

Unterregionalisierte Lehrerfortbildung der Bezirksregierung Düsseldorf

# Flamenco - Das Fremde ist das Eigene

Ein Musiziermodell und seine  
historischen, ästhetischen und funktionalen Implikationen

## Kursmodell für die Oberstufe (Hubert Wißkirchen)

Endet das Jahrhundert also weniger im Dialog als mit der erschreckenden Einsicht, ein Säkulum der kulturellen Entropie, der Verflachung der Unterschiede gewesen zu sein? Die Kulturindustrie arbeitet nicht erst seit heute vielhändig daran, kulturelle Differenzen abzuschleifen. Die Kunst aber, so scheint es, getrieben von der Sehnsucht nach dem Einfachen und Ursprünglichen, wollte dabei nicht abseits stehen. In Zukunft aber wird man Naturschutzparks für Differenzen errichten und begreifen, dass die tiefste Fremde im Eigenen liegt, in einer dunklen Zone mitten im Herzen der Gegenwart.  
Thomas Wagner, FAZ vom 13. 11. 1999, S. 43

Wer heute deutsche Literatur unterrichtet, Literatur der Gegenwart und Literatur all der Jahrhunderte seit den ersten Zaubersprüchen ..., der entwirft zugleich die historischen Zusammenhänge, in denen die Schüler oder Leser die einzelnen Werke erfahren. Über diese Erfahrung gewinnen sie dann schrittweise nicht nur ein literarisches Fachwissen, sondern auch ein Stück ihrer eigenen Vergangenheit in einem durchaus existentiellen Sinn. Wir sind ja nur vorhanden, indem wir wissen, was wir waren. Dies betrifft einerseits die eigene Lebenszeit und andererseits das politische und kulturelle Herkommen. Mithin erschafft, wer verantwortlich ist für die literarische Tradition, einen elementaren Teil der Vergangenheit derjenigen, die auf ihn hören, und er begründet so eine Dimension ihrer Existenz.  
Peter von Matt (FAZ 12. 1. 02, S. 45)

Toleranz ist das A und O einer offenen, neugierigen, aufnahmebereiten Gesellschaft. Doch Toleranz, die Freude am anderen und Fremden, setzt voraus, daß man selbst etwas ist und etwas Eigenes hat.  
Jan Roß (Universitas 1,01)

## **Einführung in das Problemfeld „Fremde und eigene Musik“**

**Film „The Mission“ (1986) - Musik: E. Morricone-**

**Klangbeispiele: CD 56a 1- 6, VHS-Cass. 0:00-0:17**

Vorspann: „Die historischen Ereignisse der folgenden Geschichte sind wahr. Sie haben sich im Jahre 1750 im Grenzland von Argentinien, Paraguay und Brasilien zugetragen.“

Aufeinandertreffen zweier extremer Kulturen:

- Indianer im „natürlichen Zustand“ in der kaum zugänglichen Gegend oberhalb der Fälle,
- spanische Kolonialisten, Ausbeuter, Sklavenhändler, die die Indianer wie Vieh jagen und verkaufen (Prototyp: Rodrigo Mendoza). Weil die spanische Verfassung das verbietet, wird das Gebiet in einem Schacher, dem auch der Vertreter des Jesuitenordens letztlich zustimmen muss, den Portugiesen zugesprochen, um die Ausbeutung fortsetzen zu können.
- Die Idee der Versöhnung der Kulturen vertreten nur die jesuitischen Missionare (Prototyp: Pater Gabriel). Sie unterhalten im Flachland schon blühende Missionsstationen, übermitteln den Indianern Kultur (Streichorchester) und Zivilisation (blühende christlich-kommunistische Plantagen, die den weltlichen Ausbeutern ein Dorn im Auge sind). Ein erster Missionierungsversuch oberhalb der Fälle scheitert, der Missionar wird umgebracht. Darauf macht Pater Gabriel einen zweiten, erfolgreichen Versuch. Selbst Mendoza, durch eigene Verstrickungen – Ermordung des Bruders aus Eifersucht –, die Zuwendung Gabriels und die natürliche Menschlichkeit der Indianer geläutert, wechselt ins Lager der Jesuiten. Dennoch endet der Film in der brutalen Zerstörung des hoffnungsvollen Unternehmens.

Ein dritter Weg, die Koexistenz, die den Indianern ihre eigene Kultur und Zivilisation lässt, scheint nicht in Betracht zu kommen. Die Frage an den Film wäre, ob nicht auch der jesuitische Versuch trotz aller Achtung der Würde der Indianer und trotz der erkennbaren Bereitwilligkeit, auch von ihnen zu lernen, letztlich ein Überlegenheitsgefühl beinhaltet. Warum sonst sollte man ihnen das „Heil“ des Glaubens und (utopischer) gesellschaftlicher Strukturen bringen? (Aktueller Hinweis auf das Problem der Aborigines in Australien.)

Die gleiche Frage, an die Musik gestellt:

- Wird musikalischer Kolonialismus vermieden, d. h. gelingt die Synthese zwischen indianischer und westlicher Musik? Oder wird das Indianische als bloßer exotischer Reiz in westliche Standards integriert?

### **Hintergrundinformationen zur Musik / Geschichte der Indianer (Nicole Brinkmann)**

Der Film spielt im Grenzland zwischen Argentinien, Paraguay und Brasilien:

#### Argentinien:

Großartige Leistungen vollbrachten die Jesuiten in den so genannten 'Indio-Reduktionen' oder 'Missionen'. Hier entstanden zu einer Zeit, als die Musikpflege in den Städten noch ärmlich genannt werden muss, mitten im Urwald wahre Kulturzentren, von denen allerdings (aus politischen Gründen) wenig Nachricht in die Welt drang. Die Musikliebe der Guaranis (am Oberlauf des Parana) war vorbildlich. Jede Jesuitenmission besaß ein regelrechtes Orchester, reichhaltige Instrumentensammlungen, Musikarchive, ja sogar Kostüme und Kulissen, um allegorische Opern und Ballette aufführen zu können.

#### Brasilien:

Die erste Musikausübung im modernen Sinne fand sich in den Missionen; sie lagen im Südwesten des Landes und nahmen unter Karl III. (von Spanien) ein tragisches Ende. (Karl III: 1716 - 1788)

#### Paraguay:

Auf heutigem paraguayischen Boden standen einige der bedeutendsten Missionen, wahre Wunderreiche im Urwald, in denen auch die Musik blühte. Die baldige und restlose Vermischung zwischen spanischem und indianischem Element schuf Zwischenformen, bei denen der rassische Anteil kaum zu bestimmen ist. Tatsache ist, dass die hier lebenden Indianer, die Guaranis, zu den musikalisch begabtesten des Erdteils gehören. Sie kennen eine Reihe von Blasinstrumenten, zumeist generell 'memby' genannt. Die Guaranimusik ist wie die aller Indios reich an Schlaginstrumenten.

Das Instrumentarium der mittel- und südamerikanischen Hochkulturen war vielgestaltig, wobei Blasinstrumente überwogen. Die ungewöhnlich große Zahl erhaltener gedoppelter und dreifacher Aerophone sowie Abbildungen umfangreicher Musikergruppen lassen auf eine zumindest rudimentäre Mehrstimmigkeit schließen. Bei Indianerstämmen, die bis in die jüngste Zeit ohne Kontakte zu Weißen blieben, sind die Melodien oft litaneiartig strukturiert; ein kleiner, engstufig ausgefüllter Ambitus überwiegt. Unter den Aerophonen überwiegen, neben einfachen Holztrompeten und Rohrblattinstrumenten, Flöten verschiedenster Bauart, darunter auch Panflöten.

Es ist nachgewiesen, dass schon zu Beginn des 16. Jh. viele Kirchenmusiker in die Neue Welt kamen und dass etwas später ganze Schiffsladungen voller Instrumente aus Europa in die Neue Welt gebracht worden sind. Während in Peru die katholische Kirche eigentlich alle Formen der Inkamusik rigoros unterdrückte, trug die Arbeit der Jesuiten in ihren Reduktionen in Paraguay ganz andere Züge. Unter ihrer Obhut konnte sich die indianische Musik erhalten.

Voltaire nannte die von den Jesuiten in Paraguay errichtete Republik der Heiligen einen wahren Triumph der Humanität. Das Land wurde Kollektiveigentum im Rahmen eines konsequenten christlichen Sozialismus. Als die Jesuiten jedoch 1767 aus Paraguay und überhaupt aus Südamerika vertrieben wurden, verfielen die Bewohner der Reduktionen der Armut und Ausbeutung durch die Kolonialisten.

The Mission: Gabriels Oboe

music by Ennio Morricone

Lento

*p*

1 *mf* D

4 D, F#

6 G, F#

9 G, Em7

12 G, G7+, A, E

a) dreistimmig singen

1 Choir *Vi - ta vi - ta no - stra tel-lus no - stra vi-ta no - stra sic cla - mant*

Flute

9 *vi - ta vi - ta no - stra tel-lus no - stra vi-ta no - stra*

vita vita nostra poena poena nostra ira ira nostra  
 tellus nostra vires nostrae fides nostra  
 vita nostra poena nostra ira nostra  
 sic clamant sic sic clamant sic sic

b) Kadenz aussetzen

6 A, E, A, D, F#

8 A, E

c)  Akkordbezeichnung eintragen

sus = suspension = Vorhalt

**Leitmotive:** A: Gabriels Oboenthema  
B: vita nostra-Thema

Leitmotive 'leiten' den Hörer durch den Film, geben den einzelnen Szenen ihren charakteristischen Ausdruck und dem Ganzen den Zusammenhang. Das erreichen sie dadurch, dass sie bestimmten Personen und Ideen zugeordnet werden und so eine bestimmte Bedeutung bekommen.

Das **Oboenthema A** gehört zu Gabriel und verkörpert die Idee der Liebe, Versöhnung und Gewaltlosigkeit, letztlich das „Paradies“. Es hat einen schwebenden, fließenden Charakter. Das wird vor allem durch die vielen melodischen Ornamente und die asymmetrische Periodik erreicht. Gefühlsmäßig aufgeladen wird es durch die reiche Harmonik mit den vielen Vorhaltbildungen, die einen Spannungszustand aufbauen, der dann gelöst wird. Die gefühlsmäßige Spannung wird auch durch die Steigerung im Tonhöhenverlauf hervorgerufen. Es ist „klassisch-romantische“ Musik. Dass das Thema von einer indianischen Flöte wiederholt wird, symbolisiert die „Einbeziehung“ (?) des Indianischen.

Das **vita nostra-Thema B** ist den Indianern zugeordnet. Es weist folkloristisch-einfache Merkmale auf

(vgl. *Network 13: Colombia, Track 5: Canto de mujeres de los suyá*):

- einen engen Ambitus,
- drei Kerntöne, die immer wieder kreisend wiederkehren,
- sich wiederholende rhythmisch-melodische Muster.

Damit verweist es auf den „Naturzustand“, in dem die Indianer leben.

Durch Veränderung und Bearbeitung werden die Leitmotive bestimmten Situationen angepasst:

- Motiv-Fetzen aus B, auf der Panflöte geblasen, wirken wild und bedrohlich (Kampfszene),
- die Kombination von A und B symbolisiert die Überwindung der Gegensätze von 'Rot' und 'Weiß', den paradiesischen Zustand des Ausgleichs und der Harmonie.

**Werbung 2002 mit dem Vita-nostra-Thema:** "Global Movement for Children" (GMC) ist eine weltweite, internationale Bewegung, die den Zweck hat, uns und unsere Welt so zu verändern, dass jedes Kind in Würde, in Sicherheit und mit persönlichen Zukunftsaussichten aufwächst. Sie ist der Aufruf, unser aller Haltung und Handeln gegenüber Kindern zu verbessern und die Welt der Kinder zu verändern, und zwar zusammen mit ihnen, durch sie und an ihrer Seite. Sie soll die Art und Weise, wie wir Kinder sehen und mit ihnen umgehen, revolutionieren. "Global Movement for Children" ist eine Befreiungsbewegung für Kinder. Sie geht jeden von uns an - jeden Bürger aller Nationen, jede Institution und jedes Unternehmen, jede Regierungsstelle und jedes Pressemedium, jeden Erwachsenen, jeden Jugendlichen und jedes Kind.



Roelant Savery: Orpheus (1628)

**Orpheus**, in der griechischen Mythologie Dichter und Musiker, der Sohn der Muse Kalliope und des Apollon (Gott der Musik) oder des Königs Oïagros von Thrakien. Apollon schenkte ihm die Leier, und er wurde ein so hervorragender Musiker, dass er unter den Sterblichen ohnegleichen war. Wenn Orpheus spielte und sang, war die ganze Natur gerührt. Seine Musik bezauberte Bäume und Steine und zähmte wilde Tiere, und sogar die Flüsse änderten ihren Lauf, um ihm zu folgen.

Orpheus ist wohl am bekanntesten wegen seiner unglücklichen Ehe mit der schönen Nymphe Eurydike. Bald nach der Hochzeit wurde die Braut von einer Schlange gebissen und starb. Untröstlich vor Schmerz, beschloss Orpheus, in die Unterwelt zu gehen, um sie zurückzuholen, ein Versuch, den kein Sterblicher jemals unternommen hatte. Hades, der Herrscher der Unterwelt, war von seinem Spiel so bewegt, dass er Eurydike freigab – unter einer Bedingung: Er durfte sich erst dann umschaun, wenn sie beide die Oberwelt erreicht hatten. Orpheus konnte jedoch seine Begierde nicht beherrschen. Als er das Tageslicht erblickte, sah er sich einen Augenblick zu früh um, und Eurydike verschwand. Von Trauer erfüllt, zog sich Orpheus von der Welt zurück, insbesondere von der Gesellschaft der Frauen. Er wanderte in der Wildnis umher und spielte für die Steine, Bäume und Flüsse. Schließlich machte eine Gruppe wilder thrakischer Frauen, Anhängerinnen des Gottes Dionysos, den sanften Musiker ausfindig, und sie zerrissen ihn. Als sie seinen abgetrennten Kopf in den Fluss Hebros warfen, rief er unaufhörlich nach Eurydike. Schließlich trug das Wasser seinen Kopf in Lesbos an Land, wo die Musen ihn begruben. Nach Orpheus' Tod wurde seine Leier als Sternbild Lyra an den Himmel versetzt *Microsoft® Encarta® 98 Enzyklopädie*

**Vergleich des „Vita nostra“-Themas mit originaler Indianermusik:**

**Klangbeispiel: CD 56a 7**

Canto de mujeres de los suyá, CD World Network 13, Columbia (1992)

A musical score for a vocal piece. It consists of four staves of music in a 6/8 time signature. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody is written in a soprano clef. The notes are numbered 1 through 18 across the staves. The music features a mix of eighth and quarter notes with some rests.

Das Lied der Suyá aus dem brasilianischen Amazonasgebiet wird von den jungen Frauen während der Initiation am Abend vor der Hochzeit gesungen. Seine Merkmale sind:

- Einstimmigkeit
- Enger Ambitus
- Hierarchie von Kerntönen (ges, f, des) und Nebentönen (ces, b)
- Keine genauen melodischen Korrespondenzen, aber immer ähnliche Floskeln
- Keine quadratische Periodik
- Maqam-Prinzip (keine wörtlichen „Strophen“)

Das „vita nostra“-Thema übernimmt zwar die Beschränkung auf wenige Kerntöne, die Asymmetrie (5-Taktgruppen), passt das folkloristische Modell aber gleichzeitig stark westlichen Standards an (Mehrstimmigkeit, Dur, Kadenzharmonik, schematisierte Rhythmik – Überlagerung des 6/8- und des 3/4-Taktes -)

Neuerdings gibt es bessere indianische Beispiele: CD „Guarani Ñandeva et Ayoreo“, Ocora C 560164, 2002, vor allem track 20 „Tuyo y Esteda“ (Liebeslied), Rezitationston e'+ Nebentöne f' und c', flackernde Stimme, ce fece

**Anfang des Filmes:**

**Klangbeispiele: CD 56a 01-06 // VHS-Cass. 0:00-0:17**

Two short musical phrases. The first is labeled 'Klangfläche' and features a melody with a '+' sign and the word 'Pauke' below it. The second is labeled 'Indianerthema' and shows a similar melodic motif.

Indianerkinder spielen Geige

A musical score for a string ensemble. It is in 3/4 time and features a complex, multi-layered texture with many notes and chords, characteristic of a string orchestra.

**Gabriels Thema**

A musical score for a string orchestra. It is in 6/8 time and features a melody in the upper strings with a bass line in the lower strings. The key signature has three flats.

Alle Themen sind von einer gemeinsamen Substanz her konzipiert, aufeinander bezogen (fallende kleine Sekunde und große Terz). Dennoch hat man den Eindruck, dass das Indianische in ein Größeres, Besseres aufgeht. Die „wilde“ Vorform (Panflöte) des „vita nostra“-Themas steht für „Gewalt“, „Kampf“. Ganz deutlich in den Vordergrund tritt es an der Stelle, wo vom Martyrium des ersten Missionars gesprochen wird. (Später erscheint es in ähnlichem Kontext, z. B. beim Einreiten Mendozas mit gefangenen Indianern in die Stadt.) In der Einblendung Pater Gabriels mit dem

Streicher der Indianerkinder wird aus dem fallenden Gestus eine „richtige“ spanische Folia. Beim Aufbruch Pater Gabriels (Gabrielthema) wirkt das Motiv „gezähmt“, „kultiviert“ („romantische“ Streicher, Harmonisierung, fließende Rhythmik). Es zeigt seine liebevolle Hinwendung zu den Indianern. (Das "Indianerinstrument" - Panflöte - spielt die Melodie mit: Symbol der Verbindung.)

Die Szene, in der Mendoza seinen Bußgang zu den Indianern macht und in die neue Gemeinschaft integriert wird, bestätigt die aufgezeigte Tendenz. Als ein Indianer zum Abschluss der Bauarbeiten an der Missionsstation das Kreuz aufhängt, erklingt als Symbol der Aufhebung der Gegensätze die Verbindung beider Hauptthemen (Gabriels Oboenthema und „vita nostra“-Thema).



Die Folia steht im 'spanischen' Sarabandenrhythmus.

### Zur Hausaufgabe (harmonische Analyse):

Sowohl Gabriels Oboenthema als auch das „vita nostra“-Thema sind kadenzharmonisch bestimmt. In Gabriels Oboenthema sind die Vorhalte mit ihrem Mechanismus von Spannung und Lösung Ingredienzien einer Gefühlsspannungsmusik. Dazu passt auch der schwelgerische Streichersound.

## Was ist Folklore?

Ideenbörse (vorläufig. Manches hält genauerer Betrachtung nicht stand):

- Musik die "gewachsen" ist, nicht von einem „Genie“ komponiert
- Musik der Gemeinschaft, eines Dorfes, nicht eines Einzelnen - mündlich überliefert, nicht notiert
- landschaftliche Bindung (Jedes Tal hat seine eigene Tracht, seinen eigenen Dialekt.)
- Gruppenbindung: Der Einzelne ist in einen eng abgegrenzten Verband eingegliedert, ist weniger Subjekt als Mitglied einer sozialen Gemeinschaft.
- starke Festlegung auf tradierte Formeln, Formen, Regeln, aber dennoch darf/soll sich der Einzelne auch (in Nuancen) abheben. In der Musik geschieht das durch improvisatorische Veränderung feststehender Musiziermodelle.
- Musik zum Mitmachen: Mitklatschen, Mitsingen, Tanzen
- funktionale Bindung (Gebrauchsmusik): Tanz, Ritus, Krankenheilung, Feldbegehung u. Ä.; nicht autonome Musik (wie die "Darbietungsmusik" für den Konzertsaal)
- nicht jede volkstümliche Musik ist Folklore: Bach/Gounods "Ave Maria"; heutige vermarktete "Volksmusik" (= für den Markt hergerichtete Unterhaltungsmusik)
- Authentische Volksmusik gibt es bei uns nicht mehr. Sie wurde schon im 19. Jahrhundert durch Industrialisierung, Aufbrechen der bäuerlichen Strukturen, Verstädterung und Ausbreitung des Kunstmusikmarktes verdrängt, im 20. Jh. dann endgültig durch die massenmediale Verbreitung und Einebnung der Musik zerstört.
- Reste authentischer Folklore findet man in den Randzonen Europas.

## Deszendenzmelodik und Maqam-Prinzip

**Robert Jourdain:** Das wohltemperierte Gehirn, Darmstadt 1998, S. 371-73

Wie klang diese frühe Musik? Betonte sie Rhythmus oder Melodie, den Schlag oder den Gesang? In seinem Buch *Rhythm and Tempo* schrieb der Musikwissenschaftler Curt Sachs:

*Als Hans von Bülow, der berühmte Dirigent und Pianist, stolz verkündete: "Am Anfang war der Rhythmus", bestätigte er nur seinen Ruf, markige, aber wenig fundierte Sprüche loszulassen. Erst lange nachdem die Menschen - wie die Vögel - ihrer Fröhlichkeit und Traurigkeit eine Melodie gegeben haben, trat der Rhythmus auf. Solange der Sänger allein singt, ohne andere Stimmen oder Instrumente zu seiner Begleitung, ist strenger Rhythmus und Tempo kaum notwendig.*

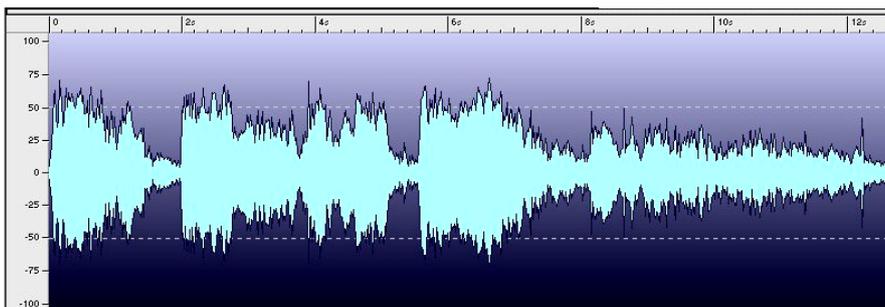
Sachs war sich hierbei ziemlich sicher, denn er hatte in den Jahrzehnten ethnologischer Musikforschung bei den traditionellen Kulturen Amerikas, Asiens, der Pazifikregion und sogar Afrikas nur selten "die mechanische Disziplin" westlicher Rhythmusregeln gefunden...

... Das strenge Metrum ist nämlich nicht nur in traditionellen Kulturen selten, es ist auch in der Frühzeit der abendländischen Musik praktisch unbekannt. Wie wir bereits ... sahen, entwickelte sich unsere achthundert Jahre alte Musiktradition aus den monotonen Kirchengesängen, die außer der Silbenmetrik der Sprache (Prosodie) wenig Rhythmus aufwiesen. Nach Ansicht einiger Musikwissenschaftler ist sogar das Musterbeispiel metrischer Musik, die angeblich "primitive" Percussion-Musik Schwarzafrikas (die in Wahrheit technisch hoch entwickelt ist) eigentlich eine relativ junge Entwicklung. Sie könnte durch den Kontakt mit der metrisch reichen Musik des Mittleren Ostens entstanden sein.

Auch die Entwicklungspsychologie liefert uns Hinweise auf die Evolution der Musik, wenn man davon ausgeht, dass Kulturen am ehesten zunächst das entwickeln, was auch in der individuellen menschlichen Entwicklung zuerst kommt. In Kapitel 3 haben wir erfahren, wie Kinder Musik zuerst als Melodie erfahren, oft indem sie die natürlichen Akzentuierungen der Sprache überbetonen. Die ersten Melodien folgen keinem exakten Schlag und variieren in der Tonhöhe. Rhythmische Regelmäßigkeit lernen Kinder erst Jahre danach und ein richtiges Gefühl für Harmonie noch später.

Sachs bezeichnet den vermutlichen Vorläufer der Melodie als "tumbling strains" (etwa: strauchelnde Klänge). Das sind die einzelnen, in die Länge gezogenen, unmelodischen Schreie, die Ethnomusikwissenschaftler manchmal bei Naturvölkern gefunden haben:

*Es ist in seinem Charakter wild und gewalttätig: Nach einem Sprung zum höchstmöglichen Ton im brüllenden fortissimo gleitet oder fällt die Stimme in Sprüngen oder Schritten wieder hinab zu einem pianissimo und pausiert auf ein paar sehr niedrigen, fast unhörbaren Tönen. Dann vollführt sie wieder einen gewaltigen Sprung zur höchsten Note und wiederholt diese Kaskade so oft wie nötig. In ihrer sehr emotionalen und "unmelodischen" Form erinnern diese Klänge fast an tierische ungezähmte Freudenschreie oder wütendes Wehgeschrei und stammen ursprünglich vielleicht von wilden Ausbrüchen solcher Gefühle.*



Wave-Darstellung: Anfang des vokalen Teils des Flamencos „Me pregonas (s.u.)“

**Lied eines sizilianischen Carretiere: E tengu lu cori quantu na nuciddra** (Ich hab ein Herz so groß wie eine Haselnuß).

**A Transkription**

The image shows a musical transcription of a song in four staves, labeled a, b, c, and d. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line. Staff 'a' starts with a series of eighth notes, followed by a half note, and ends with a quarter rest. Staff 'b' continues the melody with eighth notes and a quarter note. Staff 'c' features a mix of eighth and quarter notes. Staff 'd' includes a triplet of eighth notes and ends with a quarter note. The transcription uses various musical notations such as beams, slurs, and rests to indicate rhythm and phrasing.

**B Melodiemodell**

The diagram shows a melody model on a five-line staff. It is divided into four sections labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Section 'a' contains a wavy line representing a melodic contour, starting on the second line, rising to the third line, falling to the second space, and ending on the second line. Sections 'b', 'c', and 'd' are currently empty, represented by blank staves.

**Klangbeispiel: CD 56a 16**

**Curt Sachs:**

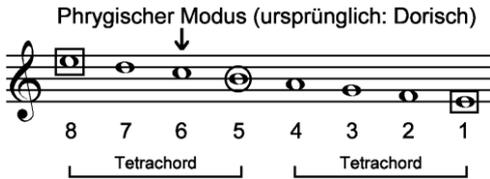
"Das Urgebilde einer musikalischen Eingebung ist eine prätheoretische Gestalt - wie maqam in den arabischen Ländern und raga in Indien - ausgezeichnet durch ihre Umrisskurve, Spannung und Entspannung, Schrittfolge (meist Ausschnitte einer Oktave), bestimmte, oft wiederkehrende Formeln, Rhythmus, Tempo und Ethos. Die Definition deckt sich ungefähr mit dem Modus. Für die Einzelheiten innerhalb der Gestalt bleibt ein erheblicher Grad von Freiheit. Ebenso wie keine zwei Individuen genau gleich sind, obgleich sie alle zu derselben Spezies Mensch gehören, so sind alle denkbaren Realisierungen einer musikalischen Eingebung verschieden. Diese Realisierungen nennen wir Melodien. Unsere Tonleitern sind künstliche, leblose Abstraktionen sowohl von den einzelnen Melodien als auch von übergeordneten Gestalten."

Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen. Heidelberg 1957, S. 29

**Bence Szabolcsi:**

"Was bedeutet also 'Maqam'? Laut Idelsohn, dem Forscher der orientalischen Musik, bedeutet der Ausdruck ursprünglich jenes Podium, auf dem der arabische Sänger am Hofe seine Lieder dem Kalifen vortrug. Laut anderer Deutung bezeichnet das Wort einfach die Regel, das Gesetz wie der griechische 'Nomos', der ebenfalls auf die Musik angewandt wurde; einer dritten Deutung nach soll es den Ton, im weiteren musikalischen Sinne die Melodieform, das Modell, die Formel, die typische Gestalt benennen ... Nach Idelsohn und Lachmann diene das Maqam-Prinzip dazu, die verschiedenen lokalen Melodien der Stämme des vorislamischen Zeitalters ... mit unterscheidenden Bezeichnungen auseinander zu halten...: Hidschas-maqam, Irak-maqam, Ispahan-maqam, Adscham-maqam, Nahavand-maqam bezeichnen je einen Landstrich, in dem diese Melodien einst entspringen mochten ... Wir wissen, dass auch die Griechen bestimmte Melodietypen und sogar Tonleitern jahrhundertlang mit ethnographischen Namen: 'dorisch', 'phrygisch', 'lydisch', 'aeolisch' usw. bezeichneten ... Es gibt verpflichtende Traditionen, die bestimmen, welchen Maqam der arabische, welchen Raga der indische, welchen Patet der javanische Musiker bei dieser oder jener Gelegenheit vorzutragen hat. Hier könnten wir noch den griechischen Nomos und das byzantinische Epichema erwähnen. Worin besteht die Bindung, und was ist es, das die Melodie so bindet? Vorgeschieden ist meist die allgemeine Form der Melodie, manchmal sind es nur ihre Grenzöne, innerhalb deren Bereiches sie sich frei bewegen kann, manchmal ist es der gesamte Tonbereich, oder mit der Tonleiter auch der Rhythmus, ein andermal sind es nur die Anfangs- und Schlusstöne. Das scheint so ziemlich locker und zufallsmäßig zu sein, aber der orientalische Musiker unterscheidet den guten, überlieferungstreuen Vortrag sofort unfehlbar vom fehlerhaften, traditionswidrigen. Das Fehlerhafte, das Traditionswidrige besteht aber keineswegs in der persönlichen Initiative des Vortragenden, sondern im Gegenteil: der Vortragende ist nicht nur berechtigt, die Melodie innerhalb gewisser Grenzen zu improvisieren, das ist sogar seine Pflicht; er muss sich jedoch dabei an das Vorbild, an die vorgezeichneten Umrisse des Maqams halten. Nun sehen wir klar: Maqam bedeutet die Tradition der Gemeinschaft, die Regel, den Stil, worin der Musiker lebt; die Improvisation, die aktuelle Gestaltung der Melodie übernimmt, innerhalb der Regeln der Gemeinschaft, des Stils, die Rolle seiner Persönlichkeit. Jetzt begreifen wir, warum ein und dieselbe Melodie nicht zweimal auf gleiche Weise erklingen kann. Denn das Wesen der Kunst ist durch das Gleichgewicht bedingt: durch das Gleichgewicht zwischen Gebundenheit und Freiheit, zwischen bleibendem Vorbild und improvisiertem Vortrag, zwischen Gemeinschaft und Individualität, zwischen erhaltender Beständigkeit und schöpferischem Augenblick."

Bausteine einer Geschichte der Melodie. Budapest 1958. S. 223-225.



### Spieltechniken des Flamenco

#### Rasgueado:

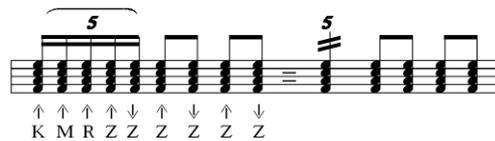
eine Art 'rollenden Donnerns' (häufig verwendet zu Beginn eines Stückes, zwischen den Strophen - coplas - und in der Endphase)

Der Spieler bildet mit der rechten Hand eine lockere Faust und läßt dann, beginnend mit dem kleinen Finger, die 4 Finger über die Saiten schnellen. (Abschläge: ↑ von den tiefen zu den hohen Saiten, Aufschläge: ↓ umgekehrt)

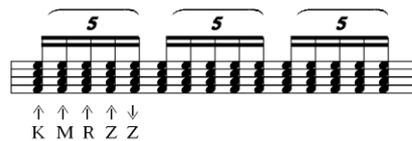
Einfaches Rasgueado:



Rasgueado mit Auf- und Abschlägen:



Tremolo-(rollendes) Rasgueado:



#### Picado:

staccato, Wechselschlag, Zeige- und Mittelfinger spielen abwechselnd

#### Ligado:

'Rollen' mit der linken Hand, erster Ton mit Daumen (D) gespielt, die anderen folgen legato



#### Tremolo:



#### Arpeggios:



#### Golpe:

Klopfen auf die Schlagplatte oder Decke der Gitarre



Nach: Georg Rist: Wie spiele ich Flamencogitarre, Lilienthal 1986, Eres Edition

### Zu „E tengo lu cori“:

#### Archaische Melodik:

- Deszendenzmelodik
- Prosamelodik (ametrisch, aperiodisch)
- Wenige Zentraltöne mit ornamental umspielten Nebenstufen
- Maqam-Prinzip: improvisatorische Aktualisierung feststehender Gerüstmodelle
- Off pitch-Phänomene: portamento (glissando), vibrato, Mikrointervalle (Vierteltöne)
- An Tetrachordräumen orientiert
- Expressive Intensität

**Vergleich dreier Varianten:** LP LLST 7333 Folk Music And Songs Of Sicily. Work Songs vol. 1

B 1 c): E tengu lu cori (**Klangbeispiel: CD 56a 16**)

B 1 b): A munti Piddirinu cc'è na rrosa (**Klangbeispiel: CD 56a 17**)

B 1 a): Rarreri a me finestra cc'è un gghardino (Beifall für gelungene Varianten) (**Klangbeispiel: CD 56a 18**)

**Flamencobeispiel: Me pregonas (La Prinace, voc., Pedro Pena, Git.) auf CD "El Cante Flamenco", Philips 832 531-2**

**Klangbeispiel: CD 56a 8**



Musik der andalusischen Zigeuner; antike, maurische und jüdische Einflüsse; nach 1800 von Zigeunern tradiert. Die älteste Stilform ist der *cante jondo* ('tiefer', 'innerlicher' Gesang); ursprünglich rein vokal, dann mit Gitarrenbegleitung, schließlich auch mit Tänzerin ('rasende Mänade'); antike Haupttonart Dorisch (heutiges Phrygisch), Deszendenzmelodik, melodischer Kern: fallender Tetrachord ('Lamentobass') mit besonderer Betonung (und häufiger Verwendung) des fallenden Leittons. Ambitusausweitung bis zur Sext (vgl. den mittelalterlichen Hexachord). Der Sänger setzt in dieser oberen Region ein und fällt dann zum Grundton ab. Innere Differenzierung des engen Ambitus durch chromatische Zwischentöne (oder Doppelstufen), Zigeunerelement der übermäßigen Sekunde, off-pitch (Portamenti), orientalische Melismatik (Sekundbewegung im Wechsel mit Haltetönen, endloses Umkreisen von Kerntönen), Verharren auf einer Note bis zur Besessenheit (Vorschläge von oben und unten, Beschwörungsformel, prähistorischer Sprechgesang); expressiver, kehliger Stimmklang, teilweise Falsett, improvisatorische Verzierungen, Fehlen eines metrischen Rhythmus (byzantinisch, gesungene Prosa); kontrastreicher Wechsel von lauten und leisen Passagen, von freien und rhythmisierten Abschnitten; Klagegesang (dauernder Klagelaut "Ay") mit 4 Verszeilen; die Form wird aber durch die exzessiven Verzierungen verundeutlicht.

Altes maqam-Prinzip: Verwendung feststehender Modelle und Formeln in individuell-spontaner Realisierung. Die Harmonik folgt dem fallenden Tetrachord. Die Gitarre spielt rhythmisierte, schnell repetierte Akkorde. Die Zwischenspiele sind improvisatorisch-virtuose Einlagen. Bei der Begleitung des Sängers folgt die Gitarre dem Prinzip der Heterophonie, indem sie eine andere 'Version' der vom Sänger realisierten Formel spielt. Die älteste Form des Flamenco ist die Seguiriya. Es gibt viele weitere Unterarten, z.B. den Polo.

**Film: "Gesang der Füße". Spanische Volksmusik (Schulfunksendung), u. a. Flamenco: (VHS-Cass. 0:17–0:30)**

Ursprünglich Gesang + Schläge mit der Hand, Sologesang, sehr expressiv, leidenschaftliche Stimmgebung, Melismen, Vokalverfärbungen, Leid / Klage, rhythmisch frei und unregelmäßig, nicht Volkstanz wie die Sevilliana (Paartanz mit regelmäßigem Rhythmus), Gegenrhythmen, Mitklatschen schwer, nervöser Charakter

Im 19. Jh. + Gitarre: Rasgueado-Schläge (schnell repetierte Akkorde), Falsetas (Melismenspiel), Dialog mit dem Sänger

Im 20. Jh. + Tänzerin (Spiel mit den erhobenen Händen wie in indischen Kulttänzen), Kleid vergrößert den an sich engen Raum, auf dem getanzt wird, Zapateado (mit den Füßen Rhythmen stampfen), Steigerung gegen Schluss: „Der Teufel kommt raus!“

**Bernard Leblon: Flamenco, Heidelberg 2001, S. 55 f.:**

Eine weitere Besonderheit des Flamenco sind die Gesangspausen, die Zäsuren mitten im Wort und die Zerlegung der Strophe in mehrere *tercios*, Gesangssequenzen, die nicht unbedingt die Sinneinheiten des Textes widerspiegeln und auch nicht der Zeilengliederung des geschriebenen Textes entsprechen. Nehmen wir eine Strophe wie diese:

**Klangbeispiel 56a 9**



Una noche oscurita a eso de las dos le daba voces a la mare de mi arma no nie respondió.	In stockfinsterer Nacht, um zwei Uhr morgens, schrie ich nach meiner geliebten Mutter, und sie antwortete nicht.
---	---

Wenn Pastora Pavón, »La Niña de los Peines«, diesen Vierzeiler singt, wird er durch verschiedene Elemente auseinandergezerrt: durch *lalias* wie den *jay!*-Ruf, der in mehrere melismatisch gesungene Vokale zerfällt (hier fett hervorgehoben); durch Pausen und abrupte Unterbrechungen (Schrägstriche), die gewöhnlich auf einen Vokal fallen und diesen regelrecht spalten; durch mehr oder weniger häufige Wiederholungen (siehe vor allem die der zweiten Zeile); schließlich durch lange Gesangspausen, die im allgemeinen durch solistische Einlagen auf der Gitarre ausgefüllt werden (punktierte Linien):

Aaa-i ..... aaa-i-i-i, una noche oscurita ..... a eso de / e las dos a eso de las dos, a eso de / e las dos.	..... Le daba voces ..... Le daba voces a la mare de mi arma no / o me re / espondió. Voces le daba a la mare de mi arma de / mi co / orazón.
--	---



44 **Much Slower (in 3)**

Car - ry me, car - a - van, take me a - way, Take me to

49 Por - tu - gal, take me to Spain. An - da - lu - si - a. with

54 fields full of grain, I have to see you a - gain and a -

59 gain. Take me, Span - ish Car - a - van, Yes, I

64 know you can. ad lib (long)

69 **Very fast (in 1)** tacet!

**Allegro (in 1)** tacet

Zitat von "Asturias" (I. Albentiz)

1 6 11 16 21 C7 26 32 38 B

## Manuel de Falla:

Spanien und die neue Musik, Zürich 1968 (S. 66-70.):

### ANALYSE DER MUSIKALISCHEN ELEMENTE DES CANTE JONDO

#### *Die geschichtlichen Faktoren*

Es gibt in der spanischen Geschichte drei Ereignisse, die sich auf das allgemeine kulturelle Leben ganz verschieden ausgewirkt haben, in der Musikgeschichte jedoch einen deutlichen Zusammenhang zeigen. Es sind:

1. Die Übernahme des byzantinischen Gesanges durch die spanische Kirche.
2. Der Einfall der Mauren.
3. Die Einwanderung und Ansiedlung zahlreicher Zigeunerstämme in Spanien.

Der große Maestro Felipe Pedrell schreibt in seinem <Cancionero Musical Espanol>: «Der in unserem Volksgesang tief verwurzelte musikalische Orientalismus hat seinen Ursprung in der antiken byzantinischen Zivilisation, deren Einfluß in den Riten der spanischen Kirche spürbar ist vom Übertritt zum Christentum bis zum elften Jahrhundert, als die römische Liturgie eingeführt wurde. »

Wir möchten hinzufügen, daß wir in der *Seguiriya*, einem der andalusischen Lieder, in dem unserer Meinung nach der alte Geist am stärksten erhalten geblieben ist, folgende Elemente des byzantinischen Gesangs finden: die Tonarten der primitiven Systeme (die nicht zu verwechseln sind mit den heute als altgriechisch bekannten Systemen, obwohl sie manchmal einen Teil jener Struktur ausmachen); die den primitiven Tonarten eigene Enharmonik oder, mit anderen Worten, die Teilung und Unterteilung des Leittones in seiner anziehenden Funktion der Tonalität; und schließlich das Fehlen eines metrischen Rhythmus in der melodischen Linie sowie deren reiche Modulation.

Diese Eigenschaften kennzeichnen allerdings manchmal auch den maurisch-andalusischen Gesang, dessen Ursprung viel später datiert als die Übernahme des byzantinisch-liturgischen Gesangs durch die frühe spanische Kirche. Dies bestätigt Pedrell in seiner Ansicht, daß «unsere Musik weder den Arabern noch den Mauren etwas Wesentliches verdankt, die vielleicht nicht mehr taten, als daß sie einige charakteristische ornamentale Schnörkel des orientalischen und persischen Systems abänderten, woraus sich dann ihr arabisches System ergab. Folglich waren es die Mauren, die beeinflußt wurden.»

Wir wollen annehmen, daß sich der Maestro hier ausschließlich auf die rein melodische Musik der andalusischen Mauren bezieht; denn niemand kann bestreiten, daß wir in den anderen Formen ihrer Musik, besonders in den Tänzen, sowohl rhythmische als auch melodische Elemente finden, die wir in den primitiven spanischen Kirchengesängen vergeblich suchen. Und es steht außer Zweifel, daß die Musik, die noch heute in Marokko, Algier und Tunis unter dem Namen <andalusische Musik der Mauren von Granada> bekannt ist, nicht nur ihren spezifischen Charakter bewahrt hat, sondern in den rhythmischen Formen ihrer Tänze den Ursprung vieler unserer andalusischen Tänze, wie die Sevillanas, Zapateados, Seguidillas usw., leicht erkennen läßt.

Abgesehen von dem byzantinisch-liturgischen und dem arabischen Element gibt es aber in der *Seguiriya* Formen und

Eigenheiten, die von den frühen christlichen Kirchengesängen oder der Musik der Mauren Granadas völlig unabhängig sind. Woher stammen sie? Meiner Meinung nach von den Zigeunerstämmen, die sich im fünfzehnten Jahrhundert in Spanien ansiedelten. Viele kamen nach Granada, wo sie sich meistens außerhalb der Stadtmauern niederließen und allmählich die Lebensweise der Einwohner übernahmen, weshalb man sie als <Castellanos nuevos> bezeichnete. Der Name sollte sie von den übrigen Angehörigen ihrer Rasse unterscheiden, in denen der Nomadengeist unverändert weiterlebte, und die <Gitanos bravios> genannt wurden.

Diese Stämme nun - nach geschichtlicher Hypothese aus dem Osten kommend - waren es, die meiner Ansicht nach dem andalusischen Gesang jene neue Modulation gaben, die den *Cante Jondo* ausmacht. Der *Cante Jondo* ist die Resultante bekannter Faktoren und nicht das exklusive Produkt eines der Länder, die zu seinem Entstehen beitrugen; es ist die uralte andalusische Eigenart, die sich mit den zuströmenden Einflüssen verbunden und eine neue musikalische Tonart geformt hat. Dies läßt sich vielleicht besser erklären, wenn wir die typischen Merkmale des *Cante Jondo* analysieren. Der Name *Cante Jondo* wird auf jene Liedergruppe angewandt, deren Prototyp wir in der *Seguiriya Gitana* zu erkennen glauben. Von der *Seguiriya* wurden andere Formen abgeleitet, die sich bis heute im Volk erhalten und - wie zum Beispiel die *Polos*, *Martinetes* und *Soleares* - ihre außerordentlichen Qualitäten nie verloren haben, welche sie innerhalb der großen Liedergruppe auszeichnen, die gewöhnlich *Flamenco* genannt wird.

Diese letztgenannte Bezeichnung sollte strikte auf jene moderne Gruppe beschränkt werden, welche Lieder umfaßt wie die so genannten *Malagueñas*, *Granadinas*, *Rondeñas* (ein Sprössling der beiden vorangehenden), *Sevillanas*, *Peteneras* usw., die nur als Auswüchse der oben zitierten Gesänge betrachtet werden können.

Wenn wir aber annehmen, daß die *Seguiriya Gitana* ein echtes Beispiel der *Cante-Jondo*-Gruppe darstellt, müssen wir, bevor wir ihren Wert vom rein musikalischen Standpunkt betrachten, feststellen, daß dieser Gesang vielleicht der Einzige in Europa ist, der in aller Echtheit - sowohl im Stil als auch in der Struktur - die höchsten Vorzüge des primitiven Gesanges der östlichen Völker lebendig erhält.

1) All diese Einzelheiten bestätigen meiner Ansicht nach, daß die Elemente, die den Ursprung andalusischer Tänze wie des *Cante Jondo* bildeten, vorwiegend aus Granada stammten, obschon diese Tänze und Gesänge später in anderen Teilen Andalusiens (wo sie, nebenbei bemerkt, besser erhalten geblieben sind) neue Formen annahmen und spezielle Bezeichnungen erhielten.

Aus <El Cante Jondo>; Granada, Juni 1922.

### ANALOGIEN DES CANTE JONDO MIT DEN PRIMITIVEN GESÄNGEN DES ORIENTS (S. 71-75)

Die wesentlichen Elemente des *Cante Jondo* weisen folgende Analogien mit gewissen Liedern aus Indien und anderen östlichen Ländern auf:

*Erstens*: Der Gebrauch der Enharmonik als Modulationsmittel. Das Wort Modulation ist hier nicht im modernen Sinn aufzufassen. Heute verstehen wir unter Modulation den einfachen Übergang von einer Tonalität in eine andere, ähnliche, bloß in verschiedener Tonhöhe, ausgenommen den Wechsel der Tongeschlechter (Dur und Moll), den einzigen Unterschied, der zwischen dem siebzehnten und dem letzten

Drittel des neunzehnten Jahrhunderts von der europäischen Musik eingeführt wurde.

Diese Tonarten oder melodischen Folgen bestehen aus Tönen und Halbtönen, deren Reihenfolge festgelegt ist. Die primitiven indischen und die von ihnen abgeleiteten Systeme hingegen betrachten den Platz, den die kleineren Intervalle (in der temperierten Skala die Halbtöne) in der melodischen Folge (Skala) einnehmen, keineswegs als unveränderlich. Eher glauben sie, daß diese kleineren, die Gleichheit der Tonleiter zerstörenden Intervalle dem Steigen und Fallen der Stimme entsprechen sollten, das durch den Ausdruck des gesungenen Wortes bedingt wird. Dies erklärt, warum die primitiven indischen Tonarten so zahlreich waren. Denn jede der theoretisch bestimmten Tonleitern erzeugte durch die völlig ungezwungene Abänderung von vier der sieben Noten neue melodische Folgen. Mit anderen Worten, nur drei der Noten, welche die Skala formten, waren unveränderlich; überdies wurden die veränderlichen Noten geteilt und unterteilt, was manchmal dazu führte, daß in einigen Fragmenten des Satzes die Spannungs- und Auflösungsnoten geändert waren, genau wie wir es im *Cante Jondo* finden.

Dazu kommt - sowohl in jenen Liedern als auch in den unseren - die häufige Anwendung des *portamento vocal*, wobei die Stimme von einer Note in die andere gleitet und dabei die ganze Skala feinsten Graduierungen durchläuft, die es zwischen zwei verbundenen oder getrennten Noten gibt. Demnach ist der Begriff Modulation, wenn er die Art beschreibt, wie sich ein Sänger seiner Stimme als Ausdrucksmittel bedient, in diesem Falle eigentlich viel präziser angewandt als in den akademischen Abhandlungen über die Technik der europäischen Musik.

Zusammenfassend stellen wir also fest, daß im *Cante Jondo* wie auch in den primitiven Liedern des Orients die musikalische Skala eine direkte Folge dessen ist, was man die mündliche Skala nennen könnte. Gewisse Leute kamen zu dem Schluß, daß Sprache und Lied ursprünglich ein und dasselbe waren. Louis Lucas sagt in seiner *<Acoustique Nouvelle>* in einer Abhandlung über die Vorzüge des enharmonischen Genus, dass es «als erstes in der Rangordnung der Natur erscheint, durch Nachahmung der Singvögel, Tierlaute und der unzähligen Geräusche der Materie».

Was wir heute als enharmonische Modulation bezeichnen, können wir gewissermaßen als eine Folge des primitiven enharmonischen Genus betrachten. Allerdings ist diese Folge eher scheinbar als wirklich, zumal unsere temperierte Skala uns nur erlaubt, die tonale Funktion einer Note zu ändern, wohingegen die eigentliche Enharmonik diesen Ton auf Grund seiner natürlichen Anziehungskraft modifizieren würde.

*Zweitens:* Wir bezeichnen es als charakteristisch für den *Cante Jondo*, dass sich die Melodien kaum außerhalb einer Sexte bewegen. Es ist klar, dass diese Sexte nicht nur aus neun Halbtönen besteht wie unsere temperierte Skala, sondern daß die Anzahl der Noten, über die der Sänger verfügt, durch den Gebrauch der Enharmonik wesentlich erhöht wird.

*Drittens:* Die Wiederholung und das manchmal bis zur Besessenheit Verharren auf einer und derselben Note, die oft von einem von oben oder unten kommenden Vorschlag begleitet ist. Dies ist ein Merkmal gewisser Beschwörungformeln und sogar jenes Sprechgesanges, den wir als prähistorisch bezeichnen, und der zu dem Glauben Anlaß gegeben hat, daß der Gesang allen anderen Sprachformen vorangegangen sei. Deshalb war es in gewissen Liedern der hier besprochenen Gruppe möglich, jegliches Gefühl eines metrischen Rhythmus zu zerstören, besonders in der *Seguiriya*, so daß der Eindruck einer gesungenen Prosa entsteht, während in Wirklichkeit Verse den Text bilden.

*Viertens:* Obwohl die Zigeunermelodie sehr reich an Ornamentierungen ist, werden sie wie in den primitiven orientalischen Gesängen nur dort angewandt, wo die

Hubert Wißkirchen: *Flamenco – Das Fremde ist das Eigene*, 2002 emotionale Kraft des gesungenen Wortes eine Erweiterung oder einen jähen Gefühlsausbruch suggeriert. Diese Verzerrungen sind also eher erweiterte stimmliche Modulationen als ornamentale Läufe, obwohl sie, in die geometrischen Intervalle der temperierten Skala übersetzt, den Aspekt der letztgenannten annehmen.

*Fünftens:* Das Händeklatschen und die Zurufe, mit denen man in unserem Land die Sänger und Spieler erregt und anfeuert, haben ihren Ursprung ebenfalls in einer Sitte, die in analogen Fällen bei Rassen orientalischer Herkunft bis heute befolgt wird. Nun soll jedoch niemand den Schluß ziehen, daß die *Seguiriya* und die von ihr abgeleiteten Formen einfach aus dem Orient ins Abendland verpflanzte Gesänge seien. Es handelt sich hier höchstens um eine Pflanzung, besser gesagt, um eine Verschmelzung der Urquellen, die sich nicht plötzlich oder zu einem bestimmten Zeitpunkt offenbart hat, sondern einen Teil der geschichtlichen Ereignisse ausmacht, die sich auf unserer Halbinsel abgespielt haben.

Und dies ist der Grund, warum der Gesang Andalusiens, obschon er in den wesentlichen Elementen mit den Liedern geographisch weit entfernter Völker übereinstimmt, einen intimen Charakter hat, der so eigentümlich, so national ist, dass man ihn mit keinem andern verwechseln kann.

Aus *<El Cante Jondo>*, Granada 1922.



Fallá mit dem Tänzer und Choreographen Leonid Massine vor dem Löwenbrunnen im Hof der Alhambra, um 1916.

Die drei Tongeschlechter des Tetrachords (Griechen)

1	1	1/2	ca.	1 1/2	1/2	1/2	ca.	2	1/4	1/4
diatonisch				chromatisch				enharmonisch		

Klangbeispiel: CD 56a 14

Suite espagnole (ab 1886)

Nº 5. ASTURIAS.

Leyenda.

I. Albeniz, Op. 232.

Allegro. (♩ = 183.)

Piano.

*marcato il canto*

Klangbeispiel: CD 56a 15

Musical score for J.S. Bach's Präludium in c, measures 22-40. The score is written for piano and includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like *p* and *mf*. Measure numbers 22, 25, 28, 31, 34, 37, and 40 are indicated at the beginning of their respective systems.

Musical score for J.S. Bach's Präludium in c, measures 3-19. The score is written for piano and includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like *Con moto*, *p*, and *mf*. Measure numbers 3, 4, 7, 10, 13, 16, and 19 are indicated at the beginning of their respective systems.

\*) Dieses Stück ist für Laute oder Clavier komponiert.

**Adagio.** Johann Sebastian Bach: Toccata und Fuge in d-Moll

MANUAL.

PEDAL.

4 **Prestissimo.**

7

10 (lento) (Allegro.)

14

17

20 **Prestissimo.**

23

26 (maestoso)

Klangbeispiel: CD 56b 5

**QUEEN: INNUENDO, 1991 (Klangbeispiel: CD 56a 26)**

**Einleitung**

**1. Strophe**

Oooh, oooh -  
While the sun hangs in the sky and the desert has sand  
While the waves crash in the sea and meet the land  
While there's a wind and the stars and the rainbow  
Till the mountains crumble into the plain

**Refrain**

Oh yes we'll keep on tryin'  
Tread that fine line  
Oh we'll keep on tryin' yeah  
Just passing our time

**2. Strophe**

Oooh, oooh -  
While we live according to race, colour or creed  
While we rule by blind madness and pure greed  
Our lives dictated by tradition, superstition, false religion  
Through the cons, and on and on

**Refrain**

Oh yes we'll keep on tryin'  
We'll tread that fine line  
Oh oh we'll keep on tryin'  
Till the end of time  
Till the end of time

**Zwischenspiel**

Through the sorrow all through our splendour  
Don't take offence at my innuendo  
Do do do do do [INNUENDO]

**Instrumentalteil [Flamenco]**

**Zwischenspiel**

You can be anything you want to be  
Just turn yourself into anything you think that you could ever be  
Be free with your tempo - be free, be free  
surrender your ego – be free, be free to yourself

**Instrumentalteil [Flamenco-Rockimprovisation]**

**3. Strophe**

Oooh, oooh -  
If there's a God or any kind of justice under the sky  
If there's a point, if there's a reason to live or die  
If there's an answer to the questions we feel bound to ask  
Show yourself - destroy our fears - release your mask

**Refrain + Coda**

Oh yes we'll keep on trying  
Hey tread that fine line  
Yeah we'll keep on smiling yeah  
And whatever will be - will be  
We'll just keep on trying  
We'll just keep on trying  
Till the end of time  
Till the end of time  
Till the end of time

*Innuendo ist letzte "echte" Queen-Album. Sänger Freddy Mercury war bei den Aufnahmen bereits schwer gezeichnet vom AIDS-Virus und wußte, daß er nur noch kurze Zeit zu leben hatte. (Er starb am 24.11.1991.) Vielleicht erklärt das den Ernst der 3. Strophe.*

Oooh, oooh -  
So lange die Sonne am Himmel steht und die Wüste Sand hat  
So lange die Wellen im Meer schlagen und an Land sich brechen  
So lange es Wind und Sterne gibt und den Regenbogen  
Bis die Berge zum Flachland zerbröseln

Oh ja, wir werden es immer wieder versuchen,  
diesen schmalen Lebenspfad zu gehen  
Oh, wir sollten es immer wieder versuchen (yeah),  
während wir unsere Zeit durchlaufen

Oooh, oooh -  
So lange wir entsprechend Rasse, Farbe oder Glauben leben  
So lange wir mit blindem Wahnsinn und reiner Habgier herrschen  
unser Leben von Tradition, Aberglaube, falscher Religion bestimmt ist  
Über Jahre hinweg und weiter und weiter

Oh ja, wir werden es immer wieder versuchen ...

Durch das ganze Leid, durch die ganze Herrlichkeit  
Nimm es mir nicht übel, wenn ich nur versteckte Andeutungen mache  
Do do do do do [INNUENDO]

Du kannst alles sein, was du willst  
Wandle dein Ich in das, was du schon immer einmal sein wolltest  
Bestimme dein Tempo selbst - sei frei, sei frei  
Überwinde dein Ich – sei frei, sei frei zu dir selbst

Oooh, oooh -  
Wenn es einen Gott oder irgendeine Form der Gerechtigkeit unter dem  
Himmel gibt  
Wenn es einen Sinn gibt, wenn es eine vernünftige Art zu leben und zu  
sterben gibt  
Wenn es eine Antwort auf unsere unausweichlichen Fragen gibt  
Zeige Dich - vertreibe unsere Angst - lass deine Maske fallen

Oh ja, wir werden es immer wieder versuchen...



### Innuendo - Part 1

♩ = 73

Ein zählen: one, two three, four

Keyb.

Bass

Drums

7

8

distorted

feedback

distorted

Keyb.

Bass

Drums

11

Voc.

fall

Oh\_ oh\_

E(no3)

E(no3)

gliss.

Crash

HiHat closed

HiHat open

Bassdrum

Snare

15

Voc.

frei

While the sun hangs in the sky and the desert has sand, while the waves crash in the sea and meet the land

E<sup>b</sup>(no3)

E

Keyb.

Bass

Drums

19

Voc. *While there's a wind and the stars and the rain-bow, till the mountains crumble in-to the plain, oh*

Git.1 *G#(no3) A(no3) G#(no3) A(no3) G#(no3) A(no3) G#(no3)*

Git.2

Keyb

Bass

Drums

23

Voc. *yea we'll keep on try - in' tread that fine line*

Git.1 *C# C#*

Git.2

Keyb

Bass

Drums

27

Voc. *Oh we'll keep on try - in' yeah, just pas-sing our time*

Git.1 *F# G# G# E*

Git.2

Keyb

Keyb

Bass

Drums

### Innuendo - Part 2

♩ = 100

52 *P rubato* A D- A D-

56 E F E F

8 Through the sorr-ow, all through our splendour, Don't take off-ence at my in - nu - en - do

*con ~~rit.~~ sempre*

60 *molto rubato* C Ab/C *ritardando molto . . .*

C F-/C do-do-do-do-do-do do-do-do-do-do-do do-do-do-do

65 ♩ = 152 A- G F Handclap:

*ff subito*

68 Clap

Git.1 E F E F E F7 E

Pno

73

Clap

Solo Git.

Git. I

Pno

A- G F

76

Clap

Solo Git.

Git. I

Pno

E F E F E F7 E A-

8va  
Giarrensolo ad lib.

81

Clap

Solo Git.

Git. I

Pno

G F

8va  
loco

86

Clap

Solo Git.

Git. I

Pno

E F E F7 E F E E

Lauf 8va basso!

### Innuendo - Part 3

92

S/A  
You can be a - ny-thing you want to be, just turn your - self

T/B

Piano

96

S/A  
in - to a - ny-thing you think that you could e - ver be. *f* Be free with your

T/B

Pno.

100

S/A  
tem - po, be free be free. Sur - ren - der your e - go, be

T/B

Pno.

105

S/A  
free, be free to your - self

T/B

Pno.



Modell einer Stilanalyse:

<u>Flamenco</u>	<u>Spanische Reise</u>	<u>„Klass. Tanzmusik</u>
Rasgueados	■ ♪♪♪♪ 1, 3, 25/26	
Ornamentik/ Melismen	■ (Triolenfigur 13,16, Sechszehntel 69)	
skalische Engmelodik,  fallender Duktus,  Wechsel von Haltetönen und Melismen (spontan-unregelmäßig)	■ (20-25)  ■ (13/14 u.a., allerdings in umgekehrter Reihenfolge)	■■■■■  ■■■■■  aber: durchgehendes Muster (nicht spontanes Ausdrucksmittel)
a) relativ frei strömende Melodik  b) komplexes Akzentmuster (Gitarre): 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  keine wörtliche Wiederholung, keine identischen „Strophen“, sondern dauernde Varianten bei strenger Bindung an die Vorgaben des maqams	■■ Synkopen (1, 13 u.a.): „exotisches“ Element ■ (manchmal + 2 Takte = 10: 9-10, 27-28)	■■■■■  ■■■■■ (meist 8taktig)  ■■■■■  Akzentstufentakt durchgehende Muster: hm-ta-Begleitung, 2taktige Phrasenmuster u. a. taktgerechte Akzente  symmetrisches Periodenschema  Refrainbildung (= wörtliche Wiederholung von Teilen)
Flamenco-Formel: d C B A (abwärts)  Sekundreibungen durch die Vermischung von 1. und 2. Stufe der phrygischen Tonart	■■ (1-5, Wellenbewegung), 19-25, 63-70, 71-77 gerade diese Stellen sind andererseits aber besonders „klassisch“ wegen der Motivsequenzierung und des Stimmtauschs (63ff.)  Die Flamencoformel wird nicht als Phrygisch empfunden, sondern ist immer auf das Kadenzschema von d-Moll bzw. D-Dur bezogen (A = V, nicht I). Sie wird also als exotisches Moment eingesetzt. Exotisch wirken auch der Dur-Moll-Wechsel und die Vermischung der beiden Kadenzen (g-Moll in der Dur-Kadenz, T. 55)	■■■  ■■■■■  Kadenzharmonik: d g A D (Moll) D G A D (Dur)  „romantische“ Reizharmonik / Chromatik / Alterationen
		■ Stimmtausch 63-70 / 71-77 ■■ fast durchgehend Sequenzierungen
		(kontrapunktische Satztechnik, motivische Arbeit)

Ein vergleichbares Stück ist Klangbeispiel: CD 56b 11 (Espagna cani)

Joh. Phil. Krieger: Passacaglia (1704)  
Aus der F-Dur-Partita "Lustige Feld-Music", Nr. III

The image shows a piano accompaniment for a piece titled 'Passacaglia' by Johann Philipp Krieger. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a 3/4 time signature. The second system begins with a measure number '5'. The third system begins with a measure number '9'. The fourth system begins with a measure number '13'. The music features a steady bass line and a more active treble line with various chords and melodic fragments.

Die Akzente der rhythmischen Einheit von 12 Schlägen liegen hier auf dem 1., 3., 5., 8. und 11. Schlag. Eine dem Rhythmus angemessene Notierung ergibt sich durch die Verwendung des  $\frac{3}{4}$ - und  $\frac{6}{8}$ -Taktes:

The image shows a rhythmic notation for a 12-beat unit. It starts with a 3/4 time signature and a sequence of notes with accents: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The notation includes rests and notes with accents, illustrating the placement of accents on the 1st, 3rd, 5th, 8th, and 11th beats. The time signature changes to 6/8 for the final part of the unit.

Das Stück und die Variationen beginnen auf dem 2. Viertel des  $\frac{3}{4}$ -Taktes (entsprechend dem 1. Schlag der rhythmischen Einheit) oder auf dem 1. Achtel des  $\frac{6}{8}$ -Taktes (entsprechend dem 5. Schlag der rhythmischen Einheit). Im letzteren Fall wird der Anfang der rhythmischen Einheit mitgedacht oder durch zweimaliges Klopfen der Viertelnoten (Golpe – s. u.) ausgefüllt. Das Stück endet nach beliebig vielen Variationen auf dem 10. oder 11. Schlag der rhythmischen Einheit (Beispiel 13).

The image shows musical notation for 'Siguiriyas'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a 3/4 time signature and a sequence of notes with accents: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. The second system starts with a 3/4 time signature and a sequence of notes with accents: 11, 12. The notation includes rests and notes with accents, illustrating the placement of accents on the 1st, 3rd, 5th, 8th, and 11th beats. The time signature changes to 6/8 for the final part of the unit.

Claus Schreiner (Hg.): Flamenco, Frankfurt a/M 1985, S. 167

Praktische Übung (Variationen schreiben):

The image shows a practical exercise for writing variations. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a 3/4 time signature and a sequence of notes with accents: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. The second system starts with a 3/4 time signature and a sequence of notes with accents: 11, 12. The notation includes rests and notes with accents, illustrating the placement of accents on the 1st, 3rd, 5th, 8th, and 11th beats. The time signature changes to 6/8 for the final part of the unit.

**Deep Purple: April (1969)**  
**Klangbeispiel: CD 56b 4**

April is a cruel time  
Even though the sun may shine  
And world looks in the shade as it slowly comes away  
Still falls the April rain  
And the valley's filled with pain  
And you can't tell me quite why  
As I look up to the grey sky  
Where it should be blue  
Grey sky where I should see you  
Ask why, why it should be so  
I'll cry, say that I don't know

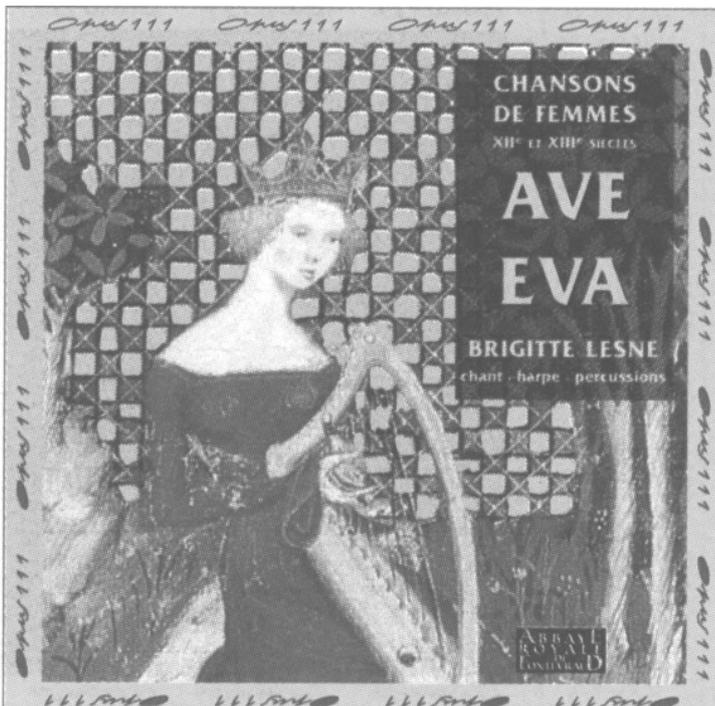
Maybe once in a while I'll forget and I'll smile  
But then the feeling comes again of an April without end  
Of an April lonely as they come  
In the dark of my mind I can see all too fine  
But there is nothing to be done when I just can't feel the sun  
And the springtime's the season of the night

Grey sky where it should be blue  
Grey sky where I should see you  
Ask why, why it should be so  
I'll cry, say that I don't know  
I don't know

Klangbeispiel: CD 56b 3

Michel Wankell, LK 12/I, 1997: "Flamenco-Stück"

9 = 1+  
17  
25 8va  
33  
41  
49  
57  
69  
81



Spanien 1. H. 13. Jh.

Cantiga de amigo (instrumentale Fassung) aus dem Martin Codax:

① *Cantiga de amigo* von Martín Codax *ad libitum*

On - das do mar do Vi - go  
Se vis - tes meu a - mi - go  
E - ay Deus se ver - ra ce - do

MGG 2,774, Anfang 13. Jh., Spanien, CD "Die goldene Pforte zur Frühen Musik"

**Ir me quería** (CD „Die goldene Pforte zur Frühen Musik“) (**Klangbeispiel: CD 56a 20**)

Ir me quería yo por este Caminico  
rogar quero al Dió de no encontrar al enemigo.  
Que davox en bonhora  
que ya, que ya me vo.  
Auf diesem Wege wollte ich gehen,  
Gott will ich darum bitten, dass ich dem Feind nicht begegne.  
Möge er es euch wohl ergehen lassen,  
Denn jetzt schon, jetzt schon gehe ich.  
CD „Die goldene Pforte zur Frühen Musik“

Ir me quería, Anfang 13. Jh., Spanien, CD "Die goldene Pforte zur Frühen Musik", Transkription der rhythmisierten Fassung

Quasi gregorianische (in greg. Notation überlieferte) Melodik mit orientalisierender übermäßiger Sekunde (chromatischer Tetrachord b-a-ges-f, fallend, überhöht mit des-c, insgesamt also Sextraum wie Seguiriya) aus dem Anfang des 13. Jh.s (Spanien)

'Modulationen' des chromatischen Tetrachords (mikrotonale Enharmonik im Sinne de Fallas) demonstriert Carmen Linares auf der CD „World Network 25, Spanien (Nr. 6) in den „**Martinetes**“ (Vorform des Flamenco, ursprünglich Musik der Schmiede, Hammerbegleitung häufig, „Romances“ der andalusischen Bauern aus dem 17. Jh.). Im zweiten Teil auch a-gis-fis-e. Hier wird deutlich, wie weit die Notation zurückbleibt hinter der 'Realität'. **Klangbeispiel: CD 56a 21**

Den chromatischen Tetrachord (a-gis-f-e der Sängerin; a-G-F-E des Gitarristen) hört man bei der **Seguiriya** auf der derselben CD (Nr. 4). **Klangbeispiel: CD 56a 22**

Nr. 2 derselben CD (**Malagueñas y Rondeña**) Gitarrenvortrag im Sinne von Bachs Kleinem Präludium c und Albeniz' „Asturias“.

**Paco de Lucia: Panaderos flamencos** (CD Paco de Lucia, Philips 836 341-2, 1969):

Klassischer Zuschnitt („Rokoko“) **Klangbeispiel: CD 56a 23**



**Paco de Lucia/J. Torregrosa: Ceba Andaluza** (ebda):

F,es,des,c, durchgehende Klatschrhythmen **Klangbeispiel: CD 56a 24**

**Huguety Tagell: Flamenco** (Vlc. Solo), CD „Le Grand Tango“ (Naxos 8.550785, 1993):

À la „Asturias“ (Anfang), dann fallender Tetrachord, aber recht „klassisch“ **Klangbeispiel: CD 56a 25**

**Vangelis: Conquest of Paradise**

1. In no - re - ni per i - pe, in no - re - ni co - ra,  
2. Ne ro - mi - ne tir - me - no, ne ro - mi - ne to - fa,

ti - ra - mi - ne per i - to, ne do - mi - na.  
i - ma - gi - ne pro me - no per i - men - ti ra.

instrumental

D.C. al Fine

"Conquest of Paradise" von *Vangelis Papathanassiou* wurde ursprünglich für den Kolumbus-Film "1492 - Eroberung des Paradieses" geschrieben (1992). Mangels Filmerfolg blieb auch der Soundtrack zunächst in den Regalen der Schallplattenläden liegen und entwickelte sich erst 1994 - zwei Jahre später - zum Hit, weil der Boxer Henry Maske den Titelsong des Films als Hymne in einem Weltmeisterschaftskampf einsetzte. Ursprünglich hatte Maske dafür das Stück "Oh Fortuna" aus den "Carmina Burana" von Carl Orff vorgesehen, bekam jedoch nicht die Genehmigung dafür. Als Ersatz wählte er daraufhin das ebenso hymnische, aber kaum bekannte "Conquest of Paradise". Komponist Vangelis Papathanassiou verarbeitete dabei musikalisches Material aus dem 17. Jahrhundert. Der A-Teil des Stückes entspricht in Harmonik und Melodik dem Standardmuster der Folia, einem Tanz, der schon um 1500 im portugiesischen Raum bekannt war. Auf dieses Schema haben in den darauf folgenden Jahrhunderten immer wieder berühmte Komponisten zurückgegriffen. Ein paar Beispiele: "Sonate für Violine und Klavier" von Corelli (um 1700), "Folia" von Marin Marais (1701), "Bauernkantate" von J. S. Bach (1722), "Rhapsodie Espagnole" von F. Liszt (1863), "Variationen über Corelli" von Rachmaninow (1932). Wer übrigens glaubt, bei "Conquest of Paradise" eine bestimmte Sprache zu erkennen, täuscht sich, denn es handelt sich um Phantasiesilben, die im Klang der lateinischen Sprache nachempfunden wurden. Der Textschöpfer Guy Protheroe tat das in der Absicht, die Aufmerksamkeit des Zuschauers bei der dazugehörigen Filmsequenz nicht durch einen Gesangstext vom Bild abzulenken. (Wulf Dieter Lugert: Songs, Metzler)

**Klangbeispiel: CD 56b 6**

The image shows two systems of handwritten musical notation for guitar. Each system consists of ten staves. The notation is highly detailed, with numerous slurs, triplets, and complex rhythmic figures. There are handwritten annotations in the margins: 'ad lib.' at the top right and 'adorn.' at the bottom left.

**Klassische Merkmale im Gegensatz zum Flamenco:**

- Reichere Harmonik, Modulation
- Kadenzharmonik I-IV-V-I (TSDT)
- Klare symmetrische Gliederung
- Klare Taktbindung (Metrik)
- Relativ feste rhythmische und melodische Strukturen (Muster, Motive)
- „disziplinierter“ Ablauf

## Das unfromme Glaubensbekenntnis des Körpers

Kulturelle Kreuzung: Joaquín Cortés fordert einen neuen Fusion-Flamenco

In seiner reinsten Form ist der Flamenco eine hypnotische Kunst mit therapeutischen Effekten. Der Blues der andalusischen Zigeuner feiert die Selbsterlösung des einzelnen in der Ekstase. Die Erschütterungswellen der Musik, der Stimmen und tanzenden Körper befreien im Idealfall die Teilnehmer von innerer und äußerer Last: Zwar ist das Aufbegehren gegen die anonymen Mächte des Schicksals vergeblich, dennoch werden diese beständig neu herausgefordert. Nur für Augenblicke ist Selbsterlösung im kollektiven Psychodrama möglich. Dann triumphiert der "Duende", jener geheimnisvolle Dämon, der Tänzer und Sänger beseelt, wenn sie vor der Intensität ihres eigenen Lebens erschrecken und Zeitgefühl wie Subjektivität in einem rauschhaften Zustand transzendieren.

Diese spirituellen Charakteristika des Flamenco sind noch heute jedem "aficionado" ins Herz geschrieben. Erst die Einsicht in den leidenden Ursprung aller Lust, wie sie sich im Tanz des Gitanos manifestiere, erhebe das Spektakel zur Kunst. Federico García Lorcas Diktum, nach dem der Flamenco erst jenseits aller Kulinarik zu leben beginne, ist ihnen immerwährende Verheißung: "Weder der spanische Tanz noch der Stierkampf sind Unterhaltung - für niemanden. Der ‚Duende‘ übernimmt es, leiden zu machen mittels des Dramas."

Mit den Dämonen der Vergangenheit will sich der achtundzwanzigjährige Joaquín Cortés nicht länger herumschlagen. Er inszeniert seit zwei Jahren mit wachsendem Erfolg sein Bühnenwerk "Pasión Gitana" als Beispiel eines "neuen Flamenco", der weder die Effekte der Popmusik, die Raffinesse des Modern Dance noch die Eleganz des klassischen Balletts verschmäht. Obwohl in Spanien, Italien und Frankreich längst zum Sexsymbol stilisiert - neben seinen Erfolgen als Werbeträger für "Seat"-Autos und MTV-Moderator half ihm auch seine Liaison mit dem marketingbewußten Model Naomi Campbell -, zog der einstige Wunderknabe des Spanischen Nationalballetts schnell den Zorn der Flamenco-Fetischisten auf sich. Er habe das Reinheitsgebot dieses ursprünglich rituellen Tanzes verletzt, den "Duende" ins handliche Videoformat gezwängt und die Würde dieser alten Volkskunst mutwillig zerstört.

Schon die Inszenierungen von Antonio Gades sahen sich vor Jahren solchen Vorwürfen ausgesetzt, und Cortés läßt die Kritik kalt: "Der Flamenco ist nur die Basis meiner Arbeit, in Wirklichkeit betreibe ich ein ‚mestizaje cultural‘, eine kulturelle Kreuzung der Tänze." Trotz dieser Öffnung einer weitgehend erstarrten Tradition hat der Sproß einer andalusischen Zigeunerfamilie nicht den Sinn für seine Herkunft verloren: "Wir Zigeuner haben wie die Schwarzen den täglichen Rassismus mit Hilfe des Tanzes und des Gesangs überlebt."

Mit dem hungrigen Blick eines Raubvogels breitet Cortés seine Arme wie fürchterliche Schwingen aus. Auf der Bühne der Jahrhunderthalle Hoechst erfüllt er das Klischee vom heißblütigen Spanier ohne jedes schlechte Gewissen. Für ihn ist Flamenco zuallererst eine Spielmarke der Fun-Kultur - auch Popgruppen wie "Ketama" oder Filme über die Seele der Zigeuner wie "Alma Gitana" verheißten der jungen Generation eine respektlose Neuaneignung. Das mystische Gemeinschaftserlebnis wird für Cortés nicht dadurch entwertet, daß es in weiträumigen Corps-de-ballet-Passagen fünfzehn von Giorgio Armani eingekleidete Tänzerinnen bewegt oder einen Saxophonisten zu jazziger Phrasierung animiert. Sein Fusion-Flamenco setzt vor allem auf rhythmische Überwältigung: Die rasenden Perkussionsketten, die von vier Musikern mit Metallhülsen auf den Fingern aus Kastentrommeln herausgeschlagen werden, sind Cortés und seinen Mittänzerinnen und -tänzern primäre Inspiration. Mit nacktem Oberkörper verkörpert er stilsicher den Latin-lover-Typ, fixiert immer wieder in Herrscherpose und mit arrogantem Blick das Publikum.

Und dennoch ist Cortés mehr als ein tanzender Macho. Wie schneidende Schwerter zerteilen seine Arme im „Pasión“-Abschnitt „Oscora Luz“ die Luft. Die plastische Geometrie seiner Gesten läßt jetzt eine schmerzliche Selbstdisziplin fühlbar werden. In den Absätzen seiner Stiefel scheint Cortés einen Schlagzeuger versteckt zu haben. Das perkussive Trommeln der Schuhe, das berühmte "Zapateado", beherrscht er mit dem Feingefühl eines Musikers. In einer Szene benutzt Cortés seinen Körper gar als Schlaginstrument und nutzt Bauch und Brust als Resonanzflächen. Doch auch strenggläubige Flamenco-Liebhaber kommen während der laufenden Deutschland-Tournee auf ihre Kosten.

Das „Hungergefühl der Stimme“, das dem „Cante“ seine Schönheit verleiht, bricht sich bei der Sängerin Charo Manzano immer wieder Bahn. Und da ist vor allem Christóbal Reyes mit einer eigenen Choreographie, der Onkel von Cortés, der ihn erst zu einer klassischen Tanzausbildung animierte. Die Härte und Präzision seiner Körpersprache, die fühlbare Nervenspannung bis in die Fingerspitzen, sein fast telepathisches Kommunikationsvermögen mit den drei Gitarristen, all das läßt seinen Auftritt zum Freudenfest werden.

Das Hauptverdienst des Frankfurter Abends aber dürfte in der für unmöglich gehaltenen Verschmelzung von klassischem Ballett und spanischem Volkstanz liegen. Während die weichen Fließbewegungen des Balletts die Illusion der Schwerelosigkeit anstreben, wird der Flamenco förmlich in den Boden hineingetanz. Er ist der Erde verbunden, zielt nicht himmelwärts. Die Wurzeln des Flamenco liegen im Boden, und der fast bewegungslose Oberkörper des Tänzers suggeriert bei allen Stampfbewegungen nicht selten eine statuenhafte Starre. Cortés vereinigt in seiner Person gestische Schroffheit mit schwebender Leichtigkeit. Seine opulente Hommage an das eigene Volk der Zigeuner lebt gerade aus der Gleichzeitigkeit der Extreme. Nur einmal an diesem Abend gerät sein selbstbewusster Crossover-Flamenco bedrohlich in die Nähe eines kulturellen „commercial“: Schweißbedeckt steht Cortés mit einer angezündeten Zigarette im fahlen Licht eines Punktscheinwerfers und scheint mit dieser dramatischen Pose nichts anderes sagen zu wollen als: "Ich rauche gern."

PETER KEMPER FAZ 13. 5. 1997

### Beispiel: VHS „Carlos Saura’s Flamenco“, polyband 70330. Nr. 4: Farruca (21:50)

(Booklet): "Zwar sind die Ursprünge des Farruca nicht bekannt, aber es spricht einiges dafür, daß er eine Mischung aus Flamenco und den Volksliedern von Galizien und Asturien ist. Die nostalgische und melodiose Farruca-Musik ist seit dem letzten Jahrhundert fast unverändert geblieben. In der getanzten Version dagegen hat sich der Farruca allmählich weiterentwickelt. Joaquín Cortés geht hier bis an die Grenzen des Möglichen. Die expressive Natur des formellen Tanzes geben dem Farruca zusammen mit der ungewöhnlichen Begleitung durch Cello und Geige eine sehr persönliche Note, die sowohl andalusische Zigeunerelemente als auch modernes Styling widerspiegelt. Klassische und avantgardistische Bewegungen wirken hier zusammen und setzen neue kreative Impulse."

**VHS-Cass.: 0:49 – 0:53**

Zum Thema Körperlichkeit/Sinnlichkeit vgl. auch den Filmausschnitt zu **de Fallas Feuertanz (VHS-Cass.: 0:34).**

Die Zigeunerin Candelas tanzt im magischen Kreis der anderen Frauen - zunächst ruhig, dann unter ihren anfeuernden Ay-Rufen immer ekstatischer - den rituellen Feuertanz, um den Geist ihres toten Geliebten, der sie verfolgt, zu vertreiben. Erschöpft sinkt sie zusammen. Alles war vergebens.

Measures 1-8 of the piece. The first staff contains the melody with various rhythmic patterns and fingerings (2, 3, 3, 3, 4, 5, 6, 3, 7, 3, 3, 8). The second and third staves are empty.

Measures 9-16 of the piece. The first staff contains the melody with rhythmic patterns and fingerings (9, 3, 10, 11, 3, 12, 13, 3, 14, 15, 16). The second and third staves are empty.

Measures 1-12 of the piece. The first staff contains the melody with rhythmic patterns and fingerings (2, 3, 4, 5, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12). The second and third staves are empty.

Measures 13-24 of the piece. The first staff contains the melody with rhythmic patterns and fingerings (13, 3, 14, 15, 16, 3, 17, 18, 19, 20, 3, 21, 22, 23, 24). The second and third staves are empty.

Measures 1-12 of the piece. The first staff contains the melody with rhythmic patterns and fingerings (2, 3, 4, 5, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12). The second and third staves contain a rhythmic accompaniment consisting of chords and single notes.

Measures 13-24 of the piece. The first staff contains the melody with rhythmic patterns and fingerings (13, 3, 14, 15, 16, 3, 17, 18, 19, 20, 3, 21, 22, 23, 24). The second and third staves contain a rhythmic accompaniment consisting of chords and single notes.

**Klangbeispiel: CD 56b 1 und VHS-Cass. 0:31 - 0:37**

Manuel de Falla: El Amor Brujo (1915): DANSE RITUELLE DU FEU.

All<sup>o</sup> ma non troppo. (♩ = 120) (pour chasser les mauvais esprits)

**Thomas Garms:** Der Flamenco und die spanische Folklore in Manuel de Fallas Werken, Wiesbaden 1990, S. 32:

*Aufbau(des Flamencos)*

Unter dem *Cante flamenco* wird generell nicht nur ein in verschiedene Verse unterteiltes Lied verstanden. Vielfach besteht der *Cante* aus verschiedenen, dramaturgisch gestaffelten Abschnitten.

1. *Temple* (span.: Stimmung): Einsingen der Stimme ohne Worte, sich wiederholende ay-Schreie, Einstimmen und erste Kontaktaufnahme mit dem Rhythmus.
2. *Planteo* (span.: Entwurf): Beginn und Melodievorstellung des *Cante*.
3. *Tercio grande* (span.: großes Drittel): Zentrum des Gesangs mit den Flamenco-Coplas, ausgeführt mit der ganzen Intuition und Kraft des Interpreten.
4. *Tercio de alivio* (span.: entspanntes Drittel): Zunächst ein Nachlassen der emotionalen Spannung des *Tercio grande*.
5. *Tercio valiente* (span.: starkes Drittel): Forcierung der Eigenständigkeit und Persönlichkeit des *Cantaors*, seines Stils und seiner Inspiration.
6. *Cambio o remate* (span.: Wechsel/Abschluss): Beendigung des *Cante* bzw. Übergang in einen Ausgang. Bei diesem Wechsel übernimmt der *Cantaor* meist einen ähnlichen *Cante*.

Garms, S. 35



Antizipationen, Alterationen, freie Leittonstellungen und Hinzufügungen wandeln den Verlauf der (wegen der Anzahl der Gitarrensaiten maximal sechsstimmigen) Akkorde ab. Zum Beispiel:



Diese Verbindung ergibt sich aus der Spielpraxis des Instruments. Die Akkorde G-Dur und F-Dur werden so gegriffen, daß die hohe E-Saite und H-Saite frei mitschwingen.

S. 254f.: *El amor brujo*

Besetzung: 2 Flöten (1 Flöte abwechselnd mit Piccolo), Oboe, 2 Klarinetten, 1 Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Perkussion (Glocken), Klavier, Streicher, Singstimme (Mezzosopran).

Als eine Art *Gitaneria*, ein Zigeunerballett, verstand Manuel de Falla den auf ein Libretto von Gregorio Martinez Sierra geschriebenen Tanz-Einakter *El amor brujo*. Dem Untertitel "Zigeunerszene aus Andalusien" gemäß ist das Stück in Granada angesiedelt. In einem Zigeunerlager treibt ein Gespenst sein Unwesen. Es ist der verstorbene Liebhaber von Candelas, einer jungen, schönen und leidenschaftlichen Zigeunerin. Das Gespenst verfolgt sie mit seiner Eifersucht über das Grab hinaus und läßt nicht zu, daß es von Candelas vergessen wird: Die Erinnerung an den Zigeuner "ist zu einem hypnotischen Traum geworden, zu einer tödlichen, in Angst und Wahnsinn treibenden Zwangsvorstellung".

Dann begegnet Candelas dem attraktiven Zigeuner Carmelo, der ihr den Hof macht. Gern würde sie dessen Liebe erwidern, aber das Gespenst erscheint jede Nacht und versetzt sie in Angst und Schrecken, zumal wenn sie sich mit Carmelo verabredet hat. So scheucht der Tote das Paar jedes Mal dann auseinander, wenn Carmelas und Carmelo ihre Liebe mit einem Kuß besiegeln wollen.

Schließlich kommen sie auf eine List. Da sie wissen, dass der Tote zu Lebzeiten von weiblichen Reizen immer rasch gefesselt war, überreden die beiden Candelas' verführerische Freundin Lucia dazu, das Gespenst abzulenken. Lucia nimmt den Vorschlag aus Neugierde an: Tatsächlich erliegt der Verstorbene gerade in dem Moment den Reizen Lucias, als die Liebenden einen leidenschaftlichen Kuß austauschen; der Bann ist

gebrochen. Das durch die Liebe besiegte Gespenst stirbt endgültig.

Die Geschichte zeigt, daß Falla zu dieser Zeit ganz und gar einem Spanien verfallen war, das noch dem romantischen Denken entspringt: Feurige Männer und leidenschaftliche Frauen, die sich in elementarer Lust und Wut dem Tod entgegenstemmen, sind bis heute erhalten gebliebene Klischeebilder von den Menschen der iberischen Halbinsel. Blut und Boden, auch bei Garcia Lorca ein stets wiederkehrender Topos, waren für Falla und andere Intellektuelle der Zwischenkriegszeit in Europa die geheimnisvolle Grundlage eines erregten, leidenschaftlichen und energisch vertieften Lebens. Der Komponist hoffte, aus den vom Schicksal geprägten Zwängen und Trieben einer archaischen Gesellschaft sowie deren Wertvorstellungen ein unmittelbares, wirklich nationales Kunstwerk schaffen zu können. Die in *El amor brujo* erzählte Geschichte ist ein Paradigma für Eifersucht, Liebe und mystische Kräfte in dem Leben von Menschen, deren sinnlich-emotional ausgerichtetes Handeln - durch Kunst widergespiegelt - eine gewisse Allgemeingültigkeit für das *Spanische*, die *Raza* (Rasse) schlechthin besitzen soll.

Dass Sierra dem Libretto möglicherweise eine Fabel oder originale *Coplas*, die er von Pastora Pavons Mutter erfahren hatte, zu Grunde legte, ist nicht auszuschließen. Als Indiz dafür könnte einerseits der märchenhaft-naive Stoff gelten, andererseits entsprechen die Gesangstexte sowohl formal als auch inhaltlich der *Cante-jondo*-Lyrik. "Verstand und Willenskraft des Menschen, der nach Schönheit, Harmonie und Glück strebt und die Welt begreifen möchte, müssen verzweifeln vor der Grausamkeit und Absurdität, von der er umgeben ist - sei es im Verhalten der Herrschenden, sei es in der Ungerechtigkeit, den er in Liebe und Hass, Reichtum und Armut, Gesundheit, Krankheit und Tod erfährt", formuliert Papenbrok den poetischen Kern des *Cante jondo*. In *El amor brujo* nimmt die anfängliche Verzweigung jedoch ein gutes, fast burlesk heiteres Ende. Dies ist für den Hauptteil überlieferter *Cante-jondo-coplas* nicht der Fall.

**Julio Jaenisch:** Manuel de Falla, Freiburg 1952, S. 82ff.:

Nach Falla muß der schöpferische Künstler stets seine eigene Persönlichkeit bewahren und darf sich an nichts binden, weder an eine Schule, noch an einen festen Stil oder an eine umrissene Form, denn all dies würde ein Erstarren und Wiederholen bedeuten, in dem das schöpferische Leben erstickt. Seine Quellen der Inspiration findet er in der Volksmusik, sei sie Tanz oder Lied; doch ist es nötig, in ihr Innerstes vorzudringen, um sich nur die Substanz des Rhythmus und der Klangfarbe anzueignen. Andalusische Themen zum Beispiel lassen sich nicht einfach übernehmen, denn in authentischer Form würden Cante jondo und flamenco im Konzert zur Karikatur werden.

Falla klagt über die vielen Reisen, zu denen er gezwungen ist, um als Pianist oder Dirigent aufzutreten, sei es nun in den großen Städten Spaniens oder im Ausland. Viel kostbare Zeit geht so für die Komposition verloren, denn seine Arbeitsstätte ist nur Granada, das er einmal im Jahre aus eigenem Antrieb verläßt, um sich in einem kleinen Ort in völliger Abgeschlossenheit zu sammeln und auf die Arbeit vorzubereiten.

Denn diese braucht Einsamkeit; der Umgang mit Menschen bringt Störung und Beunruhigung mit sich. Der Komponist soll sich daher abscheiden und nur seiner Schöpfung leben, die in ihm wächst wie ein neues Wesen, das nach Formung und Vollendung drängt. Das Werk ist aber nicht etwa für den Schaffenden allein da obgleich es ganz den Stempel seiner Persönlichkeit trägt; denn das wäre sinnloser Egoismus. Falla glaubt vielmehr an eine schöne Nützlichkeit der Musik vom sozialen Gesichtspunkt aus; das Problem besteht darin für das Publikum zu schreiben, ohne schädliche oder gar erniedrigende Zugeständnisse zu machen. Denn das ihm innewohnende Ideal ist die Substanz, die der Künstler auszudrücken hat, selbst wenn dies schwer oder schmerzlich ist. Doch niemand soll dieses Ringen verspüren, fügt der Meister hinzu, und die Schöpfung muß nach dem Reinigungsprozeß wie eine harmonische Improvisation wirken, die scheinbar aus den einfachsten und sichersten Mitteln entstand.

Den Neuerungen des 19. Jahrhunderts in der Musik mißtraut Falla; denn er findet, daß das Ursprüngliche früherer Zeit immer seltener wird und der Ausdruck des Gefühls leicht zur Konvention erstarrt. Doch er studiert die Modernen der verschiedenen Richtungen aufmerksam, weil jeder Zuwachs an Ausdrucksmitteln ihm schätzenswert scheint, selbst wenn seine Verwirklichung einstweilen unvollkommen ist. Das bedeutet für ihn nicht Gefolgschaft und Nachahmung, und er weiß genau, daß seine Kunst aus dem Spanischen erwächst und eine rein musikalische Substanz braucht, die im weitesten Sinne den ewigen Gesetzen des Rhythmus und der Tonalität untergeordnet ist.

Als besonders verabscheuungswert bezeichnet Falla einen engherzigen Nationalismus, den Gebrauch abgedroschener Formeln und die willkürliche Anwendung von Grundsätzen, die aus der Laune geboren sind und zu den schlimmsten Feinden der wirklichen und unberührbaren Dogmen der Musik werden. Sein Ziel ist eine Kunst, die schlicht und stark ist, dabei ohne Eitelkeit und Selbstsucht.

Die französischen Impressionisten stehen ihm als Freunde und Künstler nahe, so besonders Dukas, Ravel und Debussy; er schätzt an ihnen viel weniger die Tatsache des Neuen als das Individuelle ihrer musikalischen Konzeption. Der germanische Formalismus und das Malerische oder Pathetische der nordischen Romantik läßt sich nicht in sein Schaffen eingliedern; denn die Quellen seiner Inspiration sind fern von diesem Kräftezentrum und brauchen andere

Ausdrucksformen, um unverfälscht zu bleiben. In diesem Sinne sind folgende Worte gemeint: "Schubert und Mendelssohn komponierten zweifellos gemäß ihrer innigsten Empfindung, aber weder ihre Musik noch die anderer darf zur stereotypen Form aller Komposition werden. Auch in Spanien gibt es Akademiker, die ihre Schüler Quartette in der Art Beethovens schreiben lassen. Doch damit wird jegliches eigene Empfinden eines werdenden Musikers ausgeschlossen, denn ein Ausländer wie Beethoven oder irgend ein anderer konnte zwangsläufig nichts von der Musik wissen, die unserer Landschaft innewohnt, oder vom Aussehen und der Sprache unserer Menschen, oder von der Gestalt unserer Berge. Musikalisch immer die gleichen Ausdrücke und Formeln zu benutzen, ist für niemanden gut, und es wird überdies langweilig.«

Wer die iberische Halbinsel und Mitteleuropa kennt, wird bestätigen, wie richtig das Urteil Fallas ist; denn es handelt sich da um zwei verschiedene Welten, die auch musikalisch eine verschiedene Sprache haben müssen. Im Unterschied zu der bereits hoch entwickelten, gefestigten germanischen Musik erhofft sich Falla für die spanische viel von der Zukunft: "Denn erst jetzt beginnt die Musik ihren Weg, und die Harmonie ist noch an der Schwelle... So zum Beispiel stammen die andalusischen Volksgesänge aus einer Tonleiter, deren Stufen von den zwölf Noten der jetzigen Oktave keineswegs erfaßt werden, so daß man höchstens ein Trugbild der Vierteltöne geben kann, indem man die Akkorde einer Tonalität über die einer anderen legt. Aber es nähert sich der Tag, an dem unsere Aufzeichnungen durch bessere ersetzt werden, die diesen Erfordernissen gerechter werden.«

**Allegro barbaro.** 1911 Béla Bartók.

Tempo giusto. (♩ = 76 - 84)

Piano.

**Klangbeispiel: CD 56a 28**

Klangbeispiel: CD 56a 27

**THE AUGURS OF SPRING**  
**DANCES OF THE YOUNG GIRLS**  
**LES AUGURES PRINZIÈRES**  
**DANSES DES ADOLÉSCENTES**  
 Igor Stravinsky: Sacre, 1913

**[13] Tempo giusto d = 80**

*Tutti pizz.*  
 VI. I *mf*

**[14]** *Bolo*  
*mf*

**[15]** *mf*

**[16]** *mf*

**[17]** *mf*

**[18]** *mf*

**[19]** *mf*

**[20]** *mf*

**[21]** *mf*

**[22]** *mf*

**[23]** *mf*

**[24]** *mf*

**[25]** *mf*

**[26]** *mf*

**[27]** *mf*

**[28]** *mf*

**[29]** *mf*

**[30]** *mf*

**[31]** *mf*

**[32]** *mf*

**[33]** *mf*

**[34]** *mf*

**[35]** *mf*

**[36]** *mf*

**[37]** *mf*

**[38]** *mf*

**[39]** *mf*

**[40]** *mf*

**[41]** *mf*

**[42]** *mf*

**[43]** *mf*

**[44]** *mf*

**[45]** *mf*

**[46]** *mf*

**[47]** *mf*

**[48]** *mf*

**[49]** *mf*

**[50]** *mf*

**[51]** *mf*

**[52]** *mf*

**[53]** *mf*

**[54]** *mf*

**[55]** *mf*

**[56]** *mf*

**[57]** *mf*

**[58]** *mf*

**[59]** *mf*

**[60]** *mf*

**[61]** *mf*

**[62]** *mf*

**[63]** *mf*

**[64]** *mf*

**[65]** *mf*

**[66]** *mf*

**[67]** *mf*

**[68]** *mf*

**[69]** *mf*

**[70]** *mf*

**[71]** *mf*

**[72]** *mf*

**[73]** *mf*

**[74]** *mf*

**[75]** *mf*

**[76]** *mf*

**[77]** *mf*

**[78]** *mf*

**[79]** *mf*

**[80]** *mf*

**[81]** *mf*

**[82]** *mf*

**[83]** *mf*

**[84]** *mf*

**[85]** *mf*

**[86]** *mf*

**[87]** *mf*

**[88]** *mf*

**[89]** *mf*

**[90]** *mf*

**[91]** *mf*

**[92]** *mf*

**[93]** *mf*

**[94]** *mf*

**[95]** *mf*

**[96]** *mf*

**[97]** *mf*

**[98]** *mf*

**[99]** *mf*

**[100]** *mf*

**[101]** *mf*

**[102]** *mf*

**[103]** *mf*

**[104]** *mf*

**[105]** *mf*

**[106]** *mf*

**[107]** *mf*

**[108]** *mf*

**[109]** *mf*

**[110]** *mf*

**[111]** *mf*

**[112]** *mf*

**[113]** *mf*

**[114]** *mf*

**[115]** *mf*

**[116]** *mf*

**[117]** *mf*

**[118]** *mf*

**[119]** *mf*

**[120]** *mf*

**[121]** *mf*

**[122]** *mf*

**[123]** *mf*

**[124]** *mf*

**[125]** *mf*

**[126]** *mf*

**[127]** *mf*

**[128]** *mf*

**[129]** *mf*

**[130]** *mf*

**[131]** *mf*

**[132]** *mf*

**[133]** *mf*

**[134]** *mf*

**[135]** *mf*

**[136]** *mf*

**[137]** *mf*

**[138]** *mf*

**[139]** *mf*

**[140]** *mf*

**[141]** *mf*

**[142]** *mf*

**[143]** *mf*

**[144]** *mf*

**[145]** *mf*

**[146]** *mf*

**[147]** *mf*

**[148]** *mf*

**[149]** *mf*

**[150]** *mf*

**[151]** *mf*

**[152]** *mf*

**[153]** *mf*

**[154]** *mf*

**[155]** *mf*

**[156]** *mf*

**[157]** *mf*

**[158]** *mf*

**[159]** *mf*

**[160]** *mf*

**[161]** *mf*

**[162]** *mf*

**[163]** *mf*

**[164]** *mf*

**[165]** *mf*

**[166]** *mf*

**[167]** *mf*

**[168]** *mf*

**[169]** *mf*

**[170]** *mf*

**[171]** *mf*

**[172]** *mf*

**[173]** *mf*

**[174]** *mf*

**[175]** *mf*

**[176]** *mf*

**[177]** *mf*

**[178]** *mf*

**[179]** *mf*

**[180]** *mf*

**[181]** *mf*

**[182]** *mf*

**[183]** *mf*

**[184]** *mf*

**[185]** *mf*

**[186]** *mf*

**[187]** *mf*

**[188]** *mf*

**[189]** *mf*

**[190]** *mf*

**[191]** *mf*

**[192]** *mf*

**[193]** *mf*

**[194]** *mf*

**[195]** *mf*

**[196]** *mf*

**[197]** *mf*

**[198]** *mf*

**[199]** *mf*

**[200]** *mf*

**[201]** *mf*

**[202]** *mf*

**[203]** *mf*

**[204]** *mf*

**[205]** *mf*

**[206]** *mf*

**[207]** *mf*

**[208]** *mf*

**[209]** *mf*

**[210]** *mf*

**[211]** *mf*

**[212]** *mf*

**[213]** *mf*

**[214]** *mf*

**[215]** *mf*

**[216]** *mf*

**[217]** *mf*

**[218]** *mf*

**[219]** *mf*

**[220]** *mf*

**[221]** *mf*

**[222]** *mf*

**[223]** *mf*

**[224]** *mf*

**[225]** *mf*

**[226]** *mf*

**[227]** *mf*

**[228]** *mf*

**[229]** *mf*

**[230]** *mf*

**[231]** *mf*

**[232]** *mf*

**[233]** *mf*

**[234]** *mf*

**[235]** *mf*

**[236]** *mf*

**[237]** *mf*

**[238]** *mf*

**[239]** *mf*

**[240]** *mf*

**[241]** *mf*

**[242]** *mf*

**[243]** *mf*

**[244]** *mf*

**[245]** *mf*

**[246]** *mf*

**[247]** *mf*

**[248]** *mf*

**[249]** *mf*

**[250]** *mf*

**[251]** *mf*

**[252]** *mf*

**[253]** *mf*

**[254]** *mf*

**[255]** *mf*

**[256]** *mf*

**[257]** *mf*

**[258]** *mf*

**[259]** *mf*

**[260]** *mf*

**[261]** *mf*

**[262]** *mf*

**[263]** *mf*

**[264]** *mf*

**[265]** *mf*

**[266]** *mf*

**[267]** *mf*

**[268]** *mf*

**[269]** *mf*

**[270]** *mf*

**[271]** *mf*

**[272]** *mf*

**[273]** *mf*

**[274]** *mf*

**[275]** *mf*

**[276]** *mf*

**[277]** *mf*

**[278]** *mf*

**[279]** *mf*

**[280]** *mf*

**[281]** *mf*

**[282]** *mf*

**[283]** *mf*

**[284]** *mf*

**[285]** *mf*

**[286]** *mf*

**[287]** *mf*

**[288]** *mf*

**[289]** *mf*

**[290]** *mf*

**[291]** *mf*

**[292]** *mf*

**[293]** *mf*

**[294]** *mf*

**[295]** *mf*

**[296]** *mf*

**[297]** *mf*

**[298]** *mf*

**[299]** *mf*

**[300]** *mf*

**[301]** *mf*

**[302]** *mf*

**[303]** *mf*

**[304]** *mf*

**[305]** *mf*

**[306]** *mf*

**[307]** *mf*

**[308]** *mf*

**[309]** *mf*

**[310]** *mf*

**[311]** *mf*

**[312]** *mf*

**[313]** *mf*

**[314]** *mf*

**[315]** *mf*

**[316]** *mf*

**[317]** *mf*

**[318]** *mf*

**[319]** *mf*

**[320]** *mf*

**[321]** *mf*

**[322]** *mf*

**[323]** *mf*

**[324]** *mf*

**[325]** *mf*

**[326]** *mf*

**[327]** *mf*

**[328]** *mf*

**[329]** *mf*

**[330]** *mf*

**[331]** *mf*

**[332]** *mf*

**[333]** *mf*

**[334]** *mf*

**[335]** *mf*

**[336]** *mf*

**[337]** *mf*

**[338]** *mf*

**[339]** *mf*

**[340]** *mf*

**[341]** *mf*

**[342]** *mf*

**[343]** *mf*

**[344]** *mf*

**[345]** *mf*

**[346]** *mf*

**[347]** *mf*

**[348]** *mf*

**[349]** *mf*

**[350]** *mf*

**[351]** *mf*

**[352]** *mf*

**[353]** *mf*

**[354]** *mf*

**[355]** *mf*

**[356]** *mf*

**[357]** *mf*

**[358]** *mf*

**[359]** *mf*

**[360]** *mf*

**[361]** *mf*

**[362]** *mf*

**[363]** *mf*

**[364]** *mf*

**[365]** *mf*

**[366]** *mf*

**[367]** *mf*

**[368]** *mf*

**[369]** *mf*

**[370]** *mf*

**[371]** *mf*

**[372]** *mf*

**[373]** *mf*

**[374]** *mf*

**[375]** *mf*

**[376]** *mf*

**[377]** *mf*

**[378]** *mf*

**[379]** *mf*

**[380]** *mf*

**[381]** *mf*

**[382]** *mf*

**[383]** *mf*

**[384]** *mf*

**[385]** *mf*

**[386]** *mf*

**[387]** *mf*

**[388]** *mf*

**[389]** *mf*

**[390]** *mf*

**[391]** *mf*

**[392]** *mf*

**[393]** *mf*

**[394]** *mf*

**[395]** *mf*

**[396]** *mf*

**[397]** *mf*

**[398]** *mf*

**[399]** *mf*

**[400]** *mf*

**[401]** *mf*

**[402]** *mf*

**[403]** *mf*

**[404]** *mf*

**[405]** *mf*

**[406]** *mf*

**[407]** *mf*

**[408]** *mf*

**[409]** *mf*

**[410]** *mf*

**[411]** *mf*

**[412]** *mf*

**[413]** *mf*

**[414]** *mf*

**[415]** *mf*

**[416]** *mf*

**[417]** *mf*

**[418]** *mf*

**[419]** *mf*

**[420]** *mf*

**[421]** *mf*

**[422]** *mf*

**[423]** *mf*

**[424]** *mf*

**[425]** *mf*

**[426]** *mf*

**[427]** *mf*

**[428]** *mf*

**[429]** *mf*

**[430]** *mf*

**[431]** *mf*

**[432]** *mf*

**[433]** *mf*

**[434]** *mf*

**[435]** *mf*

**[436]** *mf*

**[437]** *mf*

**[438]** *mf*

**[439]** *mf*

**[440]** *mf*

**[441]** *mf*

**[442]** *mf*

**[443]** *mf*

**[444]** *mf*

**[445]** *mf*

**[446]** *mf*

**[447]** *mf*

**[448]** *mf*

**[449]** *mf*

**[450]** *mf*

**[451]** *mf*

**[452]** *mf*

**[453]** *mf*

**[454]** *mf*

**[455]** *mf*

**[456]** *mf*

**[457]** *mf*

**[458]** *mf*

**[459]** *mf*

**[460]** *mf*

**[461]** *mf*

**[462]** *mf*

**[463]** *mf*

**[464]** *mf*

**[465]** *mf*

**[466]** *mf*

**[467]** *mf*

**[468]** *mf*

**[469]** *mf*

**[470]** *mf*

**[471]** *mf*

**[472]** *mf*

**[473]** *mf*

**[474]** *mf*

**[475]** *mf*

**[476]** *mf*

**[477]** *mf*

**[478]** *mf*

**[479]** *mf*

**[480]** *mf*

**[481]** *mf*

**[482]** *mf*

**[483]** *mf*

**[484]** *mf*

**[485]** *mf*

**[486]** *mf*

**[487]** *mf*

**[488]** *mf*

**[489]** *mf*

**[490]** *mf*

**[491]** *mf*

**[492]** *mf*

**[493]** *mf*

**[494]** *mf*

**[495]** *mf*

**[496]** *mf*

**[497]** *mf*

**[498]** *mf*

**[499]** *mf*

**[500]** *mf*

**[501]** *mf*

**[502]** *mf*

**[503]** *mf*

**[504]** *mf*

**[505]** *mf*

**[506]** *mf*

**[507]** *mf*

**[508]** *mf*

**[509]** *mf*

**[510]** *mf*

**[511]** *mf*

**[512]** *mf*

**[513]** *mf*

**[514]** *mf*

**[515]** *mf*

**[516]** *mf*

**[517]** *mf*

**[518]** *mf*

**[519]** *mf*

**[520]** *mf*

**[521]** *mf*

**[522]** *mf*

**[523]** *mf*

**[524]** *mf*

**[525]** *mf*

**[526]** *mf*

**[527]** *mf*

**[528]** *mf*

**[529]** *mf*

**[530]** *mf*

**[531]** *mf*

**[532]** *mf*

**[533]** *mf*

**[534]** *mf*

**[535]** *mf*

**[536]** *mf*

**[537]** *mf*

**[538]** *mf*

**[539]** *mf*

**[540]** *mf*

**[541]** *mf*

**[542]** *mf*

**[543]** *mf*

**[544]** *mf*

**[545]** *mf*

**[546]** *mf*

**[547]** *mf*

**[548]** *mf*

**[549]** *mf*

**[550]** *mf*

**[551]** *mf*

**[552]** *mf*

**[553]** *mf*

**[554]** *mf*

**[555]** *mf*

**[556]** *mf*

**[557]** *mf*

**[558]** *mf*

**[559]** *mf*

**[560]** *mf*

**[561]** *mf*

**[562]** *mf*

**[563]** *mf*

**[564]** *mf*

**[565]** *mf*

**[566]** *mf*

**[567]** *mf*

**[568]** *mf*

**[569]** *mf*

**[570]** *mf*

**[571]** *mf*

**[572]** *mf*

**[573]** *mf*

**[574]** *mf*

**[575]** *mf*

**[576]** *mf*

**[577]** *mf*

**[578]** *mf*

**[579]** *mf*

**[580]** *mf*

**[581]** *mf*

**[582]** *mf*

**[583]** *mf*

**[584]** *mf*

**[585]** *mf*

**[586]** *mf*

**[587]** *mf*

**[588]** *mf*

**[589]** *mf*

**[590]** *mf*

**[591]** *mf*

**[592]** *mf*

**[593]** *mf*

**[594]** *mf*

**[595]** *mf*

**[596]** *mf*

**[597]** *mf*

**[598]** *mf*

**[599]** *mf*

**[600]** *mf*

**[601]** *mf*

**[602]** *mf*

**[603]** *mf*

**[604]** *mf*

**[605]** *mf*

**[606]** *mf*

**[607]** *mf*

**[608]** *mf*

**[609]** *mf*

**[610]** *mf*

**[611]** *mf*

**[612]** *mf*

**[613]** *mf*

**[614]** *mf*

**[615]** *mf*

**[616]** *mf*

**[617]** *mf*

**[618]** *mf*

**[619]** *mf*

**[620]** *mf*

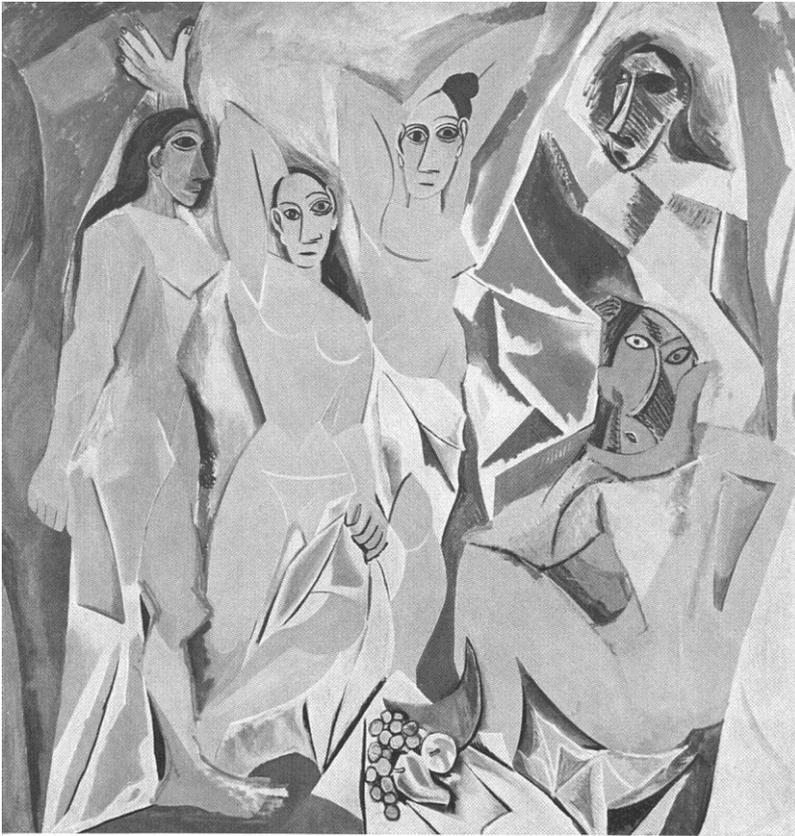
**[621]** *mf*

**[622]** *mf*

**[623]** *mf*

Igor Strawinsky: Sacre (1913)

VHS-Cass. 0:37 – 0:49 Choreographie



Pablo Picasso: Les Femmes d'Alger (O Version O) (1907)

### Merkmale Neuer Musik (Sacre) 1913:

- Rhythmiserte Klangfläche
- Akkordmischung E/Es7
- Asymmetrische Gegenakzente
- „Primitiv“-Material, z. B. des-b-es-b-Glockenmotiv
- Barbarismus: „heidnisches“ Ritual der Frühlingsweihe, Menschenopfer an die „magna mater“, (vgl. Picassobild)

De Falla verfährt ähnlich: Was für Strawinsky die russischen Folkloreelemente sind, das ist für de Falla der Flamenco: eine „ursprüngliche, archaische“ Musik.

Maurice Ravel: Boléro, 1928

I. Thema (Flöte usw.)

Klangbeispiel: CD  
56b 2

II. Thema (Fag. usw.) (Variante von I.)

**Robert Rosenblum:**

"An die Stelle früherer perspektivischer Systeme, die den genauen Ort deutlich unterschiedener Dinge in einer vorgetäuschten Tiefe bestimmten, setzte der Kubismus ein unsicheres Gefüge zerstückelter Flächen in unbestimmter räumlicher Lage. Im Gegensatz zu der Annahme, daß ein Kunstwerk die Fiktion einer jenseits von ihm liegenden Realität sei, nahm der Kubismus das Kunstwerk als eine Realität, die den Vorgang wiedergibt, durch den Natur zur Kunst wird.

... die Demoiselles beschwören noch ferner liegende, antike, vorchristliche Welten herauf - zuerst jene hellenistischen Venus- und Viktoriadarstellungen, die sich wie die drei Aktfiguren auf der linken Seite aus ihren Gewändern schälen; und dann, bei weitem ertümlischer und fremder, die ungeschlachten, kantig gehobelten Formen der heidnischen iberischen Kunst; und schließlich kommt dieser Atavismus in den beiden rechten Figuren zu etwas ganz Entlegenem und Primitivem, zu den erschreckenden Ritualmasken der afrikanischen Negerkunst.

Die unmittelbare Wirkung liegt bei den Demoiselles in einer barbarischen dissonanten Kraft, und das Erregte und Wilde hat nicht nur in solchen Ausbrüchen vitaler Energie wie in Matisse's Werk von 1905-09 eine Parallele, sondern auch in der zeitgenössischen Musik des folgenden Jahrzehnts. Das beweisen schon die Titel von Werken wie Bartóks *Allegro Barbaro* (1910), Strawinskys *Le Sacre du Printemps* (1912-13) oder Prokofieffs *Skythische Suite* (1914-16). Die Demoiselles treiben die Ehrfurcht, die das neunzehnte Jahrhundert in zunehmendem Maße vor dem Primitiven empfand, zu einem Höhepunkt, nachdem schon Ingres sich für die linearen Stilisierungen früher griechischer Vasenmalerei und für die italienischen Primitiven begeistert und Gauguin die europäische Lebensordnung zugunsten der einfachen Wahrheiten in Kunst und Leben der Südsee abgelehnt hatte...

Zu Beginn des Jahres 1910, als Picasso dem Impuls zu einer immer stärkeren Zerlegung der Massen in Fragmente und einem konsequenter ausgerichteten Vokabular von Bogen und Winkeln folgte, wurde selbst die menschliche Gestalt mit einer Folgerichtigkeit behandelt, die schließlich das Organische und das Anorganische miteinander verschmelzen ließ...

Diese mehrschichtige Welt, die Zergliederung und Zusammenhanglosigkeit im Werke Picassos und Braques, hat enge Parallelen in anderen Künsten. Zum Beispiel weist ihr beinahe genauer Zeitgenosse Igor Strawinsky in den Jahren nach 1910 den neuen Weg zu einer Musikstruktur, die man kubistisch nennen könnte. Die melodische Linie wird bei ihm oft - besonders im *Le Sacre du Printemps* (1912-13) - durch rhythmische Muster zu fragmentarischen Motiven aufgespalten, die ebenso abgehackt und gegeneinander verschoben sind wie die winkligen Flächen der kubistischen Bilder, und einem Gefühl für flüssige zeitliche Abfolge genauso destruktiv gegenüberstehen. Ähnlich liefern Strawinskys Experimente mit der Polytonalität in *Petruschka* (1911), wo zwei verschiedene Tonarten - bei diesem oft zitierten Beispiel C- und F-Dur - gleichzeitig erklingen, starke Analogien zu jenen Mehrfach-Ansichten, die uns die Möglichkeit einer absoluten Bestimmung des Kunstwerks nehmen. In der Literatur führen James Joyce und Virginia Woolf - auch sie beide gleichaltrig mit Picasso und Braque - mit Romanen wie *Ulysses* (zwischen 1914 und 1921 entstanden) und *Mrs. Dalloway* (1925) kubistische Techniken ein. In beiden Werken ist der erzählerische Ablauf auf die Ereignisse eines Tages begrenzt, doch wie bei einem kubistischen Gemälde werden diese Ereignisse zeitlich und räumlich in Fragmente zerlegt und in einer Komplexität vielfältiger Erlebnisse und Ausdeutungen, die das simultane und widerspruchsvolle Gewebe der Realität hervorrufen, wieder zusammengesetzt..."

Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1960 S. 9-57)

**Volker Scherliess:**

"Die Ursprünge solchen unorganischen Bauens ließen sich bereits im Volksgesang annehmen: Er war sprachgezeugt, d. h. vor allem durch den tonischen Vers geprägt, und er war in seiner musikalischen Anlage instabil, d. h. offen, weiterdrängend; darin dürfte die Tendenz zu Motivreihungen liegen, damit zu Ostinatobildungen, die sowohl statisch im Sinne von Flächigkeit als auch dynamisch als Steigerung wirken. Daneben wären natürlich auch die Volkstänze (die übrigens nicht immer rein instrumental, sondern vielfach mit Gesang durchsetzt waren - noch bei Borodin ist ja der Chor beteiligt) als Quelle zu nennen. Erinnern wir uns an den Anfang von Strawinskys *Chroniques de ma vie*. >Einer der Ersten klanglichen Eindrücke, dessen ich mich entsinne<, so schreibt er, sei der Gesang eines alten Bauern gewesen: >Sein Lied bestand aus zwei Silben, es waren die Einzigen, die er aussprechen konnte. Sie hatten keinen Sinn, aber er stieß sie, mit großer Geschwindigkeit abwechselnd, unglaublich geschickt hervor. Dieses Geleier begleitete er auf folgende Weise: er drückte die rechte Handfläche gegen die linke Achselhöhle und bewegte den linken Arm sehr schnell auf und nieder. Dadurch brachte er unter seinem Hemd in rhythmischer Folge eine Reihe recht verdächtiger Töne hervor, die man euphemistisch als 'Schmatzen' bezeichnen könnte. Mir bereitete das ein tolles Vergnügen, und zu Hause angekommen, versuchte ich mit großem Eifer, diese Musik nachzuahmen.< Bezeichnend genug: so wie die frühesten musikalischen Erlebnisse des Thomas Mannschen Adrian Leverkühn im gemeinsamen Kanonsingen bestanden, ist es hier - und es hat nicht weniger programmatischen Charakter - die begeisternde Wirkung zweier gegeneinander gesetzter Ostinati, die das Leben eines Komponisten als musikalisches Urerlebnis bestimmen sollte. In der Tat: nimmt man die Musik des Bauern - rhythmisches Continuum, kombiniert mit einer stereotypen, unregelmäßig wiederholten melodischen Floskel -, so hat man Strawinsky in nuce."

"... ein mechanisches Verfahren; nicht willkürlich, sondern begründbar; aber nicht zwingend - es hätte auch ganz anders gemacht werden können. Keine unumstößliche Forderung von außen (durch ein vorgegebenes Formschema oder eine notwendige Motivbeantwortung o. Ä.), sondern eine selbstgewählte Methode. Im Verhältnis der Einzelteile bleibt vieles austauschbar, und die klingende Erscheinung ist letztlich das Ergebnis wechselnder Zuordnung. Wir nennen dieses Verfahren >Schablonentechnik<,...: Verschiedene klingende Schablonen (d. h., dem allgemeinen Sprachgebrauch entsprechend, vorgeformte Elemente, von unterschiedlichstem Inhalt) werden hintereinander, übereinander, parallel und versetzt gebracht. Eine Technik der Komposition, ein Verfahren zur Synthese - und es enthält zugleich die formale Analyse. Daß die mechanische Prozedur, wie in unserem Beispiel, mit der Akribie eines Räderwerks vorgenommen wird, ist nicht selbstverständlich; häufig fehlt ein Glied des Zahnrades, oder es rastet aus und tritt wiederholend auf der Stelle, so daß eine Unregelmäßigkeit des Ablaufs entsteht (zum Begriff >demolierte Mechanik< vgl. das entsprechende Kapitel bei Hirsbrunner)."

Igor Strawinsky und seine Zeit, Laaber 1983, S. 95f. und 99f.

**EL AMOR BRUJO (DER LIEBESZAUBER) ERSTES BILD**

**Einleitung und Szene**

Die Handlung spielt vermutlich in Cádiz. Es ist Nacht Die Zigeunerinnen legen Karten, um etwas über ihr Liebesglück zu erfahren. Candela, voller Liebeskummer, singt das **Lied vom Liebesleid**:

Ay!  
Yo no sé que siento  
ni sé qué me pasa  
cuando este mardito  
gitano me farta,

Ay!  
Candela que ardes...  
Más arde el infierno  
que toíta mi sangre  
abrasa de celos!

Ay!  
Cuando el río suena  
qué querrá decir?  
Por querer a otra  
se orvía de mí!

Ay!  
Cuando el fuego abrasa...  
Cuando el río suena...

Si el agua no mata el fuego,  
a mí el pesar me condena,  
a mí el querer me en venena,  
a mí me matan las penas.

Ah!  
Ich weiß nicht, was ich fühle,  
noch weiß ich, was mit mir geschieht  
wenn dieser verfluchte  
Zigeuner mich verlässt.

Ah!  
Candela, die du brennst...  
Heißer als die Hölle brennt,  
lodert mein Blut  
vor Eifersucht !

Ah!  
Wenn der Fluss rauscht,  
was will er sagen?  
Weil er eine andere liebt,  
vergaß er mich!

Ah!  
Wenn das Feuer brennt...  
wem der Fluss rauscht...

Wenn das Wasser das Feuer nicht auslöscht,  
dann verdammt mich mein Leid,  
dann vergiftet mich meine Liebe,  
dann tötet mich mein Schmerz.

**VHS-Cass. 0:31 – 0:37**

**Klangbeispiele: CD 56b 7 + 8**

Manuel de Falla: El amor brujo (1915), Canción del amor dolido

Allegro  
A - y!  
que sien-to, ni sé qué me pa - sa  
Yo no sé  
angstlich (con temor)  
Can - de - la que  
rit.  
cuan - do és - te mar - di - to gi - ta - no me far - ta  
a tempo  
rit.  
ar - des Más ar - de el in - fier - no que toi - ta mi san - gre a - bra - sa de  
ce - los!  
A - y!  
quadruplo (con angustia)  
Cuando el río - o sue-na qué quer-rá de-cir? A - y!  
Por que - rer a o - tra se or - ví - a de mí! A - y!  
mit Wahnwitz (con desvario)  
Cuan-do el fue-go a - bra - sa Cuan-do el ri - o sue - na... Si el a - gua no ma-ta el fue - go  
a tempo  
rit. (con forzar)  
A mi el pe-sar me con - de - na A mi el que - rer me en ve - ne - na! A mi me ma - tan las pe - nas!  
still und geheimnisvoll  
calmo e misterioso  
A - y!

Manuel de Falla: El amor brujo (1915), Canción del amor dolido

1 Allegro

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12,13,14,15

8 (con dolor)

Yo no sé que sien-to, ni sé qué me pa-sa

16 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12,13,14,15 (con temor)

cuan-do és - te mar-di-to gi-ta-no me far-ta Can-de-la que

23 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

ar-des Más ar-de el in-fier-no que toi-ta mi san-gre a-bra-sa de

14 15 16 17

27 *f*

ce-los! A-y!

34 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12,13,14,15 (con angustia)

Cuan-do el río-o sue-na qué quer-rá de-cir? A-y!

42 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12,13,14,15

Por que-rer a o-tra se-or-ví-a de mí! A-y!

48 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 (con desvario) (con locura)

Cuan-do el fue-go a-bra-sa Cuan-do el río-o sue-na... Si el a-gua no ma-ta el fue-go

54 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60

A mí el pe-sar me con-de-na A mí el que-rer me en ve-ne-na! A mí me ma-tan las pe-nas!

60 *f* calmo e misterioso

A-y! A-y!

Chanson du chagrin d'amour. Canción del amor dolido.

Allegro, (♩=100)

1. Flauti. 2. Oboe. Clarineti, in La. 2. Fagotto. 1. Corni, in Fa. 2. Timpani. Piano. Voce.

Solo

1. Violini 1. 2. Violini 2. Viole. Violoncelli. Contrabassi.

1. 2. Ob. 1. 2. Clar. in La. 2. Fag. 1. 2. Cor. in Fa. 2. Timp. Piano. Voce. fons obier? Yo no sé que sea - to, ni sé qué sea

Allegro, (♩=100)

1. 2. Violini 1. 2. Violini 2. Viole. Violoncelli. Contrabassi.

*f sempre*

1. 2. Fl. 2. Ob. 1. 2. Clar. in La. 2. Fag. 1. 2. Cor. in Fa. 2. Timp. Piano. Voce. 1. 2. Violini 1. 2. Violini 2. Viole. Vio. Ob.

Yo no sé que sea - to, ni sé qué sea

*f sempre*



Thema: Analyse und Interpretation von Manuel de Fallas "Polo" (1922)

Aufgabe: Untersuche das Stück hinsichtlich seiner Beziehung zum Flamenco (Seguiriya) bzw. zur klassisch-modernen Musik.

Dabei sollten folgende Aspekte berücksichtigt werden:

- Gestaltung der Melodiestimme
- Struktur der Begleitung (Motivik, Tonalität/Harmonik, Rhythmik/Metrik/Periodik)
- Ausdruck (Text, Beziehung der Musik zum Text) und Vortrag (Hier sollte auch eine kurze Bewertung der beiden Einspielungen erfolgen.)
- formaler Ablauf
- zusammenfassende Einordnung bzw. Bewertung des Stückes vor dem Hintergrund von de Fallas ästhetischem Konzept (Was will er mit seiner Musik? Wie rechtfertigt er sein Verfahren? Inwieweit entspricht das Stück diesem Konzept?)

Arbeitsmaterial: - Notentext (Original: Klavierfassung)  
 - Cassette mit 2 Einspielungen (Beide sind Bearbeitungen. Eine Einspielung in Originalbesetzung ist derzeit nicht am Markt.)  
 a) Ann Monoyios, Sopran, Manuel Barrueco, Gitarre (1993)  
 b) Victoria de los Angeles, Sopran, Kammerorchester aus Lliure, Dirigent: Josep Pons (1995)

Arbeitszeit: 4 Unterrichtsstunden

Hinweise: - Der Polo ist eine im Anfang des 19. Jahrhunderts entstandene Variante älterer Flamencogesangsformen.  
 - Beim Lesen der Klavierstimme bitte auf die wechselnden Schlüssel achten!!!  
 - Deine Darstellung sollte nicht sklavisch der Reihenfolge der in der Aufgabenstellung genannten Aspekte folgen.

Gitarrenstimmung

E A d g h e'

Als Lesehilfe für die im Bassschlüssel nicht so Geübten dient die nebenstehend abgebildete Notation der Gitarrenstimmung.

**Klangbeispiele: CD 56b 9 + 10**

Manuel de Falla: Siete Canciones populares Españolas, Nr. 7: Polo (P 1922)

lehaft  
Vivo (♩ = 80)  
PIANO  
5  
9  
13  
come prima  
wie beim ersten Mal



53 *f* *meno f* *ma intenso* aber intensiv  
weniger  
ya!  
ha - flucht!  
"A"

57 *mf* *schwerfällig*  
*f pesante*  
ya!  
"A"

61 *mf* *marc.*  
*come prima*  
wie beim ersten Mal  
ya!  
"A"

65 *f* *frei im Vortrag*  
*sciolto*  
Mal - Verflucht  
ya el sei  
a - mor. mia l.  
die Liebe, ver -

69 *f* *senza sord.*  
*cresc.*  
ya - ha - flucht!  
ya el sei die  
a - mor.  
mal - ver -

73 *f* *meno f* *ma intenso* aber intensiv  
weniger  
ya!  
ha - flucht!  
"A"

77 *f* *cresc.*  
*schwerfällig*  
*f pesante*  
ya!  
"A"

82 *f* *a Tempo, ma più mosso*  
aber bewegter  
me lo dió á en - ten - der!  
niemand gestehel!  
*a Tempo, ma più mosso*  
ya!  
"A"

86 *f* *cresc.* *starkes Crescendo* *molto*  
ya!  
"A"

89 *ff* *8ª bassa...*

## Lösungsskizze zu de Fallas Polo (LK Musik 12/I - 1. Klausur, 26. 9. 1997)

**Melodiegestaltung****Flamencoelemente:**

Text: Liebesklage, Verfluchung, Ay!-Laut am Anfang, in der 2. Str. und am Schluss  
 Expressivität der Musik: vgl. Vortragsanweisungen, dynamischen und agogischen Schwankungen  
 phrygischer Modus (E), in der 2. Strophe sogar mit dem Rezitationston c´  
 fallender Melodiegestus, am Schluss der Strophen mit dem Tetrachord a-g-f-e  
 Wechsel von langgehaltenen Tönen und schnellen Melismen  
 Engmelodik, fast ausschließlich skalische Bewegung  
 relativ frei strömende Melodik; selten wörtliche Wiederholungen - z.B. 41f. und 45f.; freier rezitativischer Gestus an den Strophen Schlüssen (unbegleitet)  
 ungewöhnliche Periodenlängen, z. B. 1. Strophe: 6 + 6 + 6; 2. Str. 8 + 6+2+2)  
 Die formale Anlage entspricht dem maqam-Prinzip des Flamenco: Die 2. Strophe ist keine Wiederholung oder Variation der ersten, sondern folgt nur (relativ frei) dem gleichen Grundriss.  
 Beide Sängerinnen versuchen die Stimmodulation des Flamencosängers teilweise zu treffen, das gelingt besonders in der 2. Aufnahme recht gut. Dabei wird deutlich, dass de Falla mit den sehr schnellen 32tel-Melismen wahrscheinlich ein modern-klassisches Pendant zu den nicht notierbaren mikrotonalen Schwankungen des Original-Flamencos schaffen wollte.

**Begleitung**

Im Gegensatz zur Melodie wirkt die Klavierstimme zunächst überwiegend **klassisch-modern:**

- durchlaufende, relativ gleichmäßige Spielfiguren (wie in einem Präludium, einer Etüde)
- fast durchgehend 8taktige, wiederholte Perioden in den Soloteilen. An den Flamenco (1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12) erinnert nur die binnenrhythmische Akzentstruktur: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24. In den Melodieteilen (Strophen) ist die Begleitung weniger markant und mehr flächenhaft-fließend, um den freieren rhythmischen Fluss der Melodie nicht zu stören.
- rhythmisierte (ostinate) Klangflächen: in den Soloteilen Quintklang a-e mit Sekundreibungen (d, h) bzw. d-Moll mit a (Bordunwirkung) im Bass und Sekundreibung (h); in den Strophen auf dem Quintklang e-h, ebenfalls mit Sekundreibungen.

In diese leicht kadenzharmonische Anlage sind aber **Flamencoelemente** eingewoben:

- Das f der d-Moll-Stelle (T. 17-31) mündet in T. 33 ins e, verkörpert also den typischen fallenden phrygischen Leitton. Ähnlich T. 33-40: Quinte e-f, T. 41-46: f-c+e-h!!! (=Akkordmischung 1.+2. Stufe im Flamenco)
- Die Original-Flamencoformel aGFE tritt rein nie auf. Andeutungsweise findet sie sich am Schluss: tiefste Töne: a (T. 65) - g (67-74) - f/e (75-76) - e/a (83) - E-Dur-Klang (83, 86, 87 - Schluss); harmonisch: G (73-74) - F7+ (75-76) - G (77-78) - F- (79-82) - E (3ff.)
- Das E-Dur findet sich nur am Schluss, aber der e-h-Klang ist zentral für das ganze Stück (s. o.). Gleich am Anfang steht eine Akkordmischung von a-Moll und dem e-h-d-Klang.
- Rasgueados treten nicht in der originalen Rhythmik auf, sondern in der Form von Akkordschlägen

**Beziehung zum Text:**

Das Zerhacken des Textes, der 'zerrissen-stotternde' Satzbau, verrät die Wut des lyrischen Ich. Die asymmetrischen Akkordschläge des Klaviers verstärken das ebenso wie die das ganze Stück durchziehenden Repetitionsfiguren (= Tremolo = 'Beben' vor Wut) und die Dissonanzen. Die Verzweigung kommt besonders an den break-Stellen (Strophenschlüssen zum Ausdruck), wo die Sängerin ohne Begleitung und rhythmisch ganz frei ihr Gefühl verströmt.

**Ästhetik/Wertung**

de Falla bezieht sich in seinem „Polo“ - ähnlich wie in „Ay! Yo no ...“ (1915) ganz direkt auf die Seguiriya. Aber im Verhältnis zu dem früheren Stück wirkt das vorliegende im Ausdruck gemäßiger, kontrollierter. Das liegt vor allem an der Begleitung, die relativ wenige Flamencoelemente enthält und in ihrem Ablauf sehr diszipliniert wirkt. De Falla kam es ja auch gar nicht darauf an, den Flamenco nachzuahmen. Er benutzt ihn als Inspirationsquelle und (für ihn als Spanier notwendige) Grundlage der künstlerischen Identitätsfindung. In diesem Stück ist dieses Vorhaben, aus dem „Alten, Archaischen“ das Neue zu finden, in der Verbindung des sehr flamencohaften Vokalparts mit einem mehr klassisch-modernen Instrumentalpart gut gelungen.

Darstellung:	5	
Punkte:	40	
Prozente:	100	





Nijinskys Choreographie (Große Komponisten, Stuttgart 1985, S. 1051)

**Georg Friedrich Händel: Rezitativ und Arie der Cleopatra aus der Oper "Julius Cäsar" (1724)**  
**Klangbeispiele: CD 56b 12 + 13**

Cleopatra, die Schwester des ägyptischen Königs Ptolemäus, rivalisiert mit ihrem Bruder um die Macht. Mit Hilfe des römischen Feldherrn Cäsar sucht sie die Königswürde zu erlangen. Dabei verliebt sie sich in Cäsar. Während eines Treffens mit Cleopatra wird Cäsar überfallen, muss fliehen und springt von einer Felsenhöhe ins Meer, wo er nach Cleopatras Meinung ertrunken ist. (In Wirklichkeit konnte er sich schwimmend an Land retten.) In der anschließenden kriegerischen Auseinandersetzung mit Cleopatra bleibt Ptolemäus Sieger. Cleopatra wird verhaftet. In dieser Situation, wo sie alles verloren zu haben glaubt, singt sie das folgende Rezitativ mit anschließender Arie (5. Szene des 3. Akts):

<p>E pur così in un giorno perdo fasti e grandezze? Ahi, fato rio! Cesare, il mio bel nume, è forse estinto; Cornelia e Sesto inermi son, non sanno darmi soccorso. Oh Dio, non resta alcuna speme al viver mio.</p> <p>Piangerò la sorte mia, si crudele e tanto ria, finchè vita in petto avrò! Ma poi morta d'ogn' intorno il tiranno e notte e giorno fatta spettro agiterò.</p>	<p>Und so, an einem einzigen Tage, verliere ich Ansehen und Würde? O hartes Los! Cäsar, mein herrlicher Abgott, ist vielleicht tot; Cornelia und Sextus sind ohne Waffen, können mir nicht helfen. O Gott, mir bleibt keine Hoffnung mehr in meinem Leben.</p> <p>Ich werde mein Los beklagen, ein so grausames und hartes, solange ich Leben in der Brust habe! Aber dann als Tote werde ich überall den Tyrannen Tag und Nacht als Gespenst jagen.</p>
--	--

Georg Friedrich Händel: Rezitativ und Arie der Cleopatra aus der Oper Julius Cäsar (1724)

Rezitativ

E pur co - si in un gior - no per - do fa - sti e gran - dez - ze? Ahi, fa - to ri - o! Ce - sa - re,

5 il mio bel nu - me, e for - se es - tin - to, Cor - ne - lia e Se - sto in - er - mi

8 son ne san - no dar - mi soc - cor - so. Oh Di - o, non re - sta al - cu - na spe - me al vi - ver mi - o.

Arie

Largo

5 10 Pian - ge - rò, pian - ge - rò la sor - te mi - a, sì cru - de - le e tan - to ri - a

15 20 fin - ché vi - ta in pet - to a - vrò! pian - ge - ro pian - ge - rò la sorte mi - a

Allegro

50 Ma poi mor - ta d'ogn' in - tor - no il ti - ran - no e not - te e gior - no

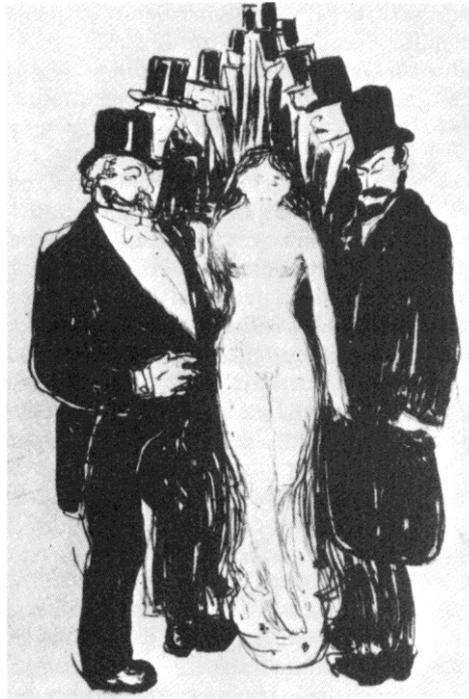
55 fat - ta spet - tro a - gi - te - rò,



**Große Komponisten und ihre Musik**, Heft 53, S. 1288:

Die Hälfte aller Pariser Zeitungen verdammt die Oper, weil es ihr an Melodienreichtum fehle - ein Urteil, das für Bizet ebenso unverständlich war wie für uns heutige Hörer. Was die Kritiker am meisten verärgerte, waren die so genannten "Obszönitäten" der Oper. Einer behauptete, die Galli-Marié, die die Hauptpartie sang, spiele ihre Rolle derart, daß nur noch wenig fehle, und die Polizei greife ein. Ein anderer hielt ihren Auftritt für die Verkörperung des Lasters. Sogar in ihrer Stimme sei etwas Ungeheuerliches und Unzüchtiges.

Wir müssen die Gewohnheiten jener Zeit bedenken, wenn wir solche Reaktionen verstehen wollen. Die Opernheldinnen waren bis dahin immer makellos gewesen, unschuldig litten sie unter der Grausamkeit der Bösewichter und des feindlichen Schicksals. 'Carmen' nun war etwas ganz anderes - eine Heldin und eine Schurkin zugleich. Ihre offen zur Schau getragene Sinnlichkeit und die Art, wie sie den Helden verführt und systematisch ruiniert, war mehr, als die Zeitgenossen verkraften konnten. Auch der Mord am Schluß der Oper war eine Herausforderung - so etwas hatte es bis dahin in der Opéra Comique noch nicht gegeben. Der Direktor des Theaters, der bei Bizet eine "heitere Oper" bestellt hatte, gab sogar seinen Posten auf, so sehr hatte es ihn erschüttert, daß er den Komponisten nicht zu einem glücklichen Ausgang der Oper hatte überreden können. Die Sache war sogar noch schlimmer, denn die Opéra Comique wurde zu Bizets Zeit gern von Hochzeitsgesellschaften besucht. Am Morgen nach der Uraufführung verkündeten mehrere Zeitungen, daß das Theater nun wegen seiner neuen "Unschicklichkeit" für solche Anlässe nicht mehr in Frage komme. Bizet war verzweifelt. „Ich fühle die Niederlage. Ich ahne einen endgültigen und hoffnungslosen Durchfall. Diesmal bin ich wirklich gescheitert.“ Wenig später erkrankte er an einer schweren Mandelentzündung. Die Oper lief ohne Erfolg weiter, nach der fünften Aufführung wurde sie beinahe abgesetzt.



Edvard Munch: Die Gasse (Carmen), 1895

Carmen-Premiere in Duisburg: Samstag, 31. Januar 1998

**Choreographie: Mats Ek, Bühne und Kostüme: Marie-Louise Ekman**

Es ist schwer, von "Carmen" keine vorgefasste Meinung zu haben. Denn wer meint sie nicht zu kennen, die glutäugige, heißblütige Zigeunerin, die den Männern den Kopf verdreht? Georges Bizets Carmen-Musik entzündete diese Männerphantasie erst richtig, strotzt seine Oper doch nur so vor feurigen Arien und erotischen Szenen. Doch während Bizet sich mit seiner Titelheldin identifizierte, ihr positive Eigenschaften wie unbedingte Freiheitsliebe oder das Festhalten an den eigenen Prinzipien zuschrieb, hält sich Mats Ek hingegen enger an die Novelle Prosper Mérimées. Hier wird Carmen aus der Sicht ihres eifersüchtigen Liebhabers Don José beschrieben, der sich an sein Leben mit ihr erinnert, während er auf die Vollstreckung seines Todesurteils wartet. In seinen Augen ist Carmen eine Hure und Diebin, unzuverlässig, sprunghaft und Unheil bringend. Sie tut das, was man eher von einem Mann erwartet, sie hat einen Job und nimmt sich einen Liebhaber. Dieser Liebhaber hingegen, Don José, verhält sich eher wie eine Frau, obwohl er dreifacher Mörder ist. Er hat Sehnsucht nach einem Haus, möchte heiraten und einen Ehering tragen, und er ist tief verstört durch Carmens Verrat. Für Mats Ek verkörpern beide auch zwei verschiedene Epochen. José kommt aus dem noch tief im Feudalismus verwurzelten Norden, dem Baskenland mit seiner fest gefügten und strikten Moral. Carmen dagegen ist Kind einer neuen Zeit, der Industrialisierung. Mats Ek benutzt für seine Choreographie zwar die "Carmen-Suiten" von Bizet, aber in einer Bearbeitung von Sechtchedrin. Diese wurde für das erste russische Carmen-Ballett des Choreographen Alberto Alonso für Maya Plisetskaya geschaffen. Diese russische "Carmen"-Version ist äußerst rhythmisch, sie setzt stärkere Akzente als es in der flüssigen, leichteren Vorlage im französischen Stil der Fall ist.

## Musikhochschule Köln Klausur SS 1998 (7. 7. 98)

### Klangbeispiel: CD 56b 15 + 16

**Thema:** Entwurf eines didaktischen Konzepts zu den beigefügten Materialien (Bizets „Zigeunerlied“ aus „Carmen“ u.a.).

#### **Aufgaben:**

1. Klären Sie zunächst, wie Carmen (und die anderen Zigeunerinnen) in dem „Zigeunerlied“ stilistisch charakterisiert werden (Mischung von Flamenco und Klassik/Romantik). An welchen exemplarischen Ausschnitten bzw. Phänomenen würden Sie mit Schülern die intendierten Ergebnisse erarbeiten?
2. Unter welche übergeordnete Interpretationsperspektive (Leitfrage) würden Sie die Analyse (Aufgabe 1) stellen? Könnten dabei die Texte (Menzel, Nietzsche) und die Bilder helfen?
3. Skizzieren Sie kurz einen Unterrichtsverlauf.

Hinweis: Es kommt nicht auf Vollständigkeit an. Es müssen auch nicht alle Materialien berücksichtigt werden. Sie sollten aber eine didaktische Idee, die Sie haben, in wesentlichen Zügen entwickeln.

2. Akt, 1. Szene: Carmen, der Leutnant, Moralès, Offiziere und Zigeunerinnen.  
Die Wirtschaft von Lillas Pastia. - Tische rechts und links. Carmen, Mercédès, Frasquita, der Leutnant Zuniga, Moralès und ein Leutnant. Das Essen ist gerade zu Ende. Der Tisch ist unordentlich. Die Offiziere und die Zigeunerinnen rauchen Zigaretten. Zwei Zigeunerinnen schlagen in einem Winkel der Wirtschaft die Gitarre, und zwei Zigeunerinnen tanzen in der Mitte der Bühne. - Carmen sitzt, schaut den tanzenden Zigeunerinnen zu, der Leutnant spricht leise mit ihr, aber sie achtet nicht auf ihn. Plötzlich steht sie auf und beginnt zu singen.

#### I

##### CARMEN

Die Stäbe des Sistrums klapperten  
mit einem metallischen Laut,  
und zu dieser seltsamen Musik  
erhoben sich die Zingarellas,  
baskische Trommeln gaben den Takt,  
und die wilden Gitarren  
erklangen schrill unter den hartnäckigen Händen  
mit demselben Liede, demselben Refrain.  
La la la la la.  
(Zu diesem Refrain tanzen die Zigeunerinnen. Mercédès und Frasquita nehmen das La la la la la mit Carmen wieder auf.)

#### II

Die Ringe aus Kupfer und Silber  
schimmerten auf schwarzbrauner Haut;  
die orange- und rot gestreiften Stoffe  
flogen im Wind;  
der Tanz vermählte sich dem Gesang,  
zuerst unentschlossen und schüchtern,

dann lebhafter und schneller  
und schneller, schneller, schneller! ...  
La la la la la.  
(MERCÉDES UND FRASQUITA)  
La la la la la.

#### III

Die Zigeuner spielten aus Leibeskräften  
immer wilder auf ihren Instrumenten,  
und dieser begeisternde Wirbel  
verzauberte die Zingaras!  
Unter dem Rhythmus des Liedes  
glühend, verrückt, fiebrig,  
ließen sie sich, berauscht,  
forttragen von dem Strudel.  
La la la la la.  
La la la la la.  
(Die Bewegung des Tanzes wird sehr schnell. sehr heftig.  
Carmen selbst tanzt und fällt mit der letzten Note des  
Orchesters atemlos auf eine Bank der Wirtschaft.)



Sistrum

zingarella, zingara: Zigeuner(in)

#### **Horst Menzel: Carmen, Berlin 1972, S. 13:**

Dem Hauptträger Don José stellten sie (die Librettisten Meilhac und Halévy) Micaëla zur Seite, eine lichte Mädchengestalt, die in der Novelle (von Mérimée) nicht vorkommt...

Micaëla tritt nur an zwei wichtigen Stellen des Dramas auf...

Im ersten Bild des dritten Aktes ... verkörpert sie geradezu das "Moment der letzten Spannung" (Freitag), indem sie José aus seinem nun schon beinahe unaufhaltsamen Sturz in die Katastrophe herausreißt - freilich nur für eine kurze Zeit.

Beide Male erscheint sie als Botin von Josés Mutter, die mit ihrer Hilfe versucht, das Schicksal des Sohnes aus der Ferne zu beeinflussen. In der Carmen-Literatur ist umstritten, wie die von Meilhac und Halévy erfundene Gestalt der Micaëla zu bewerten sei. Die einen möchten sie hauptsächlich als ein Zugeständnis an das Publikum der Opéra-Comique mit seiner bekannten Neigung zu Prüderie und moralischer Entrüstung ansehen. Und in der Tat hat Ludovic Halévy den ängstlich-konservativen Direktor de Leuven bei Verhandlungen immer wieder auf die hochmoralische Micaëla hingewiesen<sup>1</sup>). Andere sehen ihre Erfindung als dramatisch notwendig an, um einen Gegensatz zu Carmen zu haben und die "Stimme des Guten" in José zu personifizieren.

### Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner:

... Auch dies Werk („Carmen“) erlöst; nicht Wagner allein ist ein "Erlöser". Mit ihm nimmt man Abschied vom feuchten Norden, von allem Wasserdampf des Wagnerischen Ideals. Schon die Handlung erlöst davon. Sie hat von Mérimée noch die Logik in der Passion, die kürzeste Linie, die h a r t e Notwendigkeit; sie hat vor allem, was zur heißen Zone gehört, die Trockenheit der Luft, die L i m p i d e z z a in der Luft. Hier ist in jedem Betracht das Klima verändert. Hier redet eine andere Sinnlichkeit, eine andere Sensibilität, eine andre Heiterkeit. Diese Musik ist heiter; aber nicht von einer französischen oder deutschen Heiterkeit. Ihre Heiterkeit ist afrikanisch; sie hat das Verhängnis über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon. Ich beneide Bizet darum, daß er den Mut zu dieser Sensibilität gehabt hat, die in der gebildeten Musik Europas bisher noch keine Sprache hatte, - zu dieser südlicheren, bräuneren, verbrannteren Sensibilität ... Wie die gelben Nachmittage ihres Glücks uns wohl tun! Wir blicken dabei hinaus: sahen wir je das Meer glätter? - Und wie uns der maurische Tanz beruhigend zuredet! Wie in seiner lasziven Schwermut selbst unsre Unersättlichkeit einmal Sattheit lernt! - Endlich die Liebe, die in die Natur zurückübersetzte Liebe! Nicht die Liebe einer höheren Jungfrau! Keine Senta-Sentimentalität! Sondern die Liebe als Fatum, als Fatalität, zynisch, unschuldig, grausam - und eben darin Natur! Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhaß der Geschlechter ist! - Ich weiß keinen Fall, wo der tragische Witz, der das Wesen der Liebe macht, so streng sich ausdrückte, so schrecklich zur Formel würde, wie im letzten Schrei Don José, mit dem das Werk schließt:  
 »ja! Ich habe sie getötet,  
 i c h - meine angebetete Carmen!«



Célestine Galli-Marié (1840–1905) als Car- Marguerite Chapuy, die erste Micaëla nach der men im vierten Akt nach der Kostümfigurine Kostümfigurine der Uraufführung von Émile Detaillé und Georges Clairin.

Bizet: Carmen (3. Akt, Finale) Nr. 24: Micaëla - Don José

1. *Rezit.*  
*Ritardando.*  
 Tal! Hält! Zwischen den *colla voce*

2. *Carmen.*  
*a tempo* (er sieht Micaëla hervor)  
 Ha, ein Fal-ten verblüht dort, jeman-nd sieht! *a tempo*  
 Ha, ein

3. *Micaëla. (ertrübt)*  
 Don Jo - sé!  
 Wie kannst du's wa - gen? Sag mir was suchst du

4. *Don José. (erkennt Micaëla)*  
 Mi-oe - ä - la!  
 Es - gen! *oressc.*

5. *Andantino moderato. ♩ = 88.*  
 Ich? Jo - sé, ich such-te dich. Im Tal steht ei - ne *molto espress.*

6. *Andantino moderato.*  
 Hier? *rit.*  
 Hält - ta, wo ver - las - sen! - lahn, *ppp*  
 Gott ver-zeu-het-ke

7. *Andantino moderato.*  
 Hält - ta, wo ver - las - sen! - lahn, *ppp*  
 Gott ver-zeu-het-ke

16. *pp*  
 BH - te, ei - ne Mut - ter har - tet dich; wo sie bang mit hat - den

17. *pp*  
 Trä - nen ih - re Ar - me streckt aus nach dir. *oressc.*

18. *pp*  
 Still - le doch die - ses Sah - nen. Jo - sé! Aoh, Jo - sé!

19. *pp*  
 Sei! ach, komm mit mir! ach, komm mit mir! *a tempo*  
 So geh, so geh, mir ist es recht, Du laugst für un-ser Handwerk *a tempo*

20. *pp*  
 Schreck! Ja, besser ist's, du gehst! *rit.*  
 Wie du sagst, ich will schrei - den? *ppp*  
 Soll hart e - wig dich mei - den? *ppp*  
 Die Zeit *Animato un poco.*

Bizet: Carmen (1875) Akt II.

In der Scheuke bei Lillas Pastia. — Carmen, Frasquita und Mercédès mit Offizieren bei der Tafel. Tanz der Zigeunerinnen unter Begleitung von Gitarren und Tamborines.

No 12. Zigeunerlied.

Andantino quasi Allegretto.  $\text{♩} = 100$ .

5 *1er Vorhang geht auf. (Tanz.)*

10

15 *dim.*

20 *pp*

25

30

34 *dim.*

39 *Ob. Kl. Fr.* *f*

43 *Ob. Kl. Fr.* *f* *dimin.*

47 *Carmen. con ritmo. p*  
(Der Tanz hört auf.) Was ist Zigeuners höchste Lust? — Wenn hel-mat-liche Tö-ne

52 *pp*  
kling-en, Er-in-nerung mit leisen Schwin-gen ein süß Ge-fühl weckt in der

56 *Brust.* *Hört* ihr der Tamba-rinen  
*ob.*

60 *Klang?* das Rauschen der Gitar-re Sai-ten, wie lu-stig sie den Tanz be-

64 *glie-ten; da-zu er-tönt — Zi-geuner-sang, da-zu er-tönt Zi-geu-ner-*  
*rit. molto dim.*

68 *a tempo* *pp*  
sang! — Tra la la la, tra la la la,

73 *tra la la la, tra la la la la la la,*

77 *Frasquita und Mercédès. pp*  
*pp Carmen.*  
*(Tanz.)*  
tra la la la, tra la la la, tra la la la

82 *la, tra la la la la la la!*  
*la, tra la la la la la la!*

86 *sempre p*  
(der Tanz hört auf.) Wie leuchten auf der Haut so

90 *Carmen.*  
braun die Rin-ge und das Golde-schmei-de; wie herr-lich ist im bunten

LK Musik 12/1 1. Klausur 20.11.84

Analysieren Sie das Zigeunerlied (T.1-88) aus Bizets Carmen (Nr. 12) hinsichtlich folkloristischer, allgemein exotischer und klassischer Merkmale (speziell: harmonische Analyse T. 1-48, "linke Hand", die Akkorde der 1. Taktzeit bestimmen) Kennzeichnen Sie zusammenfassend Bizets Verhältnis zur Folklore in Abgrenzung von anderen Komponisten (Bartók, de Falla).

Arbeitsmaterial: - Notentext  
- Bandaufnahme

Zeit: 3. - 6. Stunde

BEWERTUNGSBOGEN LK 12/1, 1. Klausur, 20.11.84

Flamencoelemente:

harmonische Formel (Quartgang)

- e d G H (1-20)

- h a G Fis (21-38)

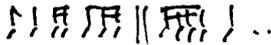
- F E (phrygisch) (44/45)

langgehaltene Töne (T. 37f, 56f, 84ff)

kurze Vorschläge (T. 3, 7..., 76...)

Melismen (T. 52, 70, 72..., 16tel im Vorspiel)

Sekundbewegung (Vorspiel, 69-86 Sgst.)

Rhythmen  ..

Deszendenzmelodik T. 53ff., 59ff., 68ff. w.a

"exotische" Merkmale

Harfe pizz. (= "Gitarre")

Tambourin

Terzenparallelen, vor allem im Vorspiel

Chromatik (T. 51ff.: c h b a gis g)

Bordun auf E (T. 44-57, 68-88)

abrupte Modulation zur Medianten: E-C (57-59)

ungewöhnliche Akkordverbindungen, z.B. Rückung Fis/F (38/39)

Dur-Moll-Wechsel: H/h (20/21)

klassische Merkmale

Ausweitung der Harmonik über Quartformel hinaus (Vorspiel)

Kadenzharmonik, allerdings nur vereinzelt (67/68, 83/84)

korrespondierende Viertaktgruppen (Vorspiel)

korrespondierende Zweitaktgruppen (T. 49ff.)

Sequenzierung der Vier- (7, 11) und Zweitaktgruppen (53 u.a.)

Motivwiederholung (T. 15f.)

Motivabspaltung (T. 39ff.)

polkähnliche Sprungbassbegleitung

Bedeutung der Folklore bei Bizet

In diesem Stück gibt es erstaunlich viele Folkloreelemente, mehr als gewöhnlich bei Bizet

Folklore dient der Milieuschilderung (Zigeuner, Spanien) und Personencharakterisierung (Carmen, Zigeunerin); Don José und Micaela werden anders charakterisiert (Realismus)

Folklore ist nicht, wie bei Bartók und de Falla, Mittel der Erneuerung der Musiksprache, sondern exotische 'Farbe'.

Klangbeispiele: CD 56b 17 + 18

**No 10. Seguidilla und Duettl.**

Allegretto.  $\text{♩} = 160$

8 *Carmen. pp e leggero*  
Drauf. Sen an

14  
Woll von Sevil la  
wob nie mein Freund Lili las

19  
Pa. sta, dort tanze ich die Seguidilla und

24  
trink Manzanilla. Dort bei meinem Freunde Lili las

29  
Pa. gib. *sempre pp*

35  
Acht, besser ist es doch zu zweit, langweilig ist, al.

40  
hien zu sehn, so soll mir, seinen Arm zu fühl'n, den Liebste mein begier der sein.

45  
*meno pp*  
Her Liebste mein? wenn ich ihn hab.

50  
te. Ich hab' ihn gesah erst da. Mein armes Herz

55  
ist obne Zwei. frei, wie der Vogel in der

60  
Luft! Ich zahl die Liebsten auzenwei se, keiner gefällt mir sicerlich!

65 *rallentando. (Lento) pp*  
So schließ die Woche im Geleit, und wer mich mag den liebe ich. Wer kommt mir

70 *portando portando*  
dann lie bend entgegen, wer findet wohl

75  
das recht. Wor? 's ist nicht Zeit das zu überlegen, mit dem Liebsten muß schnell ich

# Thomas kam zu Fuß über das Meer

Der Jesuitenstaat von Paraguay im Spiegel chiliastischer Schriften (FAZ 13. 2. 02, S. N 3)

Die jesuitische Provinz „Paraquaria“ bestand zwischen 1610 und 1768. Sie wurde oft verklärt als verlorenes Paradies, Utopia und Gottesreich auf Erden. Ihr Gebiet umfaßte das heutige Paraguay, aber auch Teile von Brasilien, Uruguay, Argentinien und Bolivien. In siebzig Missionsstationen, den sogenannten „reducciones“, lebten zweihunderttausend Indios, hauptsächlich aus dem Stamm der Guaraní. Ihre dreißig Reduktionen im Umkreis der Flüsse Paraná und Uruguay bildeten den eigentlichen Jesuitenstaat.

Die Siedlungen boten Schutz vor brasilianischen Sklavenjägern und der Praxis der „Encomienda“, einer Art Leibeigenschaft bei weißen Grundbesitzern. In den autarken Urwaldkommunen pflegten die Indianer den Ackerbau ebenso wie das Handwerk und die schönen Künste und unterhielten ein eigenes Heer. Thomas O. Beebee erläutert das Geschichtsbild, das der Bekehrungsarbeit unter dem „ausgewählten Volk“ der Guaraní zugrunde lag, anhand von missionstheoretischen Schriften der Akteure in Lateinamerika („They built Millenium: Jesuits and Guaranís 1610-1768“, in: „Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit“, Jg. 5, Heft 3/4, Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2001).

Antonio Rufz de Montaya war von 1623 bis 1637 Superior der Paraguay-Missionen. Sein Werk „Conquista espiritual“ vertrat eine „geistliche Eroberung“. Montaya glaubte, aus den indigenen Indianersprachen auch hebräische Wurzeln heraushören zu können. Diese, und den Monotheismus der Guaraní führte er mit Verweis auf die sprachliche Ähnlichkeit des Helden indianischer Erzählungen „Pay Zumé“ mit „Padre Thomas“ auf das Wirken des Heiligen Thomas zurück, ohne allerdings zu klären, wie dieser zum Mittler zwischen den Welten werden konnte.

Diese Aufgabe übernahm sein Glaubensbruder Antônio Vieira, von 1651 bis 1661 Missionar bei den Tupí-Guaraní im Amazonasgebiet und Autor der „Historia do Futuro“: „Der Heilige Thomas brachte das Evangelium von Brasilien nach Indien und mußte, zumal es noch keinen Geschäftsverkehr gab, wie die Tradition es will, den Weg zu Fuß über die Wellen gehen.“ Indem sie ein fehlendes Kapitel aus dem Leben des Heiligen nachreichten und eine mythische Gestalt der Indios zum Archetypen des Missionars in der Neuen Welt erkoren, entschärften die Jesuiten die geistigen Umwälzungen der Kolonisation. Auch die Eschatologie bedeutete eine Herausforderung für die Übersetzungsarbeit. Das „Land ohne Übel“ der Guaraní war, vergleichbar dem Elysium, ein irdischer und zugleich idealer Ort, in dem sie ihre Lieblingsfrüchte, gute Fisch- und Jagdgründe und schöne Frauen vorfinden konnten. Die diesseitigen Visionen vom Ende der Welt, das Fehlen von Kultstätten und Idolen und das Bestreben, die Unsterblichkeit zu erreichen, ohne zu sterben, erweckten unter den Europäern den Verdacht einer Theologie-Verweigerung.

Einen Ansatzpunkt für die Padres, die fortan die Rolle der pajé (das Wort der Guaraní für „Schamane“) übernahmen, bot der Mythos der Ewigen Wanderschaft der nomadisierenden Indianer, die dem christlichen Motiv einer Pilgerschaft zum Königreich Gottes nahekam. Das pastorale „Land ohne Übel“ wurde ins urbane „Himmliche Jerusalem“ umgedeutet. Der Jesuitenstaat, der nach der Unterdrückung des Ordens in Spanien 1767 ein jähes Ende fand, blieb ein Zwischenreich. Die ähnlich gearteten Endzeiterwartungen täuschen, wie Beebee glaubt, über den tatsächlichen Grad der Assimilierung der Guaraní hinweg. Im gegenseitigen Übersetzungsprozeß wurden vielmehr neue Bedeutungen produziert, die für keine der beteiligten Kulturen ganz zugänglich gewesen waren. STEFFEN GNAM

## VHS-Cassette

### Flamenco-Tagung 2002

0:00: "The Mission" (1986), Filmausschnitte

0:17: Ausschnitt über Flamenco aus: "Der Gesang der Füße" (Alte Schulfunksendung)

0:31: Ausschnitt aus einem Fernsehfilm über de Falla ("Canción del amor dolido" und "Feuertanz" aus "El amor brujo")

0:37: Ausschnitt aus dem Dokumentarfilm „Le Printemps Du Sacre. Choreographien und Choreographen“ von Brigitte Hernandez und Jaques Malaterre, La Sept/arte 1993: Joffrey Ballet / Millicent Hodson „D'après Nijinsky, WNET USA

0: 49: Ausschnitt aus: "Carlos Saura's Flamenco: "Farruca" (Mischung aus Flamenco und Volksmusik von Galizien und Asturien), getanzt von Joaquín Cortés

0:53: (frei)

### CD 56a Flamenco - Tagung 2002

1. Filmmusik: The Mission, Anfang, 1:27
2. dto. Gabriels 1. Auftritt bis zum Aufbruch mit dem Floß, 1:41
3. dto. Gabriel spielt Oboe, bevor Indianer ihn ergreifen, 1:09
4. dto. Gabriels Thema + Überfall (Mendoza) 2:42
5. dto. Mendoza zieht mit den gefangenen Indianern in der Stadt ein, 1:09
6. dto. Mendoza wird von den Indianern aufgenommen, Kirchenbau, 4:20
7. Indianisches Beispiel: Network 13: Colombia, Canto de mujeres de los suyá (Ausschnitt), 2:00
8. Me Pregonas (Seguiriya), 3:52
9. Pastora Pavón (»La Niña de los Peines«): Siguiriya «Una noche oscurita» (Anfang)
10. Kateri Pervane: Iranische Sängerin
11. Werner Ekg: „Totenklage" aus dem Festspiel „Olympische Jugend" (1936) der XI. Olympiade 1936 zu Berlin (Anfang)
12. Horst Koch: Flamenco III (Parodie), 4:01
13. The Doors: Spanish Caravan, 3:02
14. Isaac Albeniz: Asturias, Pepe Romero, 6:18
15. Bach: Kleines Präludium in c BWV 999 (Jacob Lindberg, Laute), 1:58
16. E tengu lu cori, Work Songs (Sicily) B 1 c), 2:38
17. A munti Piddirinu, ebda B 1 b), 1:41
18. Rarreri a me finestra, ebda B1 a), 2:29
19. Ondas de mar de Vigo (Die Goldene Pforte zur frühen Musik Nr. 4), 1:13
20. Ir me quería yo, ebda., 1:17
21. „Martinetes“, CD „World Network 25, Spain (Nr 6), 2:56
22. Seguiriya, ebda Nr. 4 (Ausschnitt), 2:59
23. Paco de Lucia: Panaderos flamencos (Philips 836 341-2, 1969, Nr. 1), 2:41
24. Paco de Lucia/J. Torregrosa: Cepa Andaluza (ebda Nr. 3, Ausschnitt), 2:08
25. Huguety Tagell: Flamenco (Vlc. Solo) „Le Grand Tango“ (Naxos, 1993), 3:01
26. Queen: Innuendo, 6:33
27. Strawinsky: Sacre (Ausschnitt), Ancerl 1963, 1:43
28. Bartók: Allegro barbaro (1911), von ihm selbst (1929) gespielt (Ausschnitt), 1:08

### CDplus 56b Flamenco 2002

1. de Falla: Feuertanz aus „El Amor Brujo“ (1915), Josep Pons HMX 290820, 4:07
2. Ravel: Bolero (Ausschnitt), Dutoit 1984, 2:37
3. „Flamenco-Stück“ des Schülers Michel Wankell (Hausaufgabe), 3:14
4. Deep Purple: April 1969, Ausschnitt
5. J. S. Bach: Toccata d-Moll für Orgel, Wolfgang Rübsam, 2:41
6. Bach: Chaconne in d (Viol.), Ausschnitt, Christiane Edinger 1992, Naxos, 4:47
7. de Falla: Cancion del amor dolido (El amor brujo, 1915) Nancy Fabiola Herrera), 1:35
8. dto. Ginesa Ortega (eine „cantaora“), 1:27
9. de Falla: Polo (1922) (Ann Monoyios), 1:20
10. dto. Victoria de los Angeles, 1:29
11. España Cani (in etwa vergleichbar mit „Spanische Reise“), 2:48
12. Händel: E pur così (1:01)
13. und Piangerò (aus Julius Cäsar) Barbara Schlick (René Jacobs, 1993), 6:12
14. Bizet: Carmen, Einleitung (Ozawa), 3:24
15. Zigeunerlied – Nr. 12 - (Norman, Ozawa), 5:11
16. Ausschnitt: Michaëla - Don José (Nr. 24), 1:52
17. Bizet: Carmen: Seguidilla, 4:52
18. Paco de Lucia: Bulerias (Flamencoversion der "Seguidilla" aus Carmen), Soundtrack zu Carlo Sauras Film "Carmen", 3:27
19. JOHN McLaughlin / Al di Meola / Paco de Lucia: Mediterranean Sundance, 1981 (CD „Friday Night in San Francisco“), 9:08
20. Ausschnitt „Libera me“ aus dem Tractus „Deus, deus meus“ (Palmsonntag), Dominique Velar (Radiomitschnitt)
21. Me Pregonas (vgl. Track 8 der CD 56a) Anfang (Gesangstimme)
22. dto. halbes Tempo.

Materialien (Bilddateien, Worddatei)

(Zur Diskussion um „Mission“)

## Verwirrung um das Gute

Wie die Philosophie nach dem Sinn fragt (FAZ 8. 7. 1998)

Sokrates hatte die Frage, was ein gutes Leben sei, zur zentralen Frage der Philosophie erklärt. Sie wurde bis ins achtzehnte Jahrhundert intensiv diskutiert. Mit der wachsenden Skepsis gegenüber religiösen, anthropologischen oder kosmologischen Bestimmungen des "Wesens des Menschen" setzte sich dann die Sichtweise durch, dass, was ein gutes Leben sei, jeder nur für sich entscheiden könne. Gegenwärtig erlebt die altehrwürdige Frage eine Renaissance. Gestritten wird allerdings weniger darum, was konkret ein Leben gut macht, als vielmehr um die grundlegendere Frage, warum etwas gut oder schlecht ist (Holmer Steinfath: "Die Thematik des guten Lebens in der gegenwärtigen philosophischen Diskussion", in: Was ist ein gutes Leben? Hrsg. von Holmer Steinfath, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1998).

Die Front verläuft zwischen den eher subjektivistischen und den eher objektivistischen Positionen. Für Subjektivisten entscheidet die Einschätzung der Betroffenen, ob ein Leben gut ist, Objektivisten suchen nach einem davon unabhängigen Kriterium. Beide haben starke Intuitionen auf ihrer Seite: Dem Objektivisten werden viele zugestehen, dass es kein gutes Leben ist, etwa beglückt im Drogenrausch dahinzudämmern, auch wenn der Betroffene mit seiner Existenz völlig zufrieden ist. Den Subjektivisten gehört der Punkt, dass man von der Einschätzung, die jemand von seinem Leben hat, nicht einfach absehen kann.

Spätestens wenn es um interkulturelle Begegnungen, um Politik geht, wird deutlich, dass die Frage nach dem guten Leben keine rein akademische ist. Subjektivisten kanzeln ihre Gegner gern als Imperialisten ab, die zu wissen vorgeben, was für andere gut ist. Die amerikanische Philosophin Martha Nussbaum, die sich für die objektivistische Intuition stark macht, konstatiert dagegen, dass Subjektivisten dazu neigen, den Status quo zu rechtfertigen. Paradoxe Weise verteidigten gerade Leute, die sich als linksorientiert und fortschrittlich verstünden, im Namen des Antiimperialismus die Unterdrückung ganzer Gesellschaftsschichten, weil sie nur keinem reinreden, niemanden bevormunden wollten ("Menschliches Tun und soziale Gerechtigkeit. Zur Verteidigung des aristotelischen Essentialismus", im selben Band).

Nussbaum ist dagegen in aristotelischer Tradition überzeugt, dass es eine allen Menschen gemeinsame Menschlichkeit gibt, aufgrund deren bestimmte Dinge gut und richtig und für ein menschenwürdiges Leben unabkömmlich sind. Nur wenn man diese menschliche Gemeinsamkeit zugrunde lege, könne man andere achten und echtes Mitleid empfinden. Leute, die diese Dinge nicht für wichtig hielten, seien "verwirrt" oder "hilflos im Hinblick auf das menschliche Gute". Vor dem Hintergrund dieser essentialistischen Sichtweise will sie nicht nur schlechte Verhältnisse bekämpfen, sondern auch Unwissenheit, Vorurteile und verzerrte Präferenzen.

Martha Nussbaum traut sich auch zu, eine Liste der Qualitäten zu geben, die ein menschliches Leben aufweisen muss, um ein gutes sein zu können. Sie geht von grundlegenden Fähigkeiten und Grenzen der Menschen aus, von denen sie gefahrlos voraussetzen kann, dass sie interkulturell konsensfähig sind, wie Sterblichkeit, Körperlichkeit und Kognition. Daraus lassen sich Forderungen ableiten wie zum Beispiel, ein Mensch solle fähig sein, seine Sinne zu benutzen, überflüssigen Schmerz zu vermeiden, das eigene Leben zu leben, Sozialkontakte zu pflegen und so weiter.

Bestimmte Werte auch denen zu vermitteln, die nichts mit ihnen anfangen können, bezeichnet sie als Drahtseilakt zwischen Ethnozentrismus und "Kapitulation vor der Barbarei": Man müsse kritisieren, ohne zu bevormunden. Das funktioniert, wie Martha Nussbaum am Beispiel einer Alphabetisierungskampagne für indische Frauen beschreibt, durch Reden, durch Argumentieren. Die Adressatinnen der Kampagne äußerten kein Interesse, lesen und schreiben zu lernen, die Organisatorinnen beharrten aber darauf, diese Fähigkeiten seien etwas Gutes. Es stellte sich heraus, dass sich die Frauen das Lernen nicht einfach verordnen ließen, dass sie das Angebot aber sehr wohl annahmen, nachdem sich die ungebetenen Entwicklungshelferinnen die Mühe gemacht hatten, sich von den Frauen ihr Leben berichten zu lassen und ihnen ihrerseits den konkreten Nutzen der Alphabetisierung für ihr Leben vor Augen zu führen.

Dass sich die Menschen ähnlich genug sind, um Listen mit basalen Qualitäten eines guten Lebens aufzustellen, leugnen auch die meisten Subjektivisten nicht. Sie begründen diese aber aus den Einstellungen der Menschen.

Für Holmer Steinfath sind die Lebenskonzeptionen der Einzelnen die Antwort auf die mit der Frage nach dem guten Leben einhergehende Sinnfrage. Gelungene Lebenskonzeptionen lassen den Menschen Kontrolle über sein Leben gewinnen, orientieren im Durcheinander widerstreitender Gefühle und ermöglichen idealerweise ein Leben, in dem viel erreicht und wenig bereut wird (Holmer Steinfath, "Selbstreflexion, Selbstbejahung und Sinnbedürfnis", im selben Band).

Diese Lebenskonzeptionen sind nicht beliebig. Der Mensch bejahe seinen Lebensplan nur dann, wenn er affektiv mit ihm zufrieden sei, er seinen Neigungen entspreche. Zugleich müsse er aber auch "kognitiv aufgeklärt" sein, von wahren Prämissen ausgehen und nach wirklichem, nicht nach scheinhaftem Guten streben. Ein Anzeichen dafür sieht Steinfath darin, dass Menschen nach Lebenskonzeptionen suchen, die sie gegenüber anderen rechtfertigen können.

Den Anspruch auf Zustimmung von anderen, den Menschen oft in Hinsicht auf ihre Werte und Ziele erheben, erklärt Steinfath daraus, dass sich diese im Rahmen einer Gesellschaft bilden und sich der Interaktion mit anderen verdanken. Die gesellschaftliche Vermitteltheit von Werten mag zwar eine intersubjektive Antwort auf die Frage nach dem guten Leben ermöglichen, doch am Ende steht für Steinfath der Bezug zum Individuum: Die Weltdeutung, auf die der Einzelne sich einlässt, muss zu ihm, seinen Gefühlen und Wünschen passen und wird somit immer ein subjektives Element enthalten.

Auch Martha Nussbaum erwartet nicht, dass sich jemand zu Vorstellungen bekennt, von denen er nicht überzeugt ist. Der Subjektivist wird sich aber damit zurückhalten, die, mit denen er sich nicht einigen kann, als "verwirrt" zu verurteilen.

MANUELA LENZEN

## Mitten durchs Herz

Mission und Evangelisierung, Kirche und Welt / EKD-Synode (FAZ 9. 11. 1999)

oll. LEIPZIG, 8. November. Bis heute verbinden Nichtchristen und noch häufiger Christen, mit den Worten "Mission" und "Evangelisation" religiöse Uniformierung oder koloniale Erinnerungen an geistliche Usurpation im geistlichen Namen wachruft. Die Toleranz gegenüber missionarischen und "evangelistischen" Frömmigkeitsstilen ist selbst unter Kirchenvertretern gering ausgeprägt. In den neuen Bundesländern fehlen selbst die elementaren Kenntnisse über das Christentum und seine Geschichte und die durch das Christentum geprägte Kultur. Aber auch in den alten Bundesländern vergisst die Gesellschaft ihre christliche Herkunft immer mehr.

Beide Begriffe sind biblischen Ursprungs. "Missio" heißt nichts anderes als Sendung und "Evangelisieren" meint die Verkündigung des Evangeliums. Auf Griechisch heißt der Gesandte Apostel. Der ursprünglich Gesandte ist Jesus Christus, der von Gott in die Welt geschickt wurde und im Hebräerbrief im Neuen Testament auch ausdrücklich als "apostolos" bezeichnet wird. Wenn die Kirche sich an die Welt wende, tue sie dies nicht im eigenen Namen und in eigener Autorität, sondern, in der Gesandtschaft Jesu Christi, der alle Glaubenden dazu ermächtigt habe, als seine Botschafter tätig zu werden. Während sich die Evangelisation an die "nichtchristliche Christenheit" wende, meine die Mission die Ausrichtung der christlichen Botschaft an die nichtchristliche, heidnische Welt, sagte der Tübinger Systematiker Jüngel am Montag, vor der Synode der Evangelischen Kirche Deutschlands (EKD) in Leipzig.

Sind Evangelisation und Mission nicht längst überholt? Evangelisieren heißt nach Jüngels Worten, mit Hilfe des Wortes etwas sehen zu lassen, was sich zeitlich und ewig lohne. Die Kirche müsse der Ort 'in der Welt sein, an der dieser die Augen über sich selbst aufgingen, formulierte er im Anschluss an Karl Barth. Der Welt, die von der Kirche noch unterschieden sei, dazu zu verhelfen, dass ihr die Augen über sich selbst aufgingen, das sei der Sinn und die Absicht dessen, was man Mission und Evangelisation zu nennen pflegt: "Der Welt zu verstehen geben, dass Gott mit ihr zusammenkommen, mit ihr zusammen sein und zusammenleben will."

### Auf dass es zur Erkenntnis Jesu Christi komme

Nach dem Zeugnis des Neuen Testaments sei es vor allem das mündliche Wort, durch das in menschlichen Herzen ein Licht aufgehen solle, „auf dass es „zur Erkenntnis Jesu Christi komme“ Damit gemeint sei die Erkenntnis einer Wahrheit, die das Gewissen treffe, und zwar so, dass das Gewissen sich neu entdecke als ein in Lebenslügen und Schuld verstrickte aber, dass die evangelisierende Rede das einzelne Ich nur ernst nehme, wenn sie es in seinem sozialen und kulturellen Kontext anspreche.

Evangelisation hat nach Jüngels Auffassung zugleich eine öffentliche Funktion, indem sie eine durch das Evangelium angesprochene Öffentlichkeit regelrecht herausfordert. "Wer missioniert, hat ernst zu nehmen, dass das anzusprechende Ich in einem Ensemble gesellschaftlicher, kultureller, sozialer, politischer Verhältnisse, existiert. Ja, er hat sogar den bisherigen religiösen Kontext des anzusprechenden Menschen zu respektieren", sagte Jüngel, der gegenwärtig am Wissenschaftskolleg in Berlin theologisch forscht.

### Die Mission der Zukunft wird ökumenisch sein

Die im 19. Jahrhundert entstandenen Missionsgesellschaften hätten freilich den Menschen anderer Weltgegenden bei der Missionierung zugemutet, den Europäern ein Europäer zu werden. Europäische Zivilisation und Evangelisierung seien allzu sehr gleichgesetzt worden, zitierte Jüngel eine frühere kirchliche Stellungnahme und wehrte sich gegen ein Verständnis von Mission, die eine Ausbreitung des eigenen Denk-, und Lebensstil beabsichtige. Auch gehe es nicht um die Verbreitung des jeweiligen kirchlichen Denk- und Lebensstils und schon gar nicht um kirchliche Unterstützung außenpolitischer, Interessen, oder um kirchenpolitische Einflussnahme oder die Erweiterung, konfessioneller Machtpositionen, "Die Mission der Zukunft wird ökumenisch sein oder sie wird überhaupt nicht mehr sein", sagte Jüngel.

Wie soll, also Evangelisation geschehen? Das Loben Gottes in der Gemeinde, aber auch in der Familie beim Tischgebet, so Jüngel, gehöre nicht nur in die Kirche, sondern auch in die Öffentlichkeit der Welt. Gegebenenfalls müssten die Kirchenräume selbst zu einer weltlichen Öffentlichkeit werden. Indirekt evangelisierend, obwohl sie bewusst keine Mission beabsichtigten, wirkten auch die christlichen Schulen, vor allem in den neuen Bundesländern, die evangelischen Akademien, die diakonischen Einrichtungen und die theologischen Fakultäten. Die EKD müsse hinausgehen in die deutsche, religiös ausgehungerte Öffentlichkeit. Jeder Schritt in die weltliche Öffentlichkeit mache die Kirche immer vertrauter mit ihrem ureigenen Geheimnis. "Und so gehen denn der evangelisierenden Kirche bei dem Versuch, der Welt die Augen zu öffnen, erst recht die Augen über sich selber auf. Eine Kirche, die ihren Schatz unter die Leute bringt, wird staunend entdecken, wie reich sie in Wahrheit ist", meinte Jüngel vor den 120 Synodalen. Evangelisation, die auch in einem aufmerksamen, konzentrierten Zuhören zum Ausdruck kommen könne, setze immer voraus, dass es eine redende Kirche gebe, die sich des Evangeliums nicht schäme. In der Kirche schämten sich die einen des Glaubens, die anderen des Evangeliums und stünden damit selbst der Mission im Weg, hatte der Bischof der Kirchenprovinz Sachsen, Noack, in seiner Bibelarbeit festgestellt.

Bei der Mission müssten die ausgetretenen Pfade der kirchlichen Sprachmuster verlassen werden, forderte Jüngel. Viel geistlicher und weltlicher Takt seien erforderlich, wenn Mission gelingen solle. Eine Kirche, die sich für den Sonntag einsetze, sei eine evangelisierende Kirche. Denn der Sonntag sei die "temporale Gestalt der Rechtfertigungsbotschaft", jenes Evangeliums, das Menschen darauf anspreche, dass sie mehr seien als die Summe ihrer Taten und Leistungen und erst recht mehr als die Summe ihrer Untaten und Fehlleistungen. Der Sonntag mache aus Leistungsmenschen wieder Seiende, die sich der unerhörten Tatsache freuten, dass sie überhaupt seien. Der erste Satz des Grundgesetzes „Die Würde des Menschen ist unantastbar sei die Folge des Glaubensartikels von der Rechtfertigung des Gottlosen. Denn dieser Artikel besage, dass jeder Mensch, also nicht nur der Christ, eine von Gott definitiv anerkannte Person sei, deren Würde unantastbar sei. "Wer sie verletzt, greift Gott selber an", sagte Jüngel. Wer das begreife, habe etwas vom Evangelium erfahren, auch wenn er noch gar nicht wisse, dass er da mit dem Evangelium Bekanntschaft gemacht habe.

Zu „Mission- und „Evangelisierung“ will die Synode eine Kundgebung verabschieden, welche die Kirche auffordert, zur eigenen Sprache zurückzufinden und die Sprache des Glaubens neu zu lernen.

## Papst: Indianische Werte verteidigen

### „Geglückte Inkulturation des Evangeliums" / Abschluß der Reise (FAZ 2. 8. 02, S. 6)

hjf. MEXIKO-STADT, 1. August. Als „Modell einer geglückten Inkulturation des Evangeliums" hat Papst Johannes Paul II. in Mexiko-Stadt die Verehrung für das Marien-Heiligtum von Guadalupe und den damit verbundenen neuen Heiligen, Juan Diego, bezeichnet. Damit begründete das Oberhaupt der katholischen Kirche zum Abschluß seiner 97. internationalen Reise in Amerika die feierlichen Zeremonien - am Dienstag in Guatemala die Heiligsprechung des ersten Mittelamerikaners, des Ordensgründers Pedro de San Jose de Betancourt, am Mittwoch die Kanonisation des Indios Juan Diego und am Donnerstag die Seligsprechung zweier Zapoteken-Märtyrer aus dem 17. Jahrhundert in der mexikanischen Hauptstadt. Zugleich gab Johannes Paul II. damit die Erklärung dafür, warum er sich trotz seines schlechten Gesundheitszustands noch den Anstrengungen der zwei Stationen in den Hauptstädten Guatemalas und Mexikos ausgesetzt hatte.

Aus den Ansprachen und Predigten des Papstes ging das Bemühen der kirchenpolitischen „Inkulturation" hervor, das heißt, die christliche Botschaft der katholischen Weltkirche mit ihrem Zentrum in Rom in die Kultur der jeweiligen Völker und Nationen einzupassen. Die Toleranz ging so weit, während der drei Stunden dauernden Liturgie der „römischen" Kanonisation auch Elemente einzufügen, die zunächst als heidnisch gelten könnten: Nach der rituellen Anrufung aller Heiligen der katholischen Kirche traten Indios im Federschmuck auf, welche die Geister ihrer Ahnen zu beschwören schienen; zur Musik aus Muscheln und Hörnern wurde getanzt. Johannes Paul II. blickte skeptisch, ließ es jedoch als „Inkulturation" für einen heiligen Indio gelten.

Die feierlichen Proklamationen von zwei neuen Heiligen und zwei neuen Seligen am Ort ihres Wirkens, in ihrer Kultur, boten dem Papst, wie er erklärte, die Gelegenheit, die Verträglichkeit der christlichen Botschaft mit der jeweiligen kulturellen Identität aufzuzeigen und zu fordern. „Gott macht keinen Unterschied zwischen Rassen und Kulturen", stellte der Papst fest, auch als Mahnung für die Oberschichten in Lateinamerika. Damit verband Johannes Paul II. die Aufforderung an die Mexikaner, eine bessere Gesellschaft aufzubauen, „mit mehr Gerechtigkeit und Solidarität", und dabei auch „den Indios in ihren legitimen Ansprüchen zu helfen und die authentischen Werte einer jeden ethnischen Gruppe zu berücksichtigen und zu verteidigen".

Mit besonderer Aufmerksamkeit wurde vermerkt, daß sich in Mexiko auch das Verhältnis zwischen Staat und Kirche unmerklich in den letzten Jahren geändert hat, von einer strikten Trennung zu einer freundlichen Koexistenz in gegenseitigem Respekt. Äußeres Zeichen dafür war, daß Präsident Fox, ein engagierter Katholik, dem Papst den Ring küßte und von einem „katholischen Mexiko" sprach. Kritik daran und Diskussionen über das Verhältnis von Kirche und Staat blieben nicht aus und könnten in den politischen Debatten noch eine Rolle spielen.

## Eines nervösen Jahrhunderts Reise in die Fremde

Wo das Zwiegespräch mit dem Primitiven endet: Das Museum Ludwig zeigt "Kunstwelten im Dialog" (FAZ 13. 11. 1999)

"Quel avenir pour notre art? - Was ist die Zukunft unserer Kunst?", fragt der kongolesische Maler Chéri Samba auf einem Triptychon von 1997. Die linke Tafel zeigt Picasso vor einem neutralen Hintergrund und Chéri Samba, einen Umriss Afrikas im Rücken und vor sich ein Stück Holz, ein Gefäß und zwei traditionelle afrikanische Masken. Im mittleren Teil sieht man Picasso und Samba, jeder ein Bild in der Hand, wie sie Seite an Seite das Centre Pompidou in Paris betreten. Auf dem rechten Bild schließlich ist der afrikanische Maler vor dem Centre zu erkennen, in einer Menge, die hauptsächlich aus Nichteuropäern besteht. Picasso ist im Museum geblieben, er aber trägt noch immer sein Bild unterm Arm. Das Periphere bleibt am Rande, solange es die Zentren nicht anerkennen. Auch wenn man die Geschichte nicht so plakativ erzählen muss, wie Chéri Sambas Sprechblasenmalerei es tut - schließlich hängt sein Triptychon im Museum Ludwig, wo es die Besucher der Schau "Kunstwelten im Dialog" von Gauguin bis zur globalen Gegenwart" begrüßt -, so zeigt diese kritische Volkskunst doch, dass die alten, über Ein- oder Ausschluss in die Hochkultur entscheidenden Kriterien noch immer Anwendung finden.

Marc Scheps, ehemals Direktor des Museums Ludwig und heute Leiter der Stiftung Ludwig, ist ein Mann des Dialogs, und so ist die Ausstellung, die er zum Start von "Global Art Rheinland 2000" in Köln eingerichtet hat, nicht nur ein Plädoyer für eine Verständigung zwischen den Kulturen, sondern auch ein persönliches Glaubensbekenntnis. Doch was Scheps als Person überaus sympathisch macht, das steht ihm als Ausstellungsmacher im Wege. Wenn er betont, die Schau sei keine summarische Ausstellung über die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, sondern eine thematische Betrachtung, die sich über das Jahrhundert erstrecke, so stimmt das. Über die enorme Wegstrecke von fünf sich chronologisch überlagernden Stationen aber, die von den europäischen "Entdeckungen" der so genannten "primitiven" Kunst über die Auseinandersetzung der lateinamerikanischen Kunst mit ihrem präkolumbischen und modernen Wurzeln, von den auf die Kunst der Ureinwohner des Kontinents zurückgreifenden Visionen der Amerikaner und den Begegnungen zwischen Ost und West bis in die "Globale Gegenwart" der letzten beiden Jahrzehnte führt, verwirrt sich der vorgeschlagene Weg mehr, als nötig.

Was Scheps eher ahnt, als in der Präsentation zu fassen weiß, nimmt seinen Ausgang beim Primitivismus. Doch es zielt weniger auf diesen selbst als auf die vielfältigen Passagen, die von ihm eröffnet wurden und die allesamt in die Frage einmünden, was die westlich geprägte Sehnsucht nach dem Einfachen, dem Volkstümlichen und Exotischen angestoßen und wohin der Impuls sie geführt hat. Leider gerät das Thema in seinen Konturen zu unscharf, und so kann man in der Ausstellung nur den Schluss ziehen, dieser Aufbruch der modernen Kunst zu den fernen Gestaden einer sie faszinierenden und erfrischenden Welt fern aller Verfeinerung und akademischen Erstarrung ende einstweilen im global gewordenen Eklektizismus der Gegenwart.

So vieldeutig und schillernd der Primitivismus im Rückblick auch erscheinen mag, so eindeutig sind die Spurenelemente des Kolonialismus, zuweilen sogar die eines ästhetischen Vampirismus in ihm nachweisbar. Die Schau indes verengt den Blick aufs einzelne Werk und übergeht die Brüche. Oft genug oberflächlich oder gewaltsam wurde die Verbindung zu einem Ursprung hergestellt, von dem man sich versprach, er könne helfen, die Mattigkeit der eigenen Kultur zu überwinden. Auch wenn die zu Unrecht "primitiv" genannte Kunst erfolgreich als Ferment wirkte und das Eigene transformierte, so kann es doch nicht damit getan sein, das Interesse am Fremden schon allein deshalb als Dialog zu beschreiben, weil eine Begegnung stattgefunden hat. Noch immer orientiert das Zentrum die an der Peripherie auftauchenden Phänomene um sich selbst als Mitte - wie ein Magnet Eisenfeilspäne ausrichtet.

Vieles, was in Köln zu bewundern ist, bezeugt die Tendenzen der "zivilisierten" Kunst, nicht länger klassisch sein zu wollen. Das Grobe und Wilde half, sich von allerlei dekadenten Verfeinerungen und von der Vorrangstellung einer zentralperspektivischen Raumordnung frei zu machen. Mit Gauguin, dem Stammvater des modernen Primitivismus - von dem nicht eben die stärksten Arbeiten angeboten werden -, beginnt um 1890 die Reise in ein "Land der Wonnen", eine Fahrt zu den Südsee-Quellen einer noch ursprünglichen Schöpferkraft, die es schon damals nur noch auf der Leinwand gab. Wie über Steine in einem Bach lässt sich dann zu den Malern der "Brücke", zu Pechsteins "Palau-Triptychon" von 1917 und dessen Theater der neuen Ursprünglichkeit, zum magischen Blick von Noldes "Neu-Guinea-Wilden" von 1915 oder zu Schmidt-Rottluffs im selben Jahr entstandenem "Mädchen vor dem Spiegel" springen, das eine ihm bis dato unbekannt, aber verlockende Körperlichkeit entdeckt. Doch fremd und exotisch sind meist nur die Motive, weniger Komposition und Malweise. Was lockt, ist das magische Dekor, und - Noldes drei Jahre zuvor gemalter "Missionar" bezeugt es - die kollektiv bedeutsame Maske, mit deren Hilfe das Fremde den bekannten individuellen Ausdruck überformt. Carl Einsteins Diktum gilt hier noch immer: "Primitivität bezeugt oft Mangel an langem Atem, man beendet rasch."

Nicht die bekannten Skulpturen von Heckel und Kirchner, von Brancusi, Modigliani, Lipchitz, Giacometti, Epstein, Gaudier-Brzeska, und Moore, nicht die orientalischen Odaliskinnen von Matisse, die Nomaden Dubuffets oder Klees poetische nordafrikanische Reisefrüchte sind es, die überraschen. Zu finden ist das Ungewöhnliche nicht auf den Haupt-, sondern auf den Nebenwegen. Gefüllt ist das Hinterzimmer des gängigen Primitivismus mit Brancusis, Fotografien seiner eigenen Werke, mit Légers Kostümentwürfen für "La création du monde", den stelenhaften Plastiken Louise Bourgeois' und den Collagen von Hannah Höch. "Aus einem ethnographischen Museum" nennt Höch die 1929 entstandenen Arbeiten, in denen sie nicht nur den Ort der Begegnung mit dem Fremden, das völkerkundliche Museum, benennt, sondern das Verfahren der Aneignung selbst beschreibt: das montagehafte Verschneiden des Eigenen mit dem Fremden.

"Völkerkunde", ist auch der Titel von David Alfaro Siqueiros' Bildnis eines Mannes mit dunkler präkolumbischer Maske, einem Mischwesen aus mythischer Vergangenheit und politischer Gegenwart. Lateinamerika steht für die gärende Mischung von Präkolumbischem und Modernem, Statuarischem und Maschinenhaftem, eigener kalendarischer und räumlicher Ordnung. Hier entstand ein neuer, hybrider Kosmos, der sich bis zu Josef Albers Abstraktionen ausdehnt, die sich auf Maya-Architekturen beziehen.

Doch herrscht bereits in dieser überaus spannenden Sektion eine Überfülle, die alle möglichen und erhellenden Korrespondenzen erdrückt. Sie setzt sich bei den Amerikanern fort und erreicht ihren Höhepunkt im "Heldensaal", wo die Begegnungen zwischen Fernost und West in kleinen Kabinetten ersticken. Zum Teil exzellente Werke werden hier vollends zu abgestelltem Material - gleichviel, ob es sich um die Großformate von Sani Francis, um Tafeln von Mark Tobey oder Ad Reinhardt handelt. Es ist zwar nicht das erste Mal, dass eine Schau an der Unfähigkeit scheitert, sich zu beschränken, doch fügt das Museum Ludwig der Geschichte des musealen horror vacui ein besonderes Kapitel hinzu, indem es die Präsentation einer mehr als problematischen Ausstel-

lungsarchitektur überantwortet. Entstanden ist ein enges, verwinkeltes Labyrinth mit so mancher Sackgasse, das jede Großzügigkeit vermeidet und der Kunst eine Ästhetik der Messe-Koje und der Sichtblende überstülpt,

Dabei wäre ein beträchtlicher Teil der in der Rubrik "Globale Gegenwart" versammelten Werke verzichtbar gewesen, wiederholen sie doch gebetsmühlenhaft den immer gleichen Refrain eines hybriden zeitgenössischen Exotismus der Globalisierung. Zur Gänze willkürlich erschiene hier der Griff in den Schwarm der zeitgenössischen Zugvögel des Kunstbetriebs, würden nicht Bodys Isek Kinglez, Shirin Neshat und Lothar Baumgarten - Letzterer mit einer ebenso schlichten wie präzisen Arbeit von 1968/69 - den Eindruck zurechtrücken.

Weshalb muss jeder thematische Ansatz überhaupt bis in die Gegenwart verlängert werden? Legitimiert sich die zeitgenössische Kunst nicht mehr aus sich selbst? Muß jede ihrer Fasern mit dem Gewesenen und Etablierten zu einem tragfähigen Netz verwoben werden, um ihren Absturz Bodenlose zu verhindern? Endet das Jahrhundert also weniger im Dialog als mit der erschreckenden Einsicht, ein Säkulum der kulturellen Entropie, der Verflachung der Unterschiede gewesen zu sein? Die Kulturindustrie arbeitet nicht erst seit heute vielhändig daran, kulturelle Differenzen abzuschleifen. Die Kunst aber, so scheint es, getrieben von der Sehnsucht nach dem Einfachen und Ursprünglichen, wollte dabei nicht abseits stehen. In Zukunft aber wird man Naturschutzparks für Differenzen errichten und begreifen, dass die tiefste Fremde im Eigenen liegt, in einer dunklen Zone mitten im Herzen der Gegenwart.

THOMAS WAGNER

Museum Ludwig, bis 19. März 2000. Der Katalog ist im DuMont Verlag erschienen und kostet im Museum 68, im Buchhandel 98 Mark.

Thema

Passacaglia

beim 1. Mal auf „a“ singen, bei der Wiederholung summen

Variation 1

auf „na“ singen

Variation 2 Sopran, Alt und Tenor wie Variation 1

Baß

auf „dum“

Variation 3<sub>a</sub>

hm

dum dum ...

Variation 4

a  
ta-ri-ta-ti ...

du du ...

Variation 5

dube dube du dube ...

du du ...

Variation 6 Sopran-Solo, alle anderen „Thema“ gesummt

daba dabada

Variation 7

auf „ta“

Aus der Cembalo-Suite B-Dur von G.F. Händel (1685-1759). Zum Singen eingerichtet von Klaus Wolf, © Klett Verlag, Stuttgart.

## Unterregionalisierte LFB Musik

Thema:

# Flamenco - Das Fremde ist das Eigene

Die Unterrichtssequenz eignet sich für Oberstufenkurse.

Inhaltliche Schwerpunkte:

Es geht um die ästhetischen, historischen und funktionalen Implikationen eines uralten Musiziermodells. Ausgangspunkt ist der Film "The Mission" (Musik: Morricone), der das Problemfeld der Begegnung unterschiedlicher Kulturen (spanisch - indianisch) und des kulturellen Kolonialismus aufwirft. Die Frage von Vereinbarkeit und Unvereinbarkeit musikalischer Kulturen lässt sich im europäischen Bereich am besten am Flamenco, speziell der Seguiriya, studieren. Die in ihr überlebenden antiken, orientalischen und mittelmeeischen Muster führen uns an die Wurzeln der eigenen Musikkultur. Vergleiche mit mittelalterlichen und orientalischen Musikformen erweitern den Blick für Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten. Genauso interessant wie die Seguiriya selbst, in der unterschiedliche Strömungen des multikulturellen Spanien zusammenfließen, ist das verwandelte Fortleben des alten phrygischen Musiziermodells, seine Anpassung an immer neue Kontexte. Als Beispiele dafür werden untersucht: Lamentokompositionen, Chaconne, Passacaglia, Kompositionen von Bizet (Carmen), Albeniz, de Falla, Rockstücke (The Doors, Queen), Jazzstücke (Mc Laughlin, Al Di Meola) und Unterhaltungsmusik.

Methodische Schwerpunkte:

- Analyse von Melodien unter tonalen und gestischen Aspekten
- Stilanalyse (Akkulturationsgrad)
- vergleichende Analyse
- Filmanalyse
- Arbeit mit Texten / Bildern / Videos zur Erschließung des Kontextes

Referat: Hubert Wißkirchen, Pulheim