

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

Im SS 2002 biete ich folgende Veranstaltung an:

Thema: Folklore und Kunstmusik (Schwerpunkt Flamenco) — Didaktische Analysen (SH)

Inhalte: 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 Seguriya, studieren. Die in ihr überlebenden antiken, orientalischen und mittelmeerischen 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 Seguriya 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

Studiengang Schulmusik Proseminar (zu C 3 der StO)

Ort: Raum 13
Zeit: Dienstag, 17.00 - 18.30 Uhr
Beginn: Dienstag, 16. April
Leistung für Scheinerwerb: Klausur

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

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 Daniel). 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 Daniel einen zweiten, erfolgreichen Versuch. Selbst Mendoza, durch eigene Verstrickungen – Ermordung des Bruders aus Eifersucht –, die Zuwendung Daniels und die natürliche Menschlichkeit der Indianer geläutert, wechselt ins Lager der Jesuiten. Dennoch endet der Film in der brutalen Zerstörung des hoffnungsvollen Unternehmens.

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) wahr 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 Musikerguppen lassen auf eine zumindest rudimentäre Mehrstimmigkeit schließen. Bei Indianerstämmen, die bis in die jüngste Zeit ohne Kontakte zu Weißen blieben, sind die Melodien oft litaneiert 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 Inkamuskik 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.

FAZ 13. 2. 02, S. N 3

Antonio Rufz de Montoya war von 1623 bis 1637 Superior der Paraguay-Missionen. Sein Werk „Conquista espiritual“ vertrat eine „geistliche Eroberung“. Montoya 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 „Himmlische 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 Beebe 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

Kann (u.a.) die Tatsache, daß die Indianer Formen der Mehrstimmigkeit praktizierten, zu dem (eurozentrischen) Gedanken geführt haben: Da muß doch einer aus unserem Kulturkreis schon dagewesen sein?

The Mission: Daniels Oboe

music by Ennio Morricone

Lentamente

a) dreistimmig singen

b) Kadenz aussetzen

c) ☐ Akkordbezeichnung eintragen
sus = suspension = Vorhalt

Leitmotive: A: Daniels 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 Daniel 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.

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

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



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 -)

Anfang des Filmes:



Indianerkinder spielen Geige



Daniels Thema



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 Daniels mit dem

Streichorchester der Indianerkinder wird aus dem fallenden Gestus eine „richtige“ spanische Folia. Beim Aufbruch Pater Daniels (Danielthema) 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 (Daniels Oboenthema und „vita nostra“-Thema).



Die Folia steht im 'spanischen' Sarabandenrhythmus.

Zur Hausaufgabe (harmonische Analyse):

Sowohl Daniels Oboenthema als auch das „vita nostra“-Thema sind kadenzharmonisch bestimmt.

In Daniels Oboenthema sind die Vorhalte mit ihrem Mechanismus von Spannung und Lösung Ingredienzien einer Gefühlsspannungsmusik. Dazu passt auch der schwelgerische Streichersound.

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, auf die Ausländerproblematik, Leitkulturdebatte u.ä.)

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?

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 aller 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)

Was ist Folklore?

Ideenbörse:

- 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.

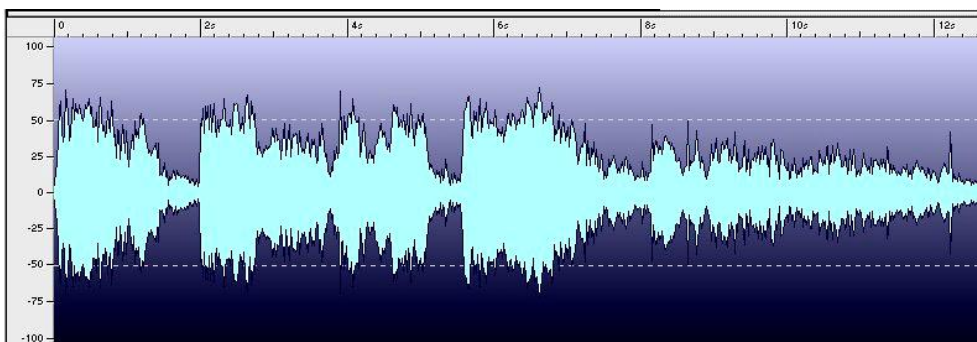
Sachs war sich hierbei ziemlich sicher, denn er hatte in den Jahrzehnten ethnologischer Musikforschung bei den traditionellen Kulturen Amerikas, Asiens, der Pazifikregion und sogar Afrikas nur selten "die mechanische Disziplin" westlicher Rhythmusregeln gefunden...

... 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 Carrettiere: E tengu lu cori quantu na nuciddra (Ich hab ein Herz so groß wie eine Haselnuß).

A Transkription

B Melodiemodell

a	b	c	d

Curt Sachs:

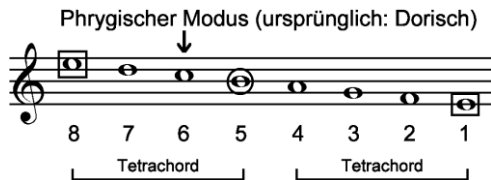
"Das Urgebilde einer musikalischen Eingebung ist eine prätheoretische Gestalt - wie maqam in den arabischen Ländern und raga in Indien - ausgezeichnet durch ihre Umrisskurve, Spannung und Entspannung, Schrittfolge (meist Ausschnitte einer Oktave), bestimmte, oft wiederkehrende Formeln, Rhythmus, Tempo 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 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, Adschar-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? 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.



Spieltechniken des Flamenco

Rasgueado:

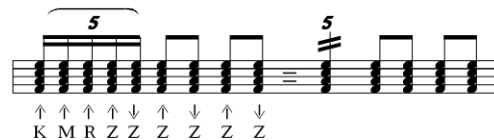
eine Art 'rollenden Donner' (häufig verwendet zu Beginn eines Stückes, zwischen den Strophen – coplas – und in der Endphase)

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))

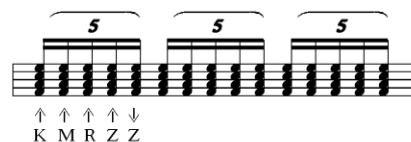
Einfaches Rasgueado:



Rasgueado mit Auf- und Abschlägen:



Tremolo-(rollendes) Rasgueado:

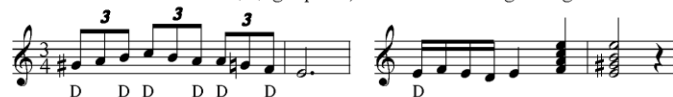


Picado:

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. 1B 1 c): E tengo lu cori (**Klangbeispiel: CD 56a 16**)B 1 b): A munti Piddirinu cc'è na rrosa (**Klangbeispiel: CD 56a 17**)B 1 a): Rarrerì 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 Reblon: 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 respondi6.	In stockfinsterer Nacht, um zwei Uhr morgens, schrie ich nach meiner geliebten Mutter, und sie antwortete nicht.
---	---

Wenn Pastora Pav6n, »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 / espondi6. Voces le daba a la mare de mi arma de / mi co / orazi6n.
--	--

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 arabischenhafte Verzierung der Melodie kannte.

**Klangbeispiel 56a 11 (Ausschnitt): Werner Egk: „Totenklage“** aus dem Festspiel „Olympische Jugend“ (1936) der XI. Olympiade 1936 zu Berlin

In Carl Diems Festspiel „Olympische Jugend“ mündet der sportliche Wettkampf in kriegerische Kämpfe ein. Werner Egk komponierte neben einem „Waffentanz“ eine von „vielen Frauen“ zu tanzende „Totenklage“. In Diems Text heisst es dazu: „Allen Spiels / Heil'ger Sinn: / Vaterlandes Hochgewinn. / Vaterlandes höchst Gebot / in der Not: / Opfertod.“

Entsprechend gehörte zum neuen Berliner Olympiastadion eine Langemarckhalle, die der „singend in den Tod gezogenen Jugend von Langemarck“ gewidmet war. Über dieser Halle hing in einem Glockenturm die Olympiaglocke, die zugleich als Totenglocke für die Kriegshelden gedeutet wurde. „Entartete Musik“ CD III 11

Flamencoparodie: **Horst Koch: Flamenco III, LP "Macht Wind & anderen Unsinn", WB 56 020 (Klangbeispiel 56a 12)**

Harmonische Vorübung zur Analyse:

	The Doors	Albeniz	Bach	Koch

Spanish Caravan.

The Doors
© Copyright 1988 Doors Music Co. Bondar Music (London) Ltd (The Pyramix Group). London SW6 for the UK and Eire.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.

Ad lib. (Flamenco Style)

Klangbeispiel: CD 56a 13

44 **Much Slower (in 3)**
 Em Am B Em
 Car - ry me, car - a - van, take me a - way, Take me to

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

54 B7 Em B7
 fields full of grain, I have to see you a - gain and a -

59 Em D7
 gain. Take me, Span - ish Car - a - van, Yes, I

64 C ad lib B7 (long)
 know you can. (long)

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

Allegro (in 1)
 1 *tacet*
 Zitat von "Asturias" (L. Albentiz)

6

11

16 B

21 C7 B

26 A D

32 G C F

38 Bb B F#

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 Volkslied 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 bravíos> 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 Tonleiter 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 Beschwörungsmeln 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

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 Pfropfung, 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.



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



Suite espagnole (ab 1886)

Nº 5. ASTURIAS.

(Leyenda.)

I. Albeniz, Op. 232.

Allegro. (J-182.)

Piano.

marcato il canto

Suite espagnole (ab 1886)

Nº 5. ASTURIAS.

(Leyenda.)

I. Albéniz, Op. 232.

Allegro. (♩ = 132.)

Piano.

marcato il canto

Allegro. (♩ = 132.)

Piano.

marcato il canto

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 16, and the second system contains measures 17 through 32. The notation includes treble and bass staves, key signatures (one sharp), and time signatures (2/4). Dynamic markings such as 'piano' and 'marcato il canto' are used throughout the piece. The score is written for piano and includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like 'piano' and 'marcato il canto'.

Klangbeispiel: CD 56a 15

J. S. Bach: (Kleines) Präludium in c

Con moto

*) *p*

3.

4.

7.

10.

13.

16.

19.

22.

25.

28.

31.

34.

37.

40.

*) Dieses Stück ist für Laute oder Clavier komponiert.

Innuendo - Part 1

♩ = 73

Enthalben:
one, two
three, four

Keyb.
Bass
Drums

7

distorted
feedback
distorted

Git.2

Keyb.
Bass
Drums

11

Voc.
Git.1
Git.2
Keyb.
Bass
Drums

fall
Oh... oh...
E(nod)
E(nod)
Hitting closed
Chin
Sneezing
Sneezing

15

Voc.
Git.1
Git.2
Keyb.
Bass
Drums

first
While the sun hangs in the sky and the
desert has snail,
E
E(nod)
E
while the waves crash in the sea and
meet the land

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 eons, 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 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,
den 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 gibt oder irgend eine Gerechtigkeit unter dem Himmel
Wenn es einen Sinn gibt, wenn es ein vernünftiges Leben und Sterben gibt
Wenn es eine Antwort auf die unsere unausweichlichen Fragen gibt
Zeige Dich - vertreibe unsere Angst - lass die Maske fallen

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



[illegible][illegible]

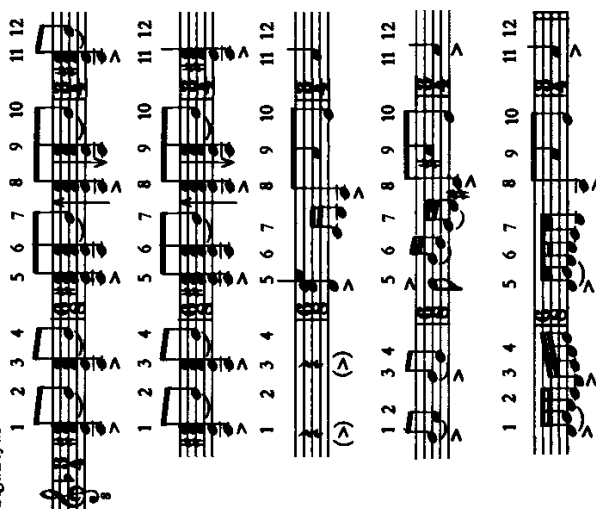
Gruppe 1b, Beispiel: Siguriyas

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:



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.

Siguriyas



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

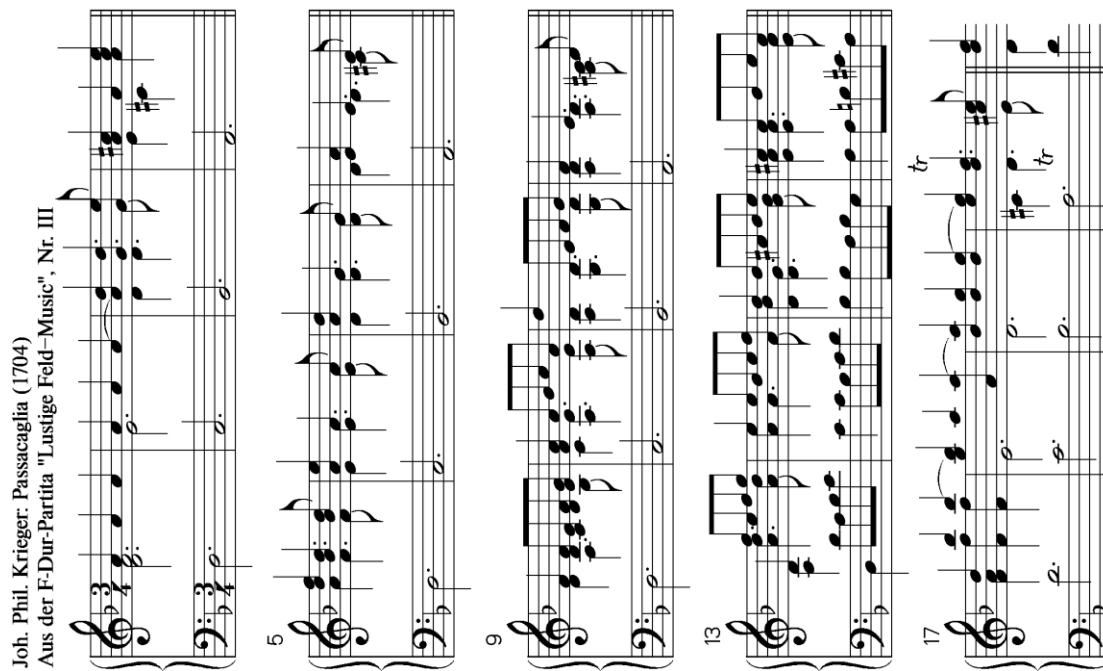
Deep Purple: April (1969)

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"

The musical score is written for guitar and voice. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 17 to 33, and the second system covers measures 41 to 81. The guitar part is written in treble clef, and the voice part is written in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

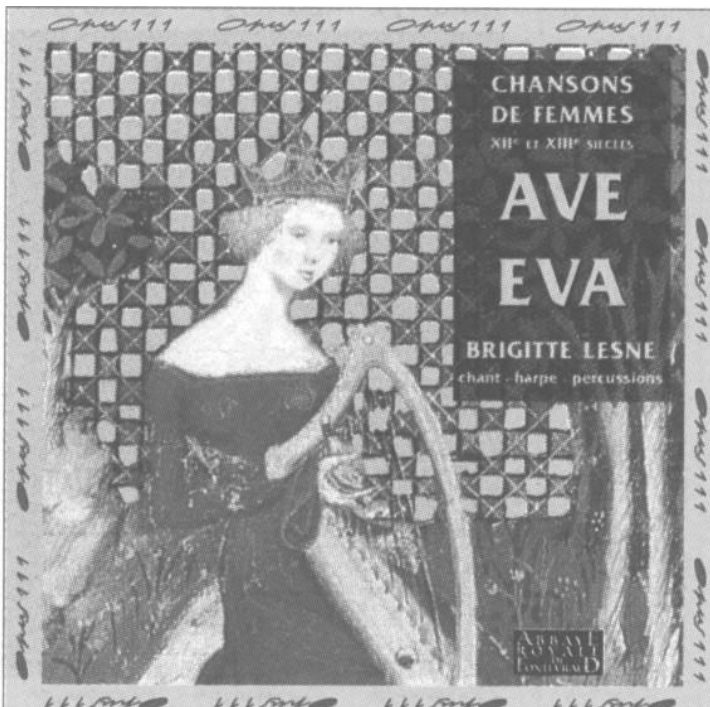
- Measure 17:** The guitar part begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of sixteenth notes. The voice part enters with a single note.
- Measure 25:** The guitar part features a triplet of eighth notes, and the voice part has a long, sustained note.
- Measure 33:** The guitar part has a triplet of eighth notes, and the voice part has a long, sustained note.
- Measure 41:** The guitar part has a triplet of eighth notes, and the voice part has a long, sustained note.
- Measure 49:** The guitar part has a triplet of eighth notes, and the voice part has a long, sustained note.
- Measure 57:** The guitar part has a triplet of eighth notes, and the voice part has a long, sustained note.
- Measure 69:** The guitar part has a triplet of eighth notes, and the voice part has a long, sustained note.
- Measure 81:** The guitar part has a triplet of eighth notes, and the voice part has a long, sustained note.

Performance instructions include "8va" (octave up) and "2mal wiederholt" (repeated twice).

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,	■ ■ ■ ■ ■	Mischung von Dreiklangs- und Skalenmelodik
fallender Duktus,	■ (20-25)	Wellenbewegung (auf - ab)
Wechsel von Haltetönen und Melismen (spontan-unregelmäßig)	■ (13/14 u.a., allerdings in umgekehrter Reihenfolge) (	aber: durchgehendes Muster (nicht spontanes Ausdrucksmittel)
a) relativ frei strömende Melodik	■ ■ ■ ■ ■	Akzentstufentakt durchgehende Muster: hm-ta-Begleitung, 2taktige Phrasenmuster u. a. taktgerechte Akzente
b) komplexes Akzentmuster (Gitarre): 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	■ ■ Synkopen (1, 13 u.a.): „exotisches“ Element ■ (manchmal + 2 Takte = 10: 9-10, 27-28)	symmetrisches Periodenschema
keine wörtliche Wiederholung, keine identischen „Strophen“, sondern dauernde Varianten bei strenger Bindung an die Vorgaben des maqams	■ ■ ■ ■ ■	Refrainbildung (= wörtliche Wiederholung von Teilen)
Flamenco-Formel: d C B A (abwärts)	■ ■ (1-5, Wellenbewegung), 19-25, 63-70, 71-77 gerade diese Stellen sind andererseits aber besonders „klassisch“ wegen der Motivsequenzierung und des Stimmtauschs (63ff.)	Kadenzharmonik: d g A D (Moll) D G A D (Dur)
Sekundreibungen durch die Vermischung von 1. und 2. Stufe der phrygischen Tonart	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 Kadenz (g-Moll in der Dur-Kadenz, T. 55)	„romantische“ Reizharmonik / Chromatik / Alterationen
	■ 40, 58	
	■ Stimmtausch 63-70 / 71-77 ■ fast durchgehend Sequenzierungen	(kontrapunktische Satztechnik, motivische Arbeit)

Ein vergleichbares Stück ist **Klangbeispiel: CD 56b 11 (España caní)**



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

1

5

9

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 Seguriya) 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 **Seguriya** auf der derselben CD (Nr. 4). **Klangbeispiel: CD 56a 22**

Nr. 2 derselben CD (**Malagueñas y Rondeña**) Gitarrenvorspiel 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

1. A 7 2. A 7 Fine D
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 displays two systems of handwritten musical notation. The top system consists of ten staves, and the bottom system also consists of ten staves. The notation is dense, featuring numerous beamed notes, slurs, and various musical symbols. The top system is marked 'Andante' and the bottom system is marked 'Allegretto'. The handwriting is in black ink on white paper.

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 Wunderknaabe 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 „commercials“: 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 getanzen 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

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

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

Allò ma non troppo. (M. 1-196) (pour chasser les mauvais esprits)

Measures 1-11 of the score. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f*, *pp*, and *mf*.

Measures 12-21. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf*, *pp*, and *mf*.

Measures 22-27. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*. A marking *marc. il canto* appears above the piano part.

Measures 28-33. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*.

Measures 34-39. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*. A marking *LANDELAS* appears above the piano part.

Measures 40-44. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*. A marking *(quelques voix)* appears above the piano part.

Measures 45-49. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*. A marking *ff e molto marcato* appears above the piano part.

Measures 50-59. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*. A marking *ff e molto marcato* appears above the piano part.

Measures 60-62. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*. A marking *ff e molto marcato* appears above the piano part.

Measures 63-70. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*. A marking *ff e molto marcato* appears above the piano part.

Measures 71-77. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*. A marking *ff e molto marcato* appears above the piano part.

Measures 78-84. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*. A marking *ff e molto marcato* appears above the piano part.

Measures 85-91. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*. A marking *ff e molto marcato* appears above the piano part.

Measures 92-98. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*. A marking *ff e molto marcato* appears above the piano part.

Measures 99-104. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*. A marking *ff e molto marcato* appears above the piano part.

Measures 105-110. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*. A marking *ff e molto marcato* appears above the piano part.

Measures 111-116. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*. A marking *ff e molto marcato* appears above the piano part.

Measures 117-122. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*. A marking *ff e molto marcato* appears above the piano part.

Measures 123-128. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*. A marking *ff e molto marcato* appears above the piano part.

Measures 129-134. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*. A marking *ff e molto marcato* appears above the piano part.

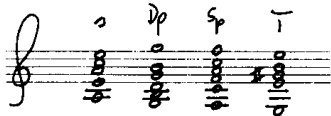
Thomas Garms: Der Flamenco und die spanische Folklore in Manuel de Fallas Werken, Wiesbaden 1990, S. 32:

Aufbau(des Flamencos)

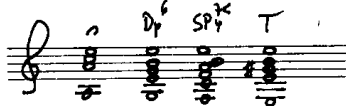
Unter dem *Cante flamenco* wird generell nicht nur ein in verschiedene Verse unterteiltes Lied verstanden. Vielfach besteht der *Cante* aus verschiedenen, dramaturgisch gestaffelten Abschnitten.

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 Leittoneinstellungen 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 Verzweiflung 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 schmerzhaft 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."

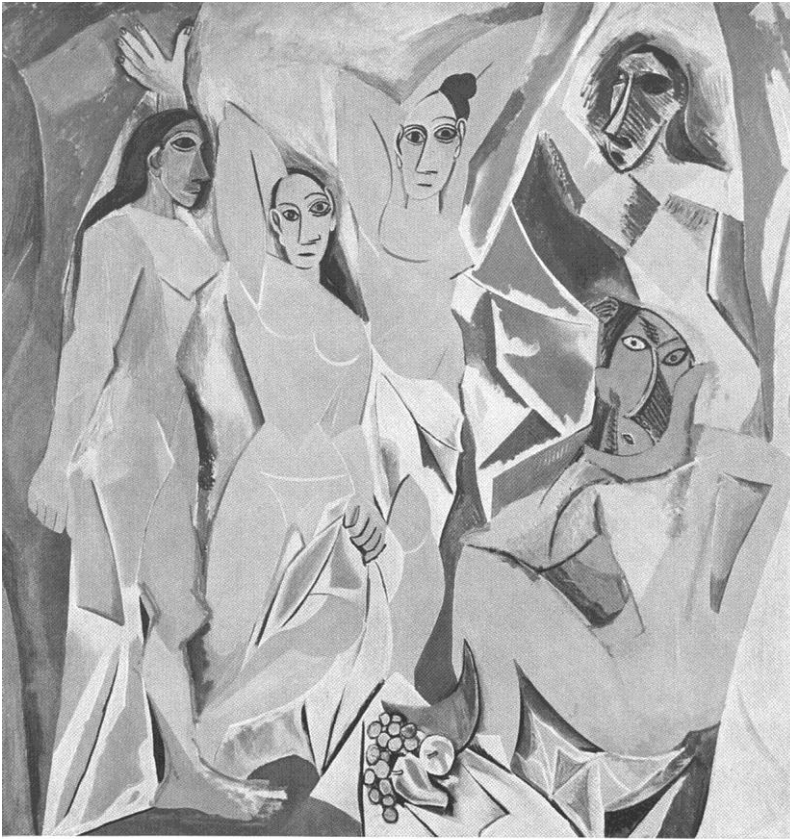
Wer die iberische Halbinsel und Mitteleuropa kennt, wird bestätigen, wie richtig das Urteil Fallas ist; denn es handelt sich da um zwei verschiedene Welten, die auch musikalisch eine verschiedene Sprache haben müssen. Im Unterschied zu der bereits hoch entwickelten, gefestigten germanischen Musik erhofft 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

31



Pablo Picasso: Les Femmes d'Alger (O. J.) (1935)

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.

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 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)

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...

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...

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.

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

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

cuando es-te mar-di-to gi-ta-no me far-ta

Can-de-la que

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

ce-los!

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

Por que-rer a o-tra se or-ví-a de mí!

Cuan-do el fue-go a-bra-sa Cuan-do el ri-o sue-na...

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

Si el a-gua no ma-ta el fue-go

Georges Bizet.
(1838 - 1875)

76 *dim.* *Str.* *pp* *lasc.* *Q. Ora.* *espress.* *cresc. molto.*

78 *Q. Ora.*

83 *espress.*

88 *cresc. molto.*

94 *Q. Ora.*

99 *Q. Ora.*

104 *Q. Ora.*

109 *Q. Ora.*

115 *più ff* *Q. Ora.*

121 *Andante moderato. ♩ = 58.* *Str.* *ff* *espr.* *Bia, Ye.* *tutta forza* *Q. Ora.*

128 *Q. Ora.*

135 *dim.* *pp* *meno pp* *Q. Ora.*

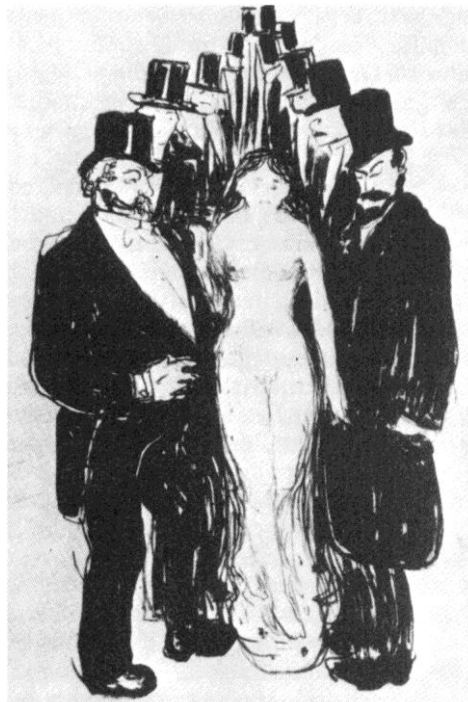
142 *cresc. molto* *molto lunga* *Q. Ora.*

34

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 Schtschedrin. 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.

Allegro moderato. ♩ = 92.
(Carmen tritt auf.)

19 men, ach, sei ar-tig, gib Ant-wort hier, und nenn uns den

23 Tag, wo dein Sinn endlich bricht — und wo dein sprö-des Herz uns von Lie-be

28 Carmen (lustig). *quasi recitativo* (sie wirft schnell einen Blick auf D.José.) *a tempo*
Wann ich Lie-be euch schenk? fürwahr, das weiß ich nicht, wohl

33 nie-mals viel-leicht, 's kann mor-gen schon sein-
spricht. *a Tempo andro* *colla voce* *colla voce* *p* *ri.* **Tempo I.**

38 (resolut) eins weiß ich ge-wiß: Heu-te? - hein!!

5 Ah, sie kommt!

10 Sopran I. II. Car-men naht mit flüch-ti-gen Schritte.
Chor. Tenor. Car-men naht mit flüch-ti-gen Schritte.
Baß. Car-men naht mit flüch-ti-gen Schritte.

14 Tenöre (zu Carmen) Car-men, sieh, wir folgen am Fu-ße dir.

Nr.4 Habanera

No4 Habaneraise

Allegretto quasi Andantino (♩ = 72)

CARMEN

Lie-be ist wie ein wil-der
L'a-mour est un oi-seau re-

75

pp possible

6

Vo-gel, wer den will zäh-men hat es schwer, ganz um-sonst wirst du nach ihm
bel-le que nul ne peut ap-pri-voi-ser, et c'est bien en vain qu'on l'ap-

10

portamento
port de voix

3

ru-fen, wenn er nicht will-kommt er nicht her, Nichts zu wol-len mit Drohn und
pel-le, s'il lui con-vient de-re-fu-ser! Rien n'y fait, me-nace on pré-

76

14

portamento
port de voix

3

Bit-ten, kein Schnei-chen hilft-und kei-ne Wut; grad der and-re ist gern ge-
é-re, l'un par-le bien, l'au-tre se tait; et c'est l'au-tre que je pré-

18

3

lit-ten, ob-wohl er schweigt bin ich ihm gut-
fe-re, il n'a rien dit, mais il me plaît.

pp legg.

CHOR (ABREITERINNEN)
(CIGARETTIÈRES)
CHŒUR (JUNGE MÄNNER)
(JEUNES GENS)

Lie-be ist wie ein wil-der
L'a-mour est un oi-seau re-

pp legg.

77

22

gut!
moer!
ja!
l'a-mour!

ja!
l'a-

Vo-gel, wer den will zäh-men hat es schwer, ganz um-sonst wirst du nach ihm
bel-le que nul ne peut ap-pri-voi-ser, et c'est bien en vain qu'on l'ap-

26

gut!
moer!
nur Mut! Die Lie-be gleicht Zi-geu-ner-
l'a-mour! L'a-mour est en-fant de Bo-

gut!
moer!
ru-fen, wenn er nicht will, kommt er nicht her.
pel-le, s'il lui con-vient de-re-fu-ser!

78

30

art, für sie ist kei-ner-lei Ge-setz ge-macht, auch wenn du mich nicht liebst: ich lieb-dich, und
hème, il n'a ja-mais, ja-mais con-mu de loi, si tu ne m'ai-mes pas, je l'ai-me, si

35

lieb ich dich, nimm dich in acht!
je l'ai-me, prends garde à toi!

Auch wenn du mich nicht liebst, auch
si tu ne m'ai-mes pas, si

Nimm dich in acht!
Prends garde à toi!

Nimm dich in acht!
Prends garde à toi!

(SOLDATEN)
(SOLDATS)

79

39

crec.

wenn du mich nicht liebst: ich lieb-dich! Und wenn ich lie-be-wirklich lie-be, gib acht-auf dich
tu ne m'ai-mes pas, je l'ai-me, mais si je t'ai-mé, prends garde à toi!

Nimm dich in acht!
Prends garde à toi!

Nimm dich in acht!
Prends garde à toi!

pp

crec.

pp

Horst Menzel: Carmen, Berlin-Lichterfelde 1972, S. 38-40:

Daß Bizet, wie die Überlieferung berichtet, die Habanera allein dreizehnmal komponiert haben soll, ist sicherlich eine anekdotische Übertreibung. Wahrscheinlicher ist, daß er der Galli-Marié einige Entwürfe vorimprovisiert hat. Jedenfalls legte sie größten Wert darauf, daß in der Ausarbeitung ihrer Rolle das Vorbild Märimées möglichst genau getroffen wurde. Bizet begann schließlich nach einer originalen spanischen Vorlage zu suchen. Was seiner Vorstellung am nächsten kam, fand er in einer Sammlung „Fleurs d'Espagne“ von Sebastian de Yradier (1809-1865). Dieser, seiner Herkunft nach Spanier, hatte mit dem stolzen Titel „Gesangsmeister der Kaiserin von Frankreich“ einige Zeit in Paris gelebt, war 1861 aber nach Kuba gegangen und hatte sich dort intensiv mit der kreolischen Volksmusik befaßt. Seinen eigenen Kompositionsstil paßte er dem vorgefundenen Volksgut, dem kreolischen wie vorher dem spanischen, so sehr an, daß es nicht mehr möglich ist, in seinem Sammelband Eigenschöpfungen und originale Folklore zu unterscheiden.

Bizet wählte einen „chanson Havanaise“, „El Arreglito“ überschriebenen Gesang aus, offenbar in der irrtümlichen Annahme, ein spanisches Stück vor sich zu haben. Hier die Vorlage in einem Ausschnitt:



Menzel (a.a.O., S. 37:

Mérimée: „Ich sah diese Carmen ... Sie hatte einen sehr kurzen Rock an, der weiße Seidenstrümpfe sehen ließ, die mehr als ein Loch hatten, sowie allerliebste Schuhe aus rotem Saffianleder, die mit Bändern von feuerroter Farbe befestigt waren. Sie hielt ihre Mantille auseinander, um ihre Schultern und einen Akazienstrauß zu zeigen, der aus ihrem Hemd hervorschaute. In einem Mundwinkel hatte sie noch eine Akazienblüte, und sie schritt, sich in ihren Hüften wiegend, wie ein Füllen aus dem Gestüt von Cordoba. In meinem Lande würde eine Frau in diesem Kostüm die Leute veranlaßt haben, sich zu bekreuzigen.“

1. Akt Zigarrenfabrik in Sevilla, gegenüber die Wache. Soldaten schauen dem Treiben der Leute zu. Micaela, auf der Suche nach dem Sergeanten José, entzieht sich den Annäherungsversuchen der Soldaten. Wachablösung; zur neuen Wache gehört auch José. Die Zigarrenarbeiterinnen machen Mittagspause und kommen, von Galanen und Schaulustigen bereits erwartet, vor die Fabrik. Carmen, die daran gewöhnt ist, daß man besonders ihr den Hof macht, wird auf den gleichgültigen José aufmerksam. Ein Glockenzeichen ruft die Arbeiterinnen in die Fabrik zurück. Micaela bringt José einen Brief seiner Mutter, deren Wunsch es ist, daß er Micaela heiratet. Aufruhr in der Fabrik: Im Streit hat Carmen einer Arbeiterin das Gesicht zerschnitten. Der Leutnant Zuniga läßt Carmen verhaften; José soll sie ins Gefängnis bringen. Er ist bereits fasziniert und verwirrt. Carmen stellt ihm ein Rendezvous bei Lillas Pastia in Aussicht. Er läßt sie entkommen und nimmt dafür eine Arreststrafe auf sich.

2. Akt Die Kneipe des Lillas Pastia vor der Stadtmauer, Absteige für die Schmuggler und Amüsierlokal für Soldaten und Offiziere. Der gefeierte Torero Escamillo aus Granada, von seinen Bewunderern im Triumph durch die Stadt geführt, kehrt ein und fesselt die Zuhörer mit einer Schilderung seiner Abenteuer in der Arena. Escamillo zieht weiter, mit ihm geht auch Leutnant Zuniga. Die Schmuggler Dancairo und Remendado fordern Carmen und ihre Freundinnen Frasquita und Mercedes auf, ihnen bei einer bevorstehenden Aktion die Zöllner vom Leibe zu halten. Carmen will jedoch nicht mitmachen. Sie wartet auf José, der heute aus dem Arrest entlassen wurde. José kommt. Er liebt Carmen, ihre Faszinationskraft reicht aber nicht aus, ihn zur Desertion und zum Eintritt in die Schmugglerbande zu überreden. Als José in dem zurückkehrenden Zuniga seinen Rivalen erkennt, zieht er in Eifersucht die Waffe gegen seinen Vorgesetzten. Jetzt bleibt ihm kein anderer Ausweg, als sich den Schmugglern anzuschließen.

3. Akt, 1. Bild Die Schmuggler schaffen nachts ihre Ware auf gefährlichen Wegen über das Gebirge. Carmen ist der Liebe Josés bereits müde; ihre Gefühle gelten jetzt Escamillo. Frasquita, Mercedes und Carmen befragen die Karten nach der Zukunft; Carmen liest aus ihnen immer nur baldigen Tod. Micaela ist José gefolgt. Sie wird Zeuge, wie Escamillo auf der Suche nach Carmen von dem eifersüchtigen José überfallen und durch die dazwischentretende Carmen gerettet wird. Der Torero lädt alle zu seinem nächsten Kampf nach Sevilla ein. Micaela bewegt José, ihr zu folgen: seine Mutter liege im Sterben. José droht Carmen, er werde zurückkommen.

3. Akt, 2. Bild Vor der Arena von Sevilla. Fieberige Erwartung der Bevölkerung. Die Stierkämpfer ziehen ein. Carmen folgt Escamillo nicht in die Arena. Trotz der Warnungen ihrer Freundinnen wartet sie auf José. Dessen Bitten, ihr Leben mit ihm zu teilen, schließlich seine Drohungen weist sie unberührt zurück. José tötet Carmen, während in der Arena Escamillo einen neuen Sieg feiert.

<http://www.operone.de/opern/carmen.html> 5.6.02

Isstel, der das Beispiel bringt, schreibt dazu:

„Man sehe sich vor allem die Begleitung an, die mit ihrem plumpen F-dur den feinen Reiz der Melodie völlig zerstört, doch allerdings dem Originaltext entspricht: ‚Meine Chinita, komm her, du weißt, ich sterbe für dich‘ (diese Phrase kommt in fast allen spanischen Liebeserklärungen vor und ist ganz stereotyp). Auf die Aufforderung des Liebhabers antwortet das Mädchen mit der gleichen Melodie: ‚Nein, ich komm nicht zu dir, denn ich habe kein Vertrauen zu dir.‘ Nun folgen acht unbedeutende, von Bizet nicht übernommene Takte, worauf, wieder fast wörtlich, der D-Dur-Teil folgt, den wir aus »Carmen« kennen:“



Bizet: Carmen, Duett (Nr. 7)

25 Micaëla. — Nun wollen, es sei! Was sie von Herren
Mad-chen, was sie ge-hen? Sag es mir-[ist]
gub. — Ich ü-berrung es treu!
a tempo
30 *pr. molto*
gub. — Ich ü-berrung es treu!
a tempo
36 *Un poco più lento* *allegretto moderato*
Micaëla. — Nun mach dich auf den Weg, nach der Stadt Mün-chen - rei - sen, Oer
Ton: — Sag - dem teuren Kind mei-ner Schär - zen, Mütter - lie-be wahr! - en-ge
41 *allegretto moderato*
Ton: — Sag - dem teuren Kind mei-ner Schär - zen, Mütter - lie-be wahr! - en-ge
46 *Listesso tempo*
Sag - dem teuren Kind mei-ner Schär - zen, Mütter - lie-be wahr! - en-ge
50 Zeit, — daß sie sein Bildnis trägt im Her-zen, was er ge-tan, sie gern ver-
meit. — Le-be wohl, sprach mit feuch - tem Blick - so sie zu mir, und den bei - den
54 *cresc.*
a tempo, un poco animato, *al. too.*
58 *cresc.*
Für den Sohn gab sie mir; Ki - nen Kuß mei - ner
a tempo, un poco animato.
61 *cresc.*
Für den Sohn gab sie mir; und wie ich ihn emp-fang gab ich ihn ewiglich dir! —
a tempo *cresc.*
Micaëla. — Nun mach dich auf den Weg, nach der Stadt Mün-chen - rei - sen, Oer
Ton: — Sag - dem teuren Kind mei-ner Schär - zen, Mütter - lie-be wahr! - en-ge
65 *allegretto moderato*
D. José (mit *cresc.*)
Ich - be wohl, sprach mit feuch - tem Blick - so sie zu mir, und den bei - den
70 rück - mir im Bil - de das still-le Hal - und das Haus, wo meine Wie - ge einst
74 *cresc.*
D. José (für sich)
Wie weiß es weicher Da - mon sich ge - gen mich
78 *cresc.*
Selbst in der Fer-ne schützest mich der Minder Wort - und diese Kuß, den sie ge-
82 *cresc.*
Bist du - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
86 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
90 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
94 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
98 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
102 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
106 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
110 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
114 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
118 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
122 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
126 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
130 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
134 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
138 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
142 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
146 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
150 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
154 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
158 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
162 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
166 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
170 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
174 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
178 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
182 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
186 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
190 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
194 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
198 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
202 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
206 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
210 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
214 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
218 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
222 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
226 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
230 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
234 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
238 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
242 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
246 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
250 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
254 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
258 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
262 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
266 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
270 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
274 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
278 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
282 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
286 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
290 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
294 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
298 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
302 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
306 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
310 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
314 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
318 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
322 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
326 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
330 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
334 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
338 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
342 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
346 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
350 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
354 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
358 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
362 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
366 *cresc.*
Mir - der, Ja, der Kuß, den sie ge-sen-det, entzückt mich der Ge-fahr, er sei mein Schirm und
370 *cresc.*
Mir - der,

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

Dem Hauptträger Don José stellen 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" (Freytag), 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 hingewiesen¹). 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, verbrannten 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 unsere 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 Carmen im vierten Akt nach der Kostümfigurine der Uraufführung von Émile Detaille zur Uraufführung der Oper im März 1875.



Kostümfigurine der Uraufführung von Georges Clairin.

Attila Csampai, a.a.O., S. 284 f.:

Auf der einen Seite steht Carmen, die Zigeunerin, die den Konflikt zwischen ihrem Anspruch auf ein freies Leben und ihrem Dasein als Fabrikarbeiterin unverhohlen zum Ausdruck bringt; auf der anderen Seite aber der kleine Sergeant Don José, verarmter Landadel, der nach strengen patriarchalischen Normen erzogen, still vom kleinbürgerlichen Familienglück träumt. Zwischen diesem ungleichen Paar vollzieht sich die Tragödie. Zuerst sind es nur Carmens Selbstbewußtsein und ihre provozierende Erotik, die Don Josés Aufmerksamkeit erregen, Angestautes und Verdrängtes in ihm freisetzen und an seinem engen moralischen Korsett zerren. Carmens Habanera, in der sie von der Gefährlichkeit und Unstetigkeit der freien Liebe erzählt, läßt ihn ja noch kalt. Micaëla, das Mädchen aus seinem Heimatdorf, das unversehens die Szenerie betritt und José einen Brief und einen Kuß (!) von seiner Mutter überbringt, ist zwar eine später hinzugedichtete Hilfsfigur, jedoch als dramaturgische und psychologische Kontrastfigur zur Titelgestalt eine sehr plausible Erfindung der Librettisten. Micaëla ist in jeder Beziehung das glatte Gegenteil zu Carmen. Das brave, sanfte, naive Mädchen vom Lande, und beinahe schon die Karikatur der passiv sich aufopfernden, unemanzipierten

Ehefrau, nach der sich jeder psychisch angeknackste Mann - und erst recht ein »Macho« wie Don José - sehnt, da sie in ihm das Gefühl von Stärke hervorruft.

Mit ihr würde José wohl glücklich werden. Und tatsächlich stellt das verschämt-verblühte und umständliche Liebesduett zwischen ihnen den einzigen Ort in der Oper dar, an dem sich Josés Gefühle einmal ungehindert entfalten können - wenn auch Musik und Text hier den deutlich regressiven und auf Josés starker Mutterbindung basierenden sentimental-gefühligen Charakter dieser beinahe geschwisterlichen Beziehung an keiner Stelle verhehlen. (Daß der mediterrane Machismo, den José hier geradezu idealtypisch vertritt, in der Tat von einer überstarken positiv-inzestuösen Mutterbindung herrührt, ist durch die Psychoanalyse indes schon lange nachgewiesen worden: es spricht für das psychologische Feingefühl des Autoren.)

Attila Csampai und Dietmar Holland (Hrsg.): Georges Bizet. Carmen, Reinbek 1984, S. 259 ff.:

Teresa Berganza
Brief an Peter Diamond

Mein lieber Peter,

Versailles, 7. 7. 77

Wie ich es Dir versprochen, habe ich versucht, meine persönliche Auffassung von der Gestalt der Carmen in großen Zügen niederzuschreiben. Als Du mir in Paris sagtest, Du wolltest (*Carmen*) in das Programm der Festspiele aufnehmen, empfand ich noch weitaus stärker als zuvor meine Verantwortung gegenüber dieser Rolle. Es ist in diesem Augenblick mein größter Wunsch, die Phantasie des Opernpublikums wegzuführen von der bisherigen falschen Auffassung der Carmen. Wer und wie aber ist Carmen?

Carmen ist vor allem eine sich ihrer Weiblichkeit vollbewußte Frau. Mehr noch: Ich bin überzeugt, daß Mérimée mit dieser Gestalt einen Frauentyp geschaffen hat, in dem sich das Weibliche als vollkommen verwirklicht darstellt - und daher ihr universeller Wert als literarische Schöpfung. Modern gesprochen könnte man sagen, daß Carmen einen Idealtyp der echt emanzipierten Frau verkörpert, das heißt, sie ist frei, sicher und Herrin ihrer Entschlüsse.

Carmen ist keine leichtfertige oder oberflächliche Frau, launisch oder unbesonnen und erst recht keine Prostituierte - wie sie allzu häufig interpretiert wird. Nein. Bei gründlichem Nachdenken über diese Gestalt muß doch auffallen, daß Mérimée sie als Zigeunerin beschreibt. Diese sehr besondere Angabe trägt, statt die weiblichen Züge Carmens zu überschatten, im Gegenteil dazu bei, sie noch hervorzuheben, gerade eben durch den Umstand, daß Carmen aus jeder Zugehörigkeit zu einer konkreten Kultur und Gemeinschaft herausgelöst wird. Mehr noch, ich möchte so weit gehen zu behaupten, daß die Stärke und Ausdruckskraft Carmens, die gelassene Annahme ihres Schicksals und besonders ihres Todes uns in gewisser Weise einen Vergleich mit den großen tragischen Figuren des antiken Theaters nahelegen.

Die Gefühle, die Carmen in den Männern erweckt, sind nicht die Folge vulgären Verhaltens einer Frau, die mit allen flirtet, um ihren Körper dann dem Meistbietenden zu verkaufen. Sie leiten sich vielmehr her aus der Selbstsicherheit, dem starken Temperament, der Persönlichkeit und inneren Qualität dieser großen Frauengestalt.

Carmen ist keine Prostituierte. Sie arbeitet in einer Fabrik, um sich den Lebensunterhalt zu verdienen und genügend Geld für Besuche bei ihrer Mutter zurücklegen zu können. Als sie später von der Justiz verfolgt wird, sieht sie sich gezwungen, sich dem Schmuggel zu verschreiben.

Carmen ist eine Frau, die zu rückhaltloser Hingabe fähig ist, jedoch im Wissen um die menschliche Größe dieser Entscheidung, ihrerseits die gleiche Haltung von dem fordert, dem ihre Hingabe gilt. Viele Männer errahnen Carmens menschliche Größe oder glauben diese zu kennen und bemühen sich, sie zu erobern und zu besitzen. Doch Carmen weiß sehr wohl, daß diese alle nur Opfer ihrer Egoismen sind. Die Tragödie beginnt, als Carmen sich Don José zuneigt. Sie glaubt, Don José unterscheide sich von den anderen, und so ist es auch in der Tat: Er ist ein Mann ohne Persönlichkeit, Opfer aller Arten von familiären und religiösen Komplexen. Ein Mann, der sich zum Beispiel schämt, einfacher Soldat zu sein, Wache schieben zu müssen, kein Geld zu haben. Ein Mann, der sich - im Werk Mérimées - selbst noch in seiner Todesstunde weigert, zu seiner persönlichen Verantwortung zu stehen. Carmen macht ihm verheerende Vorwürfe: «Dein Herz ist feiger als das eines Hasen», «Du bist wie der Zwerg, der sich groß dünkt, weil er weit spucken kann!» Und flugs vergeht die Liebe und Carmen weiß: Ihr Schicksal ist der Tod durch die Hand dieses rachsüchtigen Mannes. Doch sie akzeptiert den Preis für ihren Irrtum mit tiefer Gelassenheit.

Bizet verstand Carmen ebenfalls vollkommen. Als die Karten den nahen Tod verkünden, geht auch die Musik in ein Pianissimo von verinnerlicht-tragischer Süße über. Die Interpretationen dieser Szene zeigen fast immer eine erregte, nervöse, extravertierte Carmen. Ich dagegen meine das Gegenteil, Carmen lebt jetzt nur noch für sich selbst, versunken in ihr persönliches Schicksal, wobei sie sich sacht tragen läßt von den unwiderstehlichen Kräften höherer Mächte. Doch bleibt sie, in voller Erkenntnis ihrer Situation, selbstsicher in kühner, fast heiterer Gelassenheit. In dieser gleichen Verfassung entledigt sie sich am Ende des dritten Aktes des Rings Don José und verzichtet ohne zu zögern auf den Ruhm und die Huldigung, die ihr der umjubelte Sieger in der Arena für diesen Abend zugedacht hatte.

Ich möchte Dir auch sagen, daß ich mich in meiner Interpretation zugleich bemühe, dem Publikum ein Bild des authentischen Spanien zu geben, Mérimée und Bizet sind häufig Opfer eines unrichtigen Verständnisses geworden, was durch Mangel an kritischer Betrachtung zur Inszenierung eines Feuilleton-Spanien geführt hat. Und dieses Spanien war und ist niemals das wahre.

Et voilà, mon cher Peter. Es-tu d'accord avec moi? Je t'embrasse

Teresa

194 Andantino. ♩ = 84.
Carmen (legt sich die Karten.)

sempre pp

Pique!

mf

pp

cresc.

dim.

riten.

A (N.)

Andante molto moderato. ♩ = 66.
Carmen, pp semplice e ben misurato

Wundt die Karten einmal bitres Unheil künden, ver-gehens

sr. pp

(N.) Wenn das folgende Andante molto moderato der Stimme der Sängerin der Carmen zu tief liegen sollte, so trans-pouiere man diesen haben Ton höher (D, statt Des) vom Buchstaben A Seite 194 bis zum Buchstaben B auf Seite 196.

1 *ff* G. Orah.

2 *Tenöre mf* *Str. p* *Fl.*

3 *Bla. poco f* *dimin.* *p*

4 *Bla. p* *Kl.* *Br.* *pp* *Str.*

5 *Fl.* *sempre pp* *f*

6 *Str. pp* *mf* *p* *Trp. Pos.* *Hrn.* *cresc.* *f* *p*

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 Tamburinen.

No 12. Zigeunerlied.

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

5 1er Vorhang geht auf. (Tanz.)

10

15

20

25

30

34

39 Ob. Kl. Fg.

43 Ob. Kl. Fg.

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

52

56

60

64

68

73

77 Frasquita und Mercédès.

82

86

90 Carmen.

56 Brust. Hört ihr der Tambu-rinen

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

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

68 *colla voce sempre*
sang! Tra la la la, tra la la la,

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

77 *pp* Carmen.
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

Siebte Szene *Don José, Micaela.* [Dialog]

MICAELA Herr Brigadier?
 JOSÉ *(versteckt hastig die Akazienblüte)*
 Wie? ... Was ist? ... Micaela! ... Du bist es! ...
 MICAELA Ich bin es! ...
 JOSÉ Und du kommst von dort her? ...
 MICAELA Und ich komme von dort her ... Ihre Mutter ist es, die mich schickt ...
 JOSÉ Meine Mutter ...

[Nr. 6: Duett]

JOSÉ Nun, sprich ... meine Mutter?
 MICAELA Ich bringe als treue Botin von ihr diesen Brief.
 JOSÉ *(sieht den Brief an)* Einen Brief.
 MICAELA Und dann ein wenig Geld.
(Sie übergibt ihm eine kleine Börse.)
 Um Ihre Löhnung aufzubessern. Und dann ...
 JOSÉ Und dann?
 MICAELA Und dann? ... Wirklich, ich wage es nicht, und dann ... noch etwas anderes, das mehr wert ist als Geld, und das für einen guten Sohn ohne Zweifel einen höheren Wert haben wird.
 JOSÉ Diese andere Sache ... was ist es? Sprich doch!
 MICAELA Ja, ich werde sprechen; das, was man mir gegeben hat, werde ich Ihnen geben. Ihre Mutter ging mit mir aus der Kapelle, und da war es, daß sie, mich umarmend, zu mir sagte: Du wirst in die Stadt gehen, der Weg ist nicht weit, wenn du erst einmal in Sevilla bist, wirst du meinen Sohn suchen, meinen José, mein Kind...Und du wirst ihm sagen, daß seine Mutter Tag und Nacht an den Abwesenden denkt ... daß sie sich nach ihm sehnt und daß sie hofft, daß sie verzeiht und daß sie wartet: All das, nicht wahr? meine liebe Kleine, wirst du ihm von mir sagen, und diesen Kuß, den ich dir gebe, wirst du ihm von mir geben.
 JOSÉ *(sehr bewegt)* Ein Kuß von meiner Mutter?
 MICAELA Ein Kuß für ihren Sohn. José, ich gebe ihn Ihnen, so wie ich es versprochen habe.
(Micaela stellt sich auf 'Zehenspitzen und gibt Don José einen aufrichtigen, sehr mütterlichen Kuß. José, sehr bewegt, läßt es geschehen. Er sieht ihr tief in die Augen. - Ein Augenblick der Stille.)
 JOSÉ *(weiterhin Micaela ansehend)*
 Meine Mutter, ich sehe sie vor mir ... ich sehe mein Dorf wieder. Erinnerungen an früher! Erinnerungen an die Heimat! O geliebte Erinnerungen! Ihr erfüllt mein Herz mit Kraft und Mut. O geliebte Erinnerungen! Erinnerungen an früher! Erinnerungen an die Heimat! Meine Mutter, ich sehe sie vor mir ... ich sehe mein Dorf wieder. Meine Mutter, ich sehe sie vor mir, etc.
 MICAELA Seine Mutter, er sieht sie wieder, etc.
 JOSÉ *(auf die Fabrik blickend)* Wer weiß, welchen Dämons Opfer ich werden sollt! Sogar aus der Ferne verteidigt mich meine Mutter, und dieser Kuß, den sie mir schickt, wendet das Unheil ab und rettet ihr Kind!
 MICAELA Welcher Dämon? Welches Unheil? Ich verstehe nicht recht! Was soll das bedeuten?
 JOSÉ Nichts! Nichts! Sprechen wir von dir, der Botin. Du wirst in die Heimat zurückgehen? ...
 MICAELA Ja, heute abend, und morgen werde ich Ihre Mutter sehen.
 JOSÉ Gut, du wirst ihr sagen, daß José, daß ihr Sohn ... Daß ihr Sohn sie liebt und verehrt und daß er sich heute gut benimmt, damit seine Mutter dort mit ihm zufrieden ist. All das, nicht wahr? meine liebe Kleine, wirst du ihr von mir sagen, und diesen Kuß, den ich dir gebe, wirst du ihr von mir wiedergeben. . . *(Er küßt sie.)*
 MICAELA Ja, ich verspreche es Ihnen ... von ihrem Sohn, José, werde ich ihn ihr geben, wie ich es versprochen habe.
 REPRISE DES ENSEMBLES, JOSÉ
 Meine Mutter, ich sehe sie vor mir, etc.
 MICAELA Seine Mutter, er sieht sie wieder, etc.

[Dialog]

JOSÉ Warte jetzt ein bißchen ... ich werde ihren Brief lesen...
 MICAELA Ich werde warten, Herr Brigadier, ich werde warten...
 JOSÉ *(küßt den Brief, bevor er zu lesen beginnt)* Ah! *(liest)* «Fahre fort, dich gut zu betragen, mein Kind! Man hat dir versprochen, dich zum Kavallerieunteroffizier zu machen. Du könntest dann vielleicht den Dienst quittieren, dir ein kleines Amt geben lassen und in meine Nähe zurückkehren. Ich werde langsam ziemlich alt. Du wirst in meine Nähe zurückkehren, und du wirst dich verheiraten, wir werden, glaube ich, keine großen Schwierigkeiten haben, eine Frau für dich zu finden, und ich meinerseits weiß genau, welche ich dir zu wählen rate: es ist eben die, die dir meinen Brief bringt ...Es gibt weder eine klügere noch eine lebenswürdigere ... »
 MICAELA *(ihn unterbrechend)* Es wäre besser, ich wäre nicht da! ...
 JOSÉ Warum denn? ...
 MICAELA *(verwirrt)* Ich erinnere mich gerade, daß Ihre Mutter mir einige kleine Einkäufe aufgetragen hat: ich werde mich sofort darum kümmern.
 JOSÉ Warte ein wenig, ich habe geendet ...
 MICAELA Sie werden zu Ende lesen, wenn ich nicht mehr da bin...
 JOSÉ Aber die Antwort? ...
 MICAELA Ich werde sie vor meinem Aufbruch holen kommen, und ich werde sie Ihrer Mutter bringen ... Adieu ...
 JOSÉ Micaela!
 MICAELA Nein, nein ... ich werde wiederkommen, das ist mir lieber ... ich komme wieder, ich komme wieder ... *(Sie geht.)*

1 Un poco più lento. $\text{♩} = 66$.

2

3

4 Allegretto moderato. $\text{♩} = 82$.

5 Allegro moderato. $\text{♩} = 88$.

6 a tempo, un poco animato. $\text{♩} = 100$.

7

8

Ralph Nebhuth / Wolfgang Martin Stroh: Szenische Interpretation von Opern. Carmen, Oldershausen 1990*Schülermaterial 3***José:**

Du bist 23 Jahre alt und stammst aus der Provinz Elizondo, gelegen im nordspanischen Navarra. Deine Mutter hat Dich streng religiös erzogen, für das Amt eines Priesters vorbereitet und so aus Dir einen sittsam denkenden Menschen gemacht. Niemals hat es Dir an Mut gemangelt, selbst auf die höchsten Felsenspitzen bist Du geklettert, um junge Adler aus den Nestern zu holen. Aber Du bist auch jähzornig. Wegen eines verlorenen Ballspiels hast Du deinen Freund mit der Maquila erschlagen. Von der Polizei verfolgt mußt Du deine Heimat verlassen. Auf der Flucht hast Du Dich einem Dragonerregiment angeschlossen, was Dich über viele Umwege nach Sevilla geführt hat. Deine Mutter kann es nicht ertragen getrennt von Dir zu leben, deshalb reiste sie Dir mit Deiner Adoptivschwester Michaela nach und ließ sich 30 Kilometer von Sevilla entfernt in einem kleinen Dorf nieder. Du liebst Deine Mutter über alles und freust Dich, wenn Du ihr etwas Gutes tun kannst, Du vertraust ihren Ratschlägen.

Nach einer schwierigen Anfangszeit beginnst Du Dich beim Militär wohlfühlen. Deine Vorgesetzten können sich auf Dich verlassen. Exerzieren macht Dir Spaß und Disziplin ist für Dich das höchste Gut. Deshalb bist Du schon zum Brigadier befördert worden und vielleicht steht jetzt auch bald der Aufstieg zum Unteroffizier bevor, wenn Du die Worte Deines Vorgesetzten richtig verstanden hast. Leider wurde er nach Norden abkommandiert. Seinen Nachfolger, den Offizier Zuniga, kannst Du noch nicht einschätzen; zwar hast Du ihn schon gesehen, aber miteinander geredet habt Ihr noch nicht. Er ist erst seit zwei Tagen in Eurem Regiment. Im Gegensatz zu den anderen Soldaten achtest Du auf Deine Uniform. Jeden Abend reinigst Du Deine gelbe Brigadiersjacke, putzt Deinen Säbel und Deine Stiefel. Unter den Rekruten verschaffst Du Dir mit Deinem Mut und Deiner Risikobereitschaft Respekt. Davon haben viele Kameraden profitiert. Manch einem hast Du sogar das Leben gerettet. Im Messerkampf bist Du sehr geschickt. Keiner würde es wagen, Dich herauszufordern.

Am Fabrikort hingegen stehst Du nur sehr ungern Wache. Du wagst es nicht, die Zigarrenarbeiterinnen anzusehen. Die Verhaltensweisen der Andalusierinnen sind Dir fremd, sie scherzen nur und sprechen nie ein vernünftiges Wort. Du versuchst, sie zu ignorieren, doch tief in Dir spürst Du etwas, was Dich immer wieder zu ihnen hinzieht. Am meisten irritiert Dich Carmen. Vor einer solchen Frau hätte man sich in Deiner Heimat drei Mal bekreuzigt... Michaela ist da ganz anders. Ihr fühlst Du Dich durch die Seele verbunden. Doch gleichzeitig stellst Du fest, daß sie nicht die Frau ist, die Du Dir erträumst.

S. 15

Carmen:

Du bist Zigeunerin und 21 Jahre alt. Dein Mann sitzt seit sieben Jahren im Gefängnis. Insgesamt hast Du ein halbes Jahr mit ihm zusammengelebt. Er hat Dich ausgenutzt und Du mußtest für ihn hart arbeiten. Er hat Dir alle Tricks beigebracht, wie Du Männer ausnehmen kannst. So hast Du Dir angewöhnt, beim Gehen in den Hüften zu wiegen, "wie ein Fohlen aus dem Gestüt von Cordoba", wie einige Männer meinen. Einige behaupten auch, daß Dein Gesicht dem, der es erblickt hat, unvergesslich bliebe. Manche Männer scheinen vor Dir auch Angst zu haben, die Du zwar nicht begreifst, aber manchmal für Dich ausnutzen kannst, wenn Du ihr Liebeswerben öffentlich ausstellst. Mit Mercédès und Frasquita bist Du zusammen in einer Sippe aufgewachsen, hast mit ihnen aus den Karten die Zukunft lesen gelernt, gemeinsam Eure Eltern und Brüder verflucht, die Euch wegen Kleinigkeiten geschlagen haben, und auf Festen wild und ausgelassen getanzt. Auch wenn Ihr Euch manchmal streitet, kannst Du Dich auf ihre Solidarität verlassen. Mercédès bewundert Deine Macht über Männer und Du genießt es, ihr Anschauungsunterricht zu geben. Auch wenn Du das Urteil von Frasquita schätzt, läßt Du Dich nicht stark von ihr beeinflussen. Auch die Einheimischen haben Respekt vor Dir. Nur eine, Manuelita, streitet sich immer wieder mit Dir. Sie gönnt Dir nicht Deinen Erfolg bei den Männern. Wenn es darum geht, Eure Sippe zu entehren, wird sie tatkräftig von Maria und Antonia unterstützt. Doch Du kannst Dich durchsetzen, Dein Arbeitsmesser dient Dir dabei nicht nur zum Abschneiden der Zigarrenspitzen. Seit vier Jahren arbeitest Du in der Zigarrenfabrik und weißt, wie man die Zigarren am besten an den Posten vorbei schmuggeln kann. Manche bestichst Du, bei ein paar Soldaten und Offizieren gibt's auch andere Wege. Du kommst nur sehr unregelmäßig zur Arbeit, denn andere Geschäfte sind einträglicher. Jede andere wäre an Deiner Stelle schon entlassen worden, aber bei Dir macht man eine Ausnahme. Deine Position als Führerin der Zigeunerinnen schlägt dabei positiv zu Gewicht. Die örtlichen Behörden rechnen mit Unruhen zwischen Zigeunerinnen und Einheimischen, wenn man Dich entlassen würde. Abends nach der Arbeit gehst Du zu Lillas Pastia. Du tanzst dort für das Publikum, nebenher streichst Du die Geschenke ein, die man Dir oftmals mitbringt. Aber kaufen läßt Du Dich nicht mehr, die Zeiten sind vorbei. Niemand kann über Dich bestimmen. Wenn man Dir etwas verbietet, reizt es Dich um so mehr. Genauso geht es Dir mit der Liebe. Diejenigen, die am wenigsten Interesse für Dich zeigen, begehrst Du am meisten. Dann sind Dir alle Rangunterschiede egal.

S. 24

Michaela:

Du bist 17 Jahre alt und wohnst mit Deiner Mutter in einem kleinen Dorf 20 Kilometer von Sevilla entfernt. Als Baby hat Dich Deine Mutter aus dem Waisenhaus geholt. Sie hat Dich wie eine leibliche Tochter aufgenommen und Du liebst sie über alles. In den schlimmen Hungerjahren habt Ihr Euch von dem ernährt, was der Boden Eures kleinen Landes, geschützt durch die Berge Navarras, hergegeben hat. Für Dich war es ein schwerer Schock, als José, Dein Stiefbruder, im Streit seinen Freund erschlagen hat und vor der Polizei flüchten mußte. Tagelang hast Du weinend im Bett gelegen, bis Du das Ereignis halbwegs verarbeitet hattest. Fünf Jahre später kam ein Brief aus Andalusien, in dem José Euch mitteilte, daß es ihm gut ginge und daß er nun einem Dragonerregiment in Sevilla angehöre. Daraufhin hat Deine Stiefmutter beschlossen ihm in den Süden zu folgen. Von Eurem letzten Geld habt Ihr dann nahe bei Sevilla ein ganz kleines Stück Land gekauft. Deine Stiefmutter ist alt geworden und sie klagt jeden Morgen über neue Beschwerden. Sie ist Dir etwas altmodisch geworden. Obwohl Du Dich im Großen und Ganzen ihren Anordnungen fügst, mißachtetst Du auch von Zeit zu Zeit ihre Ratschläge. Wie José wurdest auch Du streng religiös erzogen. Du mußtest einmal in der Woche zur Beichte. Jeden Abend wurde nach dem Essen die Bibel gelesen und Gott für die Gaben des Tages gedankt. In allen Zimmern hingen Kreuze und Heiligenfiguren, die über Dein Leben wachten und Deinen Schlaf beschützten. Der Madonna hast Du öfters eine Wachskerze geopfert, damit sie Dich vor dem Teufel schützt. Neben Deiner Hausarbeit und dem sonntäglichen Kirchgang gibt es kaum Abwechslung. Meistens bist Du im Haus beschäftigt. Du putzt und wäschst, handarbeitest und kochst. Ab und zu machst Du für Deine Mutter Einkäufe in Sevilla. Die Stadt macht Dir Angst. In den Straßen fällt Du wegen Deiner blauen Bauerntracht aus Navarra und Deinen langen blonden, auf die Schulter fallenden Zöpfen auf. Oft wirst Du von Männern angesprochen und von Frauen verspottet. Du versuchst, den Kontakt zu meiden, doch es gelingt Dir nur selten. Zu Männern hast Du ein distanziertes Verhältnis. Mit den jungen Burschen aus deinem Dorf sprichst Du nur selten. Ein bißchen interessierst Du Dich aber schon für „Liebesdinge“ und denkst daran, wie es wäre zu heiraten. José war für Dich lange nur der große Bruder, den Du gerne mochtest. Jetzt denkst Du oft an ihn. Er ist nicht mehr nur Bruder, sondern auch Mann Deiner Träume. Unter Deinem Bett bewahrst Du eine Zeitschrift auf, in der Du liest, bevor Du einschliffst. Auf dem Einband steht „Das Sittenblatt 8. Stück 1784“. Die Seite 116 ist schon etwas eingerissen, weil Du sie so oft liest. Dort steht: „Es ist die Gattin, die um Dich seyn soll. Gehülfin, zärtlichste Teilnehmerin - treuste Vermehrerin Deiner Wonnen... Sie schwebt um ihn, hängt an seinen Lippen, schließt ihn in die Arme, belohnt ihn nach harter Arbeit mit holdem, sanften Lächeln, bringt ihm von jeder kleinen häuslichen Begebenheit die erste Nachricht, reicht ihm bei jedem Mißgeschick den ersten Trost ... streicht ihm, wenn sie bei der Nachtzeit erwacht und ihn schlafen sieht, zärtlich die Wangen, drückt ihm, wenn er zum letzten Male einschliffst, wehmütig die Augen zu ...“

S. 31 f.

„Seht Euch doch mal die Kleine an“ Michaela in Bedrängnis Szenisches Hören aus der Rollenperspektive

Die Situation:

Michaela geht auf eine Gruppe von Soldaten zu, die in der Nähe der Wachstube ihren Dienst versehen, und will sie nach José fragen. Zuninga hat ihn zur Berichterstattung in sein Büro bestellt. Beide beobachten von dort aus das Geschehen durch ein Fenster. Die Arbeiterinnen verfolgen die Szene aus dem Hof der Fabrik.

- Alle SchülerInnen überlegen für ihre Figur eine alltägliche Handlung, die sie in der beschriebenen Situation ausführt.
- Nacheinander betreten die SpielerInnen die Bühne (in der Reihenfolge: Soldaten, José und Zuninga, Arbeiterinnen) und gehen ihrer Handlung nach.
- Michaela geht zu den Soldaten, kurz bevor sie Moralès nach José fragt, frieren alle Figuren in diesem Ausgangsbild ein.
- Einfühlung: Alle nehmen mit einem Satz zur bevorstehenden Situation Stellung.
- Die SpielerInnen hören aus ihrer Rolle heraus die Nr.1 (Introduktion) und entwickeln Vorstellungen zum Verlauf der Begegnung Michaelas mit den Soldaten.
- Kreisgespräch über die Phantasien. Gemeinsames ausschnittweises Lesen der Szene 1/1 oder Durchspiel. (Schülermaterial 4), S. 47

Michaelas heimliche Liebe: José ? Entwicklung von Haltungen durch das „Stop-Verfahren“

Das Setting:

Die ProtagonistInnen José und Michaela spielen die Szene 1/7 durch, wobei sie den Text ablesen (Schülermaterial 5). Die anderen Figuren halten mit dem „Stop-Verfahren“ die Szene an und beziehen das Geschehen auf ihre rollenbestimmten Vorstellungen von Frauen und Männerverhalten.

Die Situation:

José und Michaela treffen sich alleine vor der Wachstube. José ist noch sehr verwirrt, weil Carmen ihn gerade verspottet hat. Die Blume, die sie ihm zugeworfen hat, versteckt er schnell, bevor Michaela sie sehen kann, unter seiner Uniformjacke. Arbeiterinnen und Soldaten beobachten das Geschehen aus einiger Entfernung.

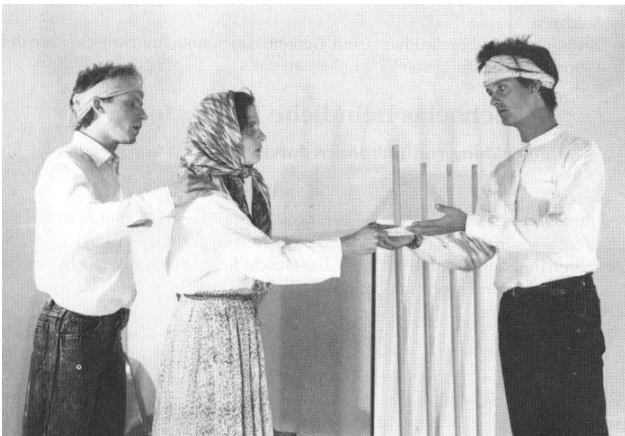
- Szenisches Lesen: José und Michaela lesen ihren Dialogtext, unterbrochen von den Regieanweisungen (Kommentare und Personennamen).



- Einfühlung: José und Michaela begeben sich in die Ausgangsposition und werden zur Einschätzung ihres Gegenübers befragt und nach den Gefühlen, die mit diesem Treffen verbunden sind; dann hören sie die Einfühlungsmusik (HB 3).
- Beobachtungsauftrag: Die anderen betrachten die Szene aus ihrer Rolle und überlegen, wie sie sich darin verhalten hätten.
- Durchspiel der Szene 1/7.
- Während der Wiederholung der Szene können die BeobachterInnen mit dem Stop-Verfahren die Szene anhalten und mit einem Mustersatz die dargestellte Situation kommentieren: Eine Zigeunerin kommentiert: „Michaela gibt José einen aufrichtigen sehr mütterlichen Kuß,... so würde ich mich nur verhalten, wenn ich gar nichts von ihm wollte, oder wenn mich meine Familie beobachten würde.“
- In der Ausföhlung nehmen die SpielerInnen zu den Beobachtungseindrücken Stellung. Michaela meint dazu: „Ein anderer Kuß ist für mich nicht denkbar. Ich kann ihn nur körperlich begehren, wenn ich mit ihm verheiratet bin.“

Ein Soldat beschreibt die Situation: Michaela übergibt José die Börse. Sie hofft auf seine Umarmung, aber bleibt auf Distanz. Michaela würde gerne sagen: „Komm her, wie habe ich dich vermißt“. Doch sie spricht nur von ihrer Mutter.

Das Handeln in Szenen fällt leichter, wenn die Figur sich eine körperliche Tätigkeit überlegt. So können die SpielerInnen freier mit dem Text umgehen und die Szene muß nicht bei jedem „Aussetzer“ abgebrochen werden. Dadurch entsteht auch ein realistischerer Spannungsbogen. Die „Stops“ sollten im Text markiert werden, um in der Reflexion diese Stellen des Duets gesondert betrachten zu können.



Eine Zigeunerin kommentiert: Michaela gibt José einen aufrichtigen, sehr mütterlichen Kuß, ... so würde ich mich nur verhalten, wenn ich von ihm gar nichts wollte, oder wenn mich meine Familie beobachten würde.

Reflexion und Hören

- Erfahrungsbezogenes Feedback mit Blitzlicht.
- Sachbezogenes Feedback und Hören der Nr.6 (Duett) mit Aufgabenstellung:
 - Finden sich die mit dem „Stop-Verfahren“ herausgearbeiteten Widersprüche auch in der Musik?
 - Wie beschreibt Bizet musikalisch den Frauentyp „Michaela“?

S. 47-50

No. 10. Seguidilla und Duett.

Allegretto. $\text{♩} = 160$

8

Carmen, *pp e leggero*

Drau - Sen an

14

Wall von Se - ri - la

wob - nek mein Freund Lil - las

19

Pa - stia, —

dort tan - ze ich die Se - gui - lil - la und

24

trink Man - za - ul - lei

Dort bei meinen Freunde Lil - las

29

Pa - stia, —

ich liegt ihn ge - stern erst da - vail

Mein ar - mes Herz

35

Ach, besser ist es doch zu zwi - en, lang - weilig ist al -

40

lein zu sein, — so soll mir seinen Arm zu fühn, der Liebste mein Beglei - ter sein

45

Der Liebste mein?

wenn ich ihn hab -

50

Ich hab ihn ge - stern erst da - vail

Mein ar - mes Herz

55

ist oh - ne Zwei - fel, — wie der Vo - ge - l in — der

60

Lut! Ich zähl die Liessen ditzendwei - se, kei - ner ge - fällt mir si - dertlich!

65

So schließ die Wieche im Ge - lei - se, und vermach mag den lie - ba -

Wer kommt mir

70

tem —

lie - band ent - ge - gen, wer fin - det wohl —

75

das rech - te Wort? 's ist nicht Zeit das zu u - ber - le - gen, mit dem Liebsten muß schnell

Thema: Didaktische Analyse der 6. Szene aus Bizets „Carmen“

Aufgaben:

1. Analysieren Sie den Ausschnitt hinsichtlich der dramaturgischen Funktion der Musik.
- Verhältnis der Musik zur äußeren und (vor allem) inneren Handlung?
- Was ‚sagt‘ die Musik über das hinaus, was im Text steht?
Im Zentrum der Überlegungen sollen die Takte 13 –27 und 35 – 51 stehen.
2. Prüfen Sie, inwieweit das von Ihnen entwickelte Deutungskonzept mit dem des Regisseurs der Verfilmung übereinstimmt.
3. Entwerfen Sie eine Unterrichtsskizze für die Behandlung des Stückes in einem Oberstufenkurs.

Materialien:

Schluß der „Einleitung“ der Oper:

121 *Andante moderato. ♩ = 58.*

128

135

142

Zu den jesuitischen reducciones

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 verklart 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. Beebe erläutert das Geschichtsbild, das der Bekehrungsarbeit unter dem „auserwählten Volk“ der Guaraní zugrunde lag, anhand von missionstheoretischen Schriften der Akteure in Lateinamerika („They built Millenium: Jesuits and Guaraní 1610-1768“, in: „Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit“, Jg. 5, Heft 3/4, Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2001).

Antonio Rufz de Montoya war von 1623 bis 1637 Superior der Paraguay-Missionen. Sein Werk „Conquista espiritual“ vertrat eine „geistliche Eroberung“. Montoya 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 nachrichten 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 „Himmlische 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 Beebe 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

Information Dr. Grote: Die Indianer in diesem Gebiet kannten Mehrstimmigkeit. Vielleicht führte christozentrisches Denken die Missionare zu dem Schluß „Da muß doch einer aus dem christlichen Kulturbereich schon dagewesen sein“.