

**"Wir können auch zusammen, aber wir müssen immer aufeinander hören..."**

**Eine Evaluation des MUSIKKULTUREN Dialog Projekts 2020/21**

**"Alte Musik neu gedacht - Klangvokale Brückenschläge zwischen  
Arabischer und Persischer Musik"**

Ein Förderprojekt des NRWKULTURsekretariat (Wuppertal)

**von Bassem Hawar** (Musiker und Komponist, Köln)

**und JProf. Eckehard Pistrick** (Musikethnologe, Universität zu Köln)

Das DIALOG Projekt der Reihe Musikkulturen des NRW Kultursekretariats 2020 fand unter den besonderen Umständen einer Pandemie statt, was entscheidende Auswirkungen auf die künstlerischen Handlungsspielräume, die kreative Arbeit, die Proben- und Auftrittsmöglichkeiten, aber auch auf die ganz individuellen Partizipations- und Kollaborationsmöglichkeiten einzelner Musiker\*innen hatte. Die Erfahrung und der Umgang der Musiker\*innen mit Abwesenheiten, kulturellen Leerstellen und Erfahrungen der (Selbst)isolation wird partiell auch in dieser Evaluation thematisiert.

Die Evaluation konzentriert sich auf wichtige Problemfelder der transkulturellen künstlerischen Arbeit aus der Innensicht eines Musikers, der mit der arabischen und persischen Musiktradition vertraut ist (Bassem Hawar) und aus der Außensicht eines Musikethnologen (Eckehard Pistrick), der die Performanzen und die pädagogische Arbeit analytisch zu erfassen und einzuordnen versucht. Diese dialogische Begleitung eines DIALOG Projekts erschien uns im Sinne einer komplementären emischen und etischen Erfassung der künstlerischen Prozesse als zielführend. Die Musiker\*innen und deren Diskurse sind essentieller Teil des Evaluationstextes, der auf eine gemeinsame, geteilte Wissensproduktion zwischen Forschern und Beforschten abzielt. Einzelne Arbeitsprozesse werden im angehängten Multimedia-Material beispielhaft dargestellt.

Das Projekt sieht seine Wurzeln im Creative Europe Projekt "Orpheus XXI" (2016-2018), begründet von Jordi Savall, an dem die meisten der Musiker\*innen in verschiedenen Phasen europaweit und durch die von Rebal Alkhodari geleiteten Workshops am Vokalmusikzentrum Dortmund beteiligt waren. Die Idee der "Alten Musik" war daher als musikästhetischer Referenzpunkt bereits ebenso präsent, wie die Erfahrung transkulturellen musikalischen Arbeitens.

Eine wichtige pädagogische Zielstellung des Orpheus Projekts wurde auch im DIALOG Projekt übernommen: das Arbeiten mit Musiker\*innen unterschiedlicher professioneller Niveaus, die die Möglichkeit für kulturelle Teilhabe auch für Musiker\*innen einschließt, die noch nicht dauerhaft in Deutschland etabliert sind. Das Ensemble mit den 7 Musiker\*innen war in dieser Hinsicht sehr heterogen. Auf der einen Seite umfasste es professionelle Musiker\*innen die am Konservatorium studiert haben: dazu zählte Rimonda Naanaa, Qanun und Rebal Alkhodari, orientalischer Gesang und Oud, die am Konservatorium Damaskus ausgebildet wurden. Auch Misagh Joolaei gehörte zu dieser Kategorie von Musikern. Er hat tar und kemancheh bei verschiedenen Meistern erlernt, eine klassische Ausbildung auf Violine und Klavier erhalten und zudem als Dozent am Center for World Music der Universität Hildesheim gewirkt. Mostafa Taleb, ein in Brüssel lebender iranischer kemancheh Solist, der ebenfalls im "Orpheus XXI" Ensemble mitwirkt, ist selbst als Komponist u.a. für Theaterproduktionen tätig. Zum Ensemble gehörten außerdem semi-professionelle Musiker, die über eigene Solo- und Ensembleerfahrung verfügten (die beiden kurdischen Musiker Ronas Sheikmous, Azat Ahmad) sowie relative neue Mitglieder wie Mohammad Tayser Idlbi (orientalische Perkussion) und Mojtaba Fasihi (persischer Gesang), die erst durch das "Orpheus XXI" Ensemble eine musikalische Professionalisierungserfahrung erhalten haben.

Zudem agierten die drei Letztgenannten überwiegend aus einer mündlichen Überlieferungspraxis heraus, während die anderen Musiker\*innen immer auf schriftliches Notenmaterial Bezug nahmen. Diese unterschiedlichen professionellen Niveaus mussten bei jedem Schritt des kreativen Prozesses bedacht werden und hatten Auswirkungen darauf welche Arrangements und musikalischen Handlungsspielräume möglich waren.

Die "unbewusste Professionalisierung" und "interkulturelle Sensibilisierung" sind Langzeiteffekte des Projekts, die sich nicht unmittelbar analytisch bewerten lassen, die aber dennoch hier Erwähnung finden müssen.

Die vier Workshops des Projekts fanden situationsbedingt in unterschiedlichen Formaten mit unterschiedlichen physischen bzw. Online-Partizipationsmöglichkeiten statt. Der erste Workshop (26.-27.2.2020) und der letzte Workshop (26.-27.2.2021) des Projekts fanden in Präsenz statt. Der zweite Workshop (28.-29.8.2020) fand in Hybridform unter den geltenden Corona-Schutzbestimmungen statt: sechs der Musiker\*innen waren vor Ort präsent, während der kemancheh Spieler Mostafa Taleb aus Brüssel online zugeschaltet war. Ein Workshop (20.-21.2.2021) musste komplett online stattfinden im Zoom Format. Gerade im hybriden Workshop stellte sich die Schwierigkeit heraus physische Präsenz und künstlerische Prozesse mit einem oft auf "mute" gestellten virtuell präsenten Künstler zu realisieren. (Online) Präsenzen beeinflussten nachhaltig den workflow, gerade auch die informellen Austauschprozesse und das "Aufeinander hören", das so essentiell für die transkulturelle Kulturarbeit ist.

Als weitere große Problematik erwiesen sich die langen Zeiträume zwischen den Probenphasen, in denen eigenverantwortliche kreative Arbeit stattfinden sollte. Das allgemeine Gefühl der Unsicherheit in einem an sich schon ergebnisoffenen künstlerischen Prozess erwies sich für viele Musiker\*innen als eine große Belastung. Die "On-Off" Situation künstlerischen Arbeitens erforderte eine besonders große Motivations- und Einsatzbereitschaft, die weit über ein "normales" künstlerisches Projekt hinausging.

Eine weitere Diskontinuität ergab sich durch die Notwendigkeit einen im Projekt essentiellen Musiker, Mostafa Taleb, aufgrund der pandemischen Lage in Belgien in der Mitte der Projektarbeit zu ersetzen. Dies hatte Auswirkungen auf die Art und die Form wie der Dialog von der iranischen Seite geführt wurde, auf musikästhetische Entscheidungen, aber auch auf die Repertoireauswahl. Beide Musiker, Mostafa Taleb und Misagh Joolaei, stammen aus unterschiedlichen Musikregionen des Iran, Luristan und Mazandaran und haben eine unterschiedliche musikalische Akkulturation erfahren. Während Mostafa Taleb ein eher traditionelles Spiel auf der kemancheh vertrat und Stücke der traditionellen Musik wie "Baon baron" in das Gesamtkonzept des Projekts einbrachte, vertrat Misagh Joolaei, der auch eine klassische westliche Musikausbildung (u.a. auf der Violine) absolviert hat, eher die klassische persische Musik und die Weiterentwicklung der Tradition (u.a. in eigenen Kompositionen).

## **Authentizitätsfiktionen - Was ist "Alte" Musik?**

Bruce Haynes brach in seiner 2007 publizierten Schrift "The End of Early Music - das Ende der Alten Musik" eine Lanze für eine neue Sicht auf das vermeintlich "Alte" und forderte die Umbenennung von "Alter Musik" in "Rhetorische Musik". Darunter verstand er Musik zwischen der Renaissance und dem späten 18. Jahrhundert, in der musikalische Rhetorik aktiv verwendet und geschätzt wurde:

*"Rhetorical music had as its aim to evoke and provoke emotions - the Affections, or Passions - that were shared by everyone, audience and performers alike."* (Haynes 2007: 6)

Die Frage nach dem Konzept der "Alten Musik" wurde auch im Rahmen des Projekts vielfach diskutiert. Dabei wurde immer wieder die Frage aufgeworfen inwieweit das Konzept "eurozentrisch" sei, an Ideen der historisch informierten Aufführungspraxis gebunden sei, inwieweit es musikästhetische Normen und ungeschriebene Regeln beinhaltet und inwieweit es auf mündlich überlieferte Musiktraditionen, wie viele erst spät notierte Musikgenres des arabisch-persischen Raums, anwendbar sei.

Dabei wurde klar, dass auf der einen Seite die arabischen und auch die iranischen Musiker Authentizitätsfiktionen von europäischer "Alter Musik" unterliegen, andererseits aber auch der europäische Musikwissenschaftler oft einer puristischen Vorstellung von mündlich tradiertem, in vielerlei Hinsicht (Skalen, Musikästhetik, Spieltechniken) exotischer "orientalischer Musik" unterliegt.

Die Vorstellung der arabischen Musiker von "Der Mond ist aufgegangen" als einem alten mündlich tradierten deutschen Volkslied etwa war nur schwer zu widerlegen. Die Vorstellung, dass es sich hier um ein Kunstlied des 19. Jahrhunderts handeln könnte, das nur "volkstümlich" sei und dem eine schriftlich fixierte Komposition zugrundeliegt war für einige der Musiker\*innen nur schwer zu akzeptieren.

Auch die Suche nach einer zeitlichen Eingrenzung des Phänomens erwies sich als schwierig. Schon der in der europäischen Musikgeschichtsschreibung vertretene sehr weite Rahmen von der Mittelalterlichen Musik bis zum Ende der Barockmusik (circa 500- 1750) ist durchaus umstritten. Einen äquivalenten definierbaren Zeitraum für die klassisch arabische und persische Musik festzulegen und ein entsprechendes Repertoire ausfindig zu machen erwies sich als überaus schwierig.

## **Mündlichkeit vs. Schriftlichkeit?**

Dabei stellte sich die Frage inwieweit Mündlichkeit und Schriftlichkeit hier als Indikatoren für die Eignung eines bestimmten "Alte Musik Repertoires" erhalten können. Gerade die Verschriftlichung, so Haynes (2007), hat viel zur Verfestigung von Repertoiren, Interpretationspraktiken und einem "Text-Fetischismus" beigetragen, der es den Musiker\*innen scheinbar unmöglich macht Details der musikalischen Meisterwerke zu verändern.

Haynes kritisiert die "künstliche Trennung" von komponieren und aufführen/improvisieren, die er in der Epoche der Romantik eingeführt sieht. Er plädiert dafür Improvisation und

Komposition wieder als komplementäre, selbstverständliche Tätigkeiten eines Musikers anzusehen:

*"In a time when new pieces were in constant demand, being a composer was nothing special, just part of the process of producing music. But even if a musician didn't always write their improvisations down, they had to know how to make up music on the spot. Without that ability, they couldn't play the music of the time."* (Haynes 2007: 2)

Mündlichkeit und Schriftlichkeit müssen sich dabei nicht ausschließen - im Gegenteil: ein Dialog zwischen Musikern aus mündlichen und schriftlichen Überlieferungspraxen kann durchaus produktiv sein. Im Projekt waren daher neben Musiker\*innen, die Noten lasen, komponierten und interpretierten auch Musiker\*innen, die die Notationen lediglich als musikalische Orientierung oder komplementär zu einem Lernprozess über das Ohr verstanden. Der Sänger Mojtaba Fasihi etwa hat die europäische Notenschrift nie erlernt und erlernte das Repertoire über zugeschickte sound files und Imitation des in den Proben gehörten Repertoires. Lediglich Texte notierte er sich auf Farsi. Der Saz-Spieler Azat Ahmad nahm eine interessante Zwischenstellung ein. Er hatte zwar in Syrien grundlegenden Musiktheorie-Unterricht besucht, vertraute aber weiterhin den Formen des mündlichen Erlernens:

*"Ich habe noch nicht so viele Noten gelesen, brauche Übung darin. Wenn ich Noten lese ist es als ob ich eine Aufgabe mache, es wird langsamer wenn ich Notenschrift lese. Ich höre oft erst die Melodie und lese dann die Noten zur Kontrolle."* (Ahmad 9.3.2021)

Der Musikhistoriker Richard Taruskin schließt sich diesem Plädoyer für ein Zusammendenken von musikalischer Kreativität, Innovation und historisch informierter Aufführungspraxis an, in dem der Notentext eine Grundlage für neue Aufführungspraktiken, aber auch für neue Hör- und Denkweisen über tradierte Musik bildet:

*"Minds and ears to new experiences, and enable them to transcend their habitual, and therefore unconsidered, ways of hearing and thinking about the music...The object is not to duplicate the sounds of the past, for if that were our aim we should never know whether we had succeeded. What we are aiming at, rather is the startling shock of newness, of immediacy, the sense of rightness that occurs when after countless frustrating experiments we feel as though we have achieved the identification of performance style with the demands of music."* (Taruskin 1995: 79)

Diese kritische Sicht auf historische Aufführungspraxis und Authentizität begleitete das Projekt. Das "neue Denken" (neu arrangieren, neu spielen, neu komponieren 'im Stile von...') und das "neue Hören" von scheinbar vertrautem Repertoire wurde durchweg praktiziert. Dabei war gerade das Nachdenken, Hinterfragen aus einer anderen kulturellen Perspektive stets gewinnbringend. Das folkloristische Hochzeitslied Baon Baron, normalerweise nur auf der Bechertrommel tombek und der kemancheh intoniert, etwa, wurde mit einer

hochornamentierten Qanun-Begleitung aus dem Bereich der Volksmusik in eine kunstmusikalische Form mit arabischem Einschlag überführt.

Letztlich folgten die Musiker\*innen unbewusst dem von Haynes konstatierten Paradox der historischen Aufführungspraxis, die zwar explizit Bezug auf Aufführungspraktiken der Vergangenheit nimmt, aber nicht behauptet diese ungebrochen fortzuführen. Stattdessen beginnt und endet historisch informierte Aufführungspraxis in der Gegenwart. Wie der Musikhistoriker betont würden künstlerisch interessante Ergebnisse gerade jene Projekte erbringen, in denen man eine historische Authentizität zwar anstrebe, diese aber nie vollständig erreiche.

Ausgehend von dieser Diskussion stellten wir uns immer wieder Fragen wie wir uns interpretatorisch einer Traditionalität oder Authentizität annähern könnten. Dabei fragten wir uns:

Geht es uns um die Imitation einer Alten Musik Ästhetik? Geht es um Interpretationsmodelle oder Spieltechniken der Alten Musik, die man verwendet? Inwieweit kann neu komponierte Musik alt sein?

Dabei wurde immer wieder deutlich, dass das was als „Alte Musik“ bezeichnet wird in den jeweiligen Kulturtraditionen Syriens, Kurdistans und des Iran nicht unbedingt mit einer bestimmten musikgeschichtlichen Schicht korrelieren musste aus der ein Stück stammt. Vielmehr ist das „Alter“ relational zu bestimmen, bedingt durch die Einnahme einer spezifischen Perspektive auf die Musikgeschichte der eigenen Kultur. Dabei spielt die musikalische Ausbildung, Professionalität, aber auch die eigenen Hörgewohnheiten eine wichtige Rolle. Zudem ist wichtig ob man sich und seine Praxis als Teil der Tradition versteht oder ob man sich von ihr distanziert.

Besonders schwierig ist der Umgang mit Stücken, die sich nicht ohne weiteres der klassischen Tradition, der Volks- oder der Populärmusik zuordnen lassen. Beispielhaft hierfür ist die Diskussion über das Stück „Shab intizar“ (s. Anhang).

Immer wieder wurde auch diskutiert inwieweit bestimmte Musiker wie der Oud Virtuose Naseer Shamma oder der kemancheh Spieler Kayhan Kalhor mit ihren „Innovationen“ und ihren Zugeständnissen auch an ein westliches Publikum authentisch oder nicht authentisch seien.

Auch erwies sich neben der musikästhetischen und musikgeschichtlichen Einordnung auch die Suche nach einem "Alte Musik" Repertoire im arabisch-persischen Raum als schwierig. Zwar wurden immer wieder einzelne Repertoire wie die al-Muwashshahât aus Aleppo erwähnt oder der von Musiktheoretikern und Komponisten wie Abd al-Qadir Maraghi (gest. 1435). Das aus arabischer Perspektive älteste Stück ist "Sama'i Bayati", ein 10/8 Takt Stück, dass in einer Version von Ibrahim al-Masri überliefert ist. Der Titel des Stücks bezieht sich dabei auf zwei Elemente: auf ein Formelement und auf eine Skale. Der Begriff Samai' bezeichnet einerseits eine instrumentale Form im 10/8 Takt, die aus fünf Teilen besteht,

diese werden in folgender Reihenfolge gespielt: A-B-C-B-D-B-E-B. Andererseits bezieht sich der Titel auf einen konkreten maqam: maqam bayātī, der mit einer Vierteltonabweichung der phrygischen Tonart ähnelt.

"Alte Musik" stellte sich in der Gesamtsicht nicht als ein zeitlich, musikästhetisch und spieltechnisch fundiertes Konzept dar sondern vielmehr als ein (re)konstruiertes, imaginiertes Konzept, das entscheidend individuell und relational geprägt ist.

### **Musikalische Fremdheit als Irritationsmoment**

Das Projekt geht von einem Verständnis von musikalischer Fremdheit aus, das darauf abzielt Fremdheit nicht als eine Eigenschaft, sondern als eine Relation zwischen drei Musikkulturen (arabisch, kurdisch, persisch) zu begreifen, die sich in der Probenpraxis, im Prozess des musikalischen Austauschs immer wieder neu definiert. Dabei spielten Imaginationen, Prozesse des "Othering" und der Fiktionalisierung des musikalisch Anderen eine wichtige Rolle. In diesem Sinne ist, wie Thomas Ott (1998) schreibt, "Fremdheit das Beziehungsverhältnis, das sich durch Nähe nicht abbaut, sondern sogar noch intensiviert." Das Fremde ist dabei kein Abstraktum sondern wird von jedem der beteiligten Musiker für sich ständig neu konstruiert. Für Mojtaba Fasihi ist das Singen einer zweistimmigen Passage europäischer Renaissancemusik fremd, dem arabischen Oud Spieler fällt es schwer auf seinem Instrument die bayātī Skala der persischen kemancheh auf sein Instrument und sein Tonsystem zu übertragen. Für den kurdischen Musiker erweist es sich als schwierig den obertonreichen Klang seiner Ney auf den scharfen Klang einer mittelalterlichen Flöte umzustellen. Für den europäischen Zuhörer klingt ein Minnelied von Walter von der Vogelweide, gesungen von einer zarten oszillierenden Frauenstimme mit melismatischen Ornamenten ungewohnt und "nicht zeitgemäß" im Sinne einer historischen Aufführungspraxis. In den Worten von Thomas Ott:

*"Es gibt nicht das Fremde, sondern immer nur mein oder unser Fremdes."* (Ott 1999: 2)

Das Projekt wollte diese unbewusst ablaufenden Prozesse des "Othering" , der "Purifizierung" und Einordnung in authentische oder weniger authentische Aufführungspraktiken aktiv hinterfragen. Wer definiert was eine reine, mündlich überlieferte traditionelle Musik ist? Welche Formen der Modernisierung (Verschriftlichung, Popularisierung, Neuarrangement, elektrischen Verstärkung) sind legitim, welche werden als störend empfunden? Letztlich ging es darum Aneignungs- bzw. Umdeutungsprozesse von musikalischer Fremdheit festzustellen und sie kritisch zu begleiten. Dazu zählt auch die Fremdheit nicht nur als ein inter- bzw. transkulturelles sondern auch als ein intrakulturelles Phänomen festzustellen. Beispielhaft hierfür ist die Kritik des kurdischen Ney Spielers an seinem Landsmann, dass er die Basssaite seiner Saz (eine Innovation des Instrumentenbaus) zu häufig benutze und die hohe Lage seines Instruments mit seinem charakteristischen Klang nicht genug hörbar sei. Auch zwischen den iranischen Musikern gab es stets Diskussionen

über die Wertigkeit bestimmter gewählter Lieder, wobei klar wurde, dass die Grenzlinie zwischen klassischer persischer Musik, Populärmusik und traditioneller Volksmusik nicht immer eindeutig zu bestimmen war. Zudem gab es Fremdheitsdiskussionen intrakultureller Art über den Wert bestimmter lokaler Instrumentaltraditionen (Luristan vs. Golpayegan vs. Mazandaran).

Das Projekt versuchte diese Ensemble-internen Diskussionen über das Fremde bzw. diverse Formen von dessen Aneignung aus dem Ensemble heraus für eine Öffentlichkeit zugänglich zu machen und Zugänglichkeit herzustellen. Im Sinne von Bonz (2012) handelte es sich um die performative Erschließung kultureller Zwischenräume.

Ob und inwieweit sich daraus eine transkulturelle musikalische (Klang)Identität herausbildete war bei diesem ergebnisoffenen Arbeiten nachrangig, zumal das Erheben von Hybridität als Norm oder als Zielvorstellung inter- oder transkulturellen Arbeitens, wie Mendivil (2012) aufgezeigt hat, hochproblematisch ist. Vielmehr ging es darum die Fähigkeiten zu kultivieren mit einem

*"nicht verfügbaren dritten kulturellen Raum, mit dessen situativer und kontextabhängiger Herstellung, verständlich umzugehen. Sie erfordert eine Einsicht in Voraussetzungen konkreter Praktiken sowie die Fähigkeit zu ihrer Einordnung."* (Klingmann 2012: 211)

(Musik-)Kultur erscheint in dieser Hinsicht als ein Handlungsraum, in dem (musikalische) Praktiken auf der Grundlage zerbrechlicher, immer wieder neu auszutarierender habitueller Bezüge vollzogen werden (Klingmann 2012).

## **Was ist DIALOG?**

Gleich zu Beginn des Projektes definierten viele der beteiligten Musiker\*innen für sich welche Form des musikalischen Austausch sie mit den anderen beteiligten Musik\*innen eingehen wollten und wie weit sie bereit waren sich für einen solchen Dialog zu öffnen. Der künstlerische Leiter des Projekts unterschied dabei zwischen zwei Grundformen der musikalischen Begegnung: "Frage-Antwort" und "Dialog", wobei es sich bei der Ersteren um ein musikalisches Nebeneinander und beim Dialog um ein musikalisches Miteinander (ein hybrides Verschmelzen) ging:

*"Grundsätzlich gibt es zwei Varianten: Variante 1 "Frage-Antwort", Variante 2 "Dialog". Bei Variante 1 gibt es eine Frage und eine andere Person antwortet, daraufhin antwortet ein Dritter und so weiter. Wir denken zusammen, wir fragen, antworten, teilen uns mit.*

*Bei Variante 2 Dialog können wir zusammen spielen aber wir müssen immer aufeinander hören. Zum Beispiel auf einer halben Note - Ich bleibe 10 Sekunden auf der Note und Misagh kann dann damit spielen. z.B. und dann endet Misagh auch mit einer langen Note und jemand anders spielt damit.*

*Wir müssen das nicht planen, aber wir müssen es mit denken: Rebal möchte jetzt einen Dialog machen, oder Rebal möchte jetzt "Frage-Antwort" machen...Das kommt wenn wir zusammen spielen..." (Alkhodari 20.2.2021)*

Andere Musiker\*innen entschieden für sich auf sehr divergierende Weise welche Intensität und welche Form der transkulturelle Austausch nehmen sollte. Während einige Musiker\*innen sehr stark ihren eigenen Traditionen verhaftet waren und wie Mojtaba Fasihi sogar die Möglichkeit eine kulturellen Austauschs offen in Frage stellten, wurde auf der anderen Seite etwa vom kemancheh-Spieler Mostafa Taleb die Idee des Musikers als musikalischen Grenzgänger vorgebracht, einem kulturoffenen Kosmopoliten der seine Sprache in unterschiedlichen kulturellen Kontexten teilt. Die beiden Zitate der beteiligten persischen Musiker seien hier beispielhaft gegenübergestellt:

*Mojtaba Fasihi: "Ich glaube nicht, dass Rebal persisch singen kann und ich arabisch. Weil es einige unterschiedliche Aussprachen und Akzente gibt. Ich kann nur persisch singen und Rebal nur arabisch. Aber die Instrumente können beides, sie können uns verbinden. Spanisch können wir zusammen singen, Rebal und ich. Und in der Improvisation können wir uns treffen, Rebal und ich, auf gesungenen Vokalen oder Melismen, das geht. Ich kann auch Instrumente mit meiner Stimme imitieren. Aber arabisch singen das ist sehr schwer für mich." (20.2.2020)*

*Mostafa Taleb: "We are humans, we live on the earth. And the earth is so small, I am Iranian, I don't care I am Iranian. I see the earth is so huge we should not divide it into countries, everyone is equal on this planet. If I want or if I don't want I will be a cultural worker, because my instrument is Iranian. I study folk, Iranian classic, Arabic, composition, Indian, European music - but when I want to play I will not use them. I want to use my language on it, I mean my own music language. So I always ask myself: What is music?*

*For example this is a metal. Men created metal, but someone is making a ruler, a door, someone a car, pencil, heating, a frame for my glasses, and someone makes a gun which can kill. What is the work of music, how do we use it, this is the question?" (20.2.2020)*

Der vokale Dialog wurde im Verlauf des Projekts primär zwischen Rebal Alkhodari und Mojtaba Fasihi geführt, doch während für den iranischen Sänger große Vorbehalte gegenüber einer Hybridisierung des Gesangs bestanden, war dies für Rebal Alkhodari mit seiner transkulturellen Musikerfahrung ein kleiner und selbstverständlicher Schritt:

*"I am trying to sing something from his song, he is trying to sing something from my song. We try to mix it together" (Alkhodari 20.2.2020)*

Ein wichtiger Faktor der dieses empathische musikalische Kennenlernen und das bewusste Umgehen mit musikalischer Fremdheit möglich macht war für viele Musiker\*innen die Zeit. Wie eine solche ideale Zusammenarbeit ergebnisoffenen Arbeitens ohne Zeit- und

Produktivitätsdruck aussehen kann, erklärte Mostafa Taleb am Beispiel seiner Zusammenarbeit mit dem französischen Cembalo-Spieler Jérôme Bertier:

*"My problems with music, living in 2020, is that: I meet with my friend for one year - Jérôme Bertier organ player, harpsichord player and piano teacher at conservatory. I said to him: 'Let's talk, lets share our knowledge and then we will start to play music!' The last thing which comes in a conversation between two musicians is the music. First: 'What do you like?' Like a couple. Two instruments are just two materials. It is important to know the way how I use it. When I know the person in front is interested in philosophy, Aristotle or Heidegger I think it is more important that we talk about these things. And then this stuff will bring us to the music. And then we can make a deep music."* (Taleb 1.12.2020)

Im Vordergrund des transkulturellen Dialogs stand dabei die Möglichkeit des Einbringens von eigenen interkulturellen Sensibilitäten und Potentialen. Dazu gehörte auch das bewusste Einfügen von Neukompositionen, "passend" zum Programm. Keinesfalls sollte man den Dialog von außen forcieren oder einer Verpflichtung zum "Hybridisieren" nachgeben. Der Dialog entstand zumeist an den Schnittstellen zwischen den Stücken oder in improvisierten Passagen.

Dabei gab es Stücke, die sich für den transkulturellen Austausch mehr eigneten als andere. "Âmed Nesîm-i Subh dem", ein Stück, das von Abd al-Qadir Maraghi (gest. 1435), einem persischen Gelehrten am arabischen Hof in Bagdad, komponiert wurde, und das uns in einer türkisch/osmanischen Version erhalten ist, schien sich oberflächlich für einen Dialog zwischen persisch-kurdisch-arabischem Repertoire zu eignen. "Cizîrê", ein kurdischer Tanz, eher nicht. Doch gerade "Cizîrê" erwies sich mit einem repetitiven Pattern als ein ideales Stück um die Vielfalt der musikalischen Kompetenzen zu Beginn des Konzertprogramms vorzustellen: iranische tahrir Technik, falsetto Gesang der arabisch melismatischen muwashshah Tradition, ein solo auf der Saz und der Qanun.

Das Ensemble verstand sich als ein Ort des Experimentierens. In den Worten von John Rink (1995) ging es in ihm nicht um "playing safe", in unserem Fall also um das Stehen auf dem sicheren eigenen kulturellen Grund und das Voranbringen der eigenen kulturimmanenten Musikästhetik, sondern um "taking risks", also um das Wagen auf unbekanntes kulturelles Terrain.

Wie lässt sich dieses Vertrauen etablieren, diese Handlungsspielräume innerhalb eines Ensembles schaffen und wie kann man die Austauschprozesse befördern?

Die wichtigste Aufgabe des Musikvermittlers/Musikethnologen in diesem Zusammenhang ist die Etablierung eines geschützten Raumes zum Proben, der ungehinderten künstlerischen Austausch in einer kulturellen Balance zwischen den drei vertretenen Musikkulturen ermöglicht. Immer wieder wies ich beispielsweise auf die Gefahr hin, dass das arabische Repertoire im Gesamtprogramm eine dominante Position einnehmen könnte. Im finalen

Programmkonzept einigten wir uns darauf, dass sowohl die Alte Europäische Musik, als auch die kurdische und die persische Musik jeweils mit drei Stücken vertreten sein sollte.

Mit Verweis auf die Idee eines kulturellen Austauschs auf Augenhöhe und demokratischen Entscheidungsprozessen bei musikästhetischen Entscheidungen, der Repertoireauswahl etc. griffen wir auch immer wieder auf Konzepte aus der „community music“ Forschung beispielsweise von Lee Higgins (2012) zurück. Danach agiert der Musikethnologe hier als „music facilitator“ in einer nicht intervenierenden, sondern in einer ermöglichenden Rolle. Allerdings kann man fragen ob es eines solchen „facilitators“ wirklich bedarf oder ob man den künstlerischen Prozess nicht gänzlich in die Eigenverantwortung der Musiker\*innen hätte überführen können. Dies ist soweit möglich auch geschehen, allerdings erwies sich die Präsenz eines Nichtmusikers, der keiner der drei vertretenden Musikkulturen angehörte in bestimmten Situationen als wichtig. Dies wurde besonders in zwei Konstellationen notwendig: 1) Wenn es um Fragen der kulturellen Balance (in einem Stück, in einem Programm) ging, 2) bei der Notwendigkeit des Vermittelns (in sprachlicher, musikästhetischer Hinsicht, zwischen mündlichen und schriftlichen Überlieferungspraktiken) und in der Vermittlung des Projekts an eine Öffentlichkeit bzw. 3) um interkulturelle Diskurse und Praktiken in Gang zu setzen bzw. Punkte zu identifizieren an denen innerhalb von Musikstücken interkultureller Austausch möglich war.

Idealerweise fungiert das Ensemble also als ein „safe space“, in dem man ein künstlerisches Risiko eingehen kann. Dies schließt die Möglichkeit des Experimentierens mit ein: mit Klängen, Klangkonstellationen, Spieltechniken, Repertoirezusammenstellungen. Für alle Beteiligten entscheidend war dabei das Gefühl für eine Co-Präsenz zu entwickeln, also „feeling comfortable in the presence of difference“ (Higgins 2012). Dies schließt ein, die eigene individuelle Kreativität in eine "kollektive Kreativität" einzuordnen und reflexiv zu bewerten. Ein solcher Prozess war bei der Einstudierung des Stückes "Intizar" der Qanun Solistin Rimonda Naanaa zu beobachten. Sie stellte ihre erste eigene Komposition immer wieder zur Diskussion, speziell die Instrumentation einzelner Passagen. Eine Arpeggien-Passage beispielsweise eignete sich für die gezupfte Qanun, aber nicht für die gestrichene kemancheh. „Was meint ihr?“ war eine vielfach geäußerte Frage an die Musiker bei der es darum ging ob eine Passage auf dem einen oder anderen Instrument gut klingen würde. Diese diskursive Grundeinstellung bei der man „seine“ Komposition als Basismaterial für eine Elaborierung, kollektive Weiterentwicklung verstand, hätte man in anderen Kontexten als eine künstlerische Unentschiedenheit angesehen. Hier handelte es sich um ein produktives Zögern. Für Rimonda Naanaa hieß das teilnehmen an einem solchen Ensemble sowohl eigene ästhetische Positionen zu vertreten, diese aber auch zu hinterfragen bzw. durch andere Musiker hinterfragen zu lassen.

**Was ist: neu gedacht? - Interpretation, Arrangement, Rekreation, Neukomposition**

Beim "Neu denken" der Alten Musik europäischer und orientalischer Tradition war das Element der Improvisation aus traditionellen Formen der Vokal- und Instrumentalmusik eine wichtige Grundlage: Mawal in der arabischen Musik für den Gesang und taksim, eine instrumentale Improvisation mit der kunstvollen Vorstellung einer maqam-Skala.

Für Rebal Alkhodari sind diese Improvisationsteile auch Indikatoren für die musikalische Qualität eines Sängers oder Instrumentalisten:

*"Mawal for me is a very important element which can show me if the singer has good skills or not. Mawal usually blends together what the singer has heard in his life and how much s/he is skilled. Singers need to listen to many songs and improvisations during their life so that they can create their own mawals. After that they need to practice a lot in order to be able to sing what they imagine. Mawals sum up what singers have learned and heard in their life."*  
(Alkhodari 22.3.2021)

Ausgehend von dieser traditionellen Praxis des Improvisieren ging es um das „Einpassen“ von Instrumenten und ihren Improvisationsteilen in ein vorgestelltes Klangbild, das spezielle Möglichkeiten des Arrangements einschloss. Das "Einpassen" wurde oft über die Perkussion und die orientalischen Blasinstrumente vorangetrieben. Beispielsweise wurde für die Einleitung des jordanisches Stückes „Ala En Mulayyiten“ explizit eine Einleitung mit der Doppeloboe mijwiz gewünscht, begleitet von der Bechertrommel darabukka. Dieses etwas grelle Klangbild sah man als adäquat für ein Stück aus der Volksmusik an, während man die duduk für dieses Stück verwarf. Bei dem kurdischen Tanz " Cizîrê" verzichtete man hingegen auf die traditionelle Instrumentierung mit der Oboenform zurna aus Lautstärkegründen und bevorzugte die ney. Hier kamen im eröffnenden Improvisationsteil beim künstlerischen Leiter des Ensembles noch ganz andere Klangassoziationen zum Tragen:

*"Besonders bei der Improvisation am Anfang - höre ich in meinem Ohr eine indische Sitar."*  
(Alkhodari 20.2.2020)

Diese Fähigkeit des "Neu Hörens", die letztlich ein "Neu Denken" d.h. neu arrangieren, improvisieren, komponieren nach sich zog entwickelte sich zunehmend im Verlauf des Projektes bei den Musiker\*innen und konnte nicht vorausgesetzt werden.

Auch bei den Perkussionsinstrumenten wurde der Klang in die Stücke eingepasst. Das kurdische Stück "Kavoke", ursprünglich von einer Rahmentrommel daf begleitet, wurde mit einer cajón Begleitung gespielt, was einen interessanten und ungewöhnlichen Effekt erzeugte. An anderer Stelle, besonders bei dem Renaissance Stück „Ecco la primavera“ setzte man hingegen auf das kleine Tamburin riq, das am ehesten in die feinere Klangwelt einer intimen Ballade passte. Für die Einleitung eines iranischen Stückes wählte der Solist Ronas Sheikhmous eine historische fyell aus Albanien (vergleichbar der bulgarischen kavall), die er selbst repariert hatte. Gerade dieses subtile Einfügen und Einsetzen von „kulturfremden“ Instrumenten bereicherte das Klangerlebnis z.T. auch durch einen bewusst eingesetzten Irritations- oder Verfremdungseffekt.

Im persischen Hochzeitslied "Baon baron" aus der Region Luristan praktizierte man diese Verfremdung beispielhaft:

*"Im Iran spielen wir das meist nur mit kemancheh und tombek aber nie mit santur. Hier spielen wir es aber auch mit qanun, wir geben ihm damit einen "arabischen Geschmack".*  
(Fasihi 20.2.2020)

Ein Beispiel wie man "kulturfremde" Interpretationsweisen auf europäische Musik anwenden konnte wurde in Walter von der Vogelweides Minnelied "Under der linden" aus dem 12. Jahrhundert deutlich. Hier gab Rebal Alkhodari die Devise aus "We build the piece one by one" - das hieß man reformulierte das Lied als solches in einem kulturellen Sinne neu und ließ eine kulturelle Überlagerung einer fiktiv authentisch mittelalterlichen Klangsprache bewusst zu. Dabei wurde das Lied in kulturell unterschiedlich beeinflusste Strophen aufgeteilt: eine erste "arabische Strophe" mit Rebal Alkhodari begleitet von Ronas Sheikhmous auf der ney. Die 2. Strophe sollte Azad Ahmad mit seiner Saz in der Tradition der kurdischen *‘āšîq* Tradition intonieren - einer Troubadour-Tradition der Gegenwart, die Parallelen zu den Praktiken des mittelalterlichen Minnegesangs aufweist. Die 3. Strophe sollte von Rimonda Naanaa, begleitet von der Oud gesungen werden, während die 4. Strophe Mojtaba Fasihi mit in einer persischen Version mit der typischen Vokaltechnik tahrir vorbehalten war. Die Grundfrage war dabei ob man "kulturell reine" Binnenstrophen schaffen sollte mit jeweils einem für die Kultur charakteristischen Klangbild oder ob man bereits in den Strophen Hybridität generieren sollte indem man zum Beispiel ein persisches Instrument zu einem kurdischen Sänger spielen lässt oder der Qanun einen persischen Sänger zur Seite stellt.

Besonderes Augenmerk wurde auch auf Übergänge gelegt. Wenn etwa beispielsweise die arabische nahawand Skala in eine persische Skala mit Moll-Charakter übergehen sollte wurde im Dialog der Modus Isfahan (entspricht Moll harmonisch) ausgewählt.

Auch strukturell setzte man sich mit den Formen der arabischen, persischen und europäischen Musik auseinander. Das Element "tahiml" oder "tahmila" aus der arabischen Musik als Kompositionsform beispielsweise wurde als besonders geeignet angesehen um improvisatorische Praktiken zu ermöglichen. In der klassischen arabischen Musik dient diese Form dazu vor einem Liedteil auf das Erlebnis des Vokalparts instrumental einzustimmen. Im orientalischen Ensemble Takhet wird die Melodie zuerst tutti intoniert ehe sie von verschiedenen Solo-Instrumenten variiert und improvisiert wird. Die "tahiml" Praxis ließ sich auf verschiedene Stücke aus dem persischen und europäischen Repertoire anwenden, sie stellte auch eine Möglichkeit dar instrumentale und vokale Teile abwechslungsreich miteinander zu verbinden.

Die am weitestenden gehende Form des "Neu Denkens" war die Neukomposition. Nach gemeinsamer Diskussion wurde entschieden, dass zwei Kompositionen, "Diyare doost" des kemancheh Spielers Misagh Joolae und "Intizar" der qanun Spielerin Rimonda Naanaa in das Programm aufgenommen werden sollten. Beide Stücke reflektieren die

musikästhetische Orientierung der Künstler\*innen: im Stück von Joolae hört man die Zusammenarbeit mit dem bağlama Virtuosen Levent Özdemir heraus und den Versuch Spieltechniken der bağlama auf die kemancheh zu übertragen. Im Stück von Naanaa erkennt man Anleihen bei der klassischen Musik, gerade auch im Aufbau des Stückes. Beide Stücke sind also „im Stile von“ gehalten, nehmen Bezug auf historische Vorbilder. Die beiden Komponist\*innen repräsentieren also genau die Idee der Wiederbelebung des Konzepts des Musikers als Arrangeur und als Co-Komponist eines Werkes (Haynes 2007).

Für Misagh Joolae ist die Neudeutung seines Stückes durch ein arabisch geprägtes Ensemble eine Bereicherung. Für ihn findet in der Neuinterpretation ein produktiver Dialog, ein "Gespräch" zwischen den Kulturen und ihrem Denken über Musik statt:

*"Es ist bemerkenswert, dass syrische Musiker\*innen das Stück mitspielen und neu gestalten. Da kommen neue Farben mit hinein durch die oud, ney, qanun. Das ist für mich etwas was ich unter 'Gespräch' zwischen den Kulturen verstehe. Wäre ich allein würde ich mit meiner kemancheh spielen. Das ginge auch aber ich finde gut, dass man als persischer Musiker, beeinflusst von türkischer Kultur, etwas komponiert und dann mit arabischen Musikern aufführt." (Joolae 21.2.2021)*

Im Fall des Stückes "Intizar" bestand die kreative Leistung nicht nur in der Erstellung einer Komposition durch die Künstlerin sondern auch in einem kollektiven, geteilten Prozess des gemeinsamen Arrangierens im Ensemble. Während Rimonda Naanaa erst einmal die Komposition auf die klanglichen Möglichkeiten und Spieltechniken "ihres" Instruments, der qanun zuschnitt, wurde in einem zweiten Schritt, angeleitet von Bassem Hawar, das Stück arrangiert und in den vorhandenen instrumentalen Klangfarben des Ensembles neu gedacht. Dies ist ein in der orientalischen Musik durchaus übliches Vorgehen. Ausgehend von der Kenntnis der Zusammensetzung des Ensembles und von den technischen Möglichkeiten der Instrumentalisten wurde nun ein Arrangement erstellt, das zu der Gruppe "passte". Dabei erbat sich die Musikerin von den Musikern Vorschläge für die Verteilung von Solo- und Tutti-Partien. Ausgehend von diesen Vorschlägen erstellte Bassem Hawar daraus ein "Arbeitsarrangement", das schließlich in der Praxis erprobt wurde. Die Komponistin selbst konnte über die finale Gestalt des Arrangements entscheiden, das letztlich aus einem diskursiven Prozess heraus entstanden ist.

Dieses co-kreative Element äußerte sich auch im Anwenden von ungewohnten Spieltechniken oder vokalen Techniken: Auch dies eine Form des "neu Denkens". Misagh Joolae spielte auf seiner kemancheh nicht nur im klassisch persischen Sinne sondern übertrug auch Grifftechniken der Flamenco-Gitarre auf sein Instrument bzw. imitierte Spieltechniken der türkischen bağlama. Auch der Saz-Spieler Azad Ahmad versuchte Spieltechniken der klassischen Gitarre auf sein Instrument zu übertragen während die qanun Spielerin Anleihen aus der klassischen Musik etwa in Form von arpeggierten Akkorden in ihre Komposition einbaute.

Bei den Sängern wurde auf das auswendige Lernen der persischen, arabischen, kurdischen, sephardischen und mittelhochdeutschen Texte geachtet. Dies eröffnete neue gestalterische Freiräume:

*"Wir müssen das nicht lesen, das sind kurze Stücke. Wenn wir eine große Partitur haben mit Harmonie, Opera, dann ja, aber hier macht es keinen Sinn."* (Alkhodari 21.2.2021)

Trotzdem erwies sich ausgerechnet dieser Prozess des transkulturellen Textlernens und der richtigen Aussprache der Texte als besonders schwierig. Mojtaba Fasihi etwa notierte sich den mittelhochdeutschen Text in Farsi Transliteration.

Immer wieder tauchten z.T. auch kulturell bedingte Schwierigkeiten bei musikalischen Lernprozessen auf. Beziehungsweise die Erkenntnis, dass ein "Neu denken" aufgrund einer kulturellen Inkompatibilität nicht möglich sei. Die für europäische Musiker relative unkomplizierte Zweistimmigkeit in einem Lied wie „Ecco la primavera“ (in Quarten und Sexten) stellte sich zwischen Rebal Alkhodari und Mojtaba Fasihi als eine größere Schwierigkeit heraus. Für Fasihi, der aus einer Vokalpraxis kommt in der die homophone Linienführung dominant ist, war es ein Problem sich in diese Zweistimmigkeit hineinzudenken. Dies gelang nur indem er akustisch beide Ohren abschirmte und so seine zweite Stimme singen konnte.

## **Klangperspektiven**

Akustik beeinflusst stark musikalische Erfahrung. Eines der wichtigsten Elemente des musikalischen Austauschs in Live-Situationen ist das "Aufeinander hören", das Schaffen einer "sonic community" (Lortat-Jacob 2020). Dieses wichtige Element fiel in der pandemischen Situation in vielerlei Hinsicht weg oder wurde neu konfiguriert, was einen schwierigen Adaptionsprozess bzw. Umdenkprozess von Seiten der Musiker\*innen erforderte.

### **a) In hybriden Probensituationen**

In diesen Situationen kam es zu einer physischen Präsenzsituation auf Distanz. Allerdings behinderten verschiedene Elemente das "Aufeinander hören". Der Sänger des Ensembles musste beispielsweise hinter einer Plexiglasscheibe singen wodurch sein Vokalklang reflektiert aber nicht an die anderen Musiker weitergeleitet wurde.

Auch die Sichtachse und damit die direkte visuelle Kommunikation zwischen Ensembleleiter und Musiker\*innen wurde zum Teil unterbrochen, da die Musiker im Abstand von 2 Metern in 2 Reihen saßen.

Der Online zugeschaltete kemancheh Spieler (Brüssel) war nur virtuell präsent. Der Workshop Leiter hielt bei den Solos der kemancheh das Handy in die Luft um eine virtuell-akustische Präsenz zu gewährleisten. Man spielte live zu einer virtuellen Präsenz, ohne dass der Solist dieses "klangliche Echo" selbst hören konnte, da er seine Lautsprecher

ausgeschaltet hatte. Es ging also darum einen gemeinsamen Klangraum auf Verdacht zu rekonstruieren, wobei die virtuellen Akteure sich den entstehenden gemeinsamen Klang vorstellen mussten.

#### b) in Online-Probensituationen

In der Situation von ausschließlichen Online Proben war das "aufeinander hören", "miteinander spielen" komplett unmöglich gemacht aufgrund des Verzögerungseffekts im Zoom Tool. Zudem wurden nur einige wenige Instrumente adäquat wiedergegeben, andere wie Blasinstrumente, Perkussion, qanun wurden vom Programm selbst akustisch ausgeblendet.

Statt eines gemeinsamen Musizierens stand die didaktische Arbeit im Vordergrund, das Klären von Abläufen, Instrumentierungen und Hintergründen der jeweiligen Stücke. Nur punktuell wurden "Einzelpromen" mit Einzelinstrumenten durchgeführt oder mit Sängern (Arbeit am Text) wobei alle anderen Musiker zwar mitspielten, sich aber auf "mute" stellten.

Diese Erfahrung verhinderte, dass man die Klanglichkeit von ganzen Stücken und gerade auch die klangliche Balance etwa zwischen Vokalteilen und Instrumentalteilen oder zwischen einzelnen Instrumenten adäquat darstellen konnte. Dies erfolgte erst in der Präsenzprobe.

#### b) in physischer Präsenz

In der Präsenzprobe stellten sich zwei Probleme heraus: die Problematik der Nicht-Anwesenheit des Publikums und die Sitzordnung mit 3 Metern Abstand aufgrund der Corona-Schutzverordnung.

Die Nicht-Anwesenheit des Publikums stellte insofern eine Problematik, dar, dass ein wichtiges Element einer "participatory practice" (Turino 2008) und somit ein wichtiger Motivationsfaktor für das eigene künstlerische Tun fehlte. Zwar hätte das Aufzeichnen eines Online Konzerts zahlreiche Vorteile (Möglichkeiten der Selektion und Nachaufnahme, Möglichkeit der Verbreitung in die Heimatländer der Musiker Iran, Türkei und Syrien und somit Partizipation für ein virtuelles Publikum, das physisch nicht hätte präsent sein können). Dennoch wogen diese Vorteile aus Sicht der Musiker\*innen das interaktive und motivierende Element des Publikums nicht auf. Zudem stellte sich heraus, dass die Klangperspektive aus dem Zuhörersaal grundsätzlich eine Andere ist als eine von der Bühne aus den Musikern heraus. Im Saal beispielsweise wirkte das stage setting mit oud links und qanun rechts, aber auch mit dem iranischen Sänger links und dem kurdischen Sänger rechts akustisch positiv, da sich so ein interessanter Stereoeffekt einstellte. Für die Musiker selbst blieb die Möglichkeit des "Aufeinander Hörens" aber unbefriedigend.

Besonders der kemaneh Spieler, situiert im Zentrum des musikalischen Geschehens, beschwerte sich, dass er zwar Sicht- aber keinen Klangkontakt zu einigen Musikern u.a. zu dem Saz Spieler in der letzten Reihe habe. Er wäre durch seine Position neben dem Perkussionisten im "Klangschatten" und könnte mit seinen potentiellen Duett-Partnern (oud,

saz, qanun) nicht wie gewohnt klanglich agieren. Auch die im vorderen Zentrum positionierte duduk hatte eine ähnliche Erfahrung der klanglichen Isolation.

Der Vorschlag war die Schaffung eines Halbkreises in dem Musiker und Sänger - so wie in den jeweiligen Volkstraditionen - nun aber unter Einhaltung der 3m Meter Regel, in dem nicht nur Sichtkontakt und Klangkontakt besser seien, sondern auch die Idee einer klanglichen, aufeinander bezogenen sozialen Ensemblgemeinschaft sichtbar seien. Dazu wurde der vorne mittig besetzte Bläser nach hinten in die Mitte des Kreises gezogen und die drei Reihen in eine Reihe aufgelöst. Das klangliche Ergebnis wurde von allen Beteiligten als besser empfunden obwohl es sich aus der Publikumperspektive nicht wesentlich von der Klanglichkeit bei der vorherigen Sitzordnung unterschied.

Die Begründung für diese Neuordnung des Bühnensettings war auf der einen Seite akustisch motiviert, auf der anderen Seite wurde aber von Seiten der Musiker\*innen auch eine kulturelle Begründung geliefert: Das Arbeiten in hintereinander gruppierten Reihen sei nicht traditionskonform sondern stamme aus europäischen klassischen Musikformationen wie dem Sinfonieorchester.

Mit ihrem Vorschlag nahmen die Musiker\*innen auch Bezug auf eine gängige Aufführungspraxis orientalischer Ensembles: das Sitzen im Halbkreis, dass es ermöglicht, dass alle Musiker\*innen sich hören und sehen können. Dabei spielt es keine Rolle, ob 4 oder 20 Leute zusammen spielen. Die Anordnung der Instrumententypen ist variabel. Oft jedoch sitzt der Ensembleleiter in der Mitte und der oder die Perkussionist\*in am linken Rand von der Bühne aus gesehen. Ist einer der Perkussionisten der Leiter, sitzt er ebenfalls links außen. Bei einer großen Anzahl von Perkussionisten bilden sie eine zweite Reihe hinter den anderen Instrumenten. Ein Dirigent, der nicht zugleich auch Sänger oder Instrumentalist im Ensemble ist, ist in der orientalischen Musik unüblich. Auch in dem Projekt erfüllt einer der Musiker/Sänger, die Aufgabe der Ensembleleitung: Rebal Alkhodari, rechts vom Ensemble aus gesehen, leitete die Probenarbeit und koordinierte das musikalische Geschehen. Wichtig war dabei der akustische und visuelle Kontakt zu ihm, aber auch unter den Musiker\*innen während des Probengeschehens. Dieser ist besonders für das Zusammenspiel und insbesondere für den Wechsel zwischen komponierten und improvisierten Teilen eines Stückes von größter Bedeutung.

In anderen Formationen orientalischer Musik haben sich Varianten der halbkreisförmigen Sitzordnung durchgesetzt: Im 5-köpfigen Maqam-Ensemble sitzt der Sänger in der Mitte des Halbkreises. In größeren Ensembles mit Solo Gesang hat es sich etabliert, dass der Sänger oder die Sängerin vorne steht bzw. sitzt, wenn er oder sie gleichzeitig ein Instrument spielt. Er ist von dem Klang der anderen Instrumente, die im Halbkreis hinter ihm/ ihr sitzen, dann optimal umgeben. Gerade diese Praxis, dass Vokalsolisten in der vordersten Reihe musizieren und somit auch eine interaktive Verbindung zum Publikum herstellen, ließ sich unter Corona-Bedingungen nicht realisieren. Statt dessen wurden die Sänger in die letzte Reihe verbannt. Dies hatte akustische Folgen: die Sänger mussten über ihrem normalen Lautstärkeniveau singen um sich gegenüber den Instrumentalsolist\*innen durchzusetzen.

Die Interaktion zwischen Musiker\*innen und Sängern, die gestalterische Vorgaben machten war gestört, da nur partiell ein Blickkontakt in die hintere Reihe möglich war.

Eine weitere Diskussion, die unmittelbar auf die zu Beginn erläuterten Authentizitätsfragen "Alter Musik" Bezug nahmen war die über die akustische Verstärkung. Ist diese Praxis in Alter Musik legitim oder nicht authentisch?

Sowohl der kemancheh Spieler als auch der Saz Spieler sind es gewohnt mit Verstärkung zu spielen, nicht akustisch. Daher ergab sich die Frage ob einzelne Instrumente verstärkt werden können und andere nicht? Misagh, der kemancheh Spieler argumentierte beispielsweise, dass Kayhan Kalhor, der kemancheh Virtuose grundsätzlich mit Verstärkung spielen würde. Aber in seinem Fall handelte es sich um ein solistisches Instrument, das verstärkt wurde. Würde es auch verstärkt wenn es in einem Ensemble wie Orpheus XXI NRW gespielt würde? Oder müsste es sich nicht vielmehr ohne Verstärkung besser „akustisch einordnen“ in einen homogenen Gesamtklang?

Orientalische Musiker wie Bassem Hawar betrachten die Problematik der akustischen Verstärkung aus dem Blickwinkel einer "natürlichen Ausbalancierung im Ensemble." Das bezieht sich zum Einen darauf, dass die Programmauswahl der Akustik des Raumes angepasst werden muss. Zum Anderen bietet Tontechnik Möglichkeiten einer Verstärkung, die der Musik gerecht wird und sie unterstützt. Die Verstärkung sollte dabei nicht zu einem Selbstzweck werden oder zu einem Automatismus beispielsweise wenn Musiker\*innen und insbesondere Sänger\*innen ausschließlich verstärkt musizieren und sie es sich auch gar nicht anders vorstellen können. Gerade beim Gesang ist dies natürlich eine Frage von Technik und Ausbildung der Stimme.

### **Musizieren in der Pandemie - Erfahrungen von (Selbst)isolation, Diskontinuität und kreativer Krise**

Ein wichtigen Einfluss auf das Gesamtprojekt aber auch auf die individuellen kreativen Möglichkeiten der Musiker\*innen hatte die Covid19-Pandemie. Welchen Einfluss hat die Pandemie auf die Probenarbeit, die Selbstorganisation der Musiker? Inwieweit werden kreative Prozesse neu gedacht oder in Frage gestellt?

Bereits jenseits der pandemischen Situation bedeutet das Ankommen in Deutschland auch für viele Musiker\*innen eine Erfahrung des sozialen Verzichts und der räumlichen Distanz, des Wartens. Rebal Alkhodari sagt:

*„Ich war zum letzten Mal 2011 in Syrien, vor 10 Jahren. Ich kann meine Staatsbürgerschaft nicht ablegen, daher werde ich immer Syrer bleiben.“* (Alkhodari 20.2.2020)

Und der kemancheh Spieler Misagh Joolae:

*„Ich habe vor 16 Jahren den Iran zuletzt gesehen. Jetzt schreibe ich Stücke wie Diyare doost, die sich mit der musikalischen Verarbeitung von Ferne auseinandersetzen...“ (Joolae 21.2.2021)*

Diese Grunderfahrung von Distanz zur eigenen (kulturellen) Heimat prägt viele der beteiligten Musiker\*innen. Viele von ihnen haben zudem die Erfahrung gemacht, dass ein Anknüpfen an kreative Praktiken wie in ihrer Heimat in Deutschland nicht ohne weiteres möglich ist. Viele der Musiker hatten bei ihrer Ankunft in Deutschland keine Instrumente so wie Rimonda Naanaa die auf einem Leihinstrument Benefizkonzerte spielte um sich selbst ein Instrument finanzieren zu können oder Mojtaba Fasihi, dem ein Freund erst eine Violine lieh um ihm eine Musiziermöglichkeit in der Erstaufnahmeeinrichtung zu ermöglichen. Diese Erfahrung von Diskontinuität und erschwerter kultureller Teilhabe verstärkte sich in der Zeit der Pandemie. Viele Musiker fühlten sich rückerinnert an ihre schwierige Anfangszeit in Deutschland ohne Proben- und Auftrittsmöglichkeiten und Exklusion vom Konzertleben.

Die Rezeption der für alle Musiker\*innen belastenden Situation durch Covid19 sei hier durch die Erfahrung des Instrumentalisten Ronas Sheikhmous wiedergegeben. Der aus dem kurdischen Teil Syriens stammende Spezialist für orientalische Blasinstrumente erlebte dabei die pandemische Situation im ersten Jahr (2020) grundlegend anders als im 2. Jahr (2021).

*"Zu Beginn wurde meine Arbeit auf home office umgestellt. So hatte ich mehr Möglichkeiten meine Projekte und Planungen voranzutreiben. Ich hatte endlich Zeit einige orientalische Instrumente, die ich brauchte in Ägypten, Tunesien, der Türkei und Afghanistan zu bestellen. Ich habe auch mehr Musik gehört, meinen musikalischen Horizont erweitert und mehr geübt. Ich konnte mehr Musik spielen und an meinen neuen Ideen arbeiten; so habe ich 2020 die Filmmusik für einen Kurzfilm komponieren können." (Sheikhmous 12.3.2021)*

Ganz anders sieht der Musiker die Situation 2021, die er als zunehmende Belastung für seine Kreativität betrachtet:

*"Nach fast einem Jahr ist der Stress stärker geworden: mein Zertifikatslehrgang an der LMA, alle Proben, alles ist online. Deswegen fühle ich mich so als ob ich auf zoom lebe. Jeden Tag zoom. Es fehlt die Motivation zu musizieren. Ich bin der Einzige in meiner Familie der Musik spielt. Ich fühle mich allein." (Sheikhmous 12.3.2021)*

Die Erfahrungen von wechselnden Online- und Präsenzproben bewertet er kritisch:

*"Ich sehne mich danach wieder ohne Online-Latenz zu musizieren. Als wir in Präsenz unseren letzten Workshop gespielt haben, konnten wir viel mehr schaffen als in den Online Workshops. Präsenz ist produktiver..." (Sheikhmous 12.3.2021)*

Für den künstlerischen Leiter des Projekts ergab sich durch die Pandemie vor allem eine andere Form des Arbeitens, die sich essentiell von der Live-Probenarbeit unterschied:

*"I didn't need to stop any type of musical relationship with anyone but maybe we needed to adapt to a new kind of working. For example with the "Orpheus" project we used to practice*

*live but when we started to work online, we were focusing on learning the piece and preparing it, so that we can play it perfectly when we meet. Something similar did not happen in the normal life of a musician before, we only met and played and it; and it was through playing itself that we learned the piece." (Alkhodari 22.3.2021)*

Einordnende oder gar vergleichende Studien zu diesen individuellen Erfahrungswerten sind bisher noch rar. Ein Beispiel ist die von Alexander Crooke und einem Forschungsteam an der Universität Melbourne geleitete Studie "The impact of social distancing on community musicians' social networks" in dem auf einer Datenbasis von 16 interkulturell arbeiteten community Musiker\*innen aus Australien, den USA und Norwegen mit deduktiven und induktiven Methoden erforscht wird wie sich Ensemble Arbeit und sozialer Austausch zwischen Musiker\*innen transformiert (SIMM 2021). Das Forscherteam stellte dabei die Fragmentarisierung bestehender sozialer Netzwerke fest (oft verbunden mit ökonomischer Prekarität, und dem Verlust der sozialen Anerkennung/Validierung künstlerischer Arbeit). Auf der anderen Seite wurde der Aufbau von alternativen Netzwerken im Online Format festgestellt. Musiker\*innen nutzten laut dieser Studie die Pandemie-Zeit um sich in der Online-Sphäre als Künstler\*innen sichtbar zu machen, Online-Kurse zu etablieren und sich mit der Anwendung von musikbezogener Software auseinanderzusetzen. Zudem wurde die Möglichkeit für "Corona collaborations" genutzt, die Möglichkeit einer kurzfristig künstlerischen Zusammenarbeit über große räumliche Entfernungen hinweg. Letztlich kam es zu einer Verschiebung des sozialen Kapitals von Musiker\*innen von einem "bonding capital" zu einem "bridging capital" (Sargent 2009). Während das "bonding capital" auf der physischen Präsenz von Musiker\*innen an einem Ort beruht, eine kulturelle Intimität des Austauschs in geschlossenen Netzwerken, das Vertrauen und Zugehörigkeit fördert und die Sinnhaftigkeit des eigenen Tuns wird "bridging capital" durch offene erweiterte Netzwerke generiert, oft in virtuelle Räume hinein. Hier spielen Vertrauen und geteilte Werte eine untergeordnete Rolle. Der Austausch und das Einbringen neuer Ideen stehen hier im Vordergrund.

Rebak Alkhodari ist sich dieser neuen Möglichkeiten als Musiker bewusst und nutzt sie selbst offensiv, sieht allerdings Nachholbedarf bei vielen seiner Kolleg\*innen:

*"I believe Corona let musicians work more to improve their existence in the virtual world. It opens many doors regarding knowing other musicians and plan projects with them. We were used before only to work with people we knew. But after corona, I think everyone started to look beyond, to see larger opportunities. Personally, I was already deeply involved in these virtual networks but I did my best to help to advise other musicians on how to improve their career by promoting themselves online. " (Alkhodari 22.3.2021)*

Im Projekt wurde die Möglichkeit der Erweiterung der Netzwerke relevant, als ein neuer Musiker als Ersatz für den in Belgien lebenden kemancheh Spieler gefunden werden musste. Dies erfolgte auf dem Weg der Online-Recherche, einem erkundenden Online-Gespräch mit dem künstlerischen Leiter und der Einladung zu einem Probeworkshop. In dieser Hinsicht brachte die Covid19 Situation dem Projekt auf der einen Seite neue künstlerische Ideen

eines professionell agierenden Musikers, andererseits sorgte sie für eine Diskontinuität gegenüber den bereits entwickelten Ideen eines fruchtbaren arabisch-persischen Musikaustauschs.

Erste Initiativen zur Bündelung von Forschungen zum Thema der Langzeitwirkungen der Covid19 Pandemie auf kreative Praktiken hat das Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt mit dem "Musicovid- An International Research Network" unternommen:

<https://www.aesthetics.mpg.de/forschung/abteilung-musik/musicovid-an-international-research-network.html>

Es bleibt zu hoffen, dass weitere vergleichende Studien folgen werden.

### **Schlussbetrachtung**

Das Projekt "Alte Musik neu gedacht" war in vielerlei Hinsicht ein "Lernprojekt". Dieses Lernen bezieht sich primär auf drei Ebenen: a) auf die "unbewusste Professionalisierung" innerhalb des Ensembles, b) auf das Lernen im Sinne von Weiterdenken von tradierten Deutungsmustern der eigenen Musik im interkulturellen Austausch, c) auf das Lernen einer Neuorientierung der eigenen Musizierpraxis in einer pandemischen Lage angesichts eingeschränkter Probe- und Austauschmöglichkeiten.

Für Bassem Hawar war in diesem Projekt besonders wegweisend der Austausch zwischen den professionellen Musikern und den sehr guten Laienmusikern, die gegenseitig voneinander lernen und die Sichtweisen des jeweils anderen kennenlernen konnten. Dabei haben die professionellen Musiker schwierige Anweisungen zur Spieltechnik anschaulich und klar verständlich erklärt. Das war eine besondere Herausforderung, da die Anordnung des Ensembles durch die Corona-Vorgaben nicht ideal sein konnte. Die erschwerten Bedingungen des Zusammenspiels (einschließlich der Erfahrung von hybriden und kompletten Online-Workshops) hatten für alle einen großen Lerneffekt.

Eine wichtige Rolle in dieser besonderen Lage kam der Leitung des Ensembles zu. Es lag am künstlerischen Leiter die "sonic community" in Zeiten der räumlich und akustischen Distanz zu generieren und aufrechtzuerhalten, den Geist orientalischen Zusammenspiels erahnen zu lassen. Dies ist aus unserer Sicht trotz allem gelungen. Zudem wurde bei den Proben aktiv daran gearbeitet das Selbstbewusstsein und die Bühnenpräsenz der Musiker vor allem in den Stücken mit Gesang zu stärken, in denen sie sich oft zu Unrecht als Hintergrundbegleitung verstehen.

Von besonderer Bedeutung sind Projekte zum interkulturellen Austausch in Zeiten, in denen Distanzierung und Selbstvergewisserung auch in kultureller Hinsicht im Vordergrund stehen. Sie ermöglichen Zugänge zu eigener und anderer kultureller Fremdheit und eine Form der Solidarisierung durch Musik, die bestärkend auf kreative Musiker\*innen wirkt. Der Wert eines solchen Austausch ist umso höher einzustufen, wenn man bedenkt dass der

Brückenschlag zwischen verschiedenen orientalischen Kulturen in den Ursprungsländern selbst heute weitgehend unmöglich ist und nur im Exil stattfinden kann.

## Bibliographie

Bonz, Jochen 2012. *Das Kulturelle*. München: Wilhelm Fink.

Haynes, Bruce 2007. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford Scholarship Online 2010.

<DOI:10.1093/acprof:oso/9780195189872.001.0001> letzter Zugriff: 23.3.2021

Higgins, Lee 2012. *Community Music - In Theory and in Practice*. Oxford Scholarship Online 2012.

<DOI:10.1093/acprof:oso/9780199777839.001.0001> letzter Zugriff: 23.3.2021

Klingmann, Heinrich 2012. "Transkulturelle Musikvermittlung: Musikpädagogik im musikkulturellen Niemandsland?", in: Binas-Preisendörfer, Susanne/Unsel, Melanie (Hg.): *Transkulturalität und Musikvermittlung. Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 201-218.

Lortat-Jacob, Bernard 2020. *Petits pays, grandes musiques - Le parcours d'un ethnomusicologue en Méditerranée*, Nanterre: Société d'ethnologie.

Mendivil, Julio 2012. „Transkulturalität revisited: Kritische Überlegungen zu einem neuen Begriff der Kulturforschung“, in: Binas-Preisendörfer, Susanne/Unsel, Melanie (Hg.): *Transkulturalität und Musikvermittlung. Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 43-61.

Sargent, Carey 2009. "Local Musicians building global audiences - Social Capital and music distribution of user-created content on- and offline", *Information, Communication & Society* Vol. 12 (4), 469-487.

Ott, Thomas 1998. "Unsere fremde Musik - Zur Erfahrung des "Anderen" im Musikunterricht", in: Pfeffer, Martin/Vogt, Jürgen/ Eckart-Bäcker, Ursula/ Nolte, Eckhard (Hg.): *Systematische Musikpädagogik oder: Die Lust am musikpädagogisch geleiteten Nachdenken. Eine Festgabe für Hermann J. Kaiser zum 60. Geburtstag*. Augsburg: Wißner, 302-313

Rink, John 1995. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

SIMM-POSIVIUM #5 Intercultural Social Music Projects, BOZAR Brüssel 17.2.2021:

< <https://www.youtube.com/watch?v=6byDaXezk78&t=387s> > letzter Zugriff 23.3.2021.

Taruskin, Richard 1995. *Text and act: Essays on music and performance*. Oxford: Oxford University Press.

Turino, Thomas 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.

## Let the artists talk! - Interviews/Diskurse im Umfeld des DIALOG Projekts "Alte Musik neu gedacht"

Interview über die Zielstellungen und Wurzeln des Projekts mit Bassem Hawar (BH) und Eckehard Pistrick (EP), Köln, 16.9.2020

EP: Inwieweit haben wir es bei dem arabisch-persischen Kulturraum mit einer Region zu tun, in dem musikalischer Kulturaustausch schon immer eine Selbstverständlichkeit war? Wer waren die Hauptakteure dieser kulturellen Vielfalt?

BH: Unsere Musiktradition hat tiefe Wurzeln, vor 5000 Jahren in der sumerischen Zeit, Mesopotamien. Die Araber kamen später. Die Juden haben eine große Rolle gespielt und die Christen eine große Rolle für den Gesang, da war etwa Mar Afram *al-Syriani* (306-373 n.Chr.) der für uns in etwa einen Stellenwert wie Bach einnimmt...Die Tonsysteme sind komplex, es gab 8 Hauptskalen (ajam - Dur, nahawand - Moll, jarga, bayat, sabah, segah, hijaz und kurd) heute geht man von 13 Hauptskalen aus und dann gibt es da eine ganze Reihe von segah mit Vierteltönen als Grundton. Eine Vielfalt an wechselnden Rhythmen...

Mit Maria Jonas habe ich viel über die Verbindungen zwischen europäischer Musik des Mittelalters und orientalischer Musik diskutiert. Auf unserer Suche nach Musik für unsere Programme haben wir viele Gemeinsamkeiten gefunden. Rhythmen, Skalen, Mikrotonalität - vieles hat sich in der europäischen Musik schneller in eine neue Richtung entwickelt als in der orientalischen Musik.

Den Höhepunkt des Kulturkontaktes bildet die andalusische Musik: Das ist eine Mischung von arabischer, sephardischer, europäischer Musik, geboren in al-Andalus. Die Menschen kamen von überall, aus verschiedenen Kulturen und Religionen: es sind die verschiedensten musikalischen Einflüsse und Spieltechniken erkennbar. Eine wichtige in al-Andalus entstandene Form des Gesangs – muwashahat – hat sich später im Mittelmeerraum, in den Maghreb-Staaten, im Libanon und in Syrien durchgesetzt, aber nicht in Bagdad.

Heute nehmen die – meist im Exil lebenden - Musiker den alten Stoff von überall und machen damit neue Dinge. Musik ist offen und wir dürfen einige kleine Änderungen machen, angepasst an unser heutiges Leben, unsere Situation. Zum Beispiel damals war Moll eine "glückliche" Skala. Als Musiker spielen wir manchmal so: Wie kann man Dur spielen - aber traurig? Wie kannst du Moll spielen - aber glücklich? Das ist auch eine Art Spiel. Und jetzt heute: wie war dieser Text, glücklich oder traurig? Wenn der Name "Maria" kommt, was sollen wir jetzt machen, wie spielen? Wenn Gottes Name kommt in arabischer Musik muss es nach oben gehen. Und genauso ist es bei den Marienliedern des Mittelalters.

EP: Wie viel interpretatorischen Freiraum bietet denn die "Alten Musik" aus orientalischer Sicht? Wie viel Co-Kreation und Imagination ist da möglich?

BH: Die alte orientalische Musik ist uns nicht zu 100% überliefert worden, zumal sie nicht notiert ist. Wir wissen: ungefähr so soll man diese Skala spielen und dann weiter - wie kannst du improvisieren? An dieser Stelle spielt die Kultur eine Rolle: wo bist du? Wenn du in Ägypten lebst, dann improvisierst du so, wenn du in der Türkei bist so.

EP: Es ist also auf jeden Fall so, dass die Alte Musik Europas von der orientalischen mündlichen Musik profitiert, aber was profitiert die orientalische Musik heute von der europäischen Alten Musik und deren Praxis?

BH: Die europäische Musiktradition ist Bestandteil des Studiums der Musikwissenschaft auch in Bagdad und hat daher auch mich beeinflusst. Aber nun bin ich hier. Es gibt keinen Weg zurück. Es gibt kein gutes Leben für Musiker dort. Die goldene Zeit ist in Deutschland, in Europa. Hier entwickelt sich die orientalische Musik aktuell weiter. Die Musiker lernen von uns. Zum Beispiel unterrichtete ich irakische Musiker im Internet und sie kommen, denn sie haben keinen Lehrer. Das ist fast in der ganzen orientalischen Musik so. Fast alle Lehrer, Musiker sind weg. In Syrien ist das extrem, sie sind eine sehr starke Schule. Die sind so viele, dass die sich gegenseitig nicht einmal kennen. Bei uns sind es weniger, wir kennen uns alle. Die sind alle hier jetzt. Aber das ist nicht schade, denn wenn sie dort bleiben würden, würde die Musik sterben.

EP: Wie sieht es mit dem professionellen Niveau auf den traditionellen Instrumenten aus? Sie werden nicht alle an Konservatorien unterrichtet...

BH: Santur, djoze, kemancheh: immer weniger Leute spielen diese Instrumente.

Wie viele Leute in der Welt spielen kemancheh? Nicht mehr als 20! Und wie viele davon spielen auf einem hohen Niveau? Weniger als 10! Ich kann dir die Namen sagen.

Es gibt Hobbymusiker - die sind auch gut. Aber die können nicht weiter gehen mit dem Instrument, weil es keine Hoffnung gibt mit diesem Instrument weiterzuspielen, denn alle spielen Geige.

EP: Wo siehst du im Orient die Vermittlungsorte zwischen europäischer und arabischer Musik? Wo hybridisiert sich die traditionelle Musik vor Ort?

BH: Der Libanon hat eine große Rolle gespielt weil es dort so viele Christen gibt. Sie sehen sich nicht als Araber sondern als Europäer. Sie sind die Brücke nach Europa. Deshalb wollen sie unbedingt Jazz machen. Sie wollen keine arabische Improvisation in ihren Liedern, sie wollen Kontrabass, Saxophon. Das ist so ein Blick wie orientalische Leute die Modernisierung bis heute sehen. Das ist schade. Aber sie leben nicht hier. Wenn sie hier leben würden, würden sie das anders sehen.

EP: Der Ort bestimmt also grundlegend das Selbstverständnis wie man über seine eigenen musikalischen Traditionen nachdenkt. Doch was verändert sich tatsächlich in der orientalischen Musik wenn sie modernisiert, also europäisiert wird?

BH: Das Saxophon soll ohne Vierteltöne spielen. Schrecklich. Und was passiert? Es entsteht "geklebte Musik". Eine Sängerin singt ein Lied mit Vierteltönen, wunderbar! Doch auf einmal kommt ein anderes Solo und man erschrickt. Das klingt so, als ob es nicht zusammen passt. Irgendwie wird es zusammen geklebt, aber es ist geklebt. Aber wir wollen, dass es zusammenschmilzt. Diese "geklebte Musik" entsteht vor allem dann, wenn man (noch) keine Erfahrung hat.

Dabei braucht man Zeit um die Verbindungen finden. Viele Diskussionen, viel reden muss man. Vor 10 Jahren habe ich mit Mittelalterlicher Musik angefangen. Ich habe viel gelernt aber natürlich habe ich viel erlebt mit 'geklebter Weltmusik'. Es ist wie bei einem Topf. Wenn du alle Zutaten hast, dann weißt du was du kochst. Du hast alles probiert. Das ist der Unterschied. Die Erfahrung spielt eine sehr große Rolle. Ich habe Jazz gemacht und Rock, ich habe auch Heavy Metal gespielt. Ist das Jazz, ist das Heavy Metal? Nur Hören, ein bisschen verstehen, was ist das für Musik? Dann weißt du, wo du bist, an welchem Punkt. Es gibt nicht: das ist besser, das ist schlechter. Es gibt nur so oder so. Wir orientalischen Leute müssen viel hören. Denn wir haben das in unseren Kulturen nicht automatisch mitgelernt: die Auseinandersetzung mit dem Anderen wie beispielweise Jazz und zeitgenössischer Musik.

Möglichkeiten und Limitierungen eines persisch-arabischen Musikdialogs -

Wie, Warum, mit welchem Material?

Gespräch beim 1. Workshop mit Rebal Alkhodari (RA), Eckehard Pistrick (EP), Ronas Sheikmous (RS) und Mostafa Taleb (MT), Dortmund 27.2.2020

RA: Although you think our cultures are distant, if you see it much closer we have more mutual things than any other kind of culture. For example Mojtaba, the Iranian singer, can read the same language like me. It does not need any change. We have the same letters, he just needs to fix some pronunciation. Sometimes we have the same word with a different meaning. No one tried to do something from the same perspective. Instead of saying: No, he is Iranian and he is a Syrian. I am trying to sing something from his song, he is trying to sing something from my song. We try to mix it together, we are searching for common ideas in music.

For example we spoke about the importance of spiritual music in our traditions. According to Mostafa and Mojtaba an important part of Persian music is spiritual, we don't call it religious. We don't want to put it in the religious box: this is how we decided together. This is one direction we could follow.

A second direction could be wedding songs. Like dance songs we have in both our traditions, how we can mix them...

Another is about love stories...romances. They have Shirin and Farhad, we have Yaseen and Bahiyya, the Sephardi Jews have their own love couples.

RS: I have found many connecting points. In Persian and Kurdish. It is a borderland culture between the Kurds and the Persians.

MT: The language I speak is called Lak, it comes from the region "Luristan" and the "Kurds". So the language I speak is a mix.

RS: I come from Northeast Syria, Qamishli. The rhythms are similar to Iran but are more influenced from Arabic, notably Syrian music traditions. Kurdish music in terms of scales is much more influenced from Arabic music than from Persian music!

MT: One way to build bridges could be to invite Jazz musicians, at least for the traditional pieces as this kind of music generally suits them.

But we have a problem in Iran and this relates to notation. It is not possible to write down what I play. We have maqam, dastgah however you want to call it. 5 for singing and 7 for playing and ever dastgah has different moods or better feelings. So we cannot write down the feeling. For major for example we have 35 different "scales", but we cannot properly say "scales" but should say instead "feelings". We call them gushe. If you go from first to second gushe you should change your feeling to play the second one. So, how to write it down?

RS: In terms of oral transmission we have a popular saying in Kurdistan: the pieces who are strong enough survived, have come to us. Those who had a good melody, beautiful lyrics because not everything can be written down. There is a natural selection and only the strong music survives. To have no notation in this sense was good, as it was like a filter of music history. Not everything of Mozart is great...

RA: No, Mozart is great, always...(laughing)

But the question is: what is classical, what is traditional, folklore? We have inherited the concept of the 'classical' from the Europeans. But what does it mean for us?

EP: For us it relates to a particular period in music history. Classical means also a reference to antiquity, Ancient Greece and Rome and their values, high culture...

MT: The Iranian 'Classical' is the Iranian 'Traditional'. It is like a book: you have Bach, Mozart....

RA: It reminds me of the Llibre Vermell. Did you ever see the notations there which Jordi Savall uses? This is a notation from 12th century from Montserrat...It is about moving your voice up and down, nothing else. This is the very beginning of the notation as we read it now. It is a 5 line system. This here is a sort of rhythmic sign, a quaver...

MT: In our tradition there was this great man: Darvish Khan (1872-1926) he was the first to pick up every music of every town in Iran. They built the classical Persian music. He put all together. His friend wrote it down because he himself did not know how to notate. He was player, and master Bourumand (Nour-Ali Bourumand 1905-1977) wrote it down. He was a pupil of Darvish, went to Europe, studied there music theory and came back and studied setar. He studied solfeggio and when he returned he found Darvish Khan. He was playing and Bourumand was writing it down.

And a much longer time ago we had Abd al-Qadir Maraghi (died 1435). He had many compositions but we don't have any record of that. Inside that music I feel it is not like 'real Iranian music', the colour is more Arabic. In fact it is changing constantly. First you have an Iranian colour and that is changing into an Arabic mode, into a Turkish one. He tried to mix all that music of the period into one piece. Maybe it was him who tried to do that. Or it was

simply the music of that time itself. Many pieces were attributed to him but it is not clear whether he is the author. We say 'it sounds like Maraghi'. The first piece of the program "sama'i bayati", these changes of modes inside one piece. Noone did that. It must be from him..."

RA: When we refer to Old Music we refer to all music before 1940 basically. Why? If you listen to that kind of music it is like you listen to Ottoman music from the 16th or 17th century.

What we just sung although it is from 1940 - you felt it is like an Ottoman piece. If you look into Europe you understand that the sephardic tradition 600 years ago is very close to our tradition. And not to our tradition 600 years ago, but also to our tradition 50 years ago! Because we Arabs were always working on developing the melodies. Europe in the 15th/16th century limited to do that and went more into the direction of harmony, homophony, polyphony etc. So that's why there is a huge similarity between our music even from the 19th and 20th century and the sephardic music.

EP: Does this relate also to the fact whether a music was written down or orally transmitted? As soon as it has a composer, it is considered as modern?

RA: For us this is a big problem because in our tradition we don't have anything written before 1930. This is why I argue always with those who say: 'This music is traditional.' Arabs simply did not write it.

MT: I know in Iran it was happening 120 years ago. So we share the same situation. Although we had earlier number notations called "Abjad" dating back 800 years ago.

RA: It was always transcribed by ear. The first notations were result of Europeanization. When the French came in early 20th century to colonize Arab countries.

MT: I researched a little how and why Iranian music became notated first. Ahmad Schah Kadschar (1897-1930), our king at that time travelled to Europe. In a city he saw European music. There was a guy standing in front of the musicians, waving his arms. 'We need this for our country.' he said and brought the composer of the army to Iran. And they started to establish an army band with a conductor in Iran 135 years ago.

RA: But other things we take as 'European inventions' have started in Arab culture, harmony for example. It was al-Farabi (872-950), the famous philosopher in his great book "Kitab al-Musiqā al-Kabir". There can be found some interesting sentences like this one:

'When you put the first and the third of the same scale together it will sound a very nice harmony.'

'At the same time: if you put the first and the fourth it will be a little dissonant.'

Later in the 13th century, in 1258 the Mongolians conquered Baghdad. They killed thousands of people, they took the library of Baghdad and threw it into the river. The history books say that the Tigris river turned blue for 3-4 years because of the ink of the books. That was a big shift in Arabic history. This place Baghdad, these libraries were hosting all what Arabs were writing. Suddenly we lost all of that and had to start again...They decided to kill first Caliph Muhammad II ibn Mahmud and then to kill the history. The first Islamic Caliph was in Damascus, then it moved to Baghdad when the Caliph was there. And when later the Arab world recovered a little they brought all intellectual people and the important works to Istanbul. This is why we now think always of Istanbul as the center of everything..."

Was ist populär, was ist Tradition? - Diskussion über Innovation versus Authentizität in der arabischen und persischen Musik mit Misagh Joolaei (MJ), Rebal Alkhodari (RA) und Eckehard Pistrick (EP) im Rahmen des Online-Workshops am 20.2.2021

EP: Ein besonders kontrovers diskutiertes Stück im Repertoire ist "Shab-e Entezar" (Die Nacht des Wartens) von Darius Rafiee, einem Sänger der klassischen persischen Musik, der 1928 in Bam geboren wurde und später in Teheran Karriere machte. Er wird als einer der größten Sänger des 20. Jahrhunderts angesehen und hochverehrt nachdem er mit 31 Jahren früh verstarb. Was stört dich als klassischer kamancheh Spieler an diesem Stück das von einem anderen iranischen Musiker im Ensemble vorgeschlagen wurde?

MJ: Aus der Perspektive eines traditionellen persischen Musikers kann ich das einschätzen, dass dieses Stück nicht in das Programm passt. Das ist nicht gut für so ein Programm. Wenn wir traditionelle Stücke haben wollen, dann passt das nicht. Es ist aus der Grenze zwischen traditioneller und Popmusik. Auch dieses Shab-e Entezar, die Melodie ist wunderschön, aber das Stück ist nicht anspruchsvoll (technisch, musikalisch).

EP: Aber wir sollten nicht denken, nur weil es nicht alt ist passt das Stück nicht in unser Programm. Es geht auch darum wie ein solches Stück gespielt wird. Es geht um die Interpretation...

Man kann ein Popmusikstück auch wie ein „Alte Musik Stück“ spielen....Wir sollten vielleicht nicht so puristisch sein.

MJ: Vielleicht sollten wir doch so streng sein, denn wir haben so viel „gute“ traditionelle Musik.

RA: Aber ich sehe diese Musik nicht, auch wenn Mostafa da war er sagte mir immer wieder: dies ist nicht gut genug und dies auch nicht.

EP: Es gibt hier noch ein weiteres Problem: Jeder iranische Musiker schlägt traditionelle Musik seiner Heimatregion vor. Mostafa war aus Luristan, Misagh aus Mazandaran, Mojtaba schlägt Stücke aus Golpayegan vor.

RA: Sind diese Repertoire wirklich so unterschiedlich dass man es nicht schafft diese zu verbinden? In Syrien sind wir uns manchmal auch uneins, aber nicht in dieser Weise...

MJ: Es ist nicht so ein großer Unterschied aber ich frage mich wirklich was der Grund dafür war, gerade diese beiden Stücke auszuwählen... Der Anspruch dieser Stücke ist nicht ausreichend.

RA: Mit ‚Qualität‘ was meinst du damit?

MJ: musikalisch meine ich, das hat aber nichts mit der Struktur der Stücke zu tun. Zum Beispiel kann man eine ganz einfach simple Melodie haben zum Beispiel so... Aber man fühlen, dass sie mehr Gewicht hat.

RA: Ich kann das nicht fühlen. Vielleicht geht es hier um etwas Psychologisches – es ist auch so bei uns in Syrien: Wenn wir ein Stück spielen auf dem steht „geschrieben vor 800 Jahren“ dann mag man das als Musiker mit einem professionellen Anspruch-. Nur weil das da draufsteht.

Für mich klingt die Melodie von Shab e-Entizar sehr schön, es klingt für mich auch nicht so als ob es nicht alt wäre. Vielleicht hat man als Iraner aber einen anderen Einblick/Einstellung dazu.

MJ: Vielleicht bin ich hier etwas puristisch, konservativ.

RA: Geht es darum, dass es nicht dein Geschmack ist, oder dass es nicht in die Konzeption des Programms passt?

EP: Wenn wir Puristen sind und nur Stücke, die mindestens 300 Jahre alt sind im Programm akzeptieren, dann müssten wir auch dein und Rimondas komponiertes Stück herausnehmen...

RA: Ja, dann müssen wir das rausnehmen (lacht).

MJ: Bei 'Diyare Doost' ist es etwas anders. Es ist vor 10 Jahren entstanden als ich am Center for World Music in Hildesheim studiert habe, da habe ich mit Levent Özdemir viel Musik zusammen gemacht, der ist ein sehr guter bağlama Virtuose aus Bielefeld. Das hat mich inspiriert und deshalb ist das Stück auch inspiriert von türkisch-kurdischer Musik. Auch etwas armenisch...

Er hat mir etwas vorgespielt und das hat mich beeinflusst. Das ist sur oder maqam husayni, das findest du in beiden Musikrichtungen.

Spieltechnik mit Bogen ist persisch, das pizzicato Spiel habe ich selber entwickelt. Es braucht Zeit um sich einzuleben. Das ist ein 9er Rhythmus. In der persischen Musik haben wir nicht so viele 9er Rhythmen.

RA: in arabischer Musik ist das bayātī ...

EP: Dein Stück ist ein gutes Beispiel dafür, dass das Alter eines Stückes nichts mit seiner Stilistik zu tun haben muss. Bei Dir geht es darum, dass du in einem "alten Stil" neu komponierst, oder?

RA: Wir lassen die zwei Stücke lieber drin, da wir wollen, dass Mojtaba Teil unseres Ensembles bleibt, dass er sich respektiert fühlt. Sonst könnten wir ihn verlieren...

EP: Aber vielleicht können wir das Stück „traditioneller“ spielen, das heißt mit einer bestimmten Ornamentierungstechnik oder mit einigen improvisierten Passagen, die es etwas „traditionalisieren“...

MJ: Wir werden unser Bestes tun (lacht)

RA: Ich mag es wenn jeder Künstler im Projekt seine Position hat. Und wir versuchen uns in die Gedankenwelt des Anderen hineinzusetzen. Denn wenn wir das nicht tun, werden wir die Stücke nicht mit Freude spielen. Wir werden uns nicht wohl dabei fühlen.

MJ: Ich verstehe und respektiere das, dass Mojtaba sehr mit diesen Stücken verbunden ist.

RA: Dies sind Lieder aus der Shah Zeit nicht wahr?

MJ: Genau. Es gibt diesen Beigeschmack von Monarchie-Zeit. Dariush Rafiee war ein populärer Sänger, aber er hatte keine gute Gesangstechnik für traditionelle Musik. Und daher hat dieses Lied dieses Image.

RA: Darf ich dich etwas fragen: denkst du deine Bewertung wird manchmal durch politische Dinge beeinflusst? Ich frage weil bei uns in Syrien mit einer langen Diktaturperiode es etwas ähnliches gibt: Wir hören einen großartigen Sänger und großartige Musik aber wir denken: er hat damals für diesen diktatorischen Präsidenten gesungen. Deshalb fühlen wir, dass wir dieses Lied lieber nicht spielen sollten. Auch wenn es ein wunderbares Lied ist, es repräsentiert eine bestimmte Zeit. Ist das bei der Shah-Zeit und deren Musik genauso?

MJ: Das ist in der Tat ein wichtiger und bedenkenswerter Punkt. Aber im speziellen Fall von diesem Stück ist das nicht so relevant. Der Sänger, der das Stück sang bewegte sich zwischen Pop und Tradition. Er hatte nicht die Technik es auf traditionelle Art und Weise zu singen. Ich mag diese Art von Musik nicht weil wir sie nicht einordnen/kategorisieren können. Es ist weder noch – kein Pop aber auch keine traditionelle Musik. Es ist eine Musik ohne Wurzeln.

EP : Wenn es reine Popmusik wäre, dann würde ich sagen: Nein, das geht nicht. Aber wenn es sich um ein hybrides Stück handelt oder eins was in einem „traditionellen Stil“ geschrieben ist...

RA: Ich glaube wir sollten darüber nachdenken was wir mit „Pop“ meinen...Umm Kulthum für uns ist auch nur 60 Jahre alt, aber niemand von uns würde das jemals als „Pop“ Musik bezeichnen. Ist dieses Lied von Euch 50-60 Jahre alt? Ja? Dann ist es nicht unbedingt Pop Musik. Bei uns erreichte Umm Kulthum durch das Fernsehen ein Millionenpublikum und trotzdem gilt sie nicht als „Pop“. Das ist Folk.

MJ: Wir hatten in den 1950ern und 1960ern eine richtige Popkultur im Iran. Ich mag die Popsongs, die wirklich 100% Pop sind. Wenn sie gut gemacht sind. Wenn der Sänger auch eine gute Technik hat. Aber das ist irgendwie dazwischen.

RA: Vielleicht können wir das gemeinsam ansetzen und etwas an der vokalen Technik von Mojtaba arbeiten... Denn manchmal wenn er sehr stark singt, singt er falsch.

EP: Das stimmt: er singt immer mit „voller Stimme“ das ist wahr. Aber ich habe das immer als ein Zeichen für die Verwurzelung in der Tradition gesehen. Aber vielleicht ist dies auch ein Zeichen für mangelndes Stimmtraining.

MJ: Es ist nicht gut immer mit voller Lautstärke zu singen...

RA: Aber wenn er improvisiert ist er immer sehr gut – aus meiner Kenntnis der persischen Musik. Aber wenn er in das „aa“ übergeht, dass wird es schwierig. Ich will ihm zurufen: ‚Zeig mir deine wahre Stimme‘ denn die kenne ich noch nicht.