, und sie hat immer ihre Fähigkeit bewiesen. So bildete sich bei ihr eine Erfahrung, die keine andere Sängerin erreicht hat.»⁵⁶

Fayruz wurde 1935 als Älteste von vier Geschwistern in Shuf im Libanon geboren und wuchs im Beiruter Viertel Zuqaq al-Blat auf. Im Gegensatz zu Umm Kulthum gehörte ihre Familie dem christlichen Glauben an. Ihrer kindlichen Leidenschaft zur Musik konnte sie nur nachgehen, in dem sie dem Radio der Nachbarn lauschte.

Der Musiker Muhammad Fulayfil entdeckte Fayruz, als sie in ihrer staatlichen Mädchenschule *Anashid* (arab. Hymnen) solistisch vortrug.

Die englische Kolonialmacht in Ägypten war nicht interessiert an kultureller Bildung der Ägypter, die Franzosen hingegen, die den syrischen und libanesischen Raum kolonialisiert hatten, hatten Interesse an der Weitergabe ihrer eigenen Kultur. So hatte Kultur in Schulen und anderen Bildungseinrichtungen einen hohen Stellenwert, und Fayruz lernte das Singen von Hymnen und (Schul-) Liedern in ihrem Schulalltag.

⁵⁶ Aliksan (1987), S. 41

Mitte der vierziger Jahre war es im Libanon üblich, dass musikalische Talente gesucht und - hatte man sie gefunden - gefördert wurden. So bildete Fulayfil die junge Fayruz am Beiruter Konservatorium (heute: Nationalkonservatorium für Musik) aus und verschaffte ihr parallel Engagements in seinem Rundfunk-Chor. Die dort präsenten Stücke waren mehrheitlich europäisch geprägt.



Abbildung 6: Die libanesische Sängerin Fayruz
(Quelle: www.kadmous.org)

Später wurde Fayruz durch den Rundfunk als Solo-Sängerin eingestellt, wo sie präsentieren konnte, dass sie neben *Anashid* auch den *Mawwal*, eine Form des traditionellen arabischen Gesangs, beherrschte.

Der damalige Leiter des libanesischen

Rundfunks Halim Ar-Rumi war sich sicher, dass ihre Stimme neu und selten war und dass der Rundfunk solche Stimme wie ihre brauchte⁵⁷. Er war es auch, der Fayruz 1951 den Rahbani-Brüdern vorstellte, die mit ihr das Phänomen Fayruz zum größten Erfolg brachten.

Zwei Aspekte sind aus dieser Zeit für die Entwicklung ihrer späteren Stile und Formen wichtig: Das sogenannte kurze Lied und die kurzen Sketche und Theaterstücke als Vorläufer des späteren Gesangstheaters.⁵⁸ Weg von der alten arabischen Musiktradition, ganze Abende mit einem Lied zu füllen, wie es Umm Kulthum tat, näherte sich das Trio bestehend aus Fayruz und den Rahbani-Brüdern der jungen Generation an und schrieben durchkomponierte kurze Werke. Der Direktor des Damaszener Rundfunks hielt dieses Trio für geeignet, um die junge Generation der arabischen Welt für seinen Radiosender zu gewinnen. So sang Fayruz ab 1953 in Damaskus, wo sie sich zu einer Ikone für eine ganze Generation entwickelte.

⁵⁷ Ar-Rumi (1992), S. 32

⁵⁸ Weinrich (2006), S. 97

Im Gegensatz zu Umm Kulthum hat Fayruz eine umfangreiche Gesangsausbildung erhalten, in der sie sowohl in die europäische Musik als auch die Rezitation des Korans (obwohl sie Christin war) eingeführt wurde, was deutlich macht, dass die Koranrezitation gängiger Bestandteil einer damaligen Gesangsausbildung war. Die Stimme von Fayruz wird von den meisten Arabern als dunkel und tief empfunden, während viele Europäer sie als hoch und durchdringend beschreiben.⁵⁹ Dieses Zitat macht deutlich, wie vielseitig und unterschiedlich Fayruzs Klang diesseits und jenseits des Mittelmeeres wahrgenommen wird. Fayruz nutzt in ihrem Gesang nicht nur ausschließlich Nasenresonanzräume, auch *Ghunna* genannt (Erklärung siehe Kapitel 2.1.2), was vor ihr nur Asmahan getan hat.⁶⁰ Stattdessen wechselte sie ihre Stimmfarbe analog zur stilistischen Ausrichtung der Lieder.⁶¹ So nutze sie z.B. eine dunkle metallische Stimme mit der *Ghunna und Bahha-Farbe*, wenn sie kurze langsame *Qasida*⁶² interpretierte und verwendete den unmerklichen Übergang von der metallischen Stimme in die weiche nicht-metallische Stimme (allgemein bekannt als *sKopfstimme*), um westlichere Stilrichtungen zu interpretieren. Sie wechselte sogar innerhalb eines Stückes zwischen diesen verschiedenen Farben.⁶³

Durch diese Vielseitigkeit gab sie der arabischen Stimme eine neu entstandene Sanftheit: Ihre Stimme ist ruhig und sanft. [ö] Anders ist es mit Umm Kulthum: Ihre Stimme ist mächtig, wer sie hört, bleibt die ganze Nacht wach. Fayruz dagegen beruhigt.⁶⁴

⁵⁹ Weinrich (2006), S. 364

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Weinrich (2006), S. 365

⁶² Plural von Qasidah (siehe Kapitel 2.2.1)

⁶³ Hörbeispiel siehe CD Track 14

⁶⁴ Zit. bei Weinrich (2006), S. 366

2.3 Arabischer Gesang heute

Der arabische Gesang heute ist ein komplexes und vielfältiges Phänomen. Er ist das Produkt einer langen Tradition und das Ergebnis umwälzender kultureller, sozialer und politischer Entwicklungen in der arabischen Welt, insbesondere in der 2. Hälfte des 20. Jhd.. Diese Entwicklungen sind wiederum sehr unterschiedlich innerhalb der jeweiligen, von den europäischen Kolonialmächten durch willkürliche Grenzenbildung geschaffenen, arabischen Länder. Deren genaue Untersuchung würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, deshalb wird sich der vorliegende Abschnitt auf den Libanon beschränken und einige Gesichtspunkte seiner heutigen Geschichte beleuchten.

2.3.1 Überblick der momentanen Entwicklung des arabischen Gesangs am Beispiel Libanons⁶⁵

Der libanesische Staat ist deshalb ein besonderes Beispiel, weil hier die Vermischung von alten Traditionen und eigenen Werten mit europäischen bzw. westlichen Einflüssen sehr ausgeprägt ist. Im Gesang der libanesischen Sänger [ö] spiegelt sich die wechselnde Geschichte eines multikonfessionellen Staates [ö]⁶⁶wieder.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts war Kairo das unbestrittene Zentrum der Musikindustrie im arabischen Raum, so dass auch libanesische Sänger nach Kairo gingen, um ihre Karriere zu starten. Nach 1920 übernahm Frankreich das Mandat über den Libanon und setzte die Landesgrenzen so, dass die christliche Bevölkerung die Mehrheit bildete. Zu dieser Zeit begann die kulturelle Identitätssuche des Libanon, die sich fortan zwischen der arabischen und westlichen Kultur bewegte. Um dies zu verdeutlichen, kann als Beispiel die libanesische Nationalhymne genannt werden, die von *Wadiq Sabra* (libanesischer Student des Pariser Konservatoriums) komponiert wurde. Sie basierte ursprünglich auf einem Maqam und wurde zur Zeit des französischen Mandats umgeschrieben, so dass sie anschließend in einer Dur-Tonart erklang.

Im Jahr 1929 wurde das Libanesische Konservatorium in Beirut gegründet, denn wie zuvor erläutert, legten die Franzosen Wert auf Bildung bzw. Wei-

⁶⁵ Die folgenden Ausführungen basieren auf verschiedenen Artikel und Beiträgen des Verein *Norient*, die diese auf der Homepage www.norient.com veröffentlicht haben.

⁶⁶ Verein *Norient* (2013)

tergabe ihrer europäischen Kultur. Die Dozenten des neu gegründeten Konservatoriums sahen die westliche Musikkultur als die Fortschrittlichste an und unterrichteten dementsprechend hauptsächlich in den europäischen Musikdisziplinen.

Mit der Gründung des Staates Israel und den damit verbundenen Flüchtlingsströmen, die in den Libanon drängten, kamen auch palästinensische, meist muslimische Musiker in die Region und nahmen Einfluss auf die Musikkultur um Beirut. Die führenden Radiosender im Nahen Osten hielten zu dieser Zeit in Beirut Ausschau nach Sängern, mit denen eine neue nationale libanesische Musik geschaffen werden konnte . eine Mischung aus aufgegriffener libanesischer Volksmusik und europäischer Musik. In den 50er Jahren erlebten die libanesischen Sänger und Komponisten seine goldene Zeit%o so waren sie fest beim Radio angestellt und durften viel experimentieren und orientierten sich an volksnahen Komponisten wie Bartók, Glinka und Sibelius. Durch die Unterstützung der damaligen libanesischen Regierung entstanden nationale und internationale Musikfestivals, auf denen die libanesische nationale Kunst präsentiert wurde. In dieser Zeit stieg die in Kapitel 2.2.2 porträtierte libanesische Sängerin Fayruz zur bekanntesten Sängerin der arabischen Welt auf.

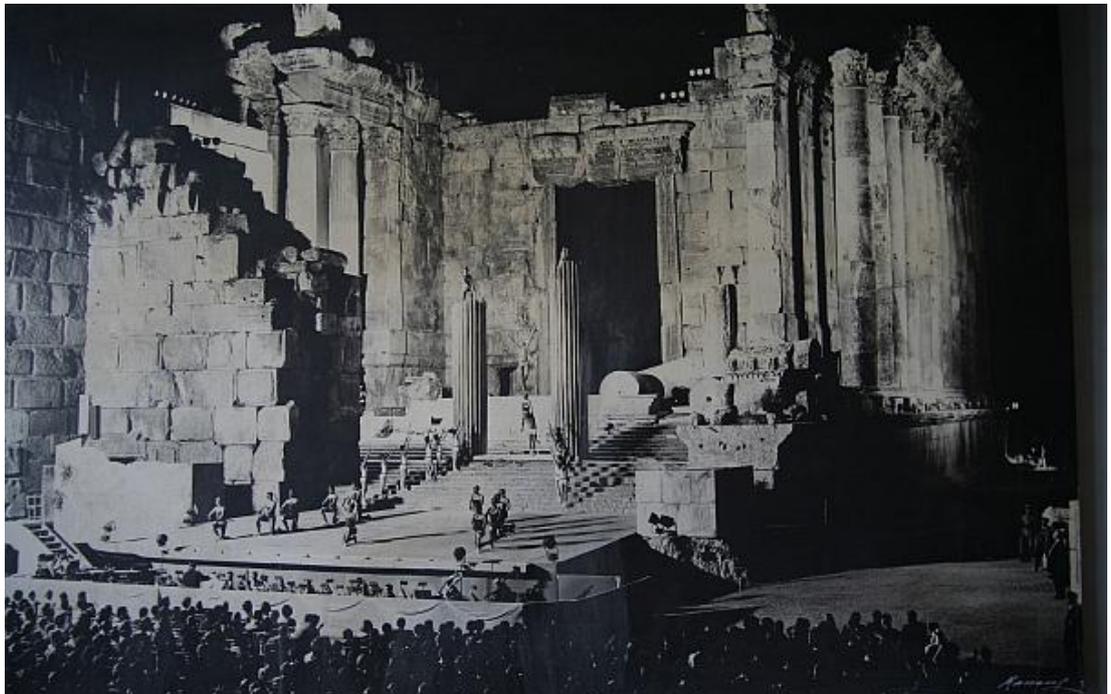


Abbildung 7: International Festival Baalbek in den 50er Jahren

(Quelle: norient <http://norient.com/files/2010/08/BAALBEK.jpg>)

1975 begann der libanesische Bürgerkrieg, der bis 1990 andauerte und nicht nur die Kultur im Libanon radikal veränderte.

Beirut had a name as a hub between orient and occident. Lebanese psychedelic rock bands entertained an international crowd in hip Beiruti clubs. Life felt like in Paris or London. The cities reputation was shot to pieces during the civil war.⁶⁷

In den Kriegsjahren war die Kulturbewegung des Landes zum Stillstand gekommen und eine Kriegsgeneration wuchs auf, die die Musikszene in den folgenden Jahren bestimmte und noch heute prägt:

Es entstanden zwei große Strömungen . zum einen die kommerzielle pan-arabische Popkultur, verbreitet durch die Satelliten-Programme und die alternative Szene, die viele Musikrichtungen beinhaltete, wie Rock, Punk, experimentellen Jazz und Elektronische Musik. Eine wichtige Rolle spielten dabei auch linksorientierte Liedermacher, wie z.B. Marcel Khalife, die großen Zuspruch aus der libanesischen Bevölkerung erhielten. Aus den Trümmern war langsam eine neue Kunst- und Musikszene gewachsen [ö]⁶⁸, deren Protagonisten müde vom Krieg eine neue Identität suchten:

Most of these musicians do not believe in any of the regional politicians and clan leaders. In a highly radicalized and commercialized country like Lebanon, their political approach lies in their focus on musical quality and value. These artists can thus be considered as alternative+or counter-cultural+in relation to the dominant commercial+pan-Arabic pop scene that is constantly reproduced by Saudi satellite TV stations.⁶⁹

Betrachtet man die alternative Szene im Libanon, so bedient sie sich verschiedener aus dem Westen kommender musikalischer Einflüsse. Die Stimme des Sängers behält jedoch durch den Gebrauch der arabischen Sprache, einen eigenen nicht mit dem westlichen Gesang vergleichbaren Klang, der immer wieder das musikalische Geschehen mit Ornamentierungen und mit arabischen Klangfarben wie *Ghunna* und *Bahha* versieht. Als Beispiel lassen sich Bands wie *Mashrou±Leila* (arab. Projekt Leila) mit ihrem Lied *sEI hal*

⁶⁷ Burkhalter (2013)

⁶⁸ Schmidt (2011)

⁶⁹ Burkhalter (2011): <http://norient.com/blog/goldenbeirut/>

Romancy⁷⁰ (arab. Die Lösung ist romantisch) und *Soap Kills* mit dem Lied *Herzan*⁷¹ (arab. Es lohnt sich) nennen.

Dieser Szene gegenüber steht die kommerzialisierte Popmusik-Video-Kultur.⁷² Das neu gegründete Satelliten-Fernsehen ermöglichte die Erschaffung eines Pop-Sänger-Bildes in der gesamten arabischen Welt. Diese kommerziell orientierte Popmusik verkörpert den Genuss und den Konsum in Form von fast pornographischen Frauen- und Männerbildern. Die folgende Beschreibung eines bekannten Videoclips der Sängerin Haifa Wehbe verdeutlicht diese Aussage von Burkhalter:

zuerst sehe ich ihren Haaransatz. Dann ihre großen dunklen Augen, kurz darauf den roten Mund. Die libanesische Starsängerin Haifa Wehbe taucht aus einem Swimmingpool auf. Schon erscheint ihr goldener Badeanzug, dann die Beine, an denen Wasser abperlt. Eine sich wiederholende Gitarrenmelodie, eine Trommel im raschen Rhythmus, elektronische Sounds zeigen: Haifas Gefühle sind in Aufruhr in diesem Videoclip. Schon räkelt sie sich auf einem Diwan: °Keinen Tag mehr kann ich warten. Zu groß ist mein Verlangen± säuselt sie. °Komm zurück zu mir. Schon viel zu lange lebe ich ohne Komfort und Sicherheit±⁷³

Diese Beschreibung erinnert an die in den USA und auch in Europa vorherrschenden Musik-Videos, die (meistens) im Zusammenhang mit Hip-Hop-Musik produziert werden. Diese Videos stehen in der arabischen Welt jedoch im starken Kontrast zu den dort vornehmlich herrschenden gegensätzlichen, meist extrem konservativen gesellschaftlichen Regeln.

Die Sängerinnen und Sänger dieser *Popmusik-Video-Kultur* besitzen in der Regel keinerlei musikalische Ausbildung und werden häufig durch Produzenten ausgewählt und vermarktet. In kürzester Zeit werden eine Vielzahl Stücke produziert, die den Musikmarkt überschwemmen und auch schnell wieder verschwinden, denn die Musik ist, wie oben beschrieben, einfach gehalten und demnach schnell austauschbar.

⁷⁰ Das Lied *El hal Romancy* findet sich auf der CD unter Track 15.

⁷¹ Das Lied *Herzan* findet sich auf der CD unter Track 16.

⁷² Der Schweizer Musikethnologe und Musikjournalist Thomas Burkhalter beschäftigte sich ausführlich mit dem Phänomen der arabischen Musik heute. Seine Veröffentlichungen liefern eine weiter gehende Analyse und können zur Vertiefung herangezogen werden.

⁷³ Burkhalter (2010): *Yasmine auf dem Mond* (siehe orient.com)

Diese gegensätzlichen kulturellen Bewegungen in ihrer extremsten Form zeigen die noch immer vorhandene Zerrissenheit des Landes und der Nation, aber auch die Suche der jungen Generation nach kultureller Identität.

2.3.2 Verknüpfung von arabischem Gesang mit westlicher Musik

Die Verknüpfung von arabischem Gesang mit westlicher Musik war schon lange Zeit, wie oben erwähnt, ein Ziel der libanesischen Musiker und Komponisten. Die Rahbani Brüder und die Sängerin Fayruz waren die Vorreiter in diesen Unternehmungen, und die stimmlichen Möglichkeiten von Fayruz führten dazu, dass diese Verknüpfungen sehr erfolgreich waren. Es entstanden viele Werke, die dem arabischen Gesang neue Welten eröffneten und dem Libanon eine neue Musik gaben. Diese Offenheit und Lust am Experimentieren ist auch heute noch eine Eigenschaft der libanesischen Musiker. Komponisten wie Marcel Khalife⁷⁴, Zad Moutaka⁷⁵ und Joelle Khoury⁷⁶ und Sängerinnen wie Fadia El-Hage⁷⁷ und Rima Khcheich⁷⁸ sind einige Beispiele dafür.

In diesem Kapitel sollen zwei aktuelle Projekte vorgestellt werden, die die Verschmelzung . einmal vom Libanon ausgehend, einmal von Deutschland ausgehend - vollzogen haben, um deutlich zu machen, wohin sich der arabisches Gesang u. a. entwickelt hat.

2.3.2.1 Arabisch-Libanesisches Oper

Die beiden libanesischen Komponisten Joelle Khoury und Zad Moutaka haben die zeitgenössische europäische Musik mit dem arabischen Gesang kombiniert. Ihre Arbeit soll im Folgenden kurz vorgestellt werden.

Die libanesischen Komponistin Joelle Khoury hat Musikwissenschaften in den USA studiert und lebt heute in ihrem Geburtsort Beirut im Libanon. Sie unterrichtet am libanesischen National-Konservatorium und wirkt als Pianistin und Jazzmusikerin in der libanesischen Musikszene.⁷⁹ Im Jahr 2008 wurde ihr Werk *Halman asfarat* (arab. *Ein Traum ist sie*) . ein *Monodram* für Alt-

⁷⁴ Marcel Khalife: <http://www.marcelkhalife.com/>

⁷⁵ Zad Moutaka: <http://www.zadmoutaka.com/>

⁷⁶ Joelle Khoury: http://www.joellek.com/Joelle_content.html

⁷⁷ Fadia El-Hage: <http://www.fadiatombelhage.com/home.php>

⁷⁸ Rima Khcheich: <http://www.rimakhcheich.com/>

⁷⁹ Vgl. Preuß (2008)

stimme, fünf Solisten und Elektronik in arabischer Sprache im Libanon uraufgeführt.⁸⁰

In der Oktober-2008-Ausgabe der nmz (neue musik zeitung) beschäftigt sich Thorsten Preuß mit der zeitgenössischen Musik im Libanon und in dem Zusammenhang auch mit dem Werk von Joelle Khoury.

Die Komponistin benutzt Fragmente aus 40 Gedichten des libanesischen Lyrikers Jacques Aswad, die Krisen und Sinnsuche einer Frau thematisieren.⁸¹ Inspiriert wurde die Komponistin durch die libanesischen Sängerin Fadia El-Hage, die auch das Werk in der konzertanten Uraufführung am 12. Juli 2008 in Beirut sang. Die Stimme der Sängerin El-Hage spielt die zentrale Rolle in dem Stück, denn zwischen Sprechgesang und Kantilene gestaltet sie das expressionistische Psychodrama intensiv aus.⁸² Khoury hat mit ihrem Stück keine Orientalismen beabsichtigt, denn das einzige arabische Element in dem Werk ist die Sprache. Das Hocharabische mit der Nutzung des gesamten Vokaltrakts verleiht dem zeitgenössischen Gesang von El-Hage eine besondere Färbung, die viele Zuhörer und Kritiker fesselte: „Fadia El-Hage vermittelte orientalische Sanftmut, gekrönt von einem kultivierten Mezzosopran voll vitaler, intimer und zärtlicher Gesangskunst.“⁸³

El-Hage studierte klassischen Gesang in München und arbeitete als Jugendliche mit den Brüdern Rahbani und Fayruz. Durch diese vielseitigen Erfahrungen wurde sie zu einer außergewöhnlichen Sängerin, die „[] die Vokaltechniken der klassischen westlichen und nahöstlichen Musik meistern und kombinieren“⁸⁴ kann. Ihr Repertoire erstreckt sich von klassischer arabischer Musik über die Musik des europäischen Mittelalters bis zur Neuen Musik.

Fadia El-Hage brachte auch die Kammeroper „Zajal“ des libanesischen Komponisten Zad Moulataka 2010 in Frankreich zur Uraufführung.⁸⁵ Moulataka thematisiert in dieser Oper die libanesischen Zajal-Tradition: Eine populäre Form der improvisierten Dichtung im libanesischen Dialekt.⁸⁶ Das Stück ist für eine Altstimme, einen Sprecher, zwei Saxophone, ein Horn, eine Trompete,

⁸⁰ Ein Auszug aus dem Werk „Halman asfarat“ findet sich auf der CD unter Track 17.

⁸¹ Vgl. Preuß (2008)

⁸² Ebd.

⁸³ Szabo (2008)

⁸⁴ Sarband (2013)

⁸⁵ Ein Auszug aus der Kammeroper „Zajal“ findet sich auf der CD unter Track 18.

⁸⁶ Vgl. Moulataka (2013): <http://www.zadmoulataka.com/spip.php?article126>

eine Posaune, eine Tuba und Schlagwerk geschrieben. In diesem Werk nutzt El-Hage, anders als in dem eben vorgestellten Werk *Halman asfarat* ihre arabische Gesangstechnik und bleibt in der tiefen Bruststimme. Sie repräsentiert einen jungen Dichter, der trotz des Druckes der Tradition (sein Vater) seinen Platz in der Welt findet und einnimmt.

El-Hage ist ein Mitglied des Ensembles *Sarband*, mit dem sie bereits Bach auf Arabisch in Europa und in den USA interpretiert hat:⁸⁷

*Sarband unites musical traditions from orient and occident, past and contemporary and mediates between medieval music and traditions that are still alive today. [ō] Sarbands most recent CD is *The Arabian passion according to J.S.Bach*. Here Bachs melodies remain unaltered, but the ensemble in collaboration with arab and European musicians, has given them an Arabian feel. The lyrics of the alto aries were translated into Arabic and are sung in Arabic by Lebanese singer Fadia El-Hage.*⁸⁸

Ihre Erfahrungen nutzt sie, um der zeitgenössischen arabischen Oper eine Stimme zu geben.

Beide Werke der genannten Komponisten wurden in Europa aufgeführt, *Zajal* sogar in Kanada, gefolgt von vielen positiven Rezensionen und einer breiten Aufmerksamkeit.⁸⁹

2.3.2.2 Die Deutsch-Libanesische Jazzband *Masaa*

Nicht nur der Libanon strebt nach einer Verschmelzung mit der Westlichen Musik, sondern auch Europa möchte heute den musikalischen Orient und insbesondere den arabischen Gesang entdecken und in seine Kultur verstärkt einbinden. Der Niederländische Jazz-Bassist Tony Overwater spricht 2008 auf dem North Sea Jazzfestival in Den Haag über seine Begegnung mit der libanesischen Sängerin Rima Khcheich in Beirut.⁹⁰ Dabei beschreibt er seine Beziehung zur arabisch-libanesischen-Musikkultur, die sich durch die Arbeit mit der Sängerin verändert hat. Anfangs konnte er sich eine Zusammenarbeit kaum vorstellen und mochte die arabische Musikkultur nicht. Dann

⁸⁷ Die Arie *Erbarme Dich, mein Gott* aus der Matthäuspassion, interpretiert von dem Ensemble *Sarband* findet sich auf der CD unter Track 19.

⁸⁸ Taufiq (2011), S. 28

⁸⁹ Vgl. Zad Moultaqa. <http://www.zadmoultaqa.com/>

⁹⁰ Overwater und Khcheich nahmen 2001 in den Niederlanden die CD *Orient Express* auf.

erlebte er jedoch, dass der arabische *Tarab* mit dem *Blues* zu vergleichen ist, denn beide implizieren ein intensives Gefühl der Sehnsucht.⁹¹

Auch in Deutschland gründeten vier Musiker 2011 die Jazzband *Masaa* (arab. Abend), um ihrer Sehnsucht einen konkreten Ausdruck zu verleihen. Der Trompeter Marcus Rust hatte den Wunsch, Jazz mit arabischer Musik zu verbinden. Als Vorbild diente ihm dabei die Musik von Markus Stockhausen und dessen Band *Eternal Voyage*. Der Pianist Clemens Pöttsch, der Schlagzeuger Demian Kappenstein und der libanesischer Sänger Rabih Lahoud gründeten mit ihm zusammen dieses Projekt. Im aktuellen Presstext der Band heißt es:

Die Musik der Band bewegt sich zwischen zeitgenössischem Jazz, World-Music und Pop und verbindet diese musikalischen Elemente mit orientalischen Klängen und arabischer Poesie. Der Sänger der Band, Rabih Lahoud, erzählt mit seinem emotionalen Gesang Geschichten aus einer fernen Welt und versteht es dabei die verschiedenen Klangwelten verschmelzen zu lassen. Durch die eigens geprägte Stilistik gelingt es *Masaa*, sich den üblichen Klischees von Orientalismen zu entziehen. Vielmehr kann man die vier Musiker dabei beobachten, wie sie aus der Fülle ihrer persönlichen Welten ein poetisch-musikalisches Mosaik entwerfen, das die Vielfalt des Lebens einfängt.⁹²

Der gemeinsame Wunsch, den arabischen Gesang mit dem musikalischen Talent und Hintergrund jedes Einzelnen zu verbinden, mündete in der Veröffentlichung der ersten CD (*Freedom Dance*), die 2012 erschien, und mit der Verleihung des Bremer Jazzpreises 2012.

Der Gesang nutzt alle Möglichkeiten der Gesangstechnik . von der klassischen über die populäre Stimme bis hin zu arabischen *Tarab*-Elementen und verbindet sich mit dem jazzigen *Takht* der drei Instrumentalisten. Viele Teile in der Musik von *Masaa* entstehen im Moment und sind improvisiert, wobei die Stimmung der Zuhörer eingefangen und musikalisch interpretiert wird. Die gesungenen Texte entstehen meistens im Geschehen und werden aus einzelnen libanesischen Worten geformt, die oft in keinem Zusammenhang zueinander stehen.

⁹¹ Vgl. Overwater / Khcheich (2008)

⁹² *Masaa* (2013)

2. Grundlagen des arabischen Gesangs

Diese Beziehung zum Publikum ist für die Entstehung der Musik elementar und macht die Jazzmusik außerhalb der Bühne emotional zugänglicher. Dies ist durch die Kraft des arabischen Gesangs, der ursprünglich auf Emotionen basiert, möglich.

Masaa ist eine Symbiose von emotional aufgeladenem arabischen Gesang und dem konzeptionellen Reichtum des Jazz.⁹³



Abbildung 8: Masaa in Beirut (Libanon) 2012

⁹³ Das Stück *sAsrari* der Band Masaa ist auf der CD unter Track 20 zu hören.

3. Die gesangliche Arbeit mit nicht arabisch-stämmigen Sängern – ein Erfahrungsbericht

3.1 Reflexion über die persönliche kompositorische Arbeit

Um die Ergebnisse meiner Arbeit als Komponist besser verstehen zu können, möchte ich kurz meine eigene Beziehung zur Verbindung von arabischer und westlicher Musik erläutern:

Obwohl ich im Libanon geboren wurde und aufgewachsen bin, war es für mich immer schwierig, überhaupt eine Beziehung zur Musik meiner Heimat aufzubauen. Als ich acht Jahre alt war, schenkte mir mein Onkel eine Kasette mit dem ersten Satz von Beethovens 5. Sinfonie. Er glaubte, dass mir diese Musik gefallen könne, da ich ständig kleine Klavierstücke komponierte . und dies, obwohl ich zu dieser Zeit keinerlei Unterricht hatte. Diese Kasette war mein erster Kontakt mit der europäischen Musik. Seitdem wusste mein Herz, wohin es gehört.

Ich wollte mich damals nie mit arabischer Musik beschäftigen und dürstete nach jeder Möglichkeit, Klaviernoten von Beethoven, Mozart, Rachmaninow, Chopin u.a. zu bekommen. Im Libanon war das Beschaffen von Musikalien äußerst schwierig und jede neue Entdeckung erfüllte mich stets mit großer Freude.

Als ich 2003 nach Deutschland kam, war ich sehr dankbar, endlich in meiner geistigen Heimat angekommen zu sein. Ich musste jedoch feststellen, dass all jenes musikalische Gedankengut, das im Libanon so schwer zu beschaffen gewesen war, hier in Deutschland häufig als selbstverständlich und teilweise auch als alt bzw. überholt galt. Diese Erkenntnis ließ zunächst meine leidenschaftliche Flamme erlöschen, mich als Komponist in Deutschland weiterzuentwickeln. Trotzdem nahm ich das Studium der Komposition auf, in dem mir jedoch signalisiert wurde, mich von meinen arabischen musikalischen Wurzeln entfernen zu müssen, da die Mischung der musikalischen Welten nicht vorstellbar sei.

In meinen wenigen Werken, die in dieser Zeit entstanden sind, spiegelte sich ständig eine Art Sehnsucht nach der arabischen Musik wider, und ich begann über meine Kindheit und meine musikalische Prägung nachzudenken.

Im Jahr 2011 fragte mich der musikalische Leiter des Bach-Vereins Köln und des Philharmonischen Chors Bonn (u. a.) Thomas Neuhoff, ob ich mir vorstellen könnte, ein Stück für Chor und Orchester zu komponieren, das durch das Gedicht von *Mahmoud Darwish* inspiriert sei und nach Möglichkeit arabische Elemente beinhalten solle. Mit großer Leidenschaft begann ich meine unterschiedlichen (musikalischen) Welten erstmals miteinander zu vereinen und es war einfacher, als ich dachte. Dies machte mich sehr glücklich und legte den Grundstein für viele weitere Kompositionen, in denen ich die verschiedenen und doch für mich so ähnlichen Stile miteinander verbinde.

Besonders spannend ist für mich als Komponist und Künstler die Arbeit mit nicht arabisch-stämmigen Sängern. Im dritten Teil der vorliegenden Diplomarbeit, möchte ich einen Einblick in diese Arbeit an Hand zweier Eigenkompositionen geben. In dem Zusammenhang wurde eine Befragung mit Sängern und Sängerinnen der Chöre Bach-Verein Köln und BonnVoice aus Bonn durchgeführt, deren Ergebnisse hier ebenfalls präsentiert werden sollen.

3.2 Die arabische Klangfarbe im klassischen Kontext der Stimme am Beispiel des Werkes *Joseph Lamento*

Wie oben erwähnt, ermöglicht die arabische Sprache, durch den Reichtum ihre Konsonantenbildung und die besonderen Farben ihrer Vokale, ein breites Spektrum an Klangfarben. Für den europäischen klassischen Sänger ist die arabische Sprache im Zusammenhang mit seiner gewohnten Stimmtechnik meist völlig ungewohnt. Denn die westliche klassische Stimmtechnik erfordert hauptsächlich einen dunklen Klang, eine ausgewogene Klangfarbe in allen Lagen der Stimme und vermeidet Stimmefekte. Sie hat als Ziel die Bildung eines reinen Klangideals. Der arabische *Tarab* fordert hingegen von den Sängern - um möglichst authentisch Inhalte und Gefühle optimal vermitteln zu können - die Nutzung unterschiedlicher Effekte und Farben, wobei die Sprache unterstützend wirkt.

In dem Werk *Joseph Lamento* habe ich ausschließlich arabische Texte verwendet . sowohl für den Chor als auch für die Solisten. Der europäische Sänger sieht sich also bei der Einstudierung dieses Stückes der Herausforderung gegenüber, die arabische Sprache mit der klassischen Technik sinnvoll miteinander zu verbinden.

3.2.1 Das Werk »Joseph Lamento« Kantate für Soli, Chor und Orchester

Das Stück »Joseph Lamento« kam als Auftragskomposition des Bach-Verein Köln im März 2011 in der Kölner Philharmonie zur Uraufführung. Die Kantate für Soli, Chor und Orchester basiert auf dem Gedicht »Ich bin Joseph, mein Vater« von Mahmud Darwish:

Vater, meine Brüder lieben mich nicht.
Sie dulden mich nicht unter sich, Vater.
Sie sind mir feind und werfen mit Steinen und Worten nach mir.
Sie wollen, dass ich sterbe, damit sie mich loben können.
Sie verriegelten die Tür deines Hauses vor mir.
Sie vertrieben mich vom Feld. Vater, sie haben meine Trauben vergiftet. Und sie haben mein Spielzeug kaputtgemacht, Vater.
Als sie sahen, wie der Wind mit meinem Haar spielte, wurden sie eifersüchtig und lehnten sich auf gegen mich und gegen dich.
Aber was habe ich ihnen getan, Vater?
Die Schmetterlinge ließen sich auf meinen Schultern nieder, die Ähren verneigten sich vor mir, und ein Vogel landete auf meiner Hand.
Was habe ich getan, Vater, und warum ich? Du hast mich Joseph genannt, und sie warfen mich in den Brunnen und gaben dem Wolf die Schuld.
Doch der Wolf ist barmherziger als meine Brüder, o Vater. Habe ich jemandem Unrecht getan, als ich sagte, ich habe elf Sterne gesehen, und die Sonne und den Mond, habe gesehen, wie sie sich vor mir verbeugten?»
(Mahmud Darwish, 2002 by Ammann Verlag & Co., Zürich)

Das Gedicht entstand 1986, zu Zeiten des Bürgerkrieges im Libanon. Mahmud Darwish, selbst palästinensisch, flüchtete nach der Gründung des Staates Israel in den Libanon und erlebte die spätere Besetzung Beiruts durch Israel: »Die sich im libanesischen Bürgerkrieg weiter verschärfende Lage der palästinensischen Bevölkerung, gipfelnd in der israelischen Belagerung Beiruts im Sommer 1982 und der anschließenden Exilierung der PLO, setzte dieser immer noch von einem hoffnungsvollen Grundton geprägten Werkphase [Mahmud Darwishes] ein Ende. Der erzwungene Exodus aus Beirut wurde von Darwish ähnlich traumatisch erfahren wie die Niederlage von 1967.«⁹⁴

⁹⁴ Weidner (2008)

Als ich den Auftrag zur Komposition von *Joseph Lamento* erhielt und mich mit dem Gedicht auseinandersetzte, erkannte ich die Trauer und das Beweinen als zentrale Punkte und versuchte sie musikalisch umzusetzen. Durch den libanesischen Bürgerkrieg, in dem ich aufgewachsen bin, habe ich oft ebenfalls Trauer und die damit verbundene Klage erleben müssen. Diese Klagen waren jedoch häufig stumm, ohne viele Worte, aber verbunden mit einem tief gehenden Ausdruck. Das Stück *Joseph Lamento* basiert deshalb auf nur wenigen arabischen Worten, die zuerst den Schmerz und dann den Hass verdeutlichen. Die Textzeilen sind durch das Gedicht von Darwish inspiriert und bedeuten frei übersetzt:

Oh Vater, warum sind meine Schmerzen meine Brüder geworden?

Wir hassen dich!

Sie hassen mich!

Ein scheinbar endloser Seufzer eröffnet das Stück und bringt somit die menschliche Klage zum Ausdruck. Dieser Trauernebel wird plötzlich durchbrochen, wenn der abgrundtiefe Hass der Brüder gegenüber Joseph im zweiten Teil des Stückes unbändige Energien freisetzt. Am Ende der Kantate soll jedoch auch die Hoffnung auf ein Wiedersehen in brüderlicher Liebe und auf Vergebung ihren Platz finden und geweckt werden.

Das Werk lässt sich in zwei Hauptteile unterteilen: einen langsameren, der für die Klage steht und einen schnelleren Teil, der den Hass zum Ausdruck bringt und aus einer kurzen Schluss-Coda. Die Stimme Josephs wird durch die Solo-Bariton Stimme repräsentiert. Sie verwendet bereits nach dem ersten Einsatz die typischen Ornamentierungen des arabischen *Tarab* (siehe Kapitel 2.1.2). So ist der erste Einsatz des Baritons ein lang gehaltenes *gis*, das mit einer Fülle von Ornamentierungen abgelöst wird. Diese Ornamentierungen sind hier notiert. Dem Sänger ist es jedoch überlassen zu entscheiden, wie lang er seinen Ton bis zur Ornamentierung halten will, denn seine Emotion soll hier im Vordergrund stehen. Die begleitenden Streicher halten derweil einen Akkord und geben dem Solisten die Möglichkeit, selber die Zeitpunkte zu definieren . vergleichbar mit einem *takht*.

The image shows a musical score for Takt 23 of Joseph Lamento. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: S. (Soprano), A. (Alto), Bar. (Baritone), S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), Kinder (Children), Pk. (Piano), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The Baritone part is the central focus, featuring a highly ornate and rhythmic melody with many triplets and a long, sweeping line. The lyrics 'Ae bi Li' are written below the Baritone staff. The other vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the Children's part are mostly silent, indicated by a horizontal line with a fermata. The instrumental parts (Piano, Violins, Viola, Cello) are also mostly silent, with some notes visible in the Piano part.

Abbildung 9: Beispiel Ornamentierung Baritonstimme in Orchesterbegleitung (Auszug Joseph Lamento - Takt 23)

Zwei weitere Solo Stimmen (Sopran und Alt) kommen im zweiten Teil des Stückes hinzu. Diese unterstützen die Stimme des Baritons und verwandeln das persönliche Leid Josephs in das universelle Leid der Menschheit.

Ein vierstimmiger Chor eröffnet das Stück und begleitet bzw. kommentiert die Baritonstimme bis zum Schluss.

3.2.2 Die Herangehensweise und die Probenarbeit an dem Werk sJoseph Lamento%

Der Chor des Bach-Vereins gab das Werk sJoseph Lamento%wie oben erwähnt in Auftrag und war gleichzeitig auch der aufführende Chor in der Ur-aufführung im März 2011. Als Komponist und Solist durfte ich die Probenarbeit begleiten. Für mich war wichtig, dass die Sänger in der kurzen Probenzeit folgende Punkte aus den Grundlagen des arabischen Gesangs verinnerlichen: Die korrekte Aussprache des hocharabischen Textes und die eigene Emotion als Hauptziel des gesunglichen Ausdrucks.

Das Werk beginnt mit dem Chor allein, wobei die Sänger keine festgelegten Text- oder Vokalvorgaben bekamen. Es war mir wichtig, dass sich die Sänger dabei in jedem Falle von vorgegebenen Konsonanten und Vokalen befreien und der Klage mit den eigenen intuitiven Formungen des Vokaltrakts Ausdruck verleihen.



Abbildung 10: Beginn des Stückes durch Chor (Auszug Joseph Lamento - Takt 1-3)



Abbildung 11: Vokalise frei durch Sänger wählbar (Auszug Joseph Lamento Takt 4-7)

Die Sänger sollten dabei nicht ihre gewohnte klassische Stimmtechnik verlassen, sondern lediglich die Emotion der Klage in den Vordergrund stellen. Dadurch sollte erreicht werden, dass der Chor nach kürzester Zeit ein Ele-

ment des arabischen Gesangs umsetzt: Im Vordergrund steht die Emotion, nicht die Stimmtechnik.

Im weiteren Verlauf des Stückes verlassen die Chorsänger die Vokalise und gehen über in vorgegebene arabische Texte. Dadurch kam ein weiteres Element des arabischen Gesangs, die korrekte Aussprache, hinzu. Das Erlernen der Sprache war durch das Prinzip des Vormachens und Nachmachens gekennzeichnet. Diese auditive Komponente spielte auch bei der Nutzung verschiedener Klangfarben der arabischen Vokale eine wichtige Rolle. Viele Sänger lernten dadurch neue Klangfarben ihrer eigenen Stimmen kennen.

Für den Chor war die vokale Freiheit am Anfang des Werkes sehr ungewohnt. Um ihnen den Einstieg in das Stück zu erleichtern, einigten wir uns darauf, den Vokal °A±zu nutzen. Jedoch sollten die Sänger ihre eigene sKlage-Farbe%einsetzen, denn mir war es wichtig, dass keine einheitliche Farbe angestrebt wird, wie sie sonst im klassischen Chor-Gesang üblich ist. So durfte jeder Sänger eine individuelle emotionale Stimme benutzen, um die arabische Klangfarbe des Werkes (*Tarab*) hervorzuheben.

Dieser individuelle emotionale Wert jeder einzelnen Stimme war für die Chorsänger eine neue, manchmal aber auch irritierende Erfahrung. Die Chorgruppe merkte jedoch schnell, dass, sobald die eigene Emotion die Stimmgebung trug, die benutzen Tonarten (beziehungsweise Maqamat: Hijaz, Ajam und Nahawand) nicht mehr so europäisch klangen, sondern eine besondere sferne Färbung%bekamen. Es war diese Freiheit, eigene Gefühle in den Vordergrund zu stellen und nicht unbedingt eine andere Gesangstechnik, die dieses Werk in erster Linie sarabischer% machte.

Des Weiteren waren die Chorsänger rhythmisch gefordert. Der zweite Teil des Werkes ist eine ausnotierte lange Ornamentierung (siehe Abbildungen 12, 13 und 14).

3. Die gesangliche Arbeit mit nicht arabisch-stämmigen Sängern . ein Erfahrungsbericht

Musical score for Joseph Lamento, measures 99-100. The score is for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Children (Kinder). It features a complex, fast-moving melodic line for all voices, with lyrics 'hu' and a forte dynamic marking 'f'.

Abbildung 12: Joseph Lamento - Takt 99-100

Musical score for Joseph Lamento, measures 101-102. The score is for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Children (Kinder). It features a complex, fast-moving melodic line for all voices, with lyrics 'ka hu' and a forte dynamic marking 'f'.

Abbildung 13: Joseph Lamento - Takt 101-102

Musical score for Joseph Lamento, measures 103-104. The score is for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Children (Kinder). It features a complex, fast-moving melodic line for all voices, with lyrics 'ka' and a forte dynamic marking 'f'.

Abbildung 14: Joseph Lamento - Takt 103-104

Hier hatten die Sänger eine schwierige Gesangslinie gemeinsam und gleichzeitig zu bewältigen. Wegen der Kürze der Zeit, entschieden wir diese Ornamentierungen eher als einstudierte Koloraturen zu behandeln und nicht, wie ursprünglich von mir gedacht, als Grundlage einer individuellen Improvisation zu nutzen.

Dadurch wurde dieser Teil zu einer rhythmischen Herausforderung, denn die notierten laufenden Sechzehntel sollten genauestens gesungen werden . eine bekannte Schwierigkeit für einen klassischen Chor.

Die Ornamentierungen wechselten zwischen zwei Maqamat: Ajam und Nahawand. Dadurch, dass diese Ornamentierungen eher als Koloraturen verstanden wurden, war es für mich als Einstudierer schwierig, die verschiedenen Stimmungen der beiden Maqamat in der Interpretation mit einzubeziehen. Nichtsdestotrotz war das Zusammenspiel von westlichen Koloraturen des Chores und arabischer Ornamentierungen des Baritons reizvoll.⁹⁵

3.2.3 Die Erfahrungen der Sängerinnen und Sänger zu Joseph Lamento

Die oben erläuterte Arbeit mit den Sängern des Bach-Vereins war für mich sehr zufriedenstellend und lehrreich. Glücklicherweise war der Chor offen gegenüber den Neuartigkeiten in Hinblick auf Herangehensweisen und Stilis- tik. Bereits vor Beginn der eigentlichen Arbeit, konnten sich 83% der Sänger vorstellen, die verschiedenen Musikstile miteinander zu verbinden:

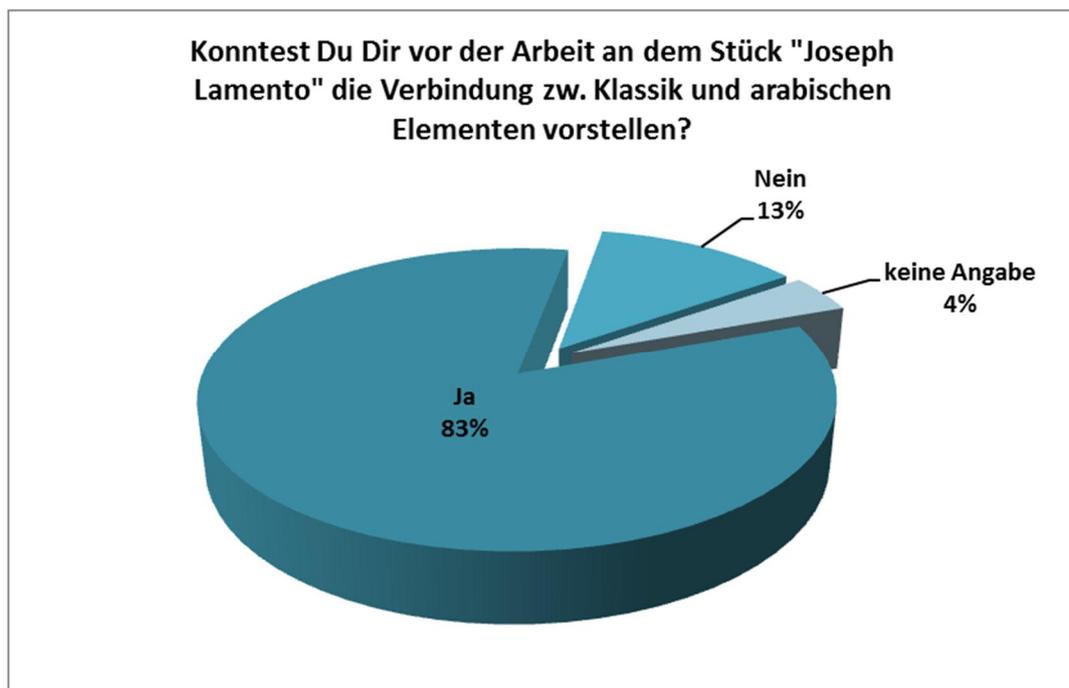


Abbildung 15: Antworten Bach-Verein Köln auf Frage 4 des Fragebogens (n=23)

⁹⁵ Eine Aufnahme der Kantate Joseph Lamento findet sich auf der CD unter Track 21.

Die folgenden Antworten zeigen, dass den Sängern bereits intuitiv klar war, welche Besonderheiten den arabischen Gesang ausmachen würden. Hauptsächlich wurde dabei *kehlig zu singen* angegeben, was dafür steht, dass neue noch unbekannte Orte im Vokaltrakt angesprochen werden würden. An zweiter Stelle nannten die Sänger die Ornamentierung als neues stilistisches Hauptmerkmal. Beide Merkmale spielen in *Joseph Lamento* eine wichtige Rolle.

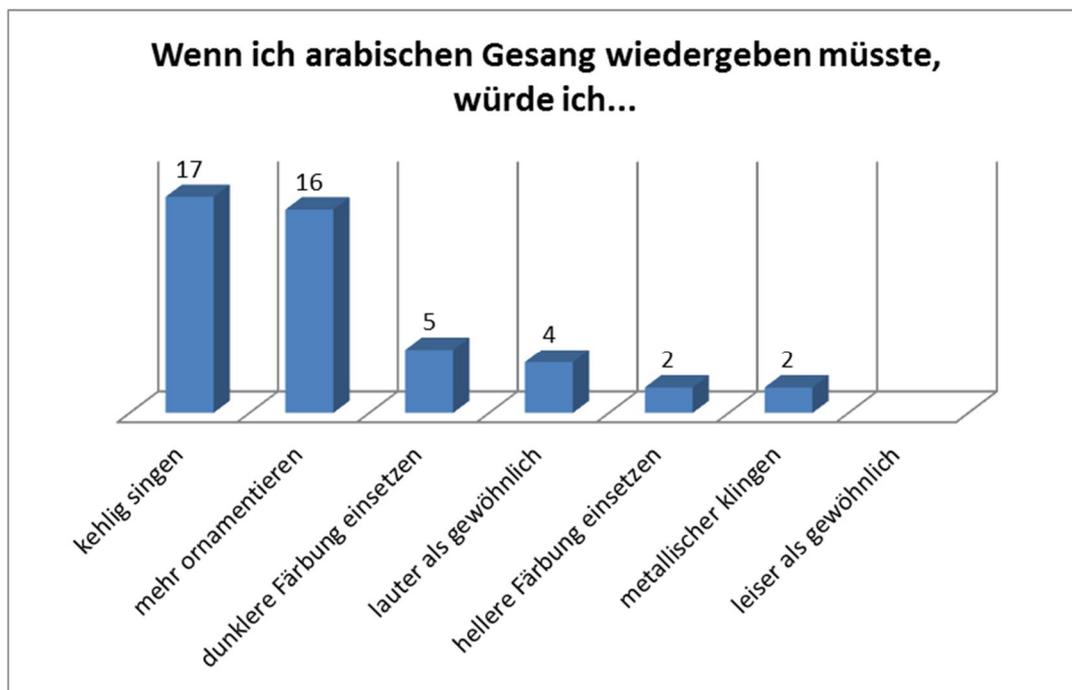


Abbildung 16: Antworten Bach-Verein Köln auf Frage 3 des Fragebogens (n=23)

Mir war es wichtig, durch die Befragung herauszufinden, wie die Sänger die Arbeit an dem Stück wahrgenommen, was sie über den arabischen Gesang gelernt haben und wie zufrieden sie mit dem Ergebnis am Ende der Bearbeitungszeit waren.

Wie oben beschrieben, hatten die Sänger zu Beginn der Probenarbeit, trotz ihrer Offenheit gegenüber meiner Idee, Schwierigkeiten in dem Stück *anzukommen*. Insbesondere die Sprache, die Freiheit der Emotionen und der Rhythmus waren aus meiner Sicht herausfordernd. So antworteten 39% der befragten Sänger, dass sie nach zwei bis vier Proben Zugang zu dem Stück hatten und 18% sogar länger als vier Proben brauchten, was bei der Gesamtanzahl von acht Proben relativ lange ist (siehe Abbildung 17). Grund dafür waren laut Aussage der Sänger hauptsächlich Sprache und Rhythmus, was meine persönliche Annahme bestätigte (siehe Abbildung 18).

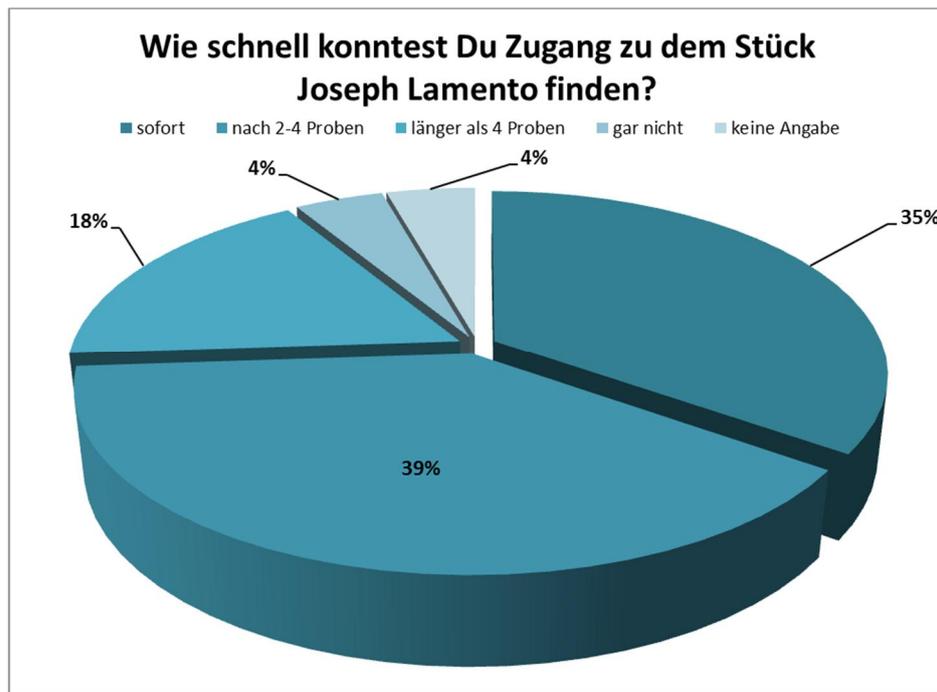


Abbildung 17: Antworten Bach-Verein Köln auf Frage 5 des Fragebogens (n=23)

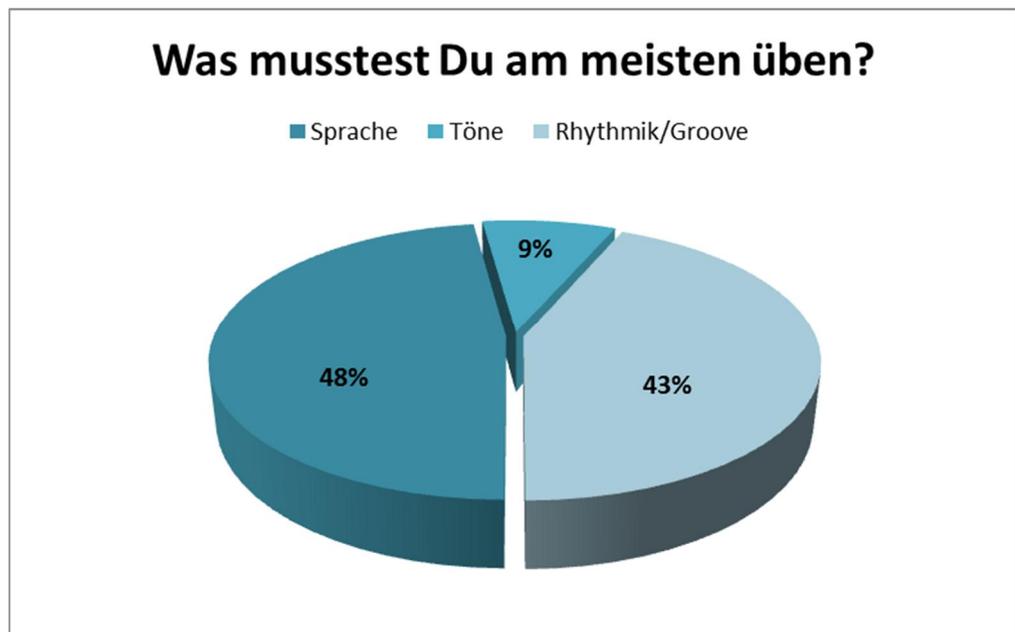


Abbildung 18: Antworten Bach-Verein Köln auf Frage 6 des Fragebogens (n=23)

Während der Probenarbeit machte ich die Erfahrung, dass die Sänger diese Schwierigkeiten in erster Linie durch vor- und nachmachen überwinden konnten. Diese Methode zeigte sich als die erfolgreichste . auch aus Sicht der befragten Sänger (vgl. Abbildung 19).



Abbildung 19: Antworten Bach-Verein Köln auf Frage 6b des Fragebogens (n=23)

Mit dem Stück *Joseph Lamento* wollte ich den Gesang als verbindendes Element zwischen den Kulturen hervorheben. Von den Sängern erhielt ich u. a. folgendes Feedback:

- *Spannendes musikalisches interkulturelles Erlebnis.*
- *Es war sehr interessant, sich auf die arabische Sprache und Melodieformen einzulassen.*
- *Die Musik hat etwas Ursprüngliches.*

Besonders gefreut hat es mich, dass die Anzahl der Sänger, die die Mischung der Stilstiken befürworteten, nach der Arbeit an dem Stück leicht gestiegen ist: Vorher 83% der Befragten, danach 92% (vgl. Abbildung 20).

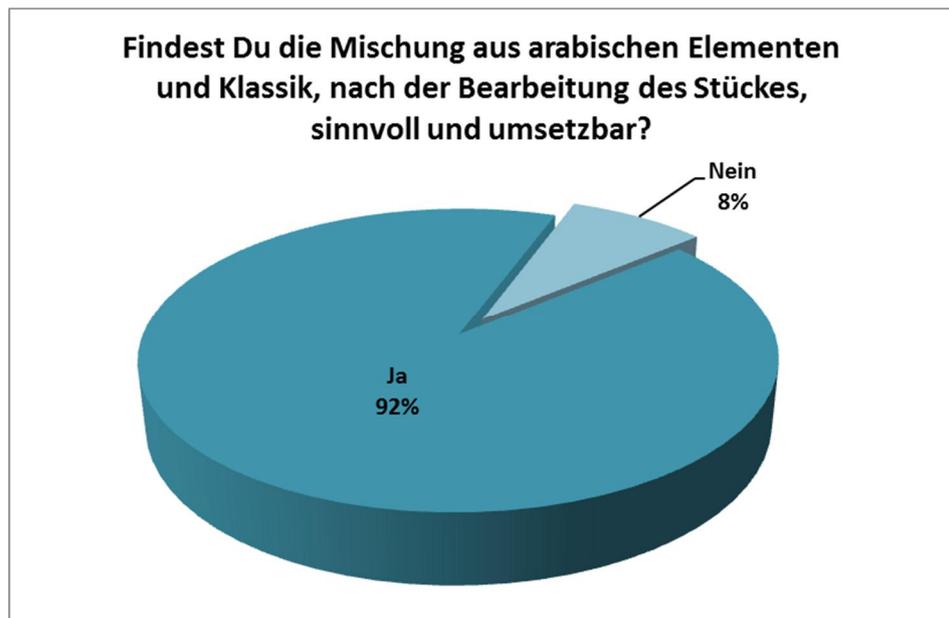


Abbildung 20: Antworten Bach-Verein Köln auf Frage 7 des Fragebogens (n=23)

3.3 Der Einsatz der arabischen Klangfarbe im Pop-Gesang am Beispiel eines a-cappella Chorwerkes

Wie in Kapitel 3.2 erläutert, verfolgt die westliche klassische Stimmtechnik die Bildung eines reinen Klangideals, was eine ausgewogene Klangfarbe in allen Stimmlagen bedeutet. Im populären Bereich ist jedoch ein individueller, vom einzelnen Sänger abhängiger, meist sehr emotionaler Klang keine Ausnahme. Die populäre Stimme versucht im Gegensatz zur klassischen Stimme nicht, einen idealen Klang zu etablieren. Sie stellt vielmehr, ähnlich wie im arabischen *Tarab*, die Emotionen und die Persönlichkeit des Sängers in den Vordergrund. So darf der Sänger hier verschiedene Klangfarben verwenden und auch Stimmeffekte nutzen, um seine Gefühlsbotschaft optimal vermitteln zu können.

Ein Pop- und Jazz-Chor besteht in erster Linie aus solchen selbstständigen Stimmen, die oft einen ganz individuellen Klang vorweisen können. Deswegen ist es in einem solchen Chor eine Herausforderung, diese Individualität bei Tutti-Passagen zu überwinden um seinen einzigen Chorklang zu schaffen. In der heutigen populären Chorarbeit wird dies *Blending* genannt. Gemeint ist damit, dass der Chor einheitlich zwischen den Klangfarben wechselt und einheitlich Effekte nutzt. So entstehen im Unterschied zum *Blending* im klassischen Chor mehr *idealklänge*

Der Einsatz der arabischen Sprache im populären Chorgesang, öffnet den Weg zu einer neuen weiteren Klangfarbe und zu einer neuen Herangehensweise der Bildung von Klängen im Allgemeinen und wird im folgenden Kapitel näher erläutert.

3.3.1 Das a-cappella Chorwerk *sAhlam*

Das Chorwerk *Ahlam* habe ich 2012 für gemischt stimmigen Chor komponiert, mit dem Bonner Pop- und Jazzchor BonnVoice erarbeitet und im April 2013 zur Uraufführung gebracht.

Das Stück arbeitet mit herkömmlichen westlichen Tonarten und nutzt als Sprache den libanesischen arabischen Dialekt und Englisch. Es beginnt mit kleineren rhythmischen Einheiten, die stimmenweise aufeinander aufbauen, um einen Gesamt-Groove zu ergeben. In der folgenden Abb. kann dieser Groove, der ab Takt 13 fertig aufgebaut ist, abgelesen werden:

The image shows a musical score for a cappella choir piece. It consists of six staves, each representing a different voice part: Soprano (S.), Alto 1 (A. 1), Alto 2 (A. 2), Tenor (T.), Baritone (Bar.), and Bass (B.). The score is written in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are written below the notes. The lyrics for the Soprano part are: "MEN - NI RA HU HEN - NI MEN - NI MEN NI RA HU HEN NI HEN NI". The lyrics for the Tenor part are: "HEN - NI RA HU MEN - NI MA RA HU HEN - NI HEN - NI RA HU MEN - NI MA RA HU HEN - NI". The lyrics for the Baritone part are: "DOO DOO DOO DOO DOO DOO DOO DOO DOO DOO". The lyrics for the Bass part are: "DOO DOO DOO DOO DOO DOO DOO DOO". The score is marked with a '13' in a circle at the beginning of the Soprano staff, indicating the start of the groove.

Abbildung 21: Gesamt-Groove im Stück *sAhlam* (Takt 13 - 14)

Der Groove ist im populären Bereich von zentraler Bedeutung, weshalb an dieser Stelle kurz auf den Begriff *sGroove* im populären Gesang eingegangen werden soll. Einer der heute bekanntesten deutschen Chorleiter in diesem Bereich, Martin Carbow, widmet dem Groove den größten Teil seines Buches *sChorleitung - Pop, Jazz, Gospel - Der sichere Weg zum richtigen Groove*, was die Bedeutung unterstreicht:

Der Begriff „Groove“ kommt aus dem englischen Slang. Im musikalischen Kontext gibt es keine direkte Übersetzung für das Wort, die Bedeutung des Wortes im allgemeinen Sprachgebrauch gibt aber schon interessante Hinweise:

.to groove - einen losmachen.

.to be in the groove - in Stimmung sein, in Topform sein.

.groovy - stark, irr [ö]

Im Sprachgebrauch der Musiker bezeichnet das Wort Groove die Art, wie Rhythmen interpretiert und durchgesetzt werden [ö].⁹⁶

In *Ahlam* ist die Besonderheit, dass jede Stimme einen eigenen Groove hat, jedoch durch die Überlagerung der verschiedenen Stimmen dann eine gemeinsame neue Rhythmik entsteht:

- Bass und Bariton benutzen zwei Varianten der „Sechzehntel-Dreiergruppen“⁹⁷. Im Bass wird diese in der Hälfte des Taktes unterbrochen, beim Bariton läuft sie durch.



Abbildung 22: Sechzehntel-Dreiergruppe in Bass- und Baritonstimme (Auszug *Ahlam* Takt 21 - 22)

- Der Tenor singt im Sechzehntel-Groove, allerdings synkopisch. Die Altstimme singt dagegen einen geraden Achtel-Groove.



Abbildung 23: Synkopische Sechzehntel im Tenor (Auszug *Ahlam* Takt 21 - 22)

⁹⁶ Carbow (2006), S. 82

⁹⁷ Normalerweise wird bei Sechzehntel im 4/4-Takt . dem Mentrum entsprechend . jeweils die erste Note jeder Vierergruppe betont. Der Begriff Sechzehntel-Dreiergruppe beschreibt eine Folge von Akzenten auf jedem dritten Sechzehntel . dadurch hört man eine Verschiebung gegen den Puls.⁹⁶Carbow (2006), S. 205

3. Die gesangliche Arbeit mit nicht arabisch-stämmigen Sängern . ein Erfahrungsbericht

Alt und Tenor singen bereits vor dem Einsatz der Sopranistinnen Worte im libanesischen Dialekt, die die Rhythmik unterstützen (z.B. Hen-ni (arab. sie), Ra-hu (arab. sind gegangen), Men-ni (arab. von mir)).

Auf diesem Groove-Geschehen setzen die Sopranstimme und dann die erste Altstimme ein. Ihr Groove besteht aus vorgezogenen Sechzehnteln, die in einem Wechsel zwischen den beiden Stimmen stattfinden.

Abbildung 25: Vorgezogene Sechzehntel der Sopranistinnen (Auszug sAhlam% - Takt 27 - 28)

Abbildung 24: Alt und Sopran im Wechsel (Auszug sAhlam% - Takt 29 - 30)

Ein neuer libanesischer Text, mit folgender Übersetzung wird hier vertont:⁹⁸

*Meine Nacht ist voller Träume.
Wo ist mein Tag? Er ist alleine wach.
Auf wen warte ich heute?
Sag mir, wie kann ich Dich heute treffen?*

Im mittleren Teil wird der Groove unterbrochen, und die Sopranstimme singt über einer choralartigen Begleitung eine neue Melodie mit neuem Text:⁹⁹

*Du bist bei mir und ich halte meine Träume in meiner Hand.
Unsere Herzen sind beieinander und die Welt ist farbenfroher.
Hab keine Angst, ich wache in deinem Herzen über Dich.
Wir bereisen die ganze Welt, Hand in Hand.*

⁹⁸ Das Tonbeispiel, mit dem die Sänger des Chores BonnVoice diese Stelle geübt haben, findet sich auf der CD unter Track 22.

⁹⁹ CD Track 23

3. Die gesangliche Arbeit mit nicht arabisch-stämmigen Sängern . ein Erfahrungsbericht

Nach diesem choralartigen Teil entsteht ein neuer Groove, der aus durchgehenden Sechzehnteln, die auf alle Stimmen verteilt sind, besteht. Die Altstimmen wiederholen die Melodie des Soprans, hier jedoch auf Englisch.

The image shows a musical score for six voices: Soprano (S.), Alto 1 (A. 1), Alto 2 (A. 2), Tenor (T.), Baritone (BAR.), and Bass (B.). The score is in 4/4 time and features a rhythmic exercise consisting of continuous sixteenth notes. The Soprano part starts at measure 55 and includes the syllables 'DOO DOO DOO DOO'. The Tenor part includes 'DOO DOO DOO DOO DOO DOO DOO DOO'. The Baritone and Bass parts also include 'DOO' syllables. The Alto 1 and Alto 2 parts are marked 'SIMILE' and follow the same rhythmic pattern. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Abbildung 26: Durchgehende Sechzehntel (Auszug sAhlam%o Takt 55-56)

Ohne Text, und mit den auf dem Englischen angelehnten Silben (do), endet das Stück mit einem verklingenden Akkord.

3.3.2 Die Herangehensweise und die Probenarbeit an sAhlam%o

In dem Stück *Ahlam* werden zwei Sprachen und zwei unterschiedliche rhythmische sWelten% miteinander verbunden: Der streng nach der Notierung zu erzeugende westliche Groove in den Begleitstimmen und die freie melodische Gestaltung im arabischen Gesang. Bass und Bariton halten mit der englischen Silbe *Doo* eine strenge rhythmische Grundlage, worauf die Tenöre und die Altistinnen herausgefordert sind, die durch die libanesische Sprache implizierte Freiheit zu kontrollieren und so den Groove mit den anderen beiden Stimmen zu etablieren.

Durch das Libanesische entstehen neue ungewohnte stimmperkussive Impulse. So müssen die Altstimmen und die Tenöre im Anfangs-Teil libanesische Worte verwenden und dabei neue Möglichkeiten im Vokaltrakt entdecken (z. B. den stimmlosen pharyngalen Frikativ im libanesischen Wort sRa-hu%o

Die größte Herausforderung während der Probenarbeit mit BonnVoice war deshalb die Aussprache. Die Sänger konnten am besten auditiv durch Nachmachen lernen, weshalb von mir eine Aufnahme der Texte erstellt wurde, die zusätzlich zu der Probenarbeit genutzt werden konnte.

Die Sänger schufen mit der Zeit einen gemeinsamen Ausdruck und konnten gleichzeitig eine Natürlichkeit in der Stimme entfalten. Was sich dann ergab, war eine einheitliche Klangfarbe in den längeren Melodie-Abschnitten. Diese Natürlichkeit entstand intuitiv durch die Auseinandersetzung mit der arabischen Sprache. Diese Tatsache bestätigte mir, dass die arabische Sprache vom Gesang im Allgemeinen eine bestimmte Authentizität im Klang verlangt . angelehnt an die Sprechstimme. Die gefragte natürliche Stimme^{im Tarab} ist ein Ergebnis des Strebens nach Authentizität im Klang dieser Sprache. Das Erstaunliche am Probenprozess war, dass diese Ergebnisse ohne das intensive Erleben der arabischen Kultur erreicht wurden. Bereits durch die bloße Beschäftigung mit der Sprache konnten die nicht arabisch-stämmigen Sänger Zugang zum arabischen Gesang finden.

Trotz des Einsatzes der populären Stimmtechnik und des strengen westlichen Grooves, konnten die Sänger, durch ihre Beschäftigung mit der richtigen Aussprache des libanesischen Dialekts, ihrem Gesang eine typische arabische Färbung geben. Je besser sie in der Aussprache wurden, desto authentischer wurde ihre arabische Stimme^o

Diese arabische Stimme, die ich durch die Analyse von Aufnahmen arabischer Sänger und durch die direkte Arbeit mit nicht arabisch-stämmigen Sängern untersuchen konnte, entsteht durch minimale Färbungen im Vokaltrakt und sensible Veränderungen im Stimmlippentonus. Dass die Sänger des Pop- und Jazz-Chores dies so schnell umsetzen konnten, hat mich positiv überrascht.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Eine Aufnahme des Stückes *sAhlam* findet sich auf der CD unter Track 24.

3.3.3 Die Erfahrungen der Sängerinnen und Sänger zu sAhlam%

Im Gegensatz zum Chor des Bach-Vereins, der das Stück sJoseph Lamento%bearbeitet hat, ist BonnVoice ein Chor mit vielen jugendlichen Sängern: von den 16 befragten Sängern sind 56% unter 30 Jahre alt (vgl. Bach-Verein 0% unter 30, dafür 48% zwischen 40 und 50 Jahre).

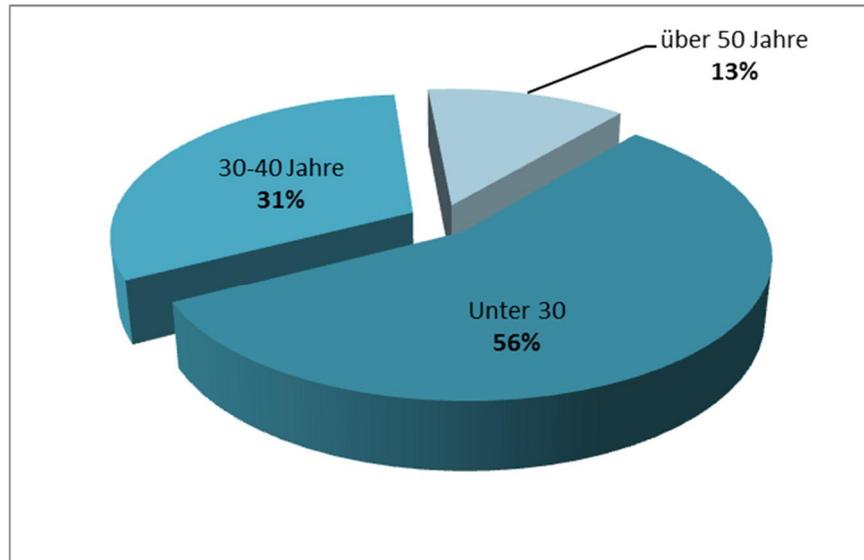


Abbildung 27: Altersstruktur BonnVoice - Stand April 2013 (n=16)

Auch das Repertoire des Chores ist ein anderes, da sich BonnVoice ausschließlich Pop- und Jazzliteratur für Chöre widmet. Dennoch war das Stück sAhlam%für alle Sänger eine große Herausforderung, insbesondere, wie oben erläutert, wegen der Sprache und des äußerst komplexen Grooves.

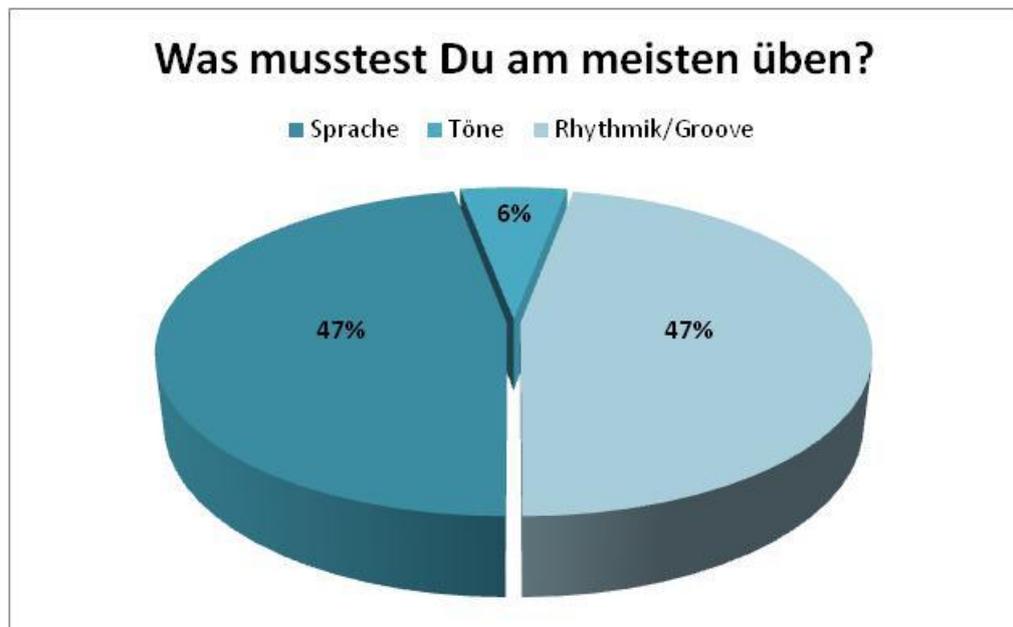


Abbildung 28: Antworten BonnVoice auf Frage 6 des Fragebogens (n=16)

Wie in der Abbildung 28 deutlich wird, bestätigten dies auch die Sänger von BonnVoice eindeutig.

Die Sprache ist für nicht arabisch-stämmige Sänger deshalb so schwer umzusetzen, weil sie mit kaum einer anderen Sprache zu vergleichen ist und ihr Klang dadurch sehr fremd wirkt, wie auch die Ergebnisse in Abbildung 29 und die folgende Bemerkung einer Sängerin zeigen: „Mir gefällt [ö] das Zusammenspiel von arabischer Sprache und westlicher Musik gut. Ich tue mich allerdings ehrlich gesagt schwer, weil mir der Zugang zur Sprache eben völlig fehlt und ich sie mir so gar nicht erschließen kann aus den Sprachen, die ich kenne.“ Auch wussten die Sänger am Anfang der Probenarbeit nicht, wie sie die verschiedenen Klänge der arabischen Sprache technisch umsetzen sollten.



Abbildung 29: Antworten BonnVoice auf Frage 1a des Fragebogens (n=16)

Jedoch vertraute ich während meiner Arbeit darauf, dass der Klang der Sprache besser umzusetzen sein würde, wenn ich den beteiligten Sängern die Gefühle und den *Tarab* des arabischen Gesangs deutlicher machen würde. Eine andere Sängerin bestätigte mir, dass diese Vorgehensweise richtig war, in dem sie folgendes auf dem Fragebogen als Feedback ergänzte: "Obwohl ich die Sprache nicht verstehe, klingt es für mich immer sehr nach einem großen Verlangen und das Singen in der Sprache ist existenziell. Also der Sänger klagt über etwas oder klagt jmd. an und meint es auch wirklich

so. Die Sprache verbunden mit Gesang klingt für mich so, als würde der Sänger immer sein Letztes geben."

Genau dieses Empfinden wollte ich durch meine Arbeit mit BonnVoice und auch mit dem Chor des Bach-Vereins erreichen.

Am besten lernten die Sänger den fremden Klang umzusetzen, in dem sie Klänge auditiv aufnahmen und nachmachten. Um ihnen dies zu erleichtern, nahm ich Texte mit einem Aufnahmegerät auf, damit sie diese zu Hause durch mehrmaliges Hören lernen konnten. Diese Methode stellte sich als besonders geeignet heraus.



Abbildung 30: Antworten BonnVoice auf Frage 6b des Fragebogens (n=15)

Neben der Sprache war der Groove des Stückes äußerst schwierig umzusetzen. Um die komplexe Rhythmik zugänglicher zu machen, erlernten alle Sänger gemeinsam alle Stimmen, damit die eigene Stimme nicht losgelöst, sondern im Kontext erkannt und erlebt werden konnte. Des Weiteren entwickelte ich bestimmte Rhythmik-Übungen, die ebenfalls halfen, den Unterschied zwischen den verschiedenen oben erläuterten Arten deutlicher zu machen und aufeinander aufzubauen.

All diese Methoden halfen dabei, das Stück sAhlam%für die Sänger zugänglicher zu machen. Erfreulicherweise gaben 44% der befragten Sänger an, dass sie fast sofort und 31% nach 2-4 Proben Zugang zu dem Stück finden

3. Die gesangliche Arbeit mit nicht arabisch-stämmigen Sängern . ein Erfahrungsbericht

konnten (im Vgl. Bach-Verein 35% sofort, 39% nach 2-4 Proben) . siehe dazu auch Abbildung 31.

Besonders gefreut hat mich abschließend gesagt folgendes Ergebnis:

Vor der Arbeit an dem Stück sAhlam% konnten sich nur 75% die Kombination von arabischer und populärer westlicher Musik vorstellen, nach der Bearbeitung 100%. Einige Sänger ergänzten ihr Votum um folgendes Feedback:

- sAhlam ist ein tolles Stück. Es ist mal etwas ganz anderes. Die Verbindung der Sprache und der Musik ist wirklich gelungen. Die Zuhörer müssen allein durch unser Gefühl und unseren Ausdruck erkennen worum es geht... Eine schöne Herausforderung.%
- sch finde gerade die Kombination aus westlichen und arabischen Elementen toll. So bekommt man ein ganz anderes Gefühl für die arabische Musik und vor allem zur arabischen (Aus-) Sprache.%
- sch finde das Stück sehr schön und ich finde es schön, mal keinen englischen Text zu singen.

Von mir aus könnte es ruhig °arabischer±klingen.%

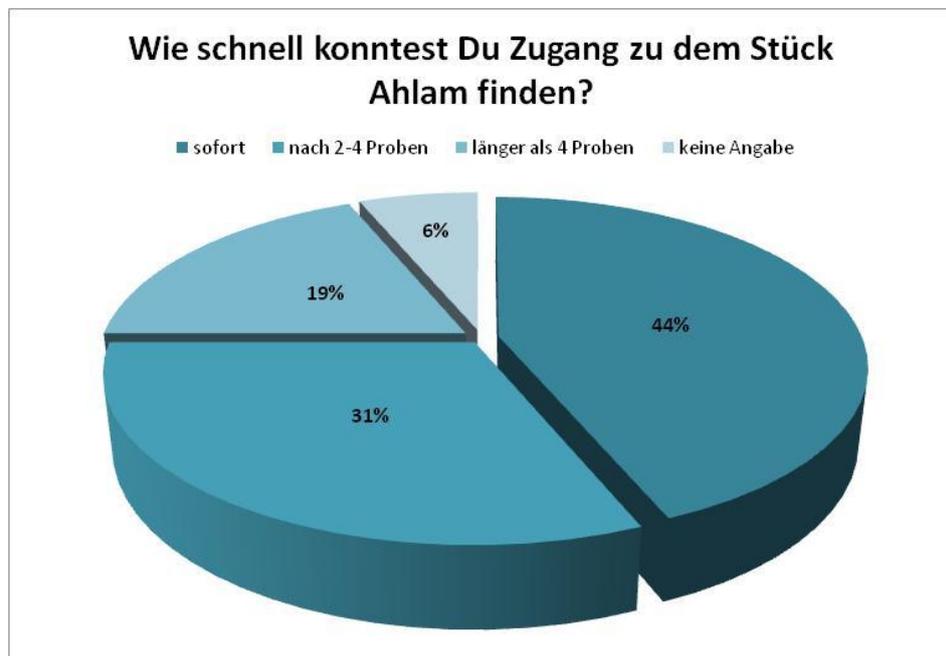


Abbildung 31: Antworten BonnVoice auf Frage 5 des Fragebogens (n=16)

Die Arbeit mit den beiden Chören zeigt, dass eine Verbindung der zwei musikalischen Welten nicht nur möglich ist, sondern durchaus auch als bereichernd von den Sängern wahrgenommen wird.

4. Zusammenfassung und Ausblick

In einer Zeit, in der die arabische Gesellschaft durch den »Arabischen Frühling« verstärkt in den Blickwinkel der Welt gelangt, steigt auch das Interesse an der arabischen Kultur. Durch die Arbeit mit den hier aufgeführten Chören und durch weitere verschiedene Gespräche während der Entstehungszeit der vorliegenden Diplomarbeit, wurde dieses Interesse deutlich.

Die Ergebnisse der Arbeit zeigen verschiedene Möglichkeiten der Verbindung der beiden Kulturen und wie sie sich gegenseitig beeinflussen, um etwas Neues, Eigenes entstehen zu lassen. Die Aussagen der Sänger, die diesen Prozess der Verbindung in der Praxis erlebt haben, sind von zentraler Bedeutung. Sie zeigen, dass das Fremde sein Fremdsein verlieren kann und dass das Fremde sogar ein Teil der eigenen Ausdrucksmöglichkeiten (des Gesangs) werden kann.

Damit dies geschehen kann, muss die Vermittlung die Hauptrolle spielen. Der Vermittler sollte dafür die verschiedenen Bausteine, die diese Gesangswelten ausmachen, kennen umso den kleinsten gemeinsamen emotionalen Nenner finden zu können. Wie Menuhin sagt: »Singen gehört fraglos zur Natur des Menschen, so dass es gleichsam keine menschliche Kultur gibt, in der nicht gesungen würde.«¹⁰¹ So ist der kleinste gemeinsame Nenner, der Wunsch zu singen und die unterschiedlichen Singarten sind die vielfältigen Möglichkeiten diesen Wunsch umzusetzen.

Ein Vermittler zwischen dem arabischen Gesang und dem westlichen Sänger sollte deshalb diesen Ursprung des Singens immer im Blick haben und so nicht die Unterschiede betonen, sondern immer wieder von den Gemeinsamkeiten ausgehen, um den Sänger, mit dem er arbeitet, zu inspirieren. Denn nur inspirierte Sänger können die emotionale Botschaft des Singens authentisch wiedergeben. Durch diese Vorgehensweise konnte ich die Schwierigkeiten, die mit der fremden Sprache und dem Entdecken der verschiedenen kleinen Nuancen der arabischen Klänge einhergingen, überwinden. Die Sänger konnten dadurch sogar eine Ursprünglichkeit des Gesangs empfinden, was über beide Gesangsformen (Klassik und Populär) hinausging. Daraus konnte die Möglichkeit erwachsen, die Authentizität des Sängers zu stärken.

¹⁰¹ Menuhin (1999)

Die im Kapitel 2.3.1 (Überblick der momentanen Entwicklung des arabischen Gesangs am Beispiel Libanons) beschriebene Doppelmoral der arabischen Welt rührt von einer solchen fehlenden Authentizität. Die arabische Welt braucht eine intensive Beschäftigung mit ihrer eigenen Kultur, um diese Ursprünglichkeit neu zu erfahren.

Nach meiner Erfahrung ist der beschrittene Weg nicht nur in den westlichen Ländern wichtig, sondern zukünftig auch in den arabischen Ländern. Das heißt, dass arabische Sänger gemeinsam daran arbeiten, ihre Gesangkunst durch Beschäftigung mit anderen Kulturen und die gleichzeitige Vertiefung der eigenen, zu öffnen. Denn diese Authentizität entsteht durch die Erprobung des Fremden und der gleichzeitigen Vertiefung des Eigenen. Die Chorkultur bietet dafür eine Plattform, die momentan in der arabischen Welt in der in Deutschland bekannten Vielfalt nicht existiert. Auch fehlen die Werke, die dies ermöglichen.

Eine zukünftige Entwicklung könnte deshalb sein, diese (Chor-) Kultur im Arabischen und auch hier im westlichen Raum zu fördern. Dies setzt in meinen Augen voraus, dass hiesige Chöre, die sich mit Literatur wie Joseph Lamento oder sAhlam%beschäftigen, diese auch in den arabischen Ländern aufführen. Ein darauf folgender Schritt wäre die Einbeziehung von arabischstämmigen Sängern, die in Form von Workshops diese Chorwerke einstudieren und gemeinsam mit den nicht arabischstämmigen Sängern zur Aufführung bringen.

sWe move ahead to an unknown that we like to keep mysterious. Let us develop our language and protect it from repetition and tiredness. A free human being is a human being who can leave narrow soul to move towards the absolute as a traveler. Life gains its meaning from the realization of this constant travel.¹⁰²

Diese Worte stammen von dem libanesischen Sänger und Komponist Marcel Khalife, der in der vorliegenden Arbeit bereits erwähnt wurde. Seine Haltung gegenüber der zukünftigen Entwicklung der arabischen Musik inspiriert und bestätigt mich sehr.

¹⁰² Khalife (2012)

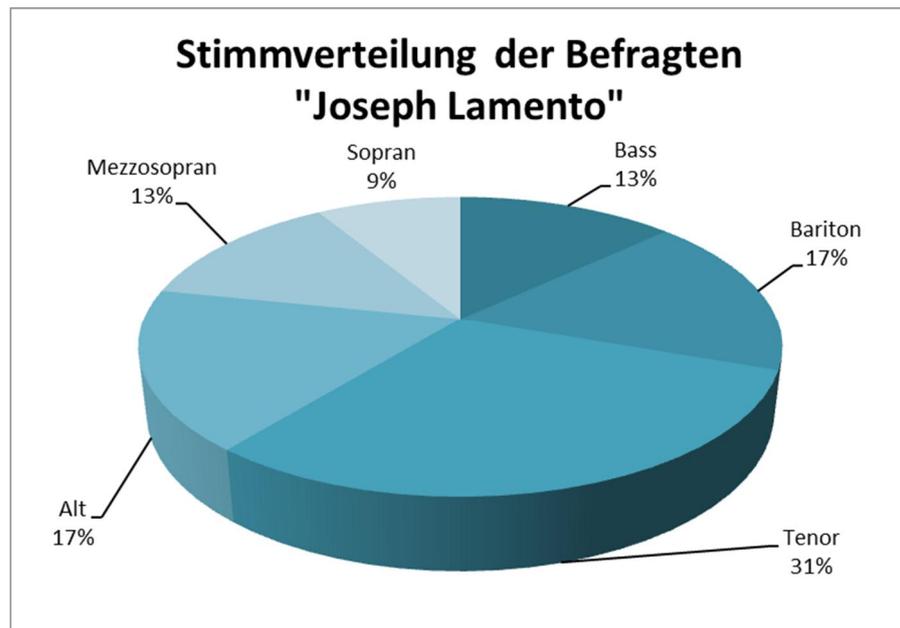
Ich hoffe, dass der arabische Gesang und seine besonderen Möglichkeiten in der gesanglichen Ausbildung der Musikhochschulen in der westlichen Welt eine Rolle spielen werden und somit zu einer großen Inspiration werden. Und dass er in seiner Heimat wieder blüht und der arabischen Gesellschaft zur neuen Stärke und zu mehr Selbstvertrauen verhilft.

Anhang

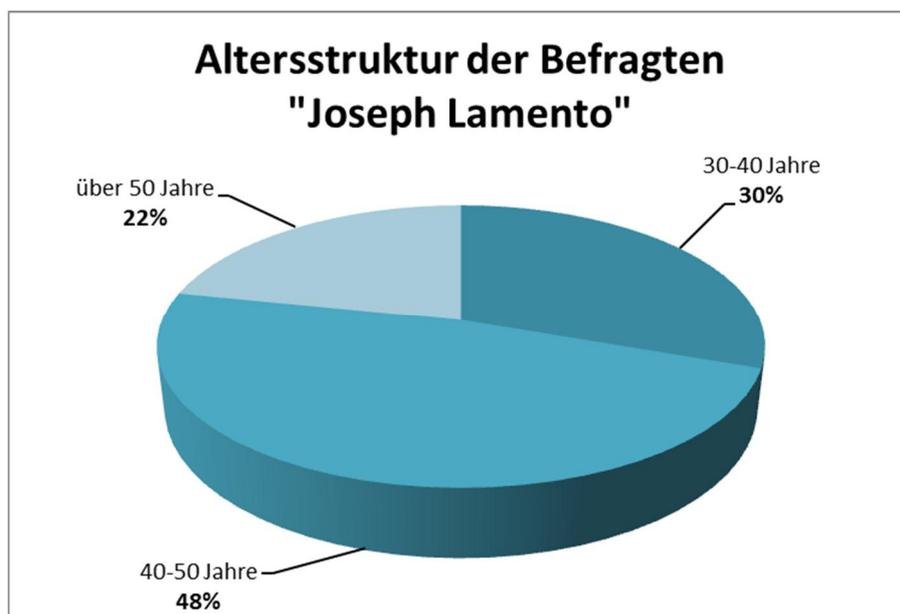
1.) Inhalt Audio-CD

- Track 1: Stimmloser glottaler Plosiv
- Track 2: Stimmloser pharyngaler Frikativ
- Track 3: Stimmhafter pharyngaler Frikativ
- Track 4: Stimmloser uvularer Plosiv
- Track 5: Beispiel für die natürliche Stimme im Tarab - Umm Kulthum
- Track 6: Beispiel für den Übergang von der natürlichen zur geliehenen Stimme im arabischen Gesang - Asmahan
- Track 7: Beispiel für den Übergang von der natürlicher zur geliehenen Stimme im klassischen Gesang - Jessy Norman singt Mahler
- Track 8: Bahha und Ghunna - Umm Kulthum
- Track 9: Ornamentierung - Asmahan
- Track 10: Muwaschah mit Chor
- Track 11: Muwaschah ohne Chor - Rabih Lahoud Konzertaufnahme HMT Rostock 12.11.2011
- Track 12: Layali traditionell - Unbekannter Interpret
- Track 13: Layali modern - Fayruz
- Track 14: Fayruz und Mozart
- Track 15: Mashrou' Leila - El Hal Romancy
- Track 16: Soap Kills - Herzan
- Track 17: Joelle Khoury - Halman asfarat (Auszug)
- Track 18: Zad Moultaqa - Zajal (Auszug)
- Track 19: Sarband mit einer arabischen Interpretation von - Erbarme dich, mein Gott- aus der Matthäuspassion
- Track 20: Masaa - Asrari (live)
- Track 21: Rabih Lahoud - Joseph Lamento Mitschnitt Generalprobe
- Track 22: Ahlam - Erster libanesischer Textabschnitt
- Track 23: Ahlam - Zweiter libanesischer Textabschnitt
- Track 24: Rabih Lahoud - Ahlam gesungen von BonnVoice Konzertaufnahme

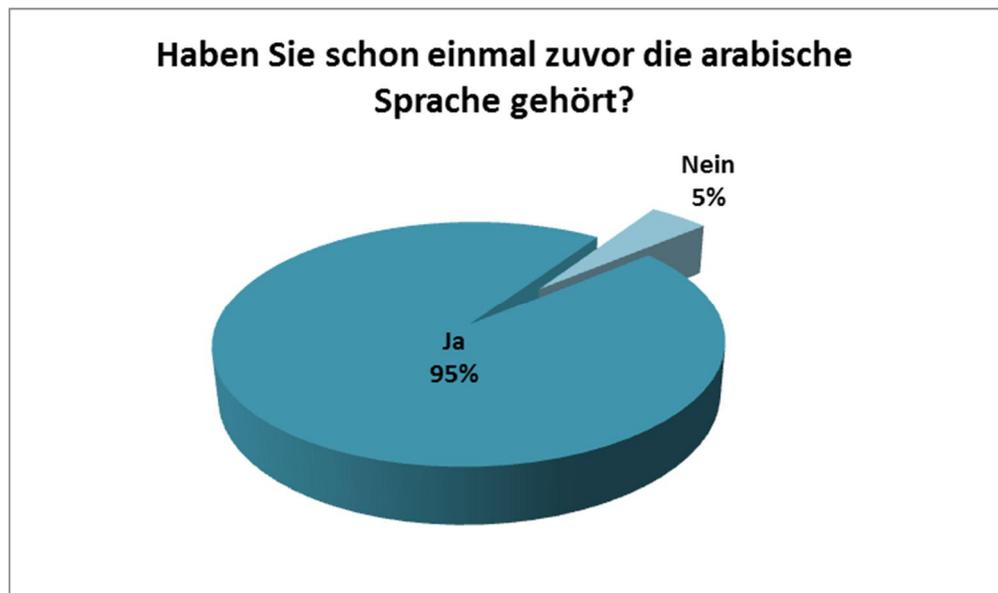
4.) Übersicht der in der vorliegenden Arbeit nicht verwendeten Ergebnisse der Befragung Bach-Verein Köln



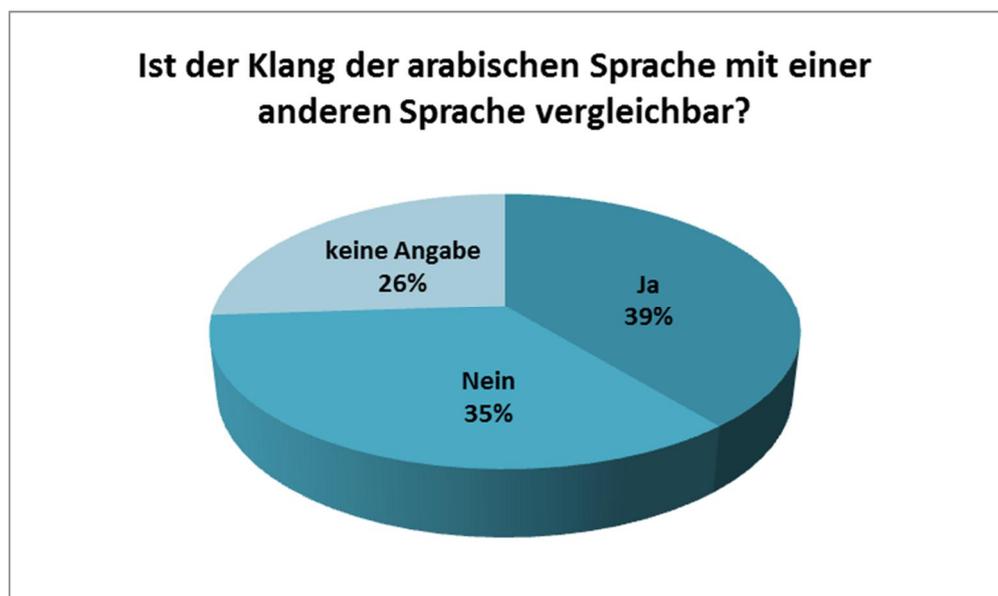
Anhang Abb. 1: Stimmverteilung der Befragten im Chor des Bach-Vereins (n=23)



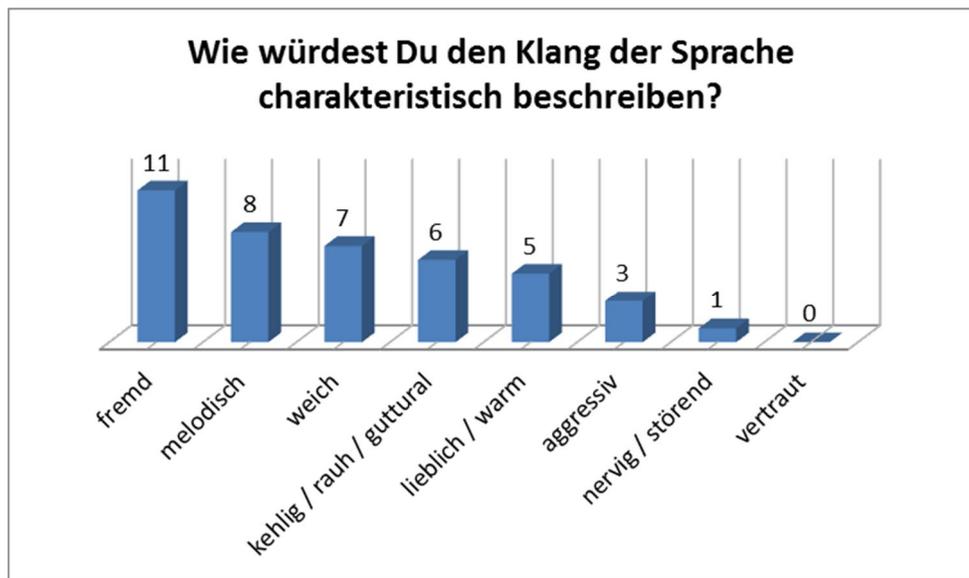
Anhang Abb. 2: Altersstruktur der Befragten im Chor des Bach-Vereins (n=23)



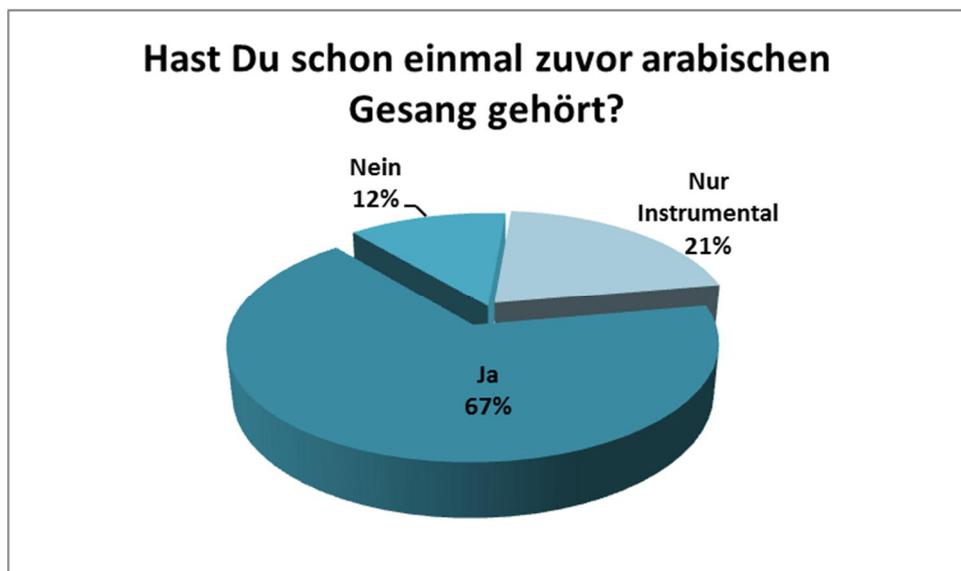
Anhang Abb. 3: Antworten auf die Frage 1 Bach-Verein (n=23)



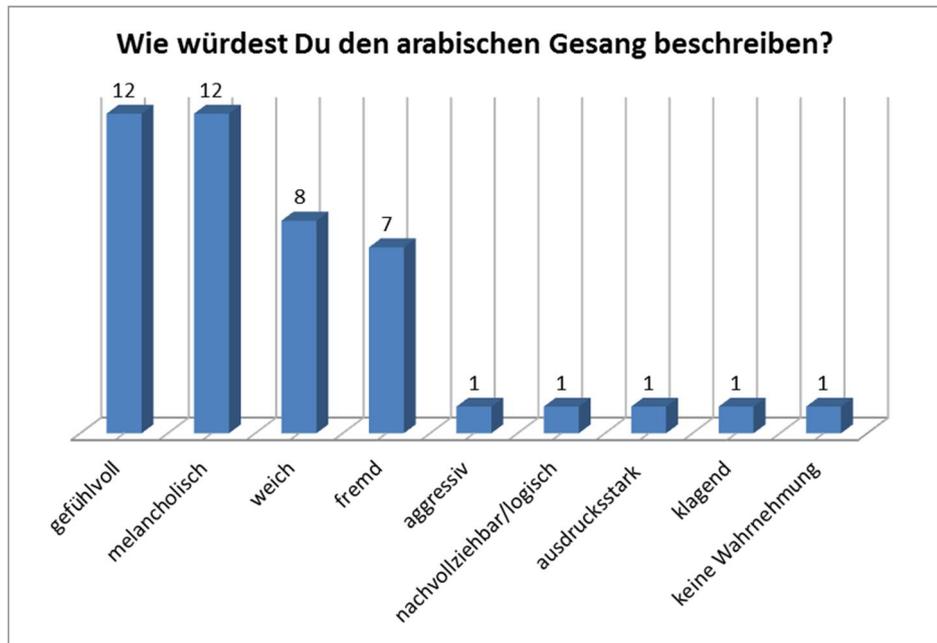
Anhang Abb. 4: Antworten auf die Frage 1a Bach-Verein (n=23)



Anhang Abb. 5: Antworten auf die Frage 1b Bach-Verein (n=23)

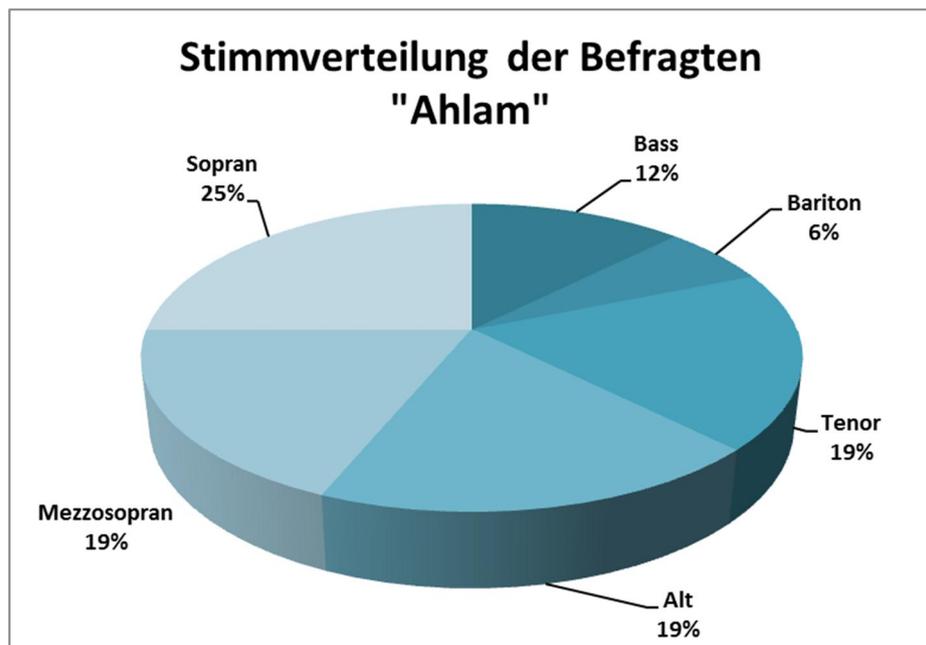


Anhang Abb. 6: Antworten auf Frage 2 Bach-Verein (n=23)

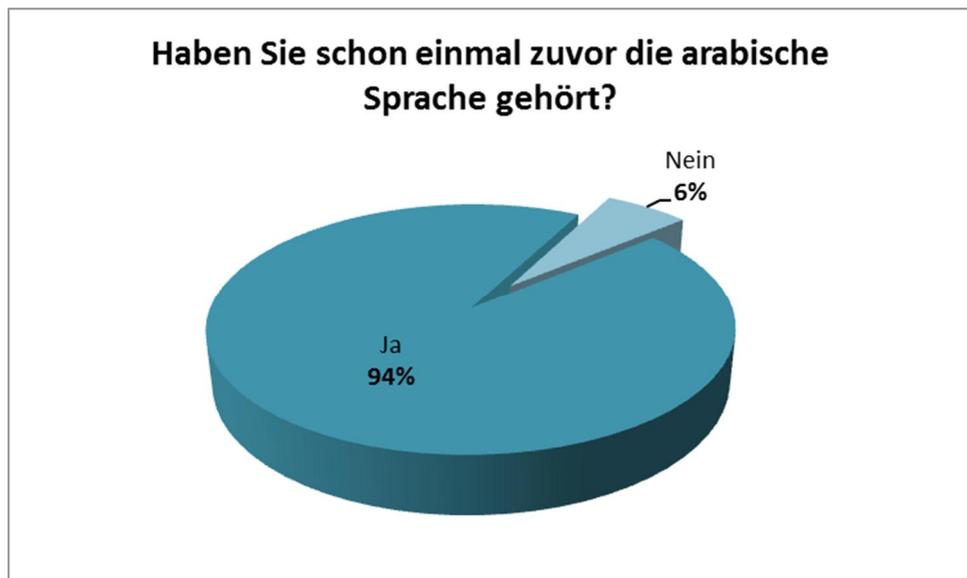


Anhang Abb. 7: Antworten auf Frage 2a Bach-Verein (n=23)

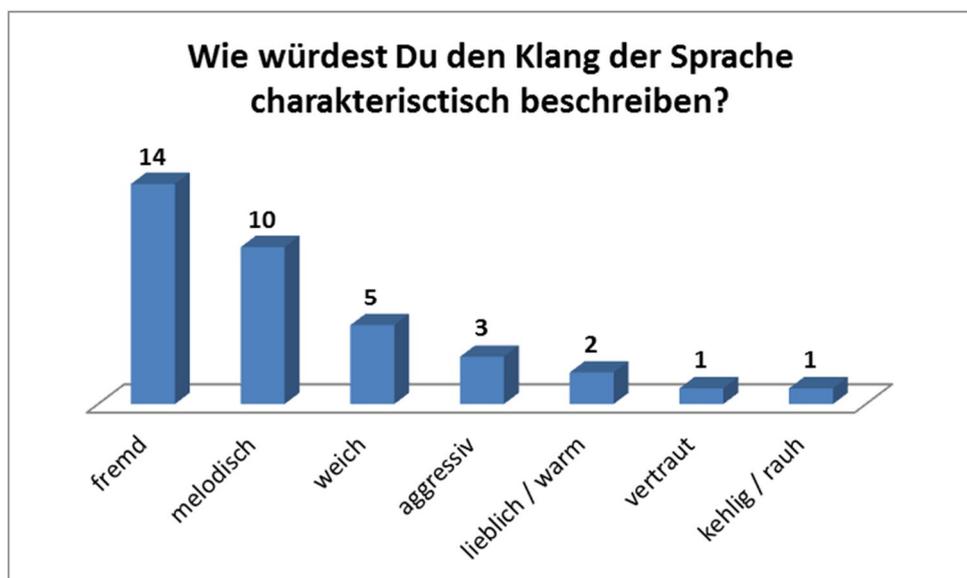
5.) Übersicht der in der vorliegenden Arbeit nicht verwendeten Ergebnisse der Befragung BonnVoice Bonn



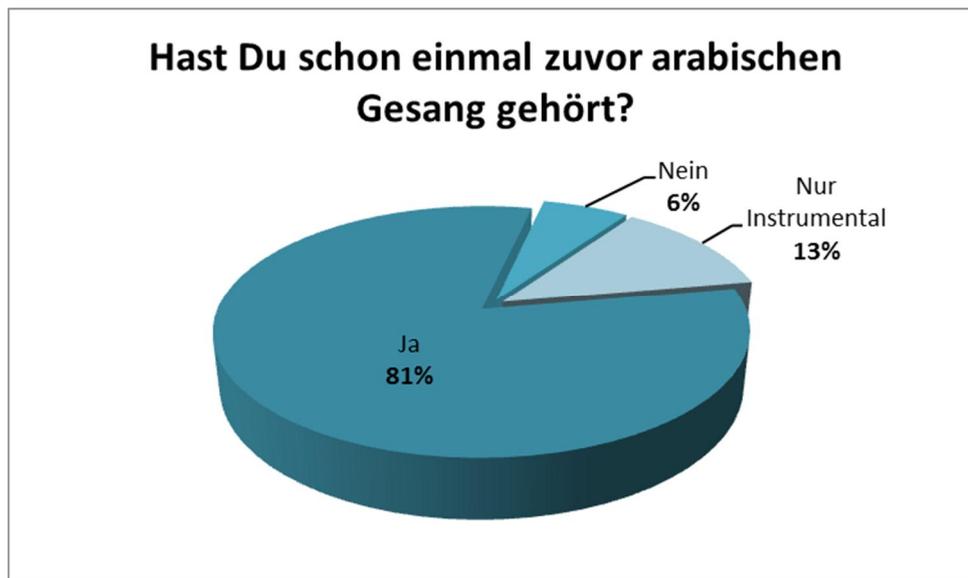
Anhang Abb. 8: Stimmverteilung der Befragten im Chor BonnVoice (n=16)



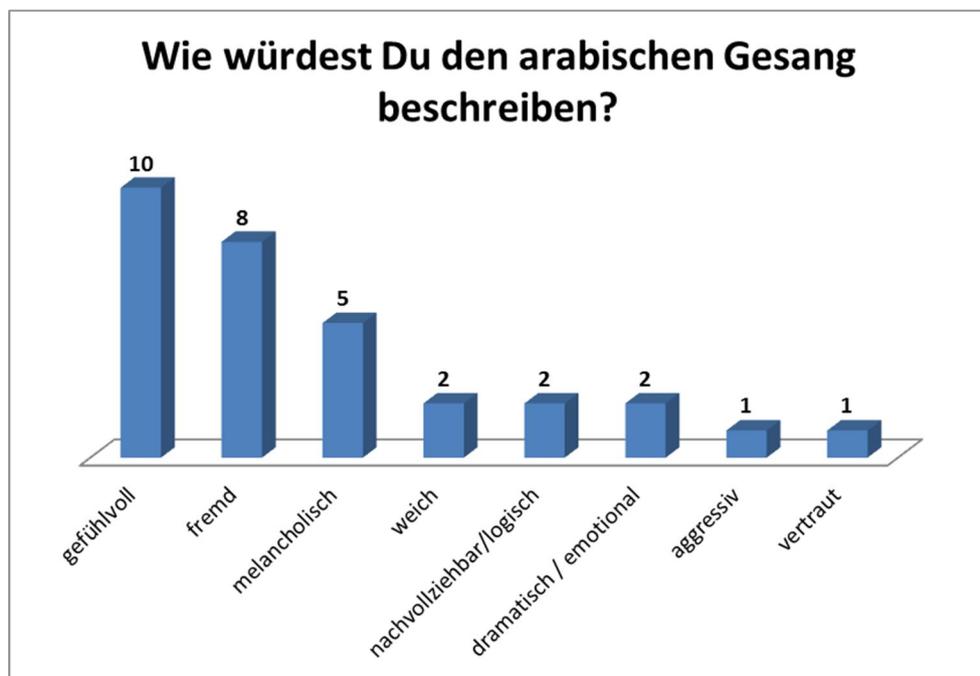
Anhang Abb. 9: Antworten auf Frage 1 BonnVoice (n=16)



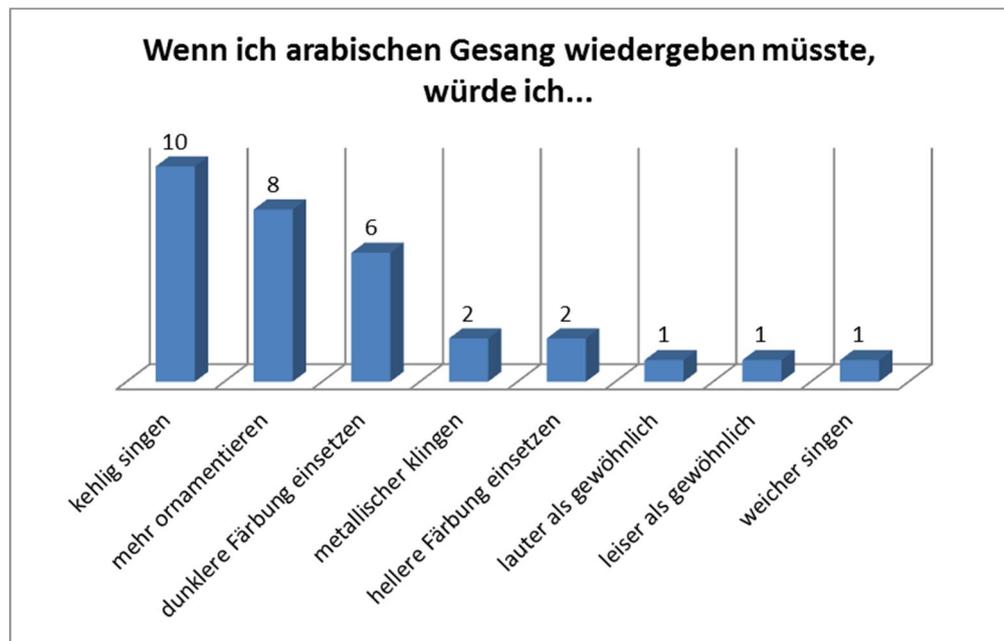
Anhang Abb. 10: Antworten auf Frage 1b BonnVoice (n=16)



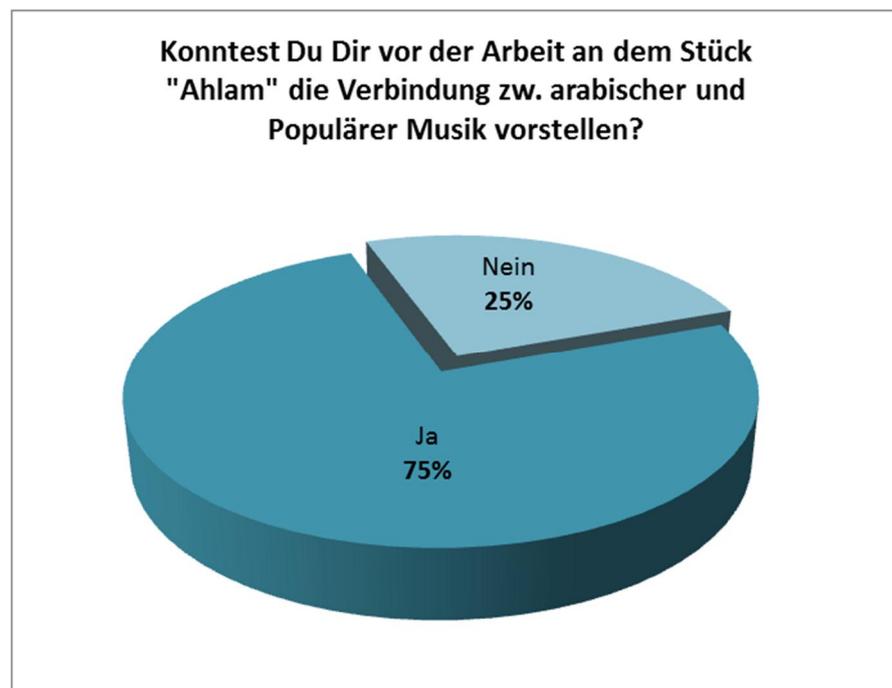
Anhang Abb. 11: Antworten auf Frage 2 (n=16)



Anhang Abb. 12: Antworten auf Frage 2a BonnVoice (n=16)



Anhang Abb. 13: Antworten auf Frage 3 BonnVoice (n=16)



Anhang Abb. 14: Antworten auf Frage 4 BonnVoice (n=16)

Literaturverzeichnis

Bücher

Aliksan, Jean (1987): Die Rahbanis und Fairuz; Tausend künstlerische Werke. Fünfzig Jahre des Gebens, Damaskus Tlasdar.

Al-Khulaḍ, Kamal (ca.1904/1905): Kitab al-Musiqa l-sharqi (Book of oriental music), Matbaʿat al-Taqaddum, Kairo.

Ar-Rumi, Halim (1992): Die Erinnerungen Halim Ar-Rumi, Riyad-al-Rayyes London.

Awad, Mahmud (1971): The Umm Kulthum Nobody Knows, Mu'assasat Akhbar al-Yawm, Kairo.

Carbow, Martin (2006): Chorleitung . Pop Jazz Gospel . Der sichere Weg zum Groove, Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz.

Danielson, Virginia (1997): The voice of Egypt - Umm Kulthum, Arabic Song and Egyptian Society in the Twentieth Century, The University of Chicago Press, Chigago 60637 USA.

Ladefoged, Peter und **Maddieson**, Ian: The Sounds of the World's Languages (2008), 11. Auflage, Blackwell Publishing, Malden USA.

Pompino-Marschall, Bernd (2009): Einführung in die Phonetik, 3. Auflage, Walter der Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin.

Racy, A.J. (2003): Making Music in the Arab World, Cambridge University Press, England.

Sadolin, Cathrine (2010): Komplette Gesangstechnik, Shout Publications ApS, Kopenhagen.

Touma, Habib Hassan (1975): Die Musik der Araber, Heinrichshofen Verlag Wilhelmshafen.

Walther, Wiebke (2004): Kleine Geschichte der Arabischen Literatur . Von der vorislamischen Zeit bis zur Gegenwart, C.H.Beck Verlag München.

Weinrich, Ines (2006): *Fayruz und die Brüder Rahbani . Musik, Moderne und Nation im Libanon*, Ergon Verlag, Würzburg.

Sammelwerke

Frishkopf, Michael: *Tarab (Enchantment) in the Mystic Sufi chant of Egypt* (1998), in: *Colors of Enchantment . Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East*, Hrsg: Sherifa Zuhur, 2. Auflage 2003, Kairo Ägypten (S. 233 . 269).

Internetquellen

Badawi, Elsaid (Director of the Arabic language Institute at the American University in Cairo): Interview 2002

http://acc.teachmideast.org/audiovisual.php?module_id=1&selected_feed=42

[02.04.2013, MEZ 21:24h].

Brustad, Kristen (Professor Department of Middle Eastern Studies at the University of Texas at Austin): Interview 2002

http://acc.teachmideast.org/audiovisual.php?module_id=1&selected_feed=69

[08.04.2013, MEZ 21:43h].

Burkhalter, Thomas (2013): *Norient . Network for local and global sounds and media culture*; <http://norient.com/events/sonic-traces-from-the-arab-world/> [22.04.2013 MEZ 21:56 Uhr] und <http://norient.com/stories/2006war/> [22.04.2013 MEZ 22:13 Uhr].

International Phonetic Association (IPA) (2013):

<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/> [07.04.2013, MEZ 00:06h].

Khalife, Marcel (2013): www.marcelkhalife.com [26.05.2013 MEZ 19:47h].

Khalife, Marcel (2012): Interview in Doha *May we change this world and replace its mess with music*, Februar 2012

<https://www.youtube.com/watch?v=JRV7GcROVsg> [09.04.2013 MEZ 13:42h].

Khoury, Joelle: http://www.joellek.com/Joelle_content.html [26.05.2013 MEZ 19:48h].

Masaa (2013): Homepage der Band Masaa, www.masaa-music.de [31.05.2013 MEZ 21:47h].

Menuhin, Yehudi (1999): Zur Bedeutung des Singens auf http://www.il-canto-del-mondo.de/fileadmin/docs/Yehudi_Menuhin-Zur_Bedeutung_Des_Singens.pdf [28.05.2013 MEZ 20:49h].

Moultaka, Zad (2013): <http://www.zadmoultaka.com/> [26.05.2013 MEZ 19:48h].

Overwater, Tony und **Khcheich** Rima (2008): Interview Libanesische Sängerin Rima mit dem Niederländischen Jazzmusiker Tony Overwater http://www.youtube.com/watch?v=fcOdrQU_mUc [29.04.2013 MEZ 13:00 Uhr].

Sarband (2013): Homepage des Ensembles Sarband, www.sarband.de [31.05.2013 MEZ 21:43h].

Schmidt, Volker (2011): Die skeptische Nation singt . Musikszene im Libanon; ZEIT online 01.09.2011; <http://www.zeit.de/kultur/musik/2011-09/beirut-musikszene-libanon> [22.04.2013 MEZ 22:03 Uhr].

Szabo, Frank (2008): Kritisches Journal der Alten Musik, Ausgabe März 2008, <http://franzszabo.fastmail.fm/musik/musik.html> [31.05.2013 MEZ 21:41h].

United Nations (2013): <http://www.un.org/en/aboutun/languages.shtml> [07.04.2013, MEZ 23:17h].

Weidner, Stefan (2008): FAZ-Artikel Ich bin Joseph, o Vater%010.08.2008, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/nachruf-auf-mahmoud-darwish-ich-bin-joseph-o-vater-1679883.html> [14.05.2013 MEZ 17:29 Uhr].

Zeitungen / Zeitschriften

Preuß, Thorsten (2008): Ich mache keine Konzessionen. Ich mache Musik. .
Zeitgenössische Musik im Libanon: Über die erste Oper in arabischer Sprache von Joelle Khoury; nmz, Ausgabe 10/08 - 57. Jahrgang
einzu sehen auch hier: <http://www.nmz.de/artikel/ich-mache-keine-konzessionen-ich-mache-musik> [29.04.2013 MEZ 22:40 Uhr].

Taufiq, Suleman (2011): The Sarband Ensemble; aus: Art&Thought . Fikrun
wa fann Nr. 96, 12/2011, Hrsg. Goethe-Institut e.V., S. 28.

Versicherung

Ich versichere, dass ich die vorstehende Arbeit selbständig angefertigt und mich fremder Hilfe nicht bedient habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß veröffentlichtem oder nicht veröffentlichtem Schrifttum entnommen sind, habe ich als solche kenntlich gemacht.%%