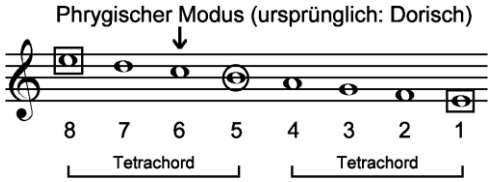
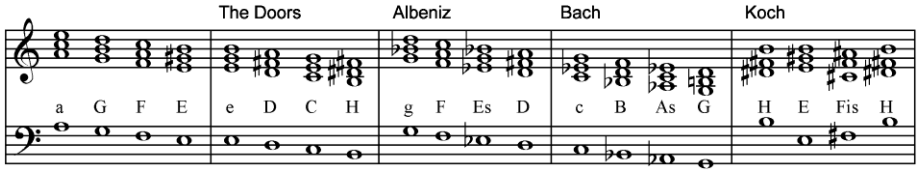
Unterrichtsreihe „Flamenco“ (Folklore und Kunstmusik). Studienseminar Neuss 23.05.2007
Musiktheorie: Phrygisch (= griech.: Dorisch), älteste und bedeutendste Tonart

Hubert Wißkirchen
Tel. 02238/2192
e-mail: hwisskirchen@t-online.de
homepage: wisskirchen-online.de
Cäcilienstr. 2
50259 Pulheim-Stommeln



Was ist ein Modus?
Wie entsteht aus ihm (improvisierte) Musik?

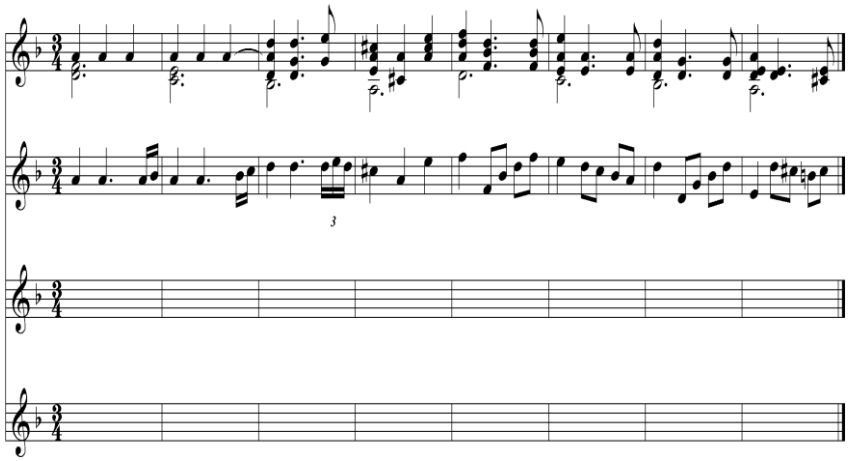
Kadenz/Harmonik



Die Dur-Terz entspricht der Spanisch-Phrygischen Tonleiter, dem Freygisch (jiddisch), Ahava Rabboh (hebräisch, andere Schreibweisen: *Ahava Rabbah*, *Ahava Raba*) oder Hijaz (türkisch/arabisch) (Internet-

Aufgabe für Schüler: Wo kommt die große Terz her?)

Musikpraktische Übungen



Musik hören
Musik analysieren (Methodenvielfalt)
Musik werkimmanent und im Kontext interpretieren
Medien: Noten, Bilder, Videos, Texte
Exemplarizität für das „Musikleben“,
Vermeidung von Einseitigkeit,
Berücksichtigung von jugendnaher Musik
gestuftes, aufbauendes Lernen,
Berücksichtigung von Schüleranregungen (In meinem Fall waren das bei der Kursplanung z. B. der Wunsch, ‚mal’ Filmmusik zu machen und viele Hinweise auf bestimmte Stücke)
Interdisziplinarität
Kontextualität, gegenseitige Befruchtung der Kulturen und Stile
musikalische Grund-Systeme (Musiziermodelle)

mit hohem Anschlusswert

Einführung in das Problemfeld: Film The Mission, vgl.
http://www.wisskirchen-online.de/downloads/200312themissionhelmsfestschrift.pdf

Musikalisches Ur-Prinzip: *Deszendenzmelodik und Maqam*
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.*

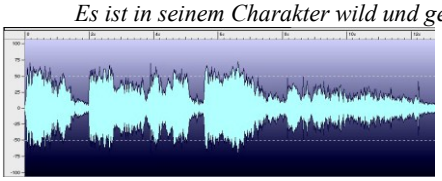
Sachs war sich hierbei ziemlich sicher, denn er hatte in den Jahrzehnten ethnologischer Musikforschung bei den traditionellen Kulturen Amerikas, Asiens, der Pazifikregion und sogar Afrikas nur selten "die mechanische Disziplin" westlicher Rhythmusregeln gefunden...

... 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.*

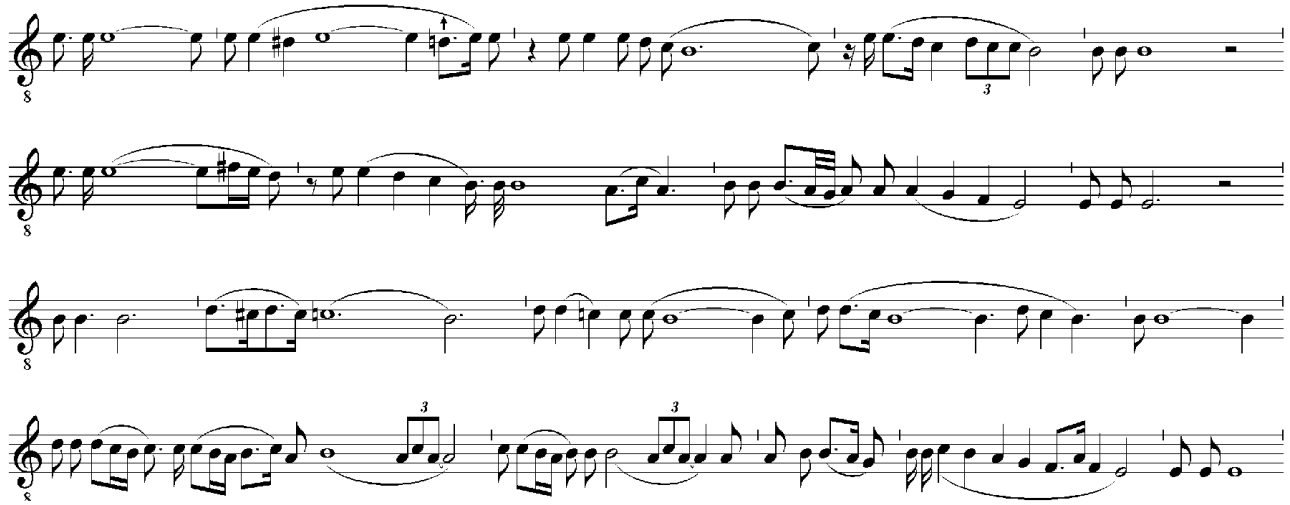


Wave-Darstellung: Anfang des vokalen Teils des Flamencos „Me pregonas (s.u.)
vgl. auch Bluesmelodik und überhaupt die Dezendenzmelodik in der Folklore verschiedener Kulturkreise

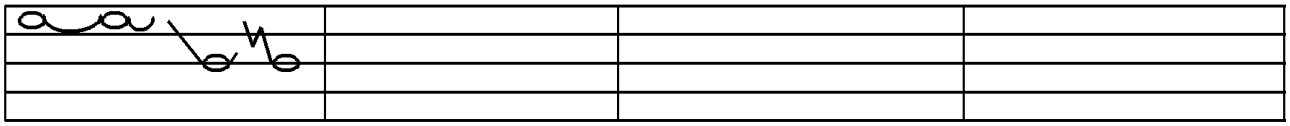
Canti di Carrettieri (Lieder der Fuhrleute), aufgenommen um 1970 in der Gegend von Palermo (Sizilien)

E tengu lu cuori, Ignazio Dominici

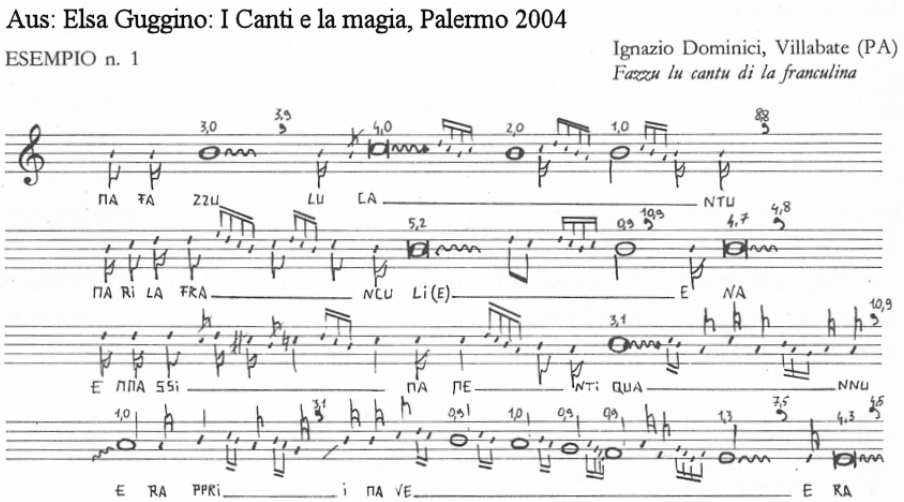
A Transkription (nach der Schallplatte Folk Music and Songs of Sicily, vol. 1, LLST 7333)



B Melodiemodell



Aus: Elsa Guggino: I Canti e la magia, Palermo 2004



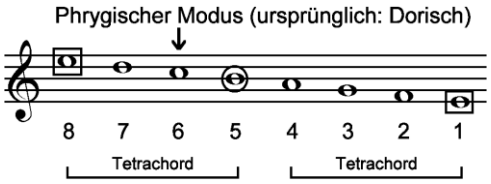
Vergleich dreier Varianten: LP LLST 7333 Folk Music And Songs Of Sicily. Work Songs vol. 1
B 1 c): E tengu lu cori, Ignazio Dominici **(Klangbeispiel: CD 56a 16)**
B 1 b): A munti Piddirinu cc'è na rrosa, Angelo Lo Burgio **(Klangbeispiel: CD 56a 17)**
B 1 a): Rarreri a me finestra cc'è un gghardino (Beifall für gelungene Varianten), Nicola Badagliaccio **(Klangbeispiel: CD 56a 18)**

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 Individuuen 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 diente das Maqam-Prinzip dazu, die verschiedenen lokalen Melodien der Stämme des vorislamitischen 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 jahrhundertelang 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? Vorgeschrieben ist meist die allgemeine Form der Melodie, manchmal sind es nur ihre Grenztöne, 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.

<u>Aktualisierung</u> des maqam-Prinzips: Coverversionen und sonstige Bearbeitungen (s. u.: Albeniz – The Doors u.a.)

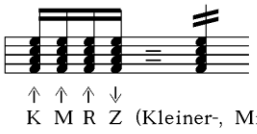


ERGEBNISSE:
Archaische Melodik:
- Deszendenzmelodik (Auch der griechische Modus ist abwärts zu denken und wurde früher auch abwärts geschrieben.)
- Prosamelodik (ametrisch, aperiodisch)
- Wenige Zentraltöne mit ornamental umspielten Nebenstufen
- Maqam-Prinzip: improvisatorische Aktualisierung feststehender Gerüstmodelle
- Off pitch-Phänomene: portamento (glissando), vibrato, Mikrointervalle (Vierteltöne)
- An Tetrachordräumen orientiert
- Expressive Intensität

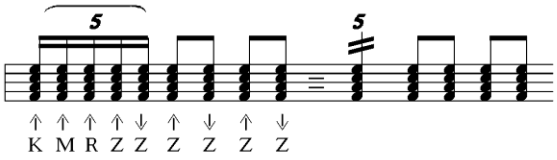
Spieltechniken des Flamenco

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)

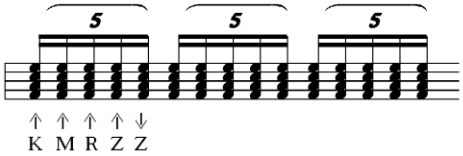
Einfaches Rasgueado:



Rasgueado mit Auf- und Abschlägen:

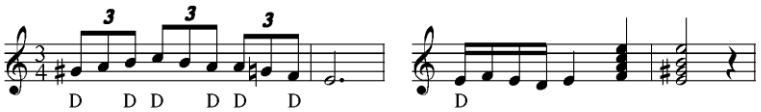


Tremolo-(rollendes) Rasgueado:

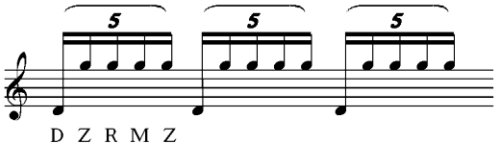


Picado:
staccato, Wechselschlag, Zeige- und Mittelfinger spielen abwechselnd

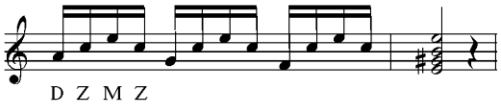
Ligado:
´Rollen´ mit der linken Hand, erster Ton mit Daumen (D) gespielt, die anderen folgen legato



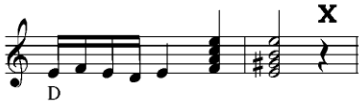
Tremolo:



Arpegios:

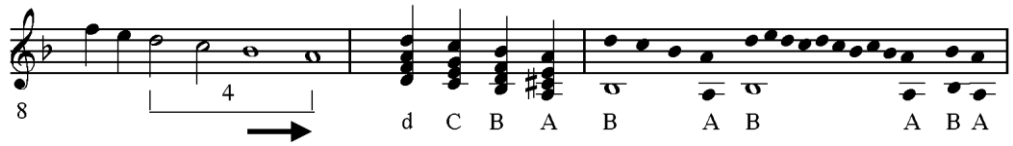


Golpe:
Klopfen auf die Schlagplatte oder Decke der Gitarre



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

Flamencobeispiel: Me pregonas, La Piriñaca *1890, voc; Pedro Peña, Git., CD "El Cante Flamenco", Philips 832 531-2
Klangbeispiel: CD 56a 8



Das ist Musik der andalusischen Zigeuner. Sie zeigt antike, maurische und jüdische Einflüsse. Nach 1800 wird sie 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 (schnelle skalische Bewegung 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.

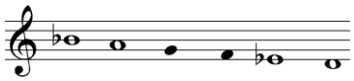
Altes maqam-Prinzip: Verwendung feststehender Modelle und Formeln in individuell-spontaner Realisierung. Die Harmonik folgt dem fallenden Tetrachord. Die Gitarre spielt rhythmisierte, schnell repetierte Akkorde. Die Zwischenspiele sind improvisatorisch-virtuose Einlagen. Bei der Begleitung des Sängers 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.

Video: http://www.youtube.com/watch?v=DPjKTC0WINE La Piriñaca singt den „Flamenco de verdad“, Klatschrhythmen

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

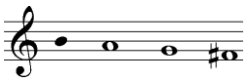


Una noche oscurita a eso de las dos le daba voces a la mare de mi arma no nie respondió.	In stockfinsterer Nacht, um zwei Uhr morgens, schrie ich nach meiner geliebten Mutter, und sie antwortete nicht.

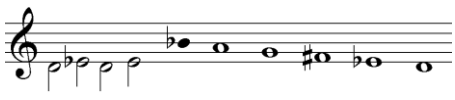
Wenn Pastora Pavón, »La Niña de los Peines«, diesen Vierzeiler singt, wird er durch verschiedene Elemente auseinandergezerrt: durch *lalias* wie den *jay!*-Ruf, der in mehrere melismatisch gesungene Vokale zerfällt (hier fett hervorgehoben); durch Pausen und abrupte Unterbrechungen (Schrägstriche), die 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):

Aa**a**-i ..... aa**a**-**i**-i-**i**, una noche oscurit**a** **.....** **a** eso de / **e** las dos a es**o** d**e** las dos, a eso de / **e** las dos.	**.....** Le d**a**ba voc**e**s ..... Le d**a**ba voc**e**s a la mare d**e** mi arma n**o** / **o** me re / espondi**ó**. Voces le daba a la mare de mi arma de / mi co / orazón.

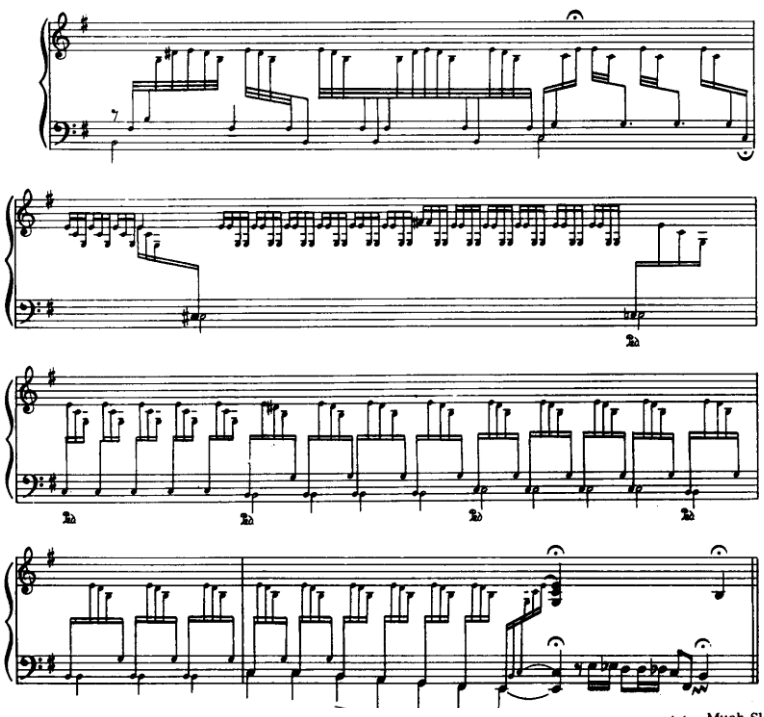
Klangbeispiel 56a 10:



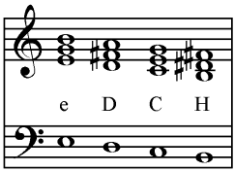
Kateri Pervane (Iranische Sängerin)
Grossen Einfluss übte am Hof von Córdoba im 9. Jahrhundert ein Sänger namens Ziryab aus Bagdad aus. Er richtete dort eine Schule für Musik und Gesang ein, die persische Traditionen nach Europa brachte. Der Gebrauch der Laute (arab: al-'ud), der Gitarre (arab: qitara) und anderer Instrumente, wie etwa die Kastagnetten wurde erlernt, und man entwickelte eine Musik, die ausgeprägte Rhythmen sowie arabeskenhafte Verzierungen der Melodie kannte.



The Doors: Spanish Caravan (1968) Doors Music Co. Rondor Music London



Flamencoformel

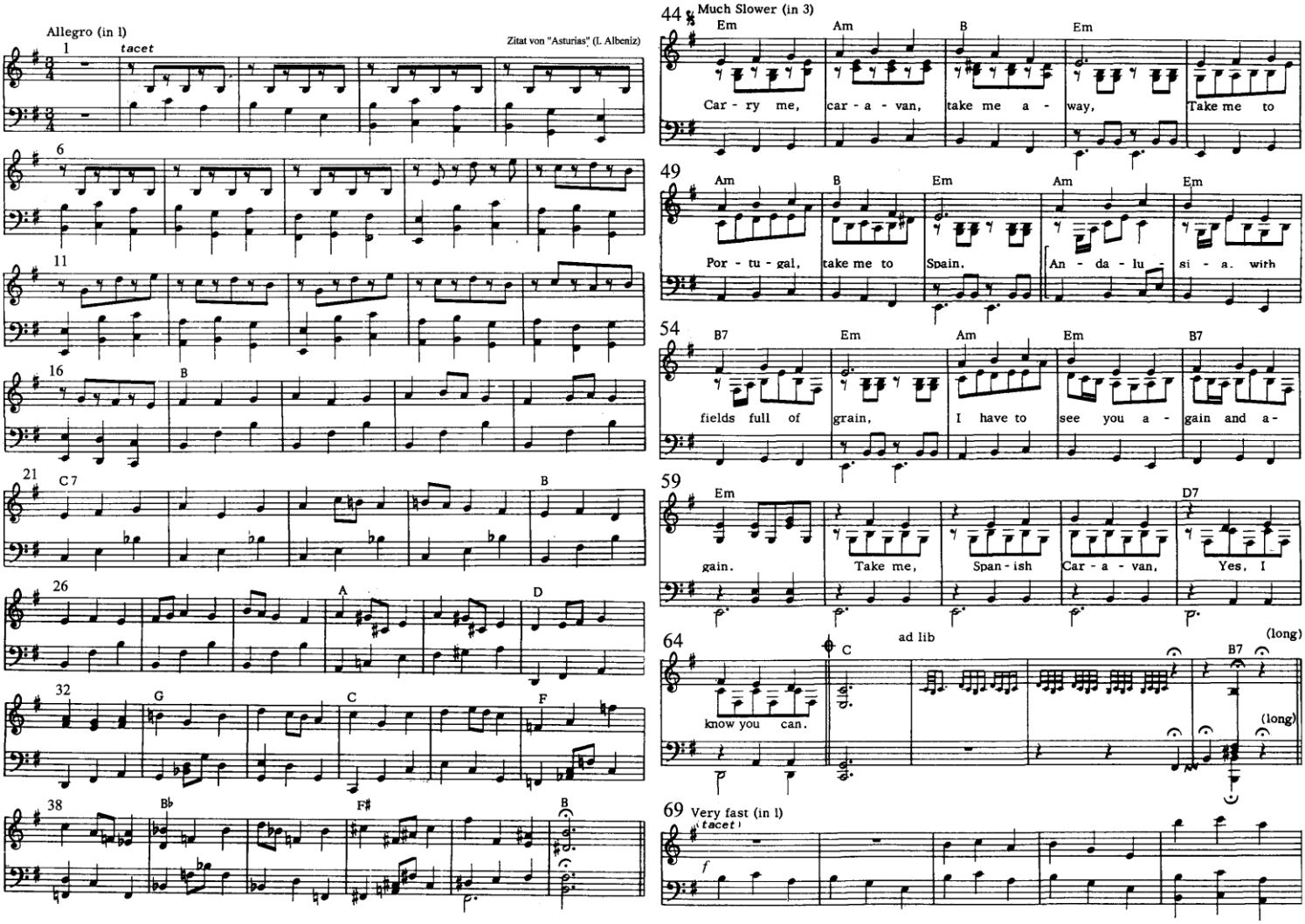


Internetrecherche:
Den eine Minute langen Riff, der zu Beginn gespielt wird, übernahmen die Doors von Andrés Segovia. Dieser hatte das klassische Klavierstück *Asturias* aus der *Suite Española* des spanischen Komponisten Isaac Albéniz für die Gitarre adaptiert. Ursprünglich sollte das Intro noch ein paar Minuten länger werden, wurde jedoch von den Produzenten gekürzt. Auch der bekannte Flamenco *Granadinas* stand für den Song Pate, was den Doors eine Klage wegen Urheberrechtsverletzungen einbrachte, die Ausgleichszahlungen an die geistigen Eigentümer nach sich zog. (Wikipedia)
Dort auch Text und Übersetzung:

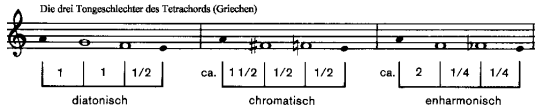
Carry me Caravan, take me away
Take me to Portugal, take me to Spain
Andalusia with fields full of grain

I have to see you again and again
Take me, Spanish Caravan
Yes, I know you can

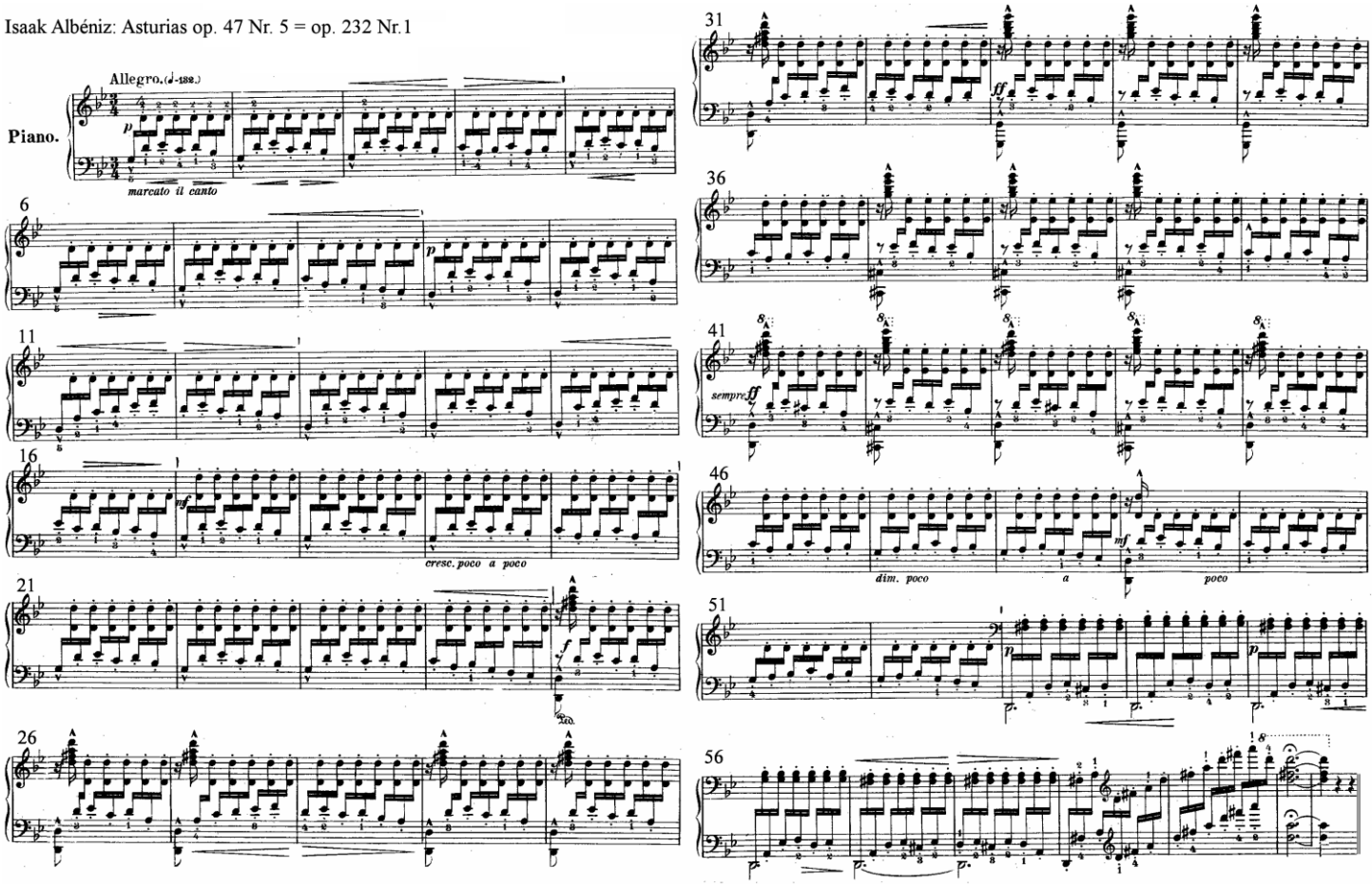
Klangbeispiel: CD 56a 13



Hintergrundinformationen: **Manuel de Falla**: ANALYSE DER MUSIKALISCHEN ELEMENTE DES CANTE JONDO. In: Spanien und die neue Musik, Zürich 1968 (S. 66-70.) Darin eine Darstellung der meist übersehenen Komponenten des griechischen Tonsystems. Es zeigt sich, dass dort auch off-pitch-Phänomene erfasst sind.

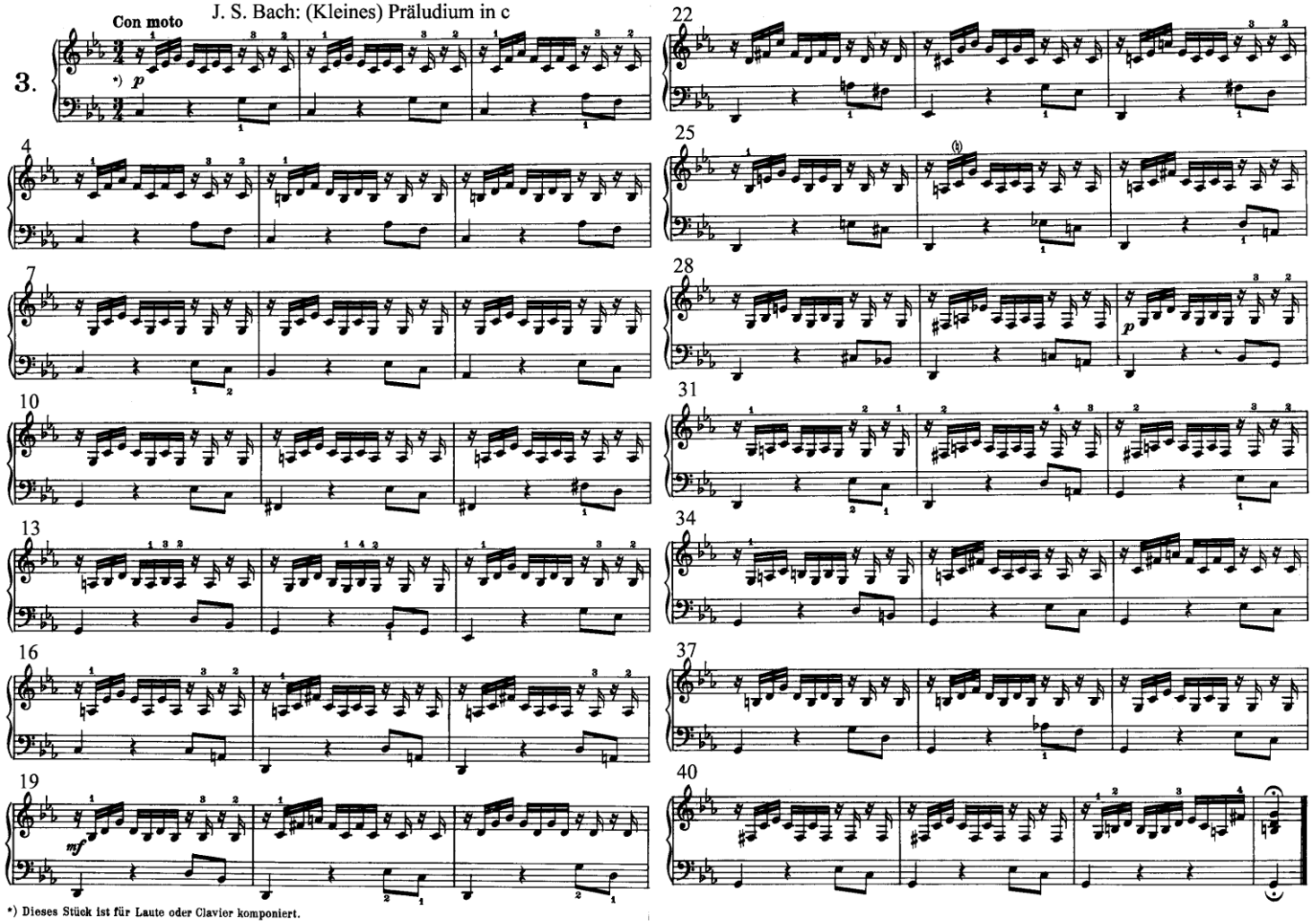


Isaak Albéniz: Asturias op. 47 Nr. 5 = op. 232 Nr.1



Klangbeispiel: CD 56a 14

J. S. Bach: (Kleines) Präludium in c



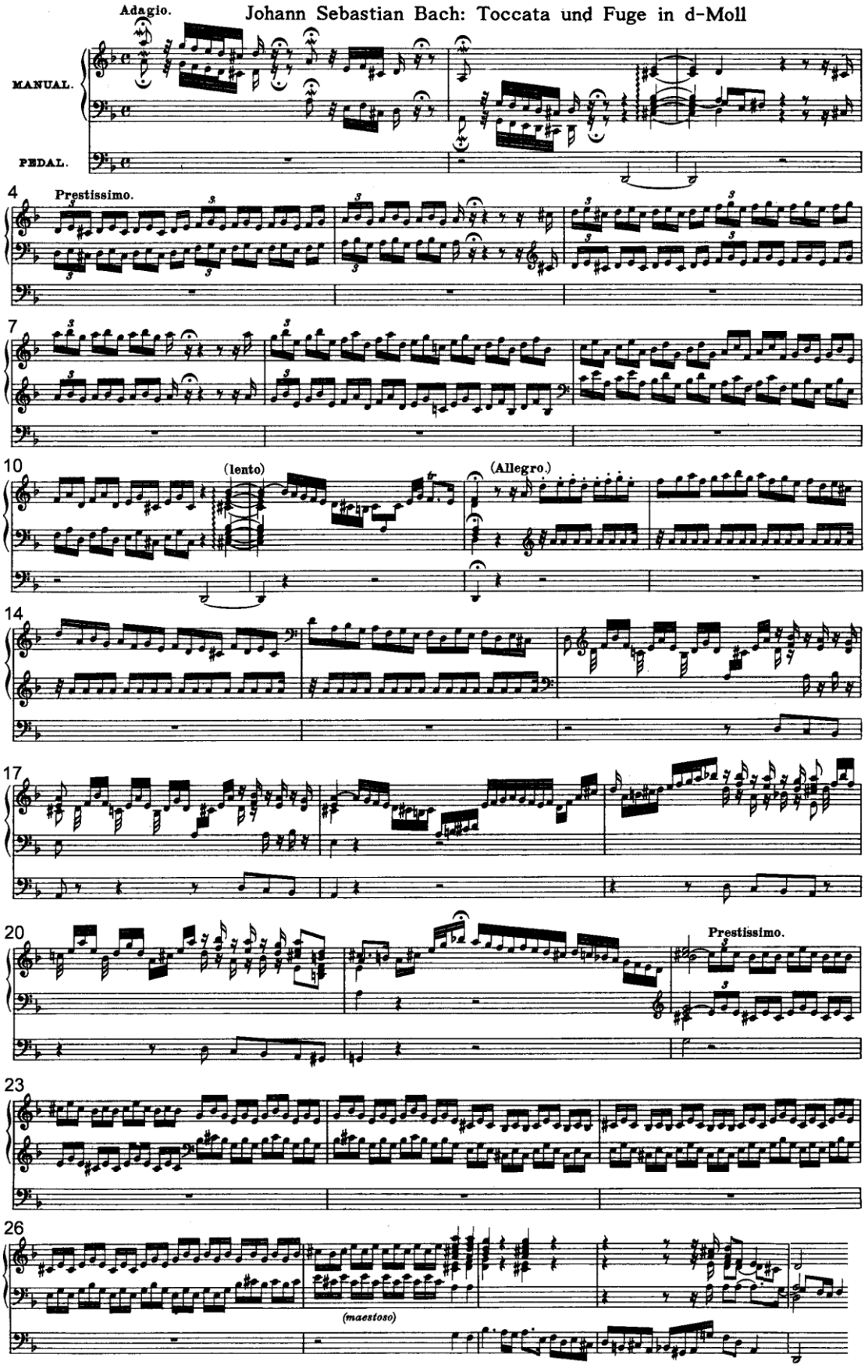
*) Dieses Stück ist für Laute oder Clavier komponiert.

Klangbeispiel: CD 56a 15

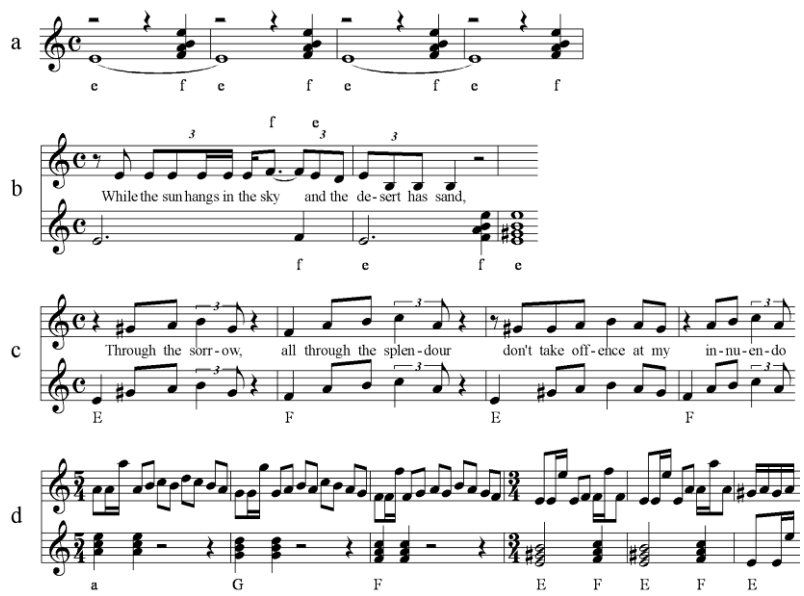
Klassische Merkmale im Gegensatz zum Flamenco:

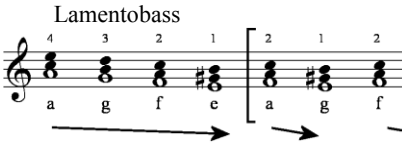
- Reichere Harmonik, Modulation
- Kadenzharmonik I-IV-V-I (TSDT)
- Klare symmetrische Gliederung
- Klare Taktbindung (Metrik)
- Relativ feste rhythmische und melodische Strukturen (Muster, Motive)
- „disziplinierter“ Ablauf

Klangbeispiel: CD 56b 5



QUEEN: INNUENDO, 1991 (Klangbeispiel: CD 56a 26)	
Einleitung	
1. Strophe	
Oooh, oooh -	O, o -
While the sun hangs in the sky and the desert has sand	So lange die Sonne am Himmel steht und die Wüste Sand hat,
While the waves crash in the sea and meet the land	so lange die Wellen im Meer schlagen und sich an Land brechen,
While there's a wind and the stars and the rainbow	so lange es Wind und Sterne gibt und den Regenbogen,
Till the mountains crumble into the plain	bis die Berge zu Flachland zerbröseln …
Refrain	
Oh yes we'll keep on tryin'	O ja, wir werden es immer wieder versuchen,
Tread that fine line	den schmalen Lebenspfad zu gehen
Oh we'll keep on tryin' yeah	O, wir sollten es immer wieder versuchen (yeah),
Just passing our time	während wir unsere Zeit durchlaufen …
2. Strophe	
Oooh, oooh -	O, o -
While we live according to race, colour or creed	So lange wir nach Rasse, Farbe oder Glauben leben,
While we rule by blind madness and pure greed	so lange wir mit blindem Wahnsinn und reiner Habgier herrschen,
Our lives dictated by tradition, superstition, false religion	unser Leben von Tradition, Aberglaube, falscher Religion bestimmt ist,
Through the eons, and on and on	über Jahre hinweg und weiter und weiter
Refrain	
Oh yes we'll keep on tryin'	O ja, wir werden es immer wieder versuchen ...
We'll tread that fine line	
Oh oh we'll keep on tryin'	
Till the end of time	
Till the end of time	
Through the sorrow all through our splendour	Durch das ganze Leid, durch die ganze Herrlichkeit …
Don't take offence at my innuendo	Nimm es mir nicht übel, wenn ich nur versteckte Andeutungen mache.
Do do do do do [INNUENDO]	Do do do do do (mach es, mach es, mach es…?)
Instrumentalteil [Flamenco, Zitat: Santa Esmeralda]	
You can be anything you want to be	Du kannst alles sein, was du willst.
Just turn yourself into anything you think that you could ever be	Wandle dein Ich in das, was du schon immer einmal sein wolltest.
Be free with your tempo - be free, be free	Bestimme dein Tempo selbst - sei frei, sei frei
surrender your ego – be free, be free to yourself	Überwinde dein Ich – sei frei, sei frei für dich selbst.
Instrumentalteil [Flamenco-Rockimprovisation]	
3. Strophe	
Oooh, ooh -	Oooh, oooh -
If there's a God or any kind of justice under the sky	Wenn es einen Gott gibt oder irgendeine Gerechtigkeit unter dem
If there's a point, if there's a reason to live or die	Himmel, wenn es einen Sinn gibt, wenn es einen Grund gibt zu leben
If there's an answer to the questions we feel bound to ask	und zu sterben, wenn es eine Antwort auf unsere unausweichlichen
Show yourself - destroy our fears - release your mask	Fragen gibt, zeige Dich - vertreibe unsere Angst - lass die Maske fallen.
Refrain + Coda	
Oh yes we'll keep on trying	O ja, wir werden es immer wieder versuchen...
Hey tread that fine line	
Yeah we'll keep on smiling yeah	
And whatever will be - will be	
We'll just keep on trying (2x)	
Till the end of time (3x)	





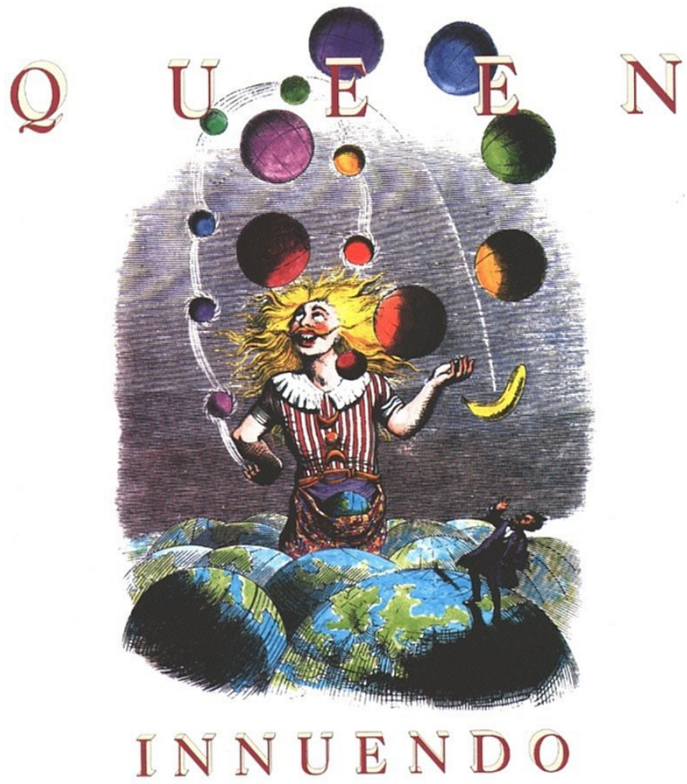
Freddie Mercury
Er wurde am 5. 9. 1946 in Sansibar geboren. Seine Eltern stammen aus Indien. Sie sind Parsen, Anhänger der alten zoroastrischen Religion. Als Freddie 5 Jahre alt war, zog die Familie wieder nach Indien zurück. Freddie wuchs in Bombay auf, besuchte dort die Schule und wurde feierlich in die zoroastrische Religionsgemeinschaft aufgenommen. Mit 14 Jahren kam er nach England. Er wurde Rockmusiker. 1970 gründete er die Gruppe *Queen*, deren Sänger und Bandleader er bis zu seinem Tode am 24. 11. 1991 war. *Queen* war nach den *Beatles* und *Rolling Stones* eine den erfolgreichsten Rockbands der 70er und 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts. Maßstäbe setzte sie hinsichtlich aufwendiger Inszenierungen, die ganze Fußballstadien mit riesigen Videoleinwänden als Auftrittsraum nutzten. Ihr Titel „We are the champions“ ist also nicht ganz zufällig auch heute noch ein Hit in Fußballstadien. Freddy Mercury starb am 24.11.1991an Aids. Bei der Aufnahme des Stückes *Innuendo* war er schon stark von seiner Krankheit gezeichnet.

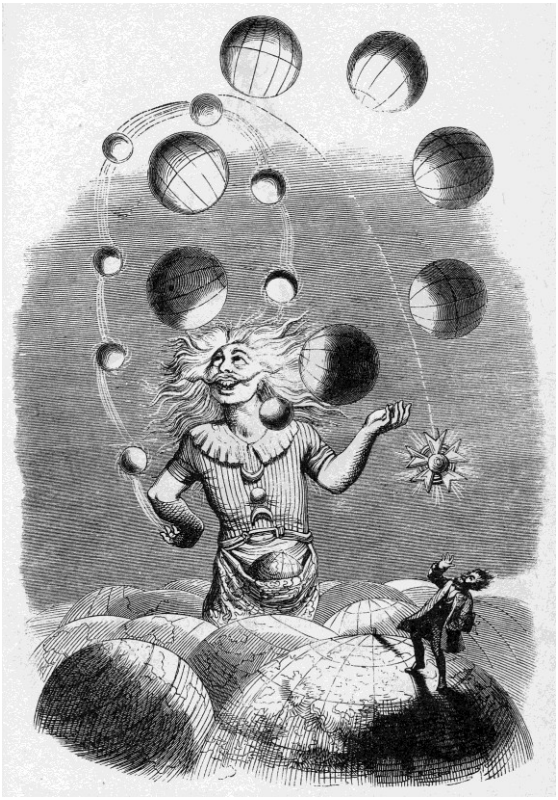
Exodus 20,2-17:
4. Gebot: Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist.

Ps 27
7 Vernimm, o Herr, mein lautes Rufen; sei mir gnädig, und erhöre mich!
8 Mein Herz denkt an dein Wort: «Sucht mein Angesicht!» Dein Angesicht, Herr, will ich suchen.
9 Verbirg nicht dein Gesicht vor mir; / weise deinen Knecht im Zorn nicht ab! Du wurdest meine Hilfe. Verstoß mich nicht, verlass mich nicht, du Gott meines Heiles!
10 Wenn mich auch Vater und Mutter verlassen, der Herr nimmt mich auf.
11 Zeige mir, Herr, deinen Weg, leite mich auf ebener Bahn trotz meiner Feinde!
12 Gib mich nicht meinen gierigen Gegnern preis; denn falsche Zeugen stehen gegen mich auf und wüten.
13 Ich aber bin gewiß, zu schauen die Güte des Herrn im Land der Lebenden.
14 Hoffe auf den Herrn, und sei stark! Hab festen Mut, und hoffe auf den Herrn!

Sir 4
5 Verbirg dich nicht vor dem Verzweifelten / und gib ihm keinen Anlass, dich zu verfluchen.
6 Schreit der Betrübte im Schmerz seiner Seele, / so wird Gott, sein Fels, auf sein Wehgeschrei hören.

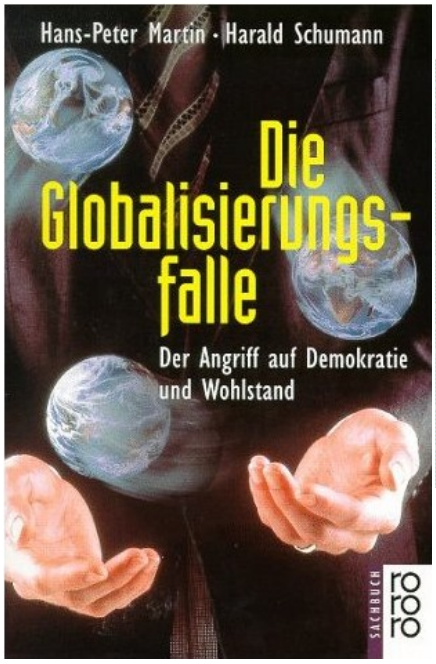
Freddie Mercury im Videoclip Innuendo.

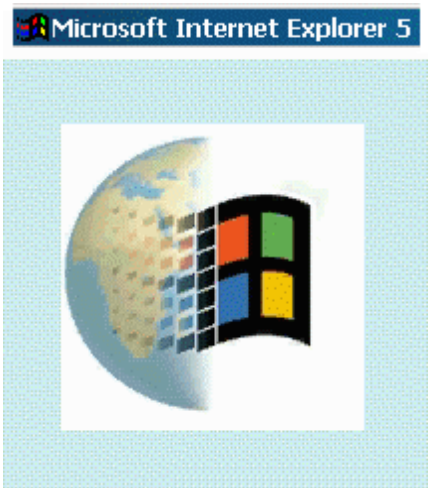



Grandville: „Taschenspieler mit den Planeten“ aus „Un autre monde“ (1844)

Es ist ein Klagelied, das mit Seufzern beginnt. Die 1. Strophe ist von Unendlichkeitssymbolen (religiösen „Wüsten“-Erfahrungen) geprägt. Der Refrain spricht vom Versuch, den schmalen Pfad (der „Tugend“) zu gehen. Die 2. Strophe zählt die vielen Irrwege auf, die es zu vermeiden gilt. Im Mittelteil wird der richtige Weg beschrieben: das geht allerdings nur in Andeutungen (Innuendo). Es ist der Weg der Freiheit, der nicht vordefinierten Rollenmustern folgt, sondern den Suchenden zu sich selbst führt. Die 3. Strophe ist ein Schrei nach Gott, der sich zeigen, seine Maske fallen lassen soll (vgl. Sir 4, 5).

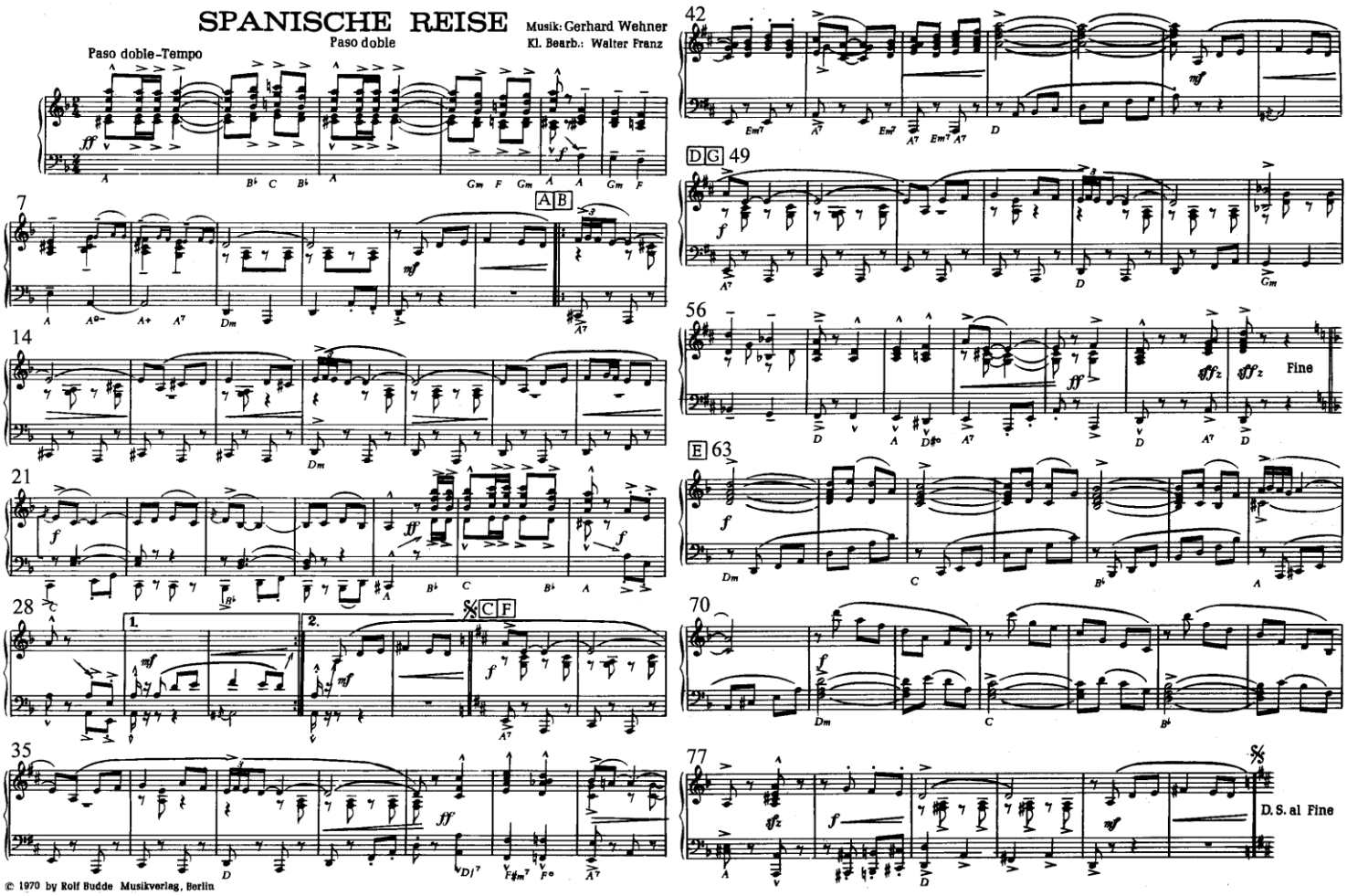
Der Snare-drum-Wirbel zu Beginn verweist auf die Zirkuswelt (vgl. Coverbild), auf die Maskenhaftigkeit des Lebens. In einen tiefen Liegeton (e) fährt immer wieder ein harter dissonanter Akkordschlag auf dem Halbton darüber (f) hinein (NB a). Dieser dauernde Wechsel zwischen dem F- und dem E-Akkord (vgl. auch den Schluss von NB b) ist für die Flamenco-Klage typisch ist. Die Notenbeispiele b, c, d belegen, dass diese Merkmale das ganze Stück durchdringen. Zum Flamenco passt auch der unterlegte Bolerorhythmus.
Der „O, o“-Seufzer wird sehr verhallt und auf die beiden Stereokanäle verteilt (links-rechts). Das verweist auf die im Text angesprochene Weite und Unendlichkeit. Ansonsten ist alles auf den Klage-Schrei ausgerichtet. Der Sänger singt sehr expressiv und steigert sich in der Höhe.
Im Refrain treten an die Stelle der Akkordschläge bombastische Blechbläserklänge der Keyboards, die den festen Willen zum Finden des rechten Weges signalisieren.
Die Musik schlägt dann in ihr Gegenteil um: Einen Halbton höher gerückt, begleiten zarte Gitarrenklänge im Unisono die einfache Melodie *Through the sorrow,* deren wiederholtes Motiv eigentlich nur die wechselnden Basstöne e-f-e-f umrankt (NB b). Dieses Pendeln und der eher klassisch-intime Zuschnitt erfassen das Unentschieden-Fragende des Textes, das „innuendo“. Noch geheimnisvoller wirken die folgenden leise repetierten Akkorde und deren Rückung in eine abgelegene Tonart bei *do-do-do...*
Wieder folgt ein harter Schnitt. Die akustischen Gitarren spielen, begleitet von Händeklatschen und Kastagnetten, rasant-wilde Flamencopassagen (NB d), deren Funktion die Vorbereitung auf die folgende Botschaft („be free“) ist. Die Musik der Gitanos mit „Freiheit“ zu assoziieren, ist ein gängiges Klischee.
Die Botschaft selbst (*You can be …*) hat ein ganz anderes, eher klassisches Profil. Auf dem Höhepunkt (*yourself)* findet wieder eine harmonische „Entrückung“ statt. Auch die repetierten Akkorde treten wieder auf. Hier ist die Kernbotschaft auf den Punkt gebracht.
Die Wiederholung des Flamencoteils reagiert darauf. Das Klangbild ist nun weniger scharf geschnitten, die akustischen Gitarren werden durch die E-Gitarre ersetzt, die Improvisationen klingen ‚rockiger’. Hall- und Stereowirkungen im Zusammenhang mit (gleitenden, glissandoartigen) Slide-Passagen erwecken Assoziationen der Öffnung ins Große und Weite.
Die Reprise (3. Strophe) nimmt Elemente aus dem Mittelteil, z.B. die Chorakkorde, auf. Am Schluss (*till the end of time*) steht wieder eine Halbtonrückung nach oben. Die Offenheit, das Nicht-Abschließen-Können passt genau zum Inhalt des Stückes.



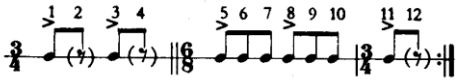


Das Erd-(Spiel)Ball-Motiv erfreut sich größter Beliebtheit in unterschiedlichsten Kontexten visueller Argumentation. Das Coverbild zitiert Grandvilles „Taschenspieler mit den Planeten“ aus „Un autre monde“ (1844). Neu ist der Gag mit der Banane an Stelle des Ordens der Ehrenlegion (Bruststern). Eine Banane hat Andy Warhol 1966 für ein Cover der Rockgruppe Velvet Underground benutzt. 20 Jahre später griff Thomas Baumgärtel das Motiv auf: sein „Bananensprayer“ führt zu einem bis heute in der Graffiti-Szene verwendeten Kultzeichen. Baumgärtel beschreibt dessen Bedeutung so: „Die Banane - sprich Kunst - macht mir deutlich, dass Krummes, Brechungen, Paradoxes notwendig zu jedem Seelischen und jeder Entwicklung dazugehören. Nichts ist eindeutig, logisch, gerade, wie es uns die Naturwissenschaftler deutlich machen wollen, - alles ist Banane!“
JÜRGEN KAUBE: Die Kugelgestalt der Erde und Planeten verleitet zum Spielen, zu den akrobatischen Kunststücken, die Grandvilles „Taschenspieler mit den Planeten" vorführt. Schlagender kann man die Pluralisierung der für den Menschen in Frage kommenden Welten nicht darstellen, als wenn man die Erde zu Pflastersteinen im Raum darstellt, über die der erstaunte Weltenwanderer hüpft. Durch die astronomische Photographie der Zeit Grandvilles war die Welt der Planeten für die erdgebundene Phantasie erschlossen worden: als ein Feld, das der Mensch nur noch zu betreten brauchte, um es in Besitz zu nehmen wie einst die Neue Welt. Aber diesmal gingen die Erzählungen von den Raumeroberungen den wirklichen Expeditionen voraus. FAZ 28.01.2004, Nr. 23 / Seite N3
Das Coverbild des Bestsellers *Die Globalisierungsfalle* (1996) übernimmt die Grandvillesche Idee in der Figur des Jongleurs im Business-Anzug.
Bei dem Logo des Internet Explorers 5 handelt es sich um das Wappen einer ‚Weltmacht’, jenes „flying window“, das genaugenommen eine Fahne ist, die Microsoft aufpflanzt wie das Banner, das eine Interventionsarmee oder ein Expeditionstrupp als imperiales Eroberungs-Icon aufrichtet. Die unvollständige Kugelhülle scheint um das Microsoft-Logo zu rotieren.
Das Coverbild bei Queen spielt auch mit der Vorstellung des barocken großen Welttheaters (Calderon 1635), in dem nicht Gott selbst als Spielleiter auftritt, sondern eine Theaterfigur. Die Akteure bekommen festgelegte Rollen (König, Bauer, Bettler usw.) zugeteilt. Gegen solche Vorstellungen opponiert Innuendo: „be free, be free to yourself“!

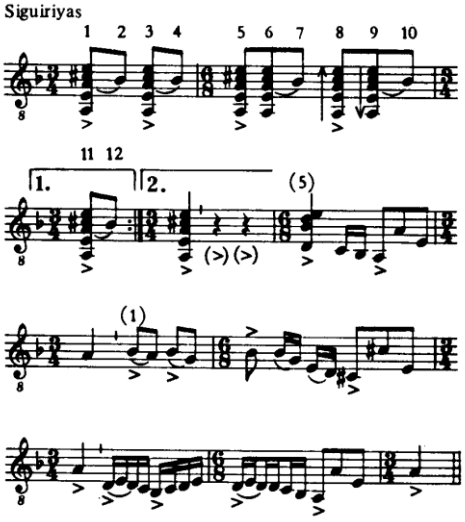
Zum besseren Verständnis des Songs lohnt es sich, den weit verbreiteten **Videoclip zu „Innuendo“ (1991)** heranzuziehen (DVD „Queen. Greatest Flix I & II”, 2002):
Der Clip ist eine Mischung aus Performance- und Conceptclip. In den Performance-Teilen werden normalerweise die Musiker in Aktion gezeigt. Das ist hier im Prinzip auch so, aber sie erscheinen verfremdet: in Picassoscher Doppelgesichtmanier, im Stil Leonardos, des „Action-Painting“ usw., oft auch in Zitaten älterer Videoclips. Für die Concept-Teile, die zusätzliche bildliche Ebenen hinzufügen, sind besonders kennzeichnend die sich bewegenden und dauernd verformenden Knetfiguren (im Flamencoteil) und die Personen mit wechselnden Masken. Lediglich die „Großszenen (spanischer Folkloretanz, uniform marschierende Soldaten, betende Muslime u.a.) zeigen ‚natürliche“ Personen (in der Folkloreszene allerdings durch Zeitlupe verfremdet). Damit wird deutlich: der Mensch hat immer eine ‚Maske’ und ist ein Massenwesen. Trotz der Fülle an Möglichkeiten und Angeboten unterliegt er vordefinierten Rollenzwängen. Das Spiel ist undurchschaubar. In dem Clip spielt die Handlung auf immer neuen Bühnen, die sich hinter immer neuen Vorhängen öffnen. Die Bühne des einen Theaters ist der Zuschauerraum des anderen.



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 $^{3}/_{4}$- und $^{6}/_{8}$-Taktes:

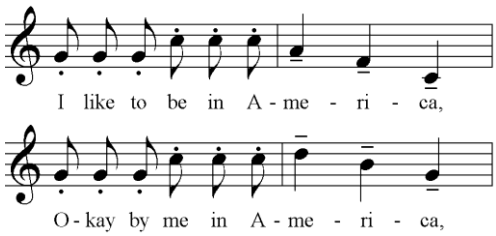


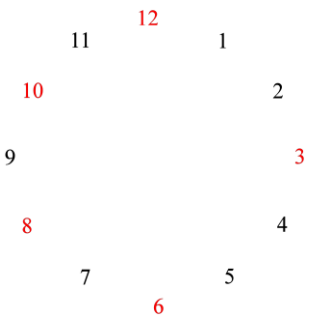
Das Stück und die Variationen beginnen auf dem 2. Viertel des $^{3}/_{4}$-Taktes (entsprechend dem 1. Schlag der rhythmischen Einheit) oder auf dem 1. Achtel des $^{6}/_{8}$-Taktes (entsprechend dem 5. Schlag der rhythmischen Einheit). Im letzteren Fall wird der Anfang der rhythmischen Einheit mitgedacht 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).



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

vgl. Bernstein, Westside-Story:





Die Flamenco-Uhr beginnt bei 8 Uhr:

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

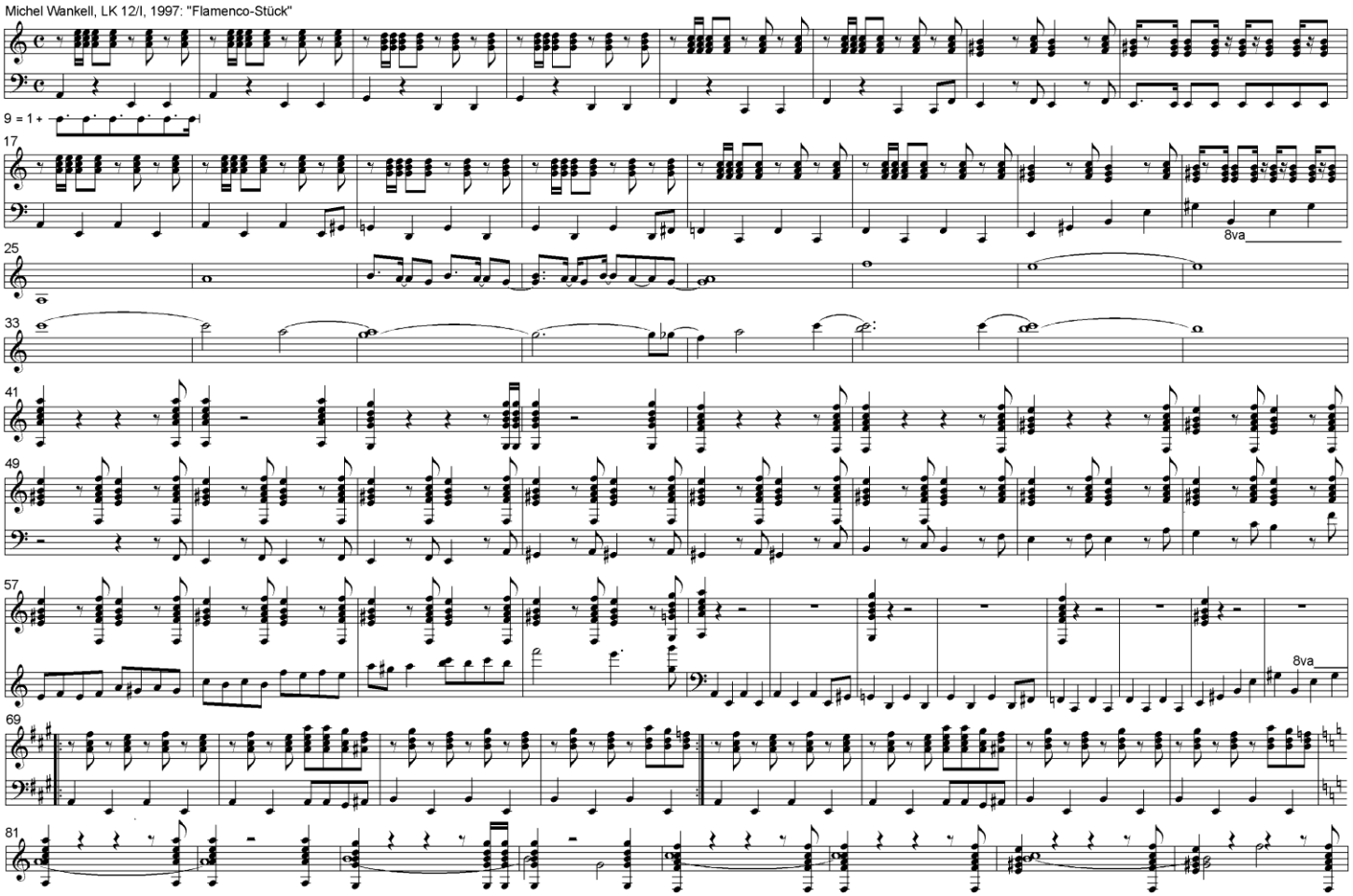
(1 3/4-Takt + 1 6/8-Takt)

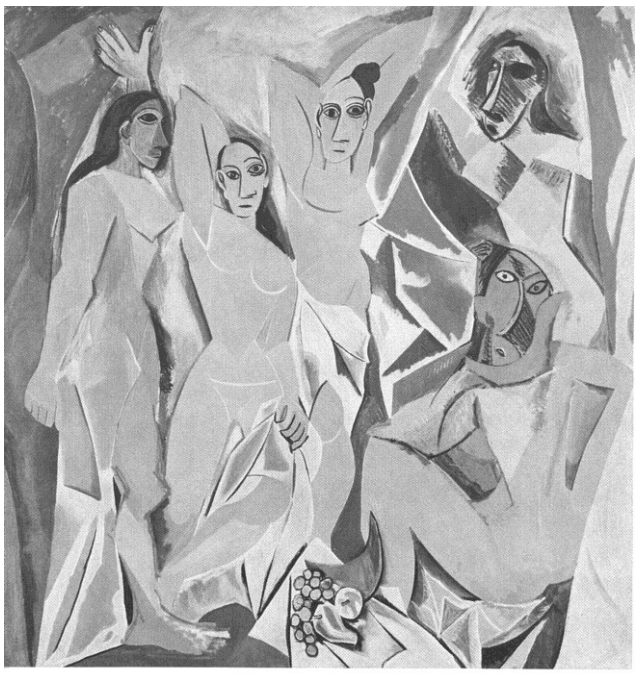
Modell einer Stilanalyse:

Flamenco	**Spanische Reise**			*„Klass. Tanzmusik*
Rasgueados Ornamentik/ Melismen	■ ♪♪♪♩ 1, 3, 25/26 ■ (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)	Mischung von Dreiklangs- und Skalenmelodik Wellenbewegung (auf - ab)
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)	■■■ ■ 40, 58	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)**

Klangbeispiel: CD 56b 3





Pablo Picasso: Les Demoiselles d'Avignon (1907)

Merkmale neuer Musik (Strawinsky: Sacre)_

- Rhythmisierte 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.

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.

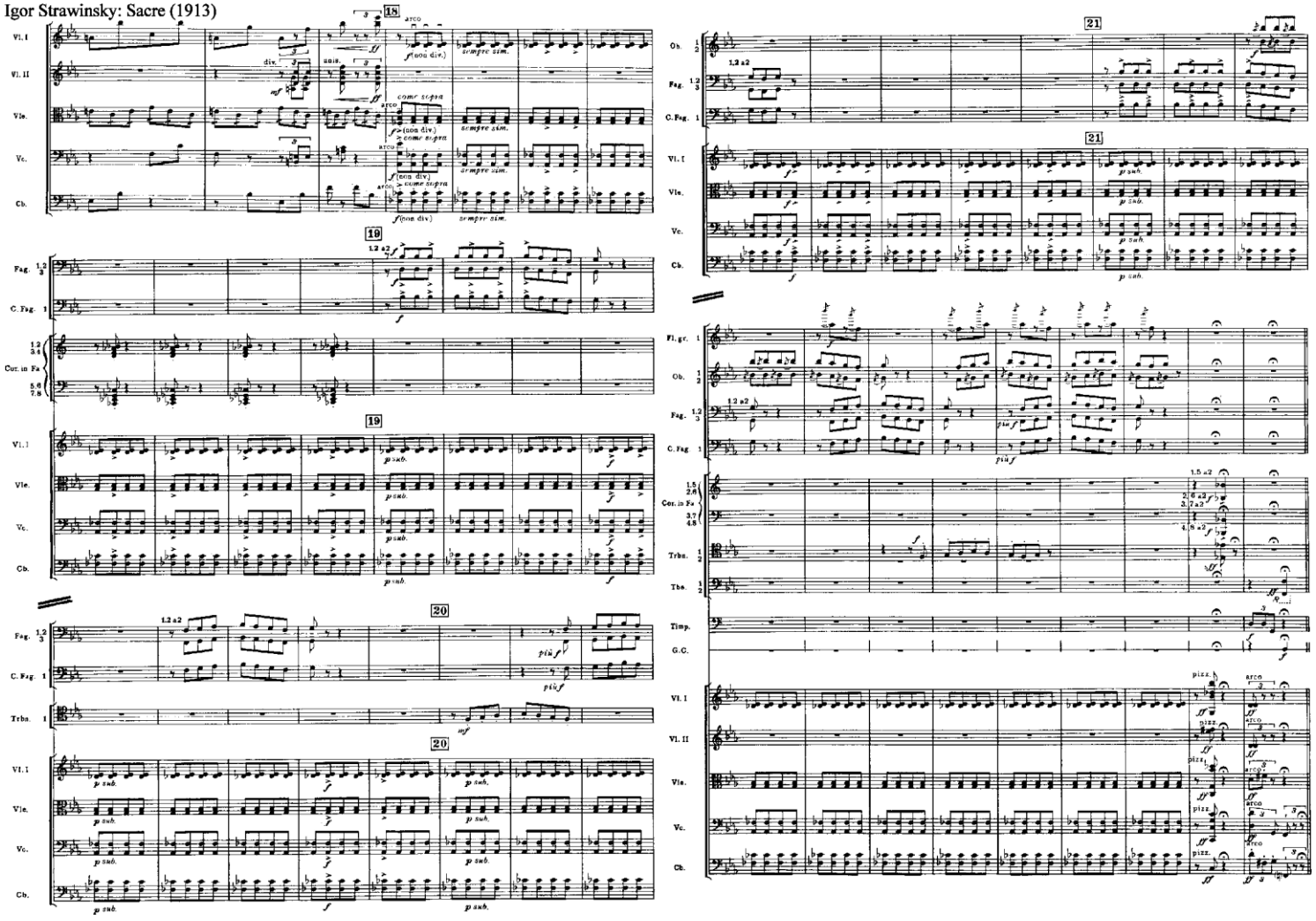
... die Demoiselles beschwören noch ferner liegende, antike, vorchristliche Welten herauf - zuerst jene hellenistischen Venus- und Viktoriadarstellungen, die sich wie die drei Aktfiguren auf der linken Seite aus ihren Gewändern schälen; und dann, bei weitem urtümlicher und fremder, die ungeschlachten, 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 Matisses 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 …

Klangbeispiel: CD 56a 27 VHS-Cass. 0:37 – 0:49 Choreogaphie

Klangbeispiel 56a 27

Igor Strawinsky: Sacre (1913)



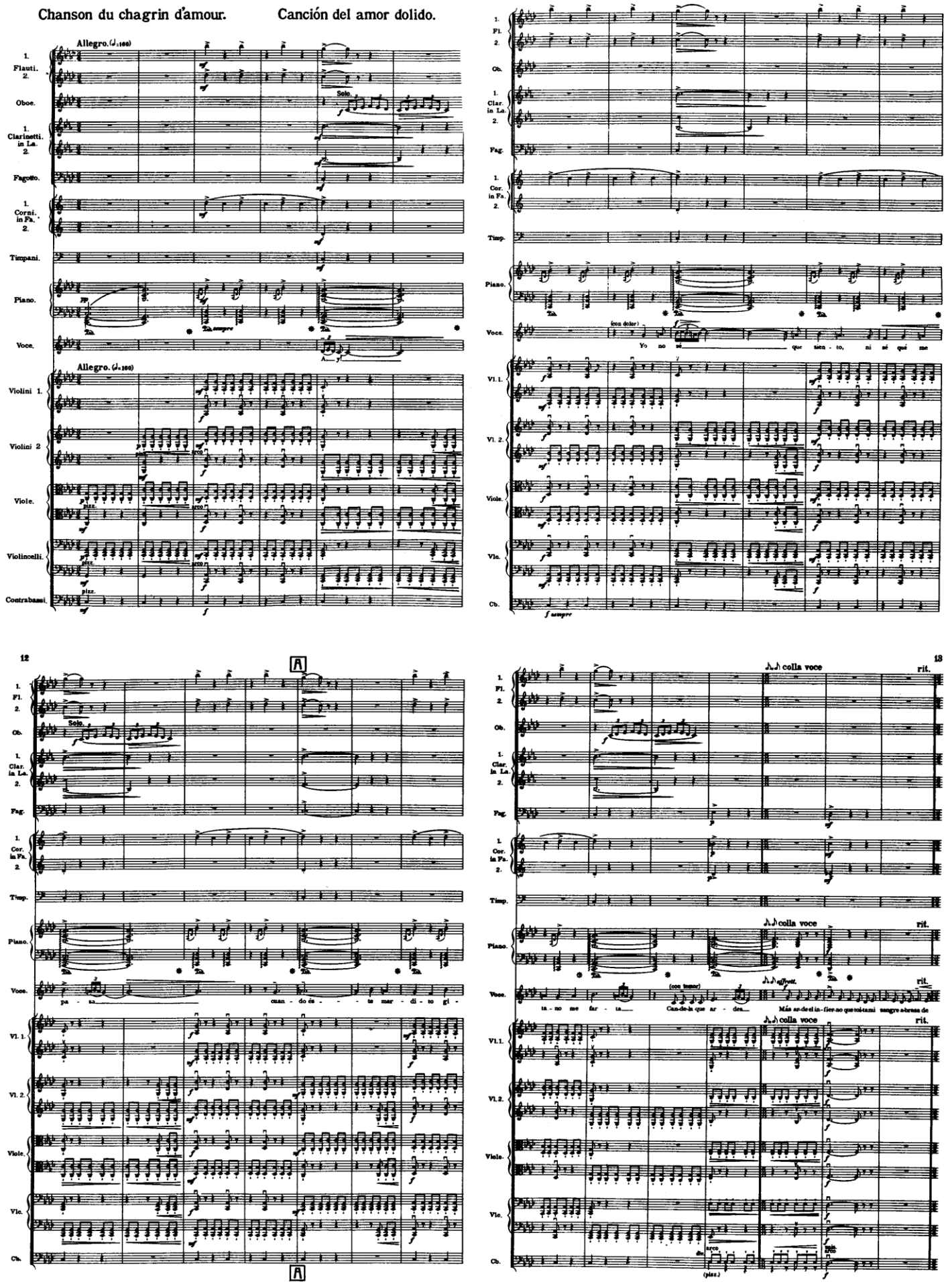
de Falla: EL AMOR BRUJO (DER LIEBESZAUBER) ERSTES BILD (1914-15)

Einleitung und Szene

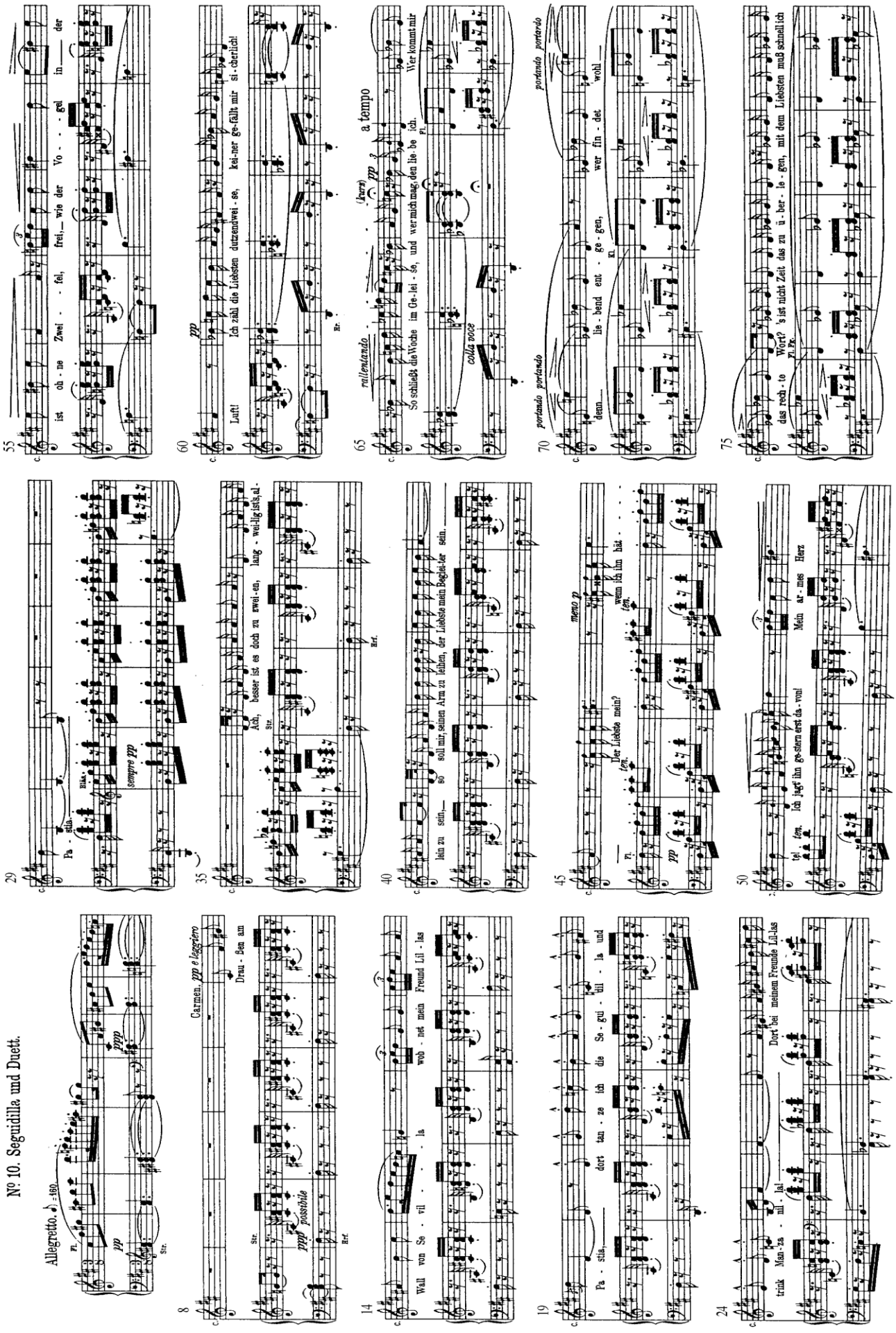
Die Handlung spielt vermutlich in Cádiz. Es ist Nacht Die Zigeunerinnen legen Karten, um etwas über ihr Liebesglück zu erfahren. Candelas, voller Liebeskummer, singt das ***Lied vom Liebesleid:***

Ay!	Ah!
Yo no sé que siento	Ich weiß nicht, was ich fühle,
ni sé qué me pasa	noch weiß ich, was mit mir geschieht
cuando este mardito	wenn dieser verfluchte
gitano me farta,	Zigeuner mich verlässt.
Ay!	Ah!
Candela que ardes...	Candela, die du brennst...
Más arde el infierno	Heißer als die Hölle brennt,
que toíta mi sangre	lodert mein Blut
abrasa de celos!	vor Eifersucht !
Ay!	Ah!
Cuando el río suena	Wenn der Fluss rauscht,
qué querrá decir?	was will er sagen?
Por querer a otra	Weil er eine andere liebt,
se orvía de mí!	vergaß er mich!
Ay!	Ah!
Cuando el fuego abrasa...	Wenn das Feuer brennt...
Cuando el río suena...	wem der Fluss rauscht...
Si el agua no mata el fuego,	Wenn das Wasser das Feuer nicht auslöscht,
a mí el pesar me condena,	dann verdammt mich mein Leid,
a mí el querer me en venena,	dann vergiftet mich meine Liebe,
a mí me matan las penas.	dann tötet mich mein Schmerz.

Klangbeispiele: CD 56b 7 + 8: de Falla

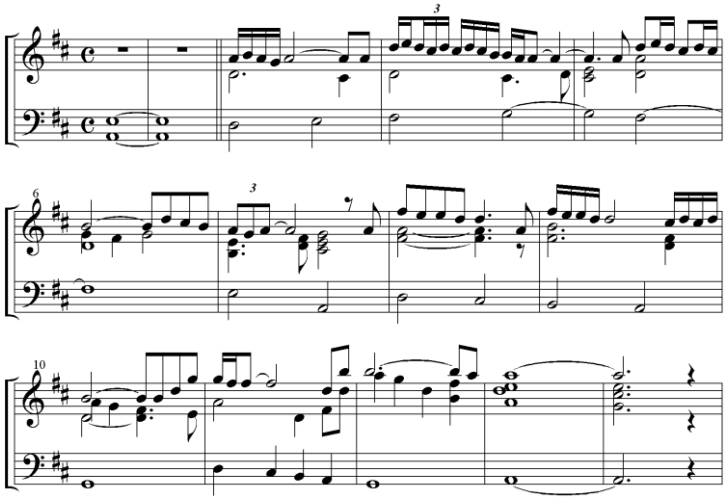


Klangbeispiele: CD 56b 17 + 18

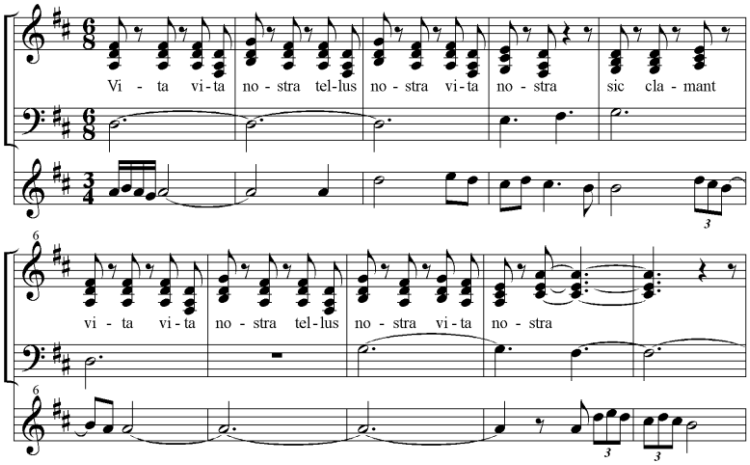


The Mission

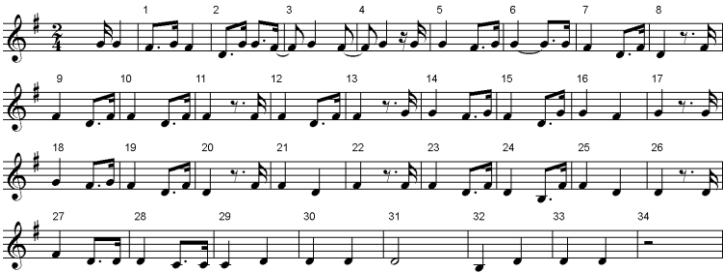
Gabriel's Oboe (CD-Track 0:15–1:07)

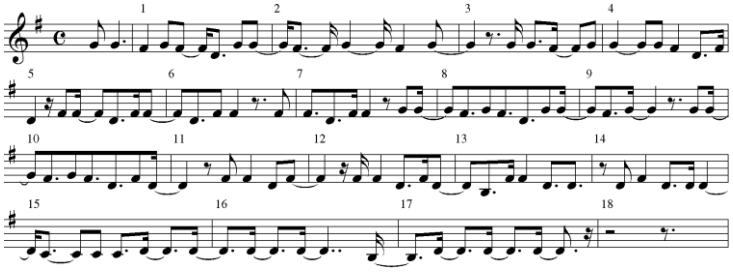


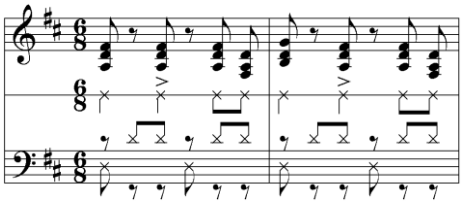
Vita nostra (CD-Track 0:49–1:25)

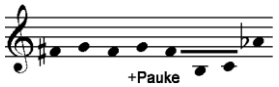


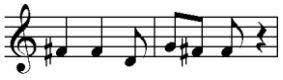
Canto de mujeres de los suyá (Guarani)[1] **CD 56a 07**



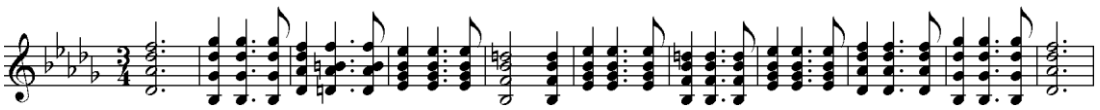






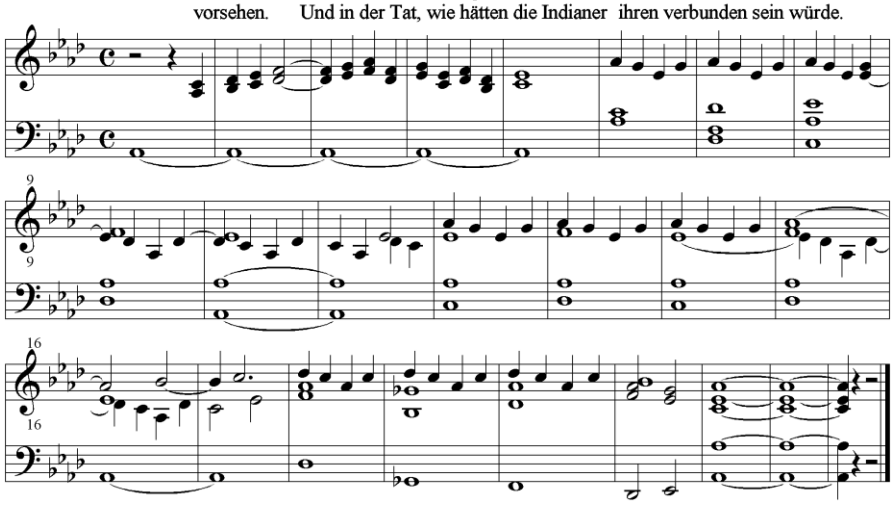


Video 13a 01



Folia

Der Tod dieses Paters sollte das erste Glied einer Kette bilden, zu der auch ich nun gehöre. Euer Heiligkeit! Wie Ihr zweifellos wißt, entwickelt sich in dieser Welt wenig, wie wir es vorsehen. Und in der Tat, wie hätten die Indianer ahnen können, daß der Tod dieses unbeugsamen Paters einen Mann bringen sollte, dessen Leben so untrennbar mit dem ihren verbunden sein würde.



Video: The Mission 0-50 "Wilde"

Video 13a 02

[1] Neuerdings gibt es auf dem Markt die CD "Guarani Ñandeva et Ayoreo" (Ocora C 560164, 2002). Als genau in unsere Fragestellung passend erweist sich Track 20 "Tuyo y Esteda" - Rezitationston e, Nebentöne f und c. ‚Authentischer' als bei dem im Unterricht verwendeten Beispiel erscheint die ungewohnt flackernde Stimmgebung. Diese Beispiele belegen die Vermutung, dass es sich hier um ein auch bei den Indianern Südamerikas verbreitetes Musiziermodell handelt. Sie zeigen darüber hinaus noch deutlicher den Grad der Anpassung des Musiziermodells an den westlichen Kontext in Morricones Musik.

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), La Piriñaca (Gesang, *1890), Pedro Peña (Git.) 3:52
9. Pastora Pavón (»La Niña de los Peines«): Siguiriya «Una noche oscurita" (Anfang)
10. Kateri Pervane: Iranische Sängerin
11. Werner Egk: „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

CD 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. Espagna Cani (in etwa vergleichbar mit „Spanische Reise"), 2:48
12. Händel: E pur cosi (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 - (Supervia 1930, "Les Introuvables du chant Français" 7), 3:01
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 Vellard (Radiomitschnitt)
21. Me Pregonas (vgl. Track 8 der CD 56a) Anfang (Gesangstimme)
22. dto. halbes Tempo.

Tuyo y Esteda (Guaranimusik)
Granadinas, Carlos Montoya 1979
Katja Ebstein: Ein Indiojunge aus Peru, 1973, (Mf 3,2004) wma-Datei Ordner Weltmusik
Juan Arnez: Misa Pacha Mama

SVCD 56a

1. The Mission" (1986), Anfang
2. dto. Auftritt und Aufbruch Pater Gabriels
3. dto. Ankunft bei den Indianern
4. Mendozza als Menschenfänger
5. Ritt mit den Gefangenen in die Stadt
6. Mendozza auf der Missionsstation
7. "Der Gesang der Füße" (Schulfunksendung) I
8. dto. II
9. Farruca (Mischung aus Flamenco und Volksmusik in Galizien u. Asturien), getanzt von Joaquín Cortés, aus: "Carlos Saura's Flamenco"
10. Tanz der jungen Männer und Mädchen aus Strawinskys „Le Sacre". Choreographien und Choreographen" von Brigitte Hernandez und Jaques Malaterre, La Sept/arte 1993: Joffrey Ballet / Millicent Hodson „D'après Nijinsky, WNET USA

The Mission: Guarani = Wilde = Tiere

SVCD 56b

1. Ausschnitt aus einem Fernsehfilm über de Falla: Aufenthalt in Paris
2. ebda: "Canción del amor dolido"
3. ebda:"Feuertanz" aus "El amor brujo")
4. ebda: „Polo"
5. Bizet: Carmen: Rosenwurf (Migenes/Domingo Film)
6. dto. Duett Micaele/José
7. dto. „Seguidilla"
8. dto. „Seguidilla" (Otter)
9. dto. Halt (Migenes / Domingo Film)

de Falla: Cancion del amor dolido aus El amor brujo, 1974 (s.u)
de Falla: Feuertanz aus El amor brujo, 1974 (s.u)
de Falla: El amor brujo (Liebeszauber). Aufzeichnung von 1974. Ballett von Gregorio Martinez Sterra und Manuel de Falla. Es spielt das Sinfonieorchester Graunke; Leitung: Eugenio M. Marco. Mariana Recuero - Carlos Fernandez - Antonio - Rosa Lugo - Pastora Ruiz - Norma Lerer. So 06.02 20:30 (theater)
Flamenco - getanzte Leidenschaft. Spanisches Lebensgefühl in Berlin. Von Alexander Lück. 3sat 05.02.06. mpg
Ana Maria leitet in Berlin eine Flamencoschule, die "Escuela Flamenca", und ist als Tänzerin weit über die Grenzen der Stadt hinaus bekannt. Flamenco ist für sie viel mehr als ein Tanz: Er ist Ausdruck eines Lebensgefühls. Ihr Mann José ist Sänger des Ensembles. Sein Partner ist seit 20 Jahren der Gitarrist Carlos. Der Film zeigt, wie spanisches Lebensgefühl in Berlin funktioniert.
Queen: Innuendo, Video
Debussy: Iberia (1905-08), Celebidache DVD 251
Das Dschungel-Orchester (Guarani) mpg, DVD 162

Seminar Neuss 2007

CD

1. E tengu lu cori, Work Songs (Sicily) B 1 c), 2:38
2. A munti Piddirinu, ebda B 1 b), 1:41
3. Rarreri a me finestra, ebda B1 a), 2:29
4. Me Pregonas (Seguiriya), La Piriñaca (Gesang, *1890), Pedro Peña (Git.) 3:52
5. Pastora Pavón (»La Niña de los Peines«): Siguiriya «Una noche oscurita" (Anfang)
6. Kateri Pervane: Iranische Sängerin
7. Horst Koch: Flamenco III (Parodie), 4:01
8. The Doors: Spanish Caravan, 3:02
9. Granadinas, Carlos Montoya 1979
10. Isaac Albeniz: Asturias, Pepe Romero, 6:18
11. Bach: Kleines Präludium in c BWV 999 (Jacob Lindberg, Laute), 1:58
12. J. S. Bach: Toccata d-Moll für Orgel, Wolfgang Rübsam, 2:41
13. Queen: Innuendo, 6:33
14. „Flamenco-Stück" des Schülers Michel Wankell (Hausaufgabe), 3:14
15. Strawinsky: Sacre (Ausschnitt), Ancerl 1963, 1:43
16. de Falla: Cancion del amor dolido (El amor brujo, 1915) Nancy Fabiola Herrera), 1:35
17. dto. Ginesa Ortega (eine „cantaora"), 1:27
18. Indianisches Beispiel: Network 13: Colombia, Canto de mujeres de los suyá (Ausschnitt), 2:00
19. Tuyo y Esteda (Guaranimusik)
20. Bizet: „Seguidilla" (Migenes)

Videos

1. Queen: Innuendo, Video
2. Tanz der jungen Männer und Mädchen aus Strawinskys „Le Sacre". Choreographien und Choreographen" von Brigitte Hernandez und Jaques Malaterre, La Sept/arte 1993: Joffrey Ballet / Millicent Hodson „D'après Nijinsky, WNET USA
3. de Falla: Cancion del amor dolido aus El amor brujo, 1974
4. dto. Bizet „Seguidilla"(Migenes)
5. Filmmusik: The Mission, Anfang, 1:27
6. dto. Gabriels 1. Auftritt bis zum Aufbruch mit dem Floß, 1:41
7. dto. Gabriel spielt Oboe, bevor Indianer ihn ergreifen, 1:09
8. dto. Gabriels Thema + Überfall (Mendoza) 2:42
9. dto. Mendoza zieht mit den gefangenen Indianern in der Stadt ein, 1:09
10. dto. Mendoza wird von den Indianern aufgenommen, Kirchenbau, 4:20
11. The Mission: Guarani = Wilde = Tiere