

Hubert Wißkirchen
Cäcilienstr. 2
50259 Pulheim-Stommeln
Tel. 02238/2192

Im SS 1998 biete ich folgende Veranstaltung an:

Thema: Folklore und Kunstmusik (Beispiel „Flamenco“): Ein altes Musiziermodell als Ausgangspunkt und Orientierungsrahmen für die Kursplanung in der Sekundarstufe II.

Studiengang Schulmusik

Proseminar (zu C 3 der StO)

Nähere Inhalte: Es wird gezeigt, wie durch den Aufbau eines an grundständigen Musiziermodellen orientierten Hörhorizontes sich Wege zu einem ästhetisch vertieften Verständnis von darauf bezogenen Werken der Kunst-, Film-, Rock- und Unterhaltungsmusik eröffnen. Ausgangspunkt bilden der archaische phrygische Modus, der in der mittelmeerischen Volksmusik noch sehr verbreitet ist, die „phrygische Kadenz“ des andalusischen cante jondo und dessen Gestaltungspraktiken).

Folgende Werke werden behandelt:

Morricone: The Mission (Film)
Albeniz: Asturias (im Vergleich mit Bachs Kleinem Präludium in c)
Queen: Innuendo
The Doors: Spanish Caravan
„Spanische Reise“ (Schlager)
de Falla: Feuertanz, Polo u. a.
Ravel: Bolero
Paco de Lucia: verschiedene Stücke
Passacagliakompositionen (Krieger, Bach: d-Moll-Chaconne)
Händels Arie „Piangeró“ (aus „Julius Cäsar“)
Bizet: Carmen (Auszüge)

Ort: Raum 13
Zeit: Dienstag, 17.00 - 18.30 Uhr
Beginn: Dienstag, 21. April 1997

Leistung für Scheinerwerb: Klausur

Einführung in das Problemfeld „Fremde und eigene Musik“ anhand des Filmes „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.

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

Die gleiche Frage, an die Musik gestellt:

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

Hintergrundinformationen zur Musik / Geschichte der Indianer (Nicole Brinkmann)

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

Argentinien:

Großartige Leistungen vollbrachten die Jesuiten in den sogenannten '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 Musikergruppen lassen auf eine zumindest rudimentäre Mehrstimmigkeit schließen. Bei Indianerstämmen, die bis in die jüngste Zeit ohne Kontakte zu Weißen blieben, sind die Melodien oft litaneiartig strukturiert; ein kleiner, engstufig ausgefüllter Ambitus überwiegt. Unter den Aerophonen überwiegen, neben einfachen Holztrompeten und Rohrblattinstrumenten, Flöten verschiedenster Bauart, darunter auch Panflöten.

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

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

The Mission: Daniels Oboe

Lentamente

music by Ennio Morricone

a) dreistimmig singen

1 Choir

9

vita vita nostra

tellus nostra

vita nostra

sic clamant

poena poena nostra

vires nostrae

poena nostra

sic sic clamant

ira ira nostra

fides nostra

ira nostra

sic clamant sic sic

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 die 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.



Roelantdt Savery: Orpheus (1628) - (Ember)

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

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

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

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

The image shows a musical score for a piece titled 'Canto de mujeres de los suyá'. It consists of four staves of music in a single system. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The melody is written in a single voice line. The first staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff is marked with a '10' at the beginning. The third staff is marked with a '19' at the beginning. The fourth staff is marked with a '28' at the beginning. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and ties.

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:

This block contains two musical examples side-by-side. The first is labeled 'Klangfläche' and shows a single melodic line in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Below it, the text '+Pauke' is written. The second is labeled 'Indianerthema' and shows a similar melodic line in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Indianerkinder spielen Geige

The image shows a musical score for 'Indianerkinder spielen Geige'. It is a single staff of music in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The music consists of a series of chords, primarily triads and dyads, played in a rhythmic pattern.

The image shows a musical score for 'Daniel'. It consists of two staves of music in a single system. The top staff is in a treble clef and the bottom staff is in a bass clef. Both staves have a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and ties.

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 – 16:00 - 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. (00:31:00 – 00:47:00) 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 das „vita nostra“-Thema).

Folia (Tanz aus Spanien, ab 16. Jh.)

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 Ingridenzien einer Gefühlsspannungsmusik. Dazu paßt auch der schwelgerische Streichersound.

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 sich 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.

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

The image shows a musical transcription of a Sicilian song. It consists of four staves labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). Staff 'a' has a '8' below the first measure and a '3' below the eighth measure. Staff 'b' has a '8' below the first measure. Staff 'c' has a '8' below the first measure. Staff 'd' has a '6' below the first measure and '3' above the second and fourth measures. The music is written in a style characteristic of traditional Sicilian folk music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents.

B Melodiemodell

The diagram shows a melody model on a four-line staff. It is divided into four sections labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Section 'a' contains a melodic line starting with a high note, moving down to a lower note, and then up to a note higher than the starting point. Section 'b' is empty. Section 'c' is empty. Section 'd' is empty.

Curt Sachs:

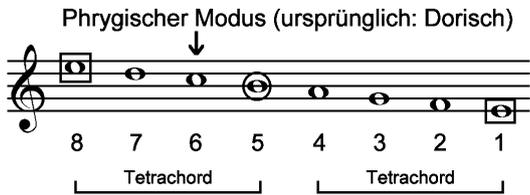
"Das Urgebilde einer musikalischen Eingebung ist eine prätheoretische Gestalt - wie maqam in den arabischen Ländern und raga in Indien - ausgezeichnet durch ihre Umrißkurve, Spannung und Entspannung, Schrittfolge (meist Ausschnitte einer Oktave), bestimmte, oft wiederkehrende Formeln, Rhythmus, Tempo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

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

Bence Szabolcsi:

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

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



Spieltechniken des Flamenco

Rasgueado:

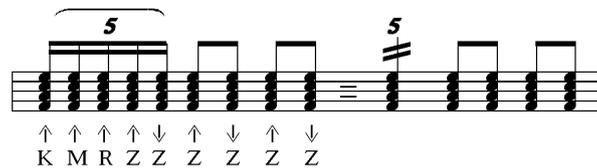
eine Art 'rollenden Donnerns' (häufig verwendet zu Beginn eines Stückes, zwischen den Strophen - coplas - und in der Endphase)

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

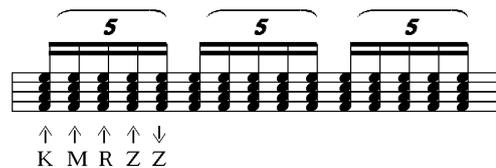
Einfaches Rasgueado:



Rasgueado mit Auf- und Abschlägen:



Tremolo-(rollendes) Rasgueado:



Picado:

staccato, Wechselschlag, Zeige- und Mittelfinger spielen abwechselnd

Ligado:

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



Tremolo:



Arpeggios:



Golpe:

Klopfen auf die Schlagplatte oder Decke der Gitarre



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

Zu „E tengu lu cori“:

Archaische Melodik:

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

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

B 1 c): E tengu lu cori

B 1 b): A munti Piddirinu cc'è na rrosa

B 1 a): Rarreri a me finestra cc'è un gghardino (Beifall für gelungene Varianten)

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

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 Verzerrungen, 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 Verzerrungen 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:

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!“

Flamencoparodie: Horst Koch: Flamenco III, LP "Macht Wind & anderen Unsinn", WB 56 020

'Flamenco' in der Kunstmusik:

J. Ph. Krieger: Passacaglia (1704), Musik im Leben II S. 55

Bach: Chaconne f. Viol. in d-Moll

Bizet: Carmen: Schluß der Einleitung; Habanera (Nr. 4); Seguidilla (Nr. 10 + Rückverwandlung in 'echten' Flamenco

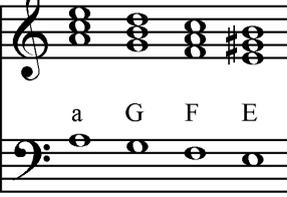
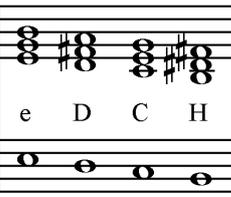
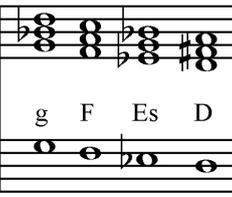
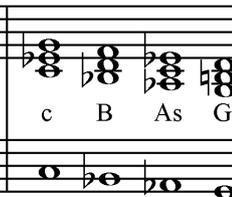
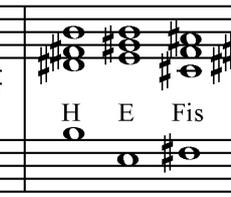
in: Carlos Saura: Carmen - Film -, CD "Carmen", polydor 817 247-2); Zigeunerlied (Nr. 12)

de Falla: Feuertanz aus "El amor Brujo"

Miles Davis: Flamenco Sketches, LP "Kind of Blue (1959), CBS 62066 (vgl. E. Jost: Free Jazz, Mainz 1975, S. 23ff.

Al Di Meola/John Mc Laughlin/Paco De Lucia: Mediterranean Sundance, LP "Friday Night In San Francisco", Philips 6302 137 (rec. 5. 12. 1980, live)

Harmonische Vorübung zur Analyse:

	The Doors	Albeniz	Bach	Koch
				
	a G F E	e D C H	g F Es D	c B As G
				H E Fis H

Spanish Caravan.

The Doors
 © Copyright 1988 Doorn Music Co. Borden Music (London) Ltd. 10, Paines Green, London SW16 for the UK and Eire.
 All Rights Reserved. International Copyright Secured.

Ad lib. (Flamenco Style)

The first system of musical notation for 'Spanish Caravan'. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

The second system of musical notation. It continues the piece with similar rhythmic patterns and melodic lines. A fermata is placed over a note in the right hand.

The third system of musical notation. The piece continues with intricate rhythmic figures and melodic development.

The fourth system of musical notation, which concludes the piece. It features a final melodic flourish and a cadence.

44.4 *Much Slower (in 3)*

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

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

54 *B7 Em Am 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) f*
 facet!

Allegro (in 1)
 1 *Facet*

Zitat von "Astinias" (L. Albeniz)

6

11

16 *B*

21 *C7*

26 *A D F*

32 *G C F#*

38 *Bb*

Manuel de Falla:

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

ANALYSE DER MUSIKALISCHEN ELEMENTE DES CANTE JONDO

Die geschichtlichen Faktoren

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

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

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

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

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

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

Abgesehen von dem byzantinisch-liturgischen und dem arabischen Element gibt es aber in der *Seguiriya* Formen und Eigenheiten, die von den frühen christlichen

Kirchengesängen oder der Musik der Mauren Granadas völlig unabhängig sind. Woher stammen sie? Meiner Meinung nach von den Zigeunerstämmen, die sich im fünfzehnten Jahrhundert in Spanien ansiedelten. Viele kamen nach Granada, wo sie sich meistens außerhalb der Stadtmauern niederließen und allmählich die Lebensweise der Einwohner übernahmen, weshalb man sie als <*Castellanos nuevos*> bezeichnete. Der Name sollte sie von den übrigen Angehörigen ihrer Rasse unterscheiden, in denen der Nomadengeist unverändert weiterlebte, und die <*Gitanos 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 sogenannten *Malagueñas*, *Granadinas*, *Rondeñas* (ein Sprößling der beiden vorangehenden), *Sevillanas*, *Peteneras* usw., die nur als Auswüchse der oben zitierten Gesänge betrachtet werden können.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Drittens: Die Wiederholung und das manchmal bis zur Besessenheit Verharren auf einer und derselben Note, die oft von einem von oben oder unten kommenden Vorschlag begleitet ist. Dies ist ein Merkmal gewisser Beschwörungsformeln 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 Verzierungen sind also eher erweiterte stimmliche

Modulationen als ornamentale Läufe, obwohl sie, in die geometrischen Intervalle der temperierten Skala übersetzt, den Aspekt der letztgenannten annehmen.

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

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

Aus <El Cante Jondo>, Granada 1922.



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

Die drei Tongeschlechter des Tetrachords (Griechen)

1 1 1/2 ca. 1 1/2 1/2 1/2 ca. 2 1/4 1/4

diatonisch chromatisch enharmonisch

Suite espagnole (ab 1886) Nº 5. ASTURIAS.

I. Albeniz, Op. 232.

Leyenda.

Allegro. (♩ = 182.)

Piano.

marcato il canto

The musical score is presented in two columns. The left column contains measures 1 through 26, and the right column contains measures 31 through 56. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also markings for *dim. poco* (diminuendo a little) and *cresc. poco a poco* (crescendo a little). The score is marked with *sempre f* (always forte) and includes several accents and slurs. The piece concludes with a final cadence in measure 56.

J. S. Bach: (Kleines) Präludium in c

Con moto

3.

Musical notation for measures 3 and 4. Measure 3 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 4 continues this pattern. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 3.

4.

Musical notation for measures 5 and 6. Measure 5 continues the rhythmic pattern from the previous measures. Measure 6 shows a change in the bass line with a more active eighth-note accompaniment.

7.

Musical notation for measures 7 and 8. Measure 7 features a prominent sixteenth-note figure in the treble. Measure 8 continues with similar rhythmic motifs.

10.

Musical notation for measures 9 and 10. Measure 9 shows a continuation of the sixteenth-note patterns. Measure 10 features a more active bass line.

13.

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 features a complex sixteenth-note figure. Measure 12 continues with similar rhythmic motifs.

16.

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 features a complex sixteenth-note figure. Measure 14 continues with similar rhythmic motifs.

19.

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 features a complex sixteenth-note figure. Measure 16 concludes the section with a final cadence.

*) Dieses Stück ist für Laute oder Clavier komponiert.

Musical notation for measures 22, 23, and 24. Measure 22 features a complex sixteenth-note figure. Measure 23 continues with similar rhythmic motifs. Measure 24 concludes the section with a final cadence.

25.

Musical notation for measures 25, 26, and 27. Measure 25 features a complex sixteenth-note figure. Measure 26 continues with similar rhythmic motifs. Measure 27 concludes the section with a final cadence.

28.

Musical notation for measures 28, 29, and 30. Measure 28 features a complex sixteenth-note figure. Measure 29 continues with similar rhythmic motifs. Measure 30 concludes the section with a final cadence.

31.

Musical notation for measures 31, 32, and 33. Measure 31 features a complex sixteenth-note figure. Measure 32 continues with similar rhythmic motifs. Measure 33 concludes the section with a final cadence.

34.

Musical notation for measures 34, 35, and 36. Measure 34 features a complex sixteenth-note figure. Measure 35 continues with similar rhythmic motifs. Measure 36 concludes the section with a final cadence.

37.

Musical notation for measures 37, 38, and 39. Measure 37 features a complex sixteenth-note figure. Measure 38 continues with similar rhythmic motifs. Measure 39 concludes the section with a final cadence.

40.

Musical notation for measures 40, 41, and 42. Measure 40 features a complex sixteenth-note figure. Measure 41 continues with similar rhythmic motifs. Measure 42 concludes the section with a final cadence.

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

MANUAL.

PEDAL.

4 Prestissimo.

Musical notation for measures 4-6, featuring rapid sixteenth-note passages in both hands with triplets.

7

Musical notation for measures 7-9, continuing the rapid sixteenth-note passages with triplets.

10 (lento) (Allegro.)

Musical notation for measures 10-13, showing a tempo change from Adagio to Allegro.

14

Musical notation for measures 14-16, featuring sixteenth-note patterns.

17

Musical notation for measures 17-19, featuring sixteenth-note patterns.

20 Prestissimo.

Musical notation for measures 20-22, featuring rapid sixteenth-note passages.

23

Musical notation for measures 23-25, featuring sixteenth-note patterns.

26 (maestoso)

Musical notation for measures 26-28, featuring sixteenth-note patterns.

QUEEN: INNUENDO, 1991**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 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

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
 Sei frei mit Deinem 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 ...



Innuendo - Part 1

♩ = 73

Ein zählen: one, two three, four

Keyb.

Bass

Drums

7

8

distorted

feedback

distorted

Keyb.

Bass

Drums

11

Voc.

fall

Oh_ oh_

E(no3)

E(no3)

Git.1

8

8

8

Keyb.

Bass

gliss.

Crash

HiHat closed

HiHat open

Bassdrum

Snare

15

Voc.

frei

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

E^b(no3)

E

Git.1

8

8

8

Keyb.

Bass

Drums

19

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

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

Git.2

Keyb

Bass

Drums

23

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

Git.1 C#

Git.2

Keyb

Bass

Drums

27

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

Git.1 F# G# G# E

Git.2

Keyb

Keyb

Bass

Drums

Innuendo - Part 2

♩ = 100
52 A D- A D-
Piano *P rubato*

56 E F E F
Lead-Voc. 8
Through the sor-row, all through our splendour, Don't take off-ence at my in-nu-en-do
Pno *con ~~rit.~~ sempre*

60 *molto rubato* C Ab/C *ritardando molto...*
Chor *pp*
C F/C do-do-do-do-do-do-do do-do-do-do-do-do do-do-do-do
Pno *pp*

65 ♩ = 152 A- G F Handclap:
Git. I
Pno *ff subito*

68
Clap
Git. I E F E F E F7 E
Pno

73

Clap

Solo Git.

Git. I

Pno

A- G F

76

Clap

Solo Git.

Git. I

Pno

E F E F E F7 E A-

Gitarrensolo ad lib!

81

Clap

Solo Git.

Git. I

Pno

G F

loco

86

Clap

Solo Git.

Git. I

Pno

E F E F7 E F E E

Lauf 8va basso!

Innuendo - Part 3

92

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

T/B

Piano

96

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

T/B

Pno.

100

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

T/B

Pno.

105

S/A
free, be free to your - self

T/B

Pno.

SPANISCHE REISE

Musik: Gerhard Wehner
Kl. Bearb.: Walter Franz

Paso doble

Paso doble - Tempo

© 1970 by Rolf Budde Musikverlag, Berlin

Modell einer Stilanalyse:

<i>Flamenco</i>	Spanische Reise	<i>„Klass. Tanzmusik</i>
Rasgueados ☹ ☹☹☹☹☹ Ornamentik/ Melismen	■ ☹ ☹☹☹☹ 1, 3, 25/26 ■ (Triolenfigur 13,16, Sechszehntel 69)	
skalische Engmelodik, fallender Duktus, Wechsel von Haltetönen und Melismen (spontan- unregelmäßig)	■ (20-25) ■ (13/14 u.a., allerdings in umgekehrter Reihenfolge)	■■■■■ ■■■■■ aber: durchgehendes Muster (nicht spontanes Ausdrucksmittel)
a) relativ frei strömende Melodik b) komplexes Akzentmuster (Gitarre): 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 keine wörtliche Wie- derholung, keine identische „Strophen“, sondern dauernde Varianten bei strenger Bindung an die Vorgaben des maqams	■■ Synkopen (1, 13 u.a.): „exotisches“ Element ■ (manchmal + 2 = 10: 9-10, 27-28)	■■■■■ ■■■■■ ■■■■■ (meist 8taktig) ■■■■■ Akzentstufentakt durchgehende Muster: hm-ta-Begleitung, 2taktige Phrasenmuster u. a. taktgerechte Akzente symmetrisches Periodenschema Refrainbildung (= wörtliche Wiederholung von Teilen)
Flamenco-Formel: d C B A (abwärts) Sekundreibungen durch die Vermischung von 1. und 2. Stufe der phrygischen Tonart	■■ (1-5, Wellenbewegung), 19- 25, 63-70, 71-77 gerade diese Stellen sind andererseits aber besonders „klassisch“ wegen der Motivsequenzierung und des Stimmtauschs (63ff.) Die Flamencoformel wird nicht als Phrygisch empfunden, sondern ist immer auf das Kadenzschema von d-Moll bzw. D-Dur bezogen (A = V, nicht I). Sie wird also als exotisches Moment eingesetzt. Exotisch wirken auch der Dur- Moll-Wechsel und die Vermischung der beiden Kadenz (g- Moll in der Dur- Kadenz, T. 55)	■■■ ■ 40, 58 Kadenzharmonik: d g A D (Moll) D G A D (Dur) „romantische“ Reizharmonik / Chromatik / Alterationen
		■ Stimmtausch 63-70 / 71-77 ■■ fast durchgehend Sequenzierungen (kontrapunktische Satztechnik, motivische Arbeit)

Gruppe 1b, Beispiel: Siguiriyas

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.

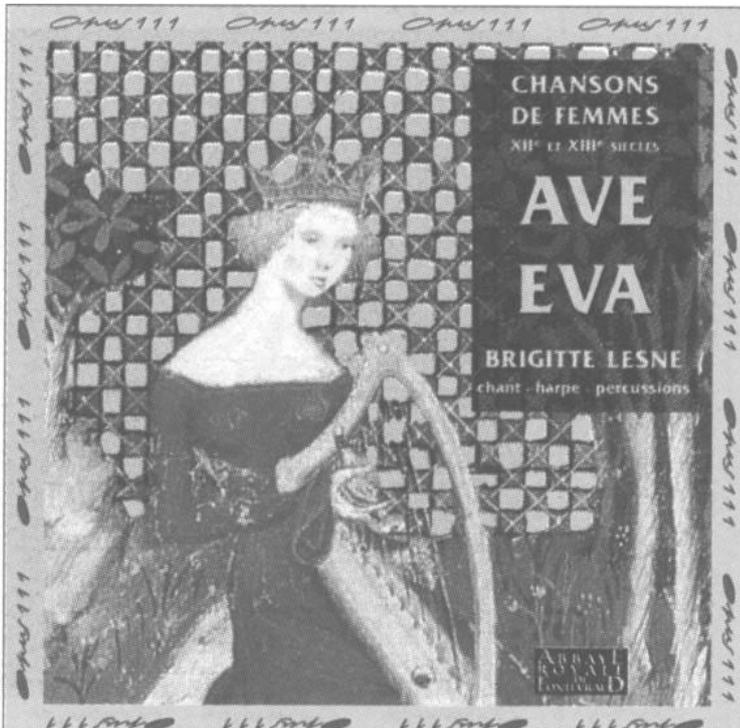
Siguiriyas

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

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

Michel Wankell, LK 12/1, 1997: "Flamenco-Stück"

The musical score is presented in a vertical layout, with measures numbered from 17 to 81. It consists of two main parts: guitar and voice. The guitar part is written in a complex rhythmic style, characteristic of flamenco, with frequent sixteenth and thirty-second notes. The voice part features melodic lines with various ornaments and phrasing. Key annotations include '8va' (octave) and '2mal wiederholt' (repeated twice). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.



Spanien 1. H. 13. Jh.

1. 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"

2.

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

Ir me quería yo por este Caminico (CD „Die goldene Pforte zur Frühen Musik“)

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'.

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).

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“)



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

F,es,des,c, durchgehende Klatschrhythmen

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

À la „Asturias“ (Anfang), dann fallender Tetrachord, aber recht „klassisch“

Vangelis: Conquest of Paradise

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

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

instrumental

D.C. al Fine

"Conquest of Paradise" von *Vangelis Papathanassiou* wurde ursprünglich für den Kolumbus-Film "1492 - Eroberung des Paradieses" geschrieben (1992). Mangels Filmerfolg blieb auch der Soundtrack zunächst in den Regalen der Schallplattenläden liegen und entwickelte sich erst 1994 - zwei Jahre später - zum Hit, weil der Boxer Henry Maske den Titelsong des Films als Hymne in einem Weltmeisterschaftskampf einsetzte. Ursprünglich hatte Maske dafür das Stück "Oh Fortuna" aus den "Carmina Burana" von Carl Orff vorgesehen, bekam jedoch nicht die Genehmigung dafür. Als Ersatz wählte er daraufhin das ebenso hymnische, aber kaum bekannte "Conquest of Paradise". Komponist Vangelis Papathanassiou verarbeitete dabei musikalisches Material aus dem 17. Jahrhundert. Der A-Teil des Stückes entspricht in Harmonik und Melodik dem Standardmuster der Folia, einem Tanz, der schon um 1500 im portugiesischen Raum bekannt war. Auf dieses Schema haben in den darauffolgenden 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)

Handwritten musical score for guitar, consisting of two systems of ten staves each. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The top system is annotated with "1. System" and "2. System" in the right margin. The bottom system is annotated with "3. System" in the left margin.

Klassische Merkmale im Gegensatz zum Flamenco:

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

Das unfromme Glaubensbekenntnis des Körpers

Kulturelle Kreuzung: Joaquín: Cortés fordert einen neuen Fusion-Flamenco

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

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

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

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

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

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

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

Das Hauptverdienst des Frankfurter Abends aber dürfte in der für unmöglich gehaltenen Verschmelzung von klassischem Ballett und spanischem Volkstanz liegen. Während die weichen Fließbewegungen des Balletts die Illusion der Schwerelosigkeit anstreben, wird der Flamenco förmlich in den Boden hineingetanz. Er ist der Erde verbunden, zielt nicht himmelwärts. Die Wurzeln des Flamenco liegen im Boden, und der fast bewegungslose Oberkörper des Tänzers suggeriert bei allen Stampfbewegungen nicht selten eine statuenhafte Starre. Cortés vereinigt in seiner Person gestische Schrofheit mit schwebender Leichtigkeit. Seine opulente Hommage an das eigene Volk der Zigeuner lebt gerade aus der Gleichzeitigkeit der Extreme. Nur einmal an diesem Abend gerät sein selbstbewußter Crossover-Flamenco bedrohlich in die Nähe eines kulturellen „commercial“: Schweißbedeckt steht Cortés mit einer angezündeten Zigarette im fahlen Licht eines Punktcheinwerfers 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 Farucca (21:50)

First system of musical notation, measures 1-8. The top staff contains a melodic line with various rhythmic patterns and fingerings (2, 3, 3, 3, 4, 5, 6, 3, 7, 3, 3, 8). The middle and bottom staves are empty.

Second system of musical notation, measures 9-16. The top staff continues the melodic line with measures 9-16, including fingerings (9, 3, 10, 11, 3, 12, 13, 3, 14, 15, 16). The middle and bottom staves are empty.

Third system of musical notation, measures 1-12. The top staff contains a melodic line with measures 1-12 and fingerings (2, 3, 4, 5, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12). The middle and bottom staves are empty.

Fourth system of musical notation, measures 13-24. The top staff contains a melodic line with measures 13-24 and fingerings (13, 3, 14, 15, 16, 3, 17, 18, 19, 20, 3, 21, 22, 23, 24). The middle and bottom staves are empty.

Fifth system of musical notation, measures 1-12. The top staff contains a melodic line with measures 1-12 and fingerings (2, 3, 4, 5, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12). The middle and bottom staves contain accompaniment.

Sixth system of musical notation, measures 13-24. The top staff contains a melodic line with measures 13-24 and fingerings (13, 3, 14, 15, 16, 3, 17, 18, 19, 20, 3, 21, 22, 23, 24). The middle and bottom staves contain accompaniment.

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

All^o ma non troppo. (M. 1-126) (pour chasser les mauvais esprits)

Musical notation for measures 1-11, including piano and vocal staves with dynamics like *f*, *pp*, and *mf*.

Musical notation for measures 12-21, including piano and vocal staves with dynamics like *mf*, *pp*, and *mf*.

Musical notation for measures 22-27, including piano and vocal staves with dynamics like *mf*, *p*, and *mf marc. il canto*.

Musical notation for measures 28-33, including piano and vocal staves.

Musical notation for measures 34-39, including piano and vocal staves with the instruction *LANDELAS* and lyrics *Ah! Ah! Ah! Ah!*.

Musical notation for measures 40-44, including piano and vocal staves with lyrics *Ah! Ah!* and piano instruction *ff e molto marcato*.

Musical notation for measures 45-49, including piano and vocal staves with lyrics *Ah! Ah!*.

Musical notation for measures 50-54, including piano and vocal staves with lyrics *Ah! Ah! Ah!*.

Musical notation for measures 55-62, including piano and vocal staves with lyrics *Ah! Ah!*.

Musical notation for measures 63-70, including piano and vocal staves.

Musical notation for measures 71-77, including piano and vocal staves.

Musical notation for measures 78-84, including piano and vocal staves with the instruction *molto dim.*

Musical notation for measures 85-91, including piano and vocal staves.

Musical notation for measures 92-98, including piano and vocal staves with dynamics like *mf cresc.* and *dim.*

Musical notation for measures 99-104, including piano and vocal staves with dynamics like *p cresc.* and *dim.*

Musical notation for measures 105-110, including piano and vocal staves with dynamics like *ff* and *dim.*

Musical notation for measures 111-116, including piano and vocal staves with dynamics like *p cresc.* and *ff*.

Musical notation for measures 117-122, including piano and vocal staves with dynamics like *ff* and *dim.*

Musical notation for measures 123-128, including piano and vocal staves with dynamics like *p*, *pp poco rit.*, and *morendo*.

Musical notation for measures 129-136, including piano and vocal staves with dynamics like *pp a tempo* and *più pp*.

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

Aufbau(des Flamencos)

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

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

Garms, S. 35



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



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

S. 254f.: *El amor brujo*

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

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

Dann begegnet Candelas dem attraktiven Zigeuner Carmelo, der ihr den Hof macht. Gern würde sie dessen Liebe erwidern, aber das Gespenst erscheint jede Nacht und versetzt sie in Angst und Schrecken, zumal wenn sie sich mit Carmelo verabredet hat. So scheucht der Tote das Paar jedesmal 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 Papenbrock den poetischen Kern des *Cante jondo*. In *El amor brujo* nimmt die anfängliche Verzweigung jedoch ein gutes, fast burlesk heiteres Ende. Dies ist für den Hauptteil überlieferter *Cante-jondo-coplas* nicht der Fall.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

THE AUGURS OF SPRING
DANCES OF THE YOUNG GIRLS
LES AUGURES PRINTEMPS
DANSES DES ADOLESCENTES

Igor Stravinsky: Sacre, 1913

[13] Tempo giusto $\text{♩} = 60$

Tutti pizz.
VI. I *mf*

C. Ing. 1 2
Fag. 1 2
Cor. in Fa 1, 2 3, 4 5, 6 7, 8
VI. II *sempre simile*
Vie. *sempre slacc.*
Ve. *sempre slacc.*
Cb. *sempre slacc.*

1, 2 senza marc.
mf sempre
mf sempre

1, 2 3, 4 5, 6 7, 8
Cor. in Fa *come sopra*
Tr. in Do 1
VI. I *pizz.*
VI. II
Vie.
Ve.
Cb.

1, 2 3, 4 5, 6 7, 8
Cor. in Fa *sempre simile*
Tutti (age div.) *sempre slacc.*
Tutti (non div.) *sempre slacc.*
Tutti (non div.) *sempre slacc.*
Tutti (non div.) *sempre simile*
Tutti (non div.) *sempre simile*
Tutti (non div.) *sempre slacc.*
Tutti (non div.) *sempre slacc.*

C. Ing. 1 2
Fag. 1 2
Cor. in Fa 1, 2 3, 4 5, 6 7, 8
VI. II *pizz.*
Vie. *mf*
Ve. *mf*
Cb. *mf*

1, 2 3, 4 5, 6 7, 8
Cor. in Fa *sempre simile*
Tutti (age div.) *sempre slacc.*
Tutti (non div.) *sempre slacc.*
Tutti (non div.) *sempre slacc.*
Tutti (non div.) *sempre simile*
Tutti (non div.) *sempre simile*
Tutti (non div.) *sempre slacc.*
Tutti (non div.) *sempre slacc.*

Fl. pic. 1 2
Ob. 1 2
C. Ing. *come sopra*
Cl. Sic. in Re
Cl. in Sib 1 2 3
Cor. in Fa 1, 2 3, 4 5, 6 7, 8
Tr. in Do 1
VI. I
VI. II
Vie.
Ve.
Cb.

1, 2 3, 4 5, 6 7, 8
Cor. in Fa *come sopra*
Tr. in Do 1
VI. I *pizz.*
VI. II
Vie.
Ve.
Cb.

1, 2 3, 4 5, 6 7, 8
Cor. in Fa *sempre simile*
Tutti (age div.) *sempre slacc.*
Tutti (non div.) *sempre slacc.*
Tutti (non div.) *sempre slacc.*
Tutti (non div.) *sempre simile*
Tutti (non div.) *sempre simile*
Tutti (non div.) *sempre slacc.*
Tutti (non div.) *sempre slacc.*

Ob. 1 2
C. Ing. 1 2
Fag. 1 2
Tr. in Do 1
VI. I *pizz.*
VI. II
Vie. *pizz.*
Ve. *poco meno f*
Cb. *f*

1, 2 3, 4 5, 6 7, 8
Cor. in Fa *sempre simile*
Tutti (age div.) *sempre slacc.*
Tutti (non div.) *sempre slacc.*
Tutti (non div.) *sempre slacc.*
Tutti (non div.) *sempre simile*
Tutti (non div.) *sempre simile*
Tutti (non div.) *sempre slacc.*
Tutti (non div.) *sempre slacc.*

Igor Stravinsky: Sacre (1913)

18

19

20

21

Ob. 1
Cl. in F 1, 2
Fl. 1, 2
Picc.
VI. I
VI. II
Via.
Vc.
Cb.

Ob. 1
Cl. in F 1, 2
Fl. 1, 2
Picc.
VI. I
VI. II
Via.
Vc.
Cb.

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

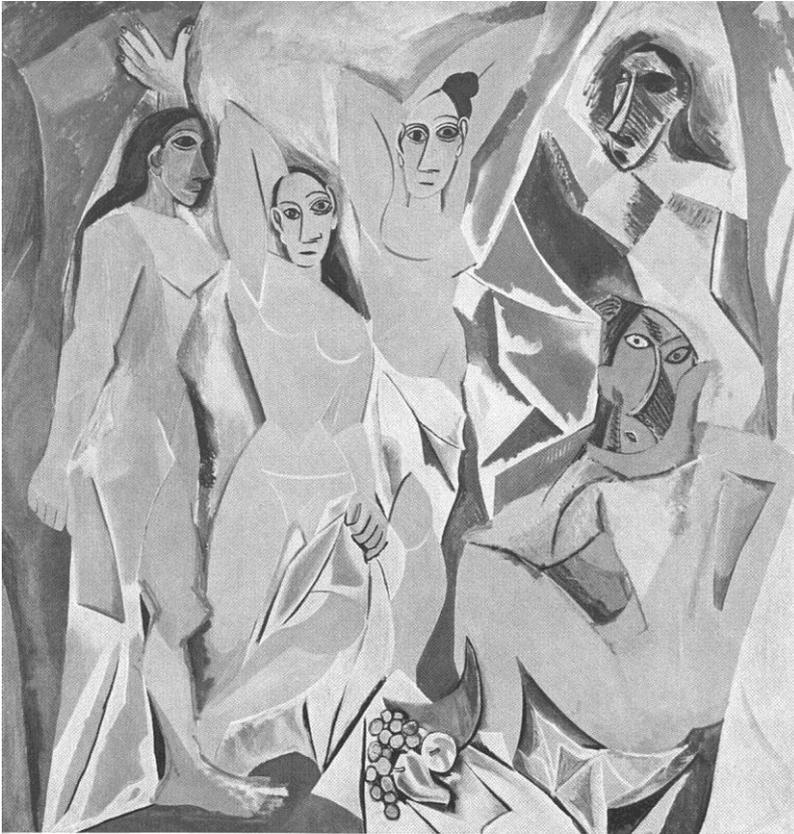
998

999

1000

Merkmale Neuer Musik (Sacre) 1913:

- Rhythmisierete 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.“



Pablo Picasso: Les Demoiselles d'Avignon (1907)

Maurice Ravel: Boléro, 1928

I. Thema (Flöte usw.)

Musical score for Maurice Ravel's Boléro, 1928, showing the first theme (I. Thema) for Flute and other instruments. The score includes parts for Trommel (Drum), Viola, and Vcl. (Violin). The drum part features a 3/4 time signature and a 4/4 time signature, with a 3-measure rest. The Viola and Violin parts are marked with 'usw.' (etc.) and '(Ostinato)'.

Musical score for Maurice Ravel's Boléro, 1928, showing the first theme (I. Thema) for Flute and other instruments. The score includes parts for Trommel (Drum), Viola, and Vcl. (Violin). The drum part features a 3/4 time signature and a 4/4 time signature, with a 3-measure rest. The Viola and Violin parts are marked with 'usw.' (etc.) and '(Ostinato)'.

Musical score for Maurice Ravel's Boléro, 1928, showing the first theme (I. Thema) for Flute and other instruments. The score includes parts for Trommel (Drum), Viola, and Vcl. (Violin). The drum part features a 3/4 time signature and a 4/4 time signature, with a 3-measure rest. The Viola and Violin parts are marked with 'usw.' (etc.) and '(Ostinato)'.

Musical score for Maurice Ravel's Boléro, 1928, showing the first theme (I. Thema) for Flute and other instruments. The score includes parts for Trommel (Drum), Viola, and Vcl. (Violin). The drum part features a 3/4 time signature and a 4/4 time signature, with a 3-measure rest. The Viola and Violin parts are marked with 'usw.' (etc.) and '(Ostinato)'.

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

Musical score for Maurice Ravel's Boléro, 1928, showing the second theme (II. Thema) for Bassoon and other instruments. The score includes parts for Trommel (Drum), Viola, and Vcl. (Violin). The drum part features a 3/4 time signature and a 4/4 time signature, with a 3-measure rest. The Viola and Violin parts are marked with 'usw.' (etc.) and '(Ostinato)'.

Musical score for Maurice Ravel's Boléro, 1928, showing the second theme (II. Thema) for Bassoon and other instruments. The score includes parts for Trommel (Drum), Viola, and Vcl. (Violin). The drum part features a 3/4 time signature and a 4/4 time signature, with a 3-measure rest. The Viola and Violin parts are marked with 'usw.' (etc.) and '(Ostinato)'.

Musical score for Maurice Ravel's Boléro, 1928, showing the second theme (II. Thema) for Bassoon and other instruments. The score includes parts for Trommel (Drum), Viola, and Vcl. (Violin). The drum part features a 3/4 time signature and a 4/4 time signature, with a 3-measure rest. The Viola and Violin parts are marked with 'usw.' (etc.) and '(Ostinato)'.

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 urchinlicher und fremder, die ungeschlachten, kantig gehobelten Formen der heidnischen iberischen Kunst; und schließlich kommt dieser Atavismus in den beiden rechten Figuren zu etwas ganz Entlegenem und Primitivem, zu den erschreckenden Ritualmasken der afrikanischen Negerkunst.

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

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

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

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

Volker Scherliess:

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

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

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

EL AMOR BRUJO (DER LIEBESZAUBER) ERSTES BILD

Einleitung und Szene

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 **Allegro**
A - y!

8 (con dolor)
Yo no sé que sien-to, ni sé qué me pa - sa

16 *angstlich (con temor)*
Can-de-la que

23 *beschleunigend affret.*
cuan - do és - te mar - di - to gi - ta - no me fár - ta

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

34 *quadruplo (con angustia)*
ce - los! A - y!

42 Cuando el río - o sue - na qué quer - rá de - cir? A - y!

48 *mit Wahnwitz (con desvario)*
Por que - rer a o - tra se or - ví - a de mí! A - y!

54 *zwanghaft rit. (con forza)*
Cuan - do el fue - go a - bra - sa Cuan - do el ri - o sue - na... Si el a - gua no ma - ta el fue - go a tempo

60 *still und geheimnisvoll*
A mi el pe - sar me con - de - na A mi el que - rer me en ve - ne - na! A mi me ma - tan las pe - nas!

A - y!

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

1 Allegro

Yo no sé que sien-to, ni sé qué me pa - sa
 cuan - do és - 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! A - y!
 Cuando el río - o sue - na qué quer - rá de - cir? A - y!
 Por que - rer a o - tra se or - ví - a de mí! A - y!
 Cuan - do el fue - go a - bra - sa Cuan - do el ri - o sue - na... Si el a - gua no ma - ta el fue - go
 A mí el pe - sar me con - de - na A mí el que - rer me en ve - ne - na! A mí me ma - tan las pe - nas!
 A - y! A - y!

Chanson du chagrin d'amour.

Canción del amor dolido.

Allegro. (♩ = 100)

1. Flauti.
2.

Oboe.

1. Clarineti.
in La.
2.

Fagotto.

1. Cori.
in Fa.
2.

Timpani.

Piano.

Voce.

Violini 1.

Violini 2.

Viola.

Violoncelli.

Contrabaassi.

1. Flauti.
2.

Oboe.

1. Clarineti.
in La.
2.

Fagotto.

1. Cori.
in Fa.
2.

Timpani.

Piano.

Voce.

Violini 1.

Violini 2.

Viola.

Violoncelli.

Contrabaassi.

f sempre

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

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

Dabei sollten folgende Aspekte berücksichtigt werden:

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

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

Arbeitszeit: 4 Unterrichtsstunden

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

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

Gitarrenstimmung



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

The image shows a musical score for 'Polo' by Manuel de Falla. It consists of a piano part and a guitar part. The piano part is written in treble and bass clefs. The guitar part is written in treble clef. The score includes various markings such as 'lehaft', 'Vivo (♩ = 80)', 'piano', 'f', 'marcato', and 'come prima wie beim ersten Mal'. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, and 13 indicated.

17 *f* 1 2 2 1 2 2 1 2 *p*

21 *f* 1 2 2 1 2 2 1 2 *p*

25 *f* 1 2 2 1 2 2 1 2 *p*

29 *mit Feuer*
con furore

Guar - do u -
Ich trage ei -

1 2 2 1 2 2 1 2 *f*

33 - na -
- nen
sotto frei im Vortrag
p

1 2 2 1 2 2 1 2

Ed. (senza sord.) ohne Dämpfer

37 - y!"

Guar - do u - na
Ich trage einen

più sonoro *klangvoller*

1 2 2 1 2 2 1 2 *f*

"A."

41 - y!"

Guar do u - na pena en mi pe - cho
Ich trage einen Kummer in meinem Herzen

p

45 - y!"

Guar do u - na pena en mi pe - cho
Ich trage einen Kummer in meinem Herzen

"A."

49 *starkes Crescendo*
cresc. molto

kurz
como

a Tempo

- y!"

Que á na - die se la - di - réi
Den ich niemand gestehe!

cresc.

a Tempo

(colla voce)
mit der Gesangsstimme

*Ed. **

73 *meno f* ma intenso aber intensiv
weniger

ya! - flucht!

"A"

77 *cresc.* *f* *pesantite* *schwerfällig*

X anten
Den ich

cresc. *colla voce*
mit der
Gesangs-
stimme

82 *a Tempo, ma più mosso*
aber bewegter

me lo dió á en-ten-der!
niemand gestehel!

a Tempo, ma più mosso

86 *f* *cresc.* *starkes Crescendo* *molto*

"A" - y!"

ff *8ª besser...*

53

57 *♩. **

61 *marc.* *come prima*
wie beim ersten Mal

65 *frei im Vortrag* *sciolto*

Mal - ha
Verflucht

ya el
sei

a - mor. mal.
die Liebe, ver-

69 *♩. senza sord.* *cresc.*

Mal - ha
Verflucht

ya el
sei die

a - mor.
Liebe,
mal -
ver-

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

Melodiegestaltung**Flamencoelemente:**

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

Begleitung

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

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

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

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

Beziehung zum Text:

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

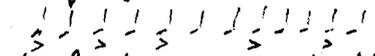
Ästhetik/Wertung

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

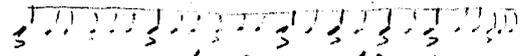
Darstellung:	5	
Punkte:	40	
Prozente:	100	

zeichnen. Die ganz vereinzelte
 Deszendenz ^(T. 50) und die wörtlichen
 Wiederholungen ^(T. 42+45) sind der nur ein-
 mal richtig auftretende Tetrachord (T. 52)
 sind Zeugnis des großen klassischen
 Einflusses. Grobstrukturiert wird die Melodie von dem einleitenden
 A₁, der 1. langen Pause, dem 1. Vers-
 einsetze, der 2. langen Pause, und
 dem ~~2.~~ 2. Vers-einsetze und dem
 Schlußpaß. De Falla bediente sich
 sowohl der periodischen Form
 (T. 66-74), als auch der dem
 Feset stark nachempfundenen
~~unregelmäßigen~~ ^{periodischen} Versesatz (T. 42), die
 für den freien Flamencostil prägen.
 Die ~~Phylogenetische~~ ^{metrische} ~~Einheit~~ ^{Vielschichtigkeit}
 des ursprünglichen Lante Jondo
 wird nur in den Takten 68 und
 72 ~~angezeigt~~ in der Melodiestimme
 angedeutet, ansonsten liegen
 die ~~metrischen~~ ^{metrischen} Akzente im-
 mer auf der ersten Zählzeit
 des Dreiertakts, also im selben
 Metrum wie die Begleitung. Der
 eigentliche Rezitationston in phy-
 sioch e, das darüber liegende
 c, wird nur an einer Stelle ^Z
 als solcher verwendet. (T. 66ff.)

R Viel wichtiger wird die II. Stufe
 genommen, was auf die klassische
 Kadenz verweist und auf a-moll,
 obwohl Lante Jondo eigentlich
 in phrygisch komponiert wurde.
 Sehr interessant ist die
 Umsetzung des Flamenco-
 rhythmus der bekanntlich
 zwölf Grundeinheiten besitzt:



Markant daran ist der Wechsel
 zwischen Zweiertakt und Dreier-
 metrum. De Falla wählt nun
 als Grundmetrum den 3/4-Takt.
 Er setzt gezielt nach ~~viert~~
 Takten Dreiertakt den stark
 akzentuierten ~~Dreier~~ Zweiertakt
 ein dreimal ein, so daß ein
 Muster entsteht:



In diesem Muster wirkt dieser
 Wechsel der Metren durch die
 Verlängerung des Dreiertakts und
 die Verkürzung des Zweiertakts
 fast karikaturistisch überspitzt.
 Dieses Muster tritt zu Be-
 zimm viernmal auf, bis die Melodie
 stimme mit den übrigen einsetzt.
 Hier beschränkt sich die Be-

VERS LA FLAMME

Poème
(1914)

Alexander Scriabin
(1872-1915)
Op. 72

Allegro moderato

pp sombre

pochiss.

con sord. ()*

pp

p *mp*

p *pp*

poco *sf poco*

*) una corda

Carmen (1875)

Nº 1. Einleitung.

Georges Bizet.
(1838 - 1875)

Allegro giocoso. ♩ = 116.

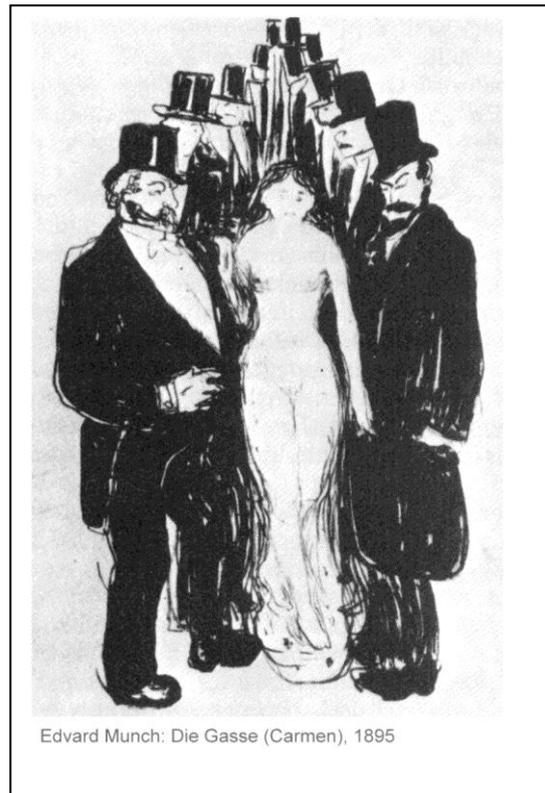
g. Orca. *ff*
 6
 11
 17
 23
 29
 35
 40
 45
 50 *Trp. For.*
 55 *p ma molto marcato*
 61
 67

73 *dim.*
 78 *g. Orca.*
 83 *espress.*
 88 *cresc. molto*
 94
 99
 104
 109
 115 *più ff*
 121 *Andante moderato. ♩ = 88.*
 128
 135 *dim.*
 142 *cresc. molto* *molto lunga*

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 sogenannten "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 Ballett von Mats Ek / Musik von Georges Bizet

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 identifiziert, 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 unheilbringend. 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 festgefühten 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.

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

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

Aufgaben:

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

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

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

I

CARMEN

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

II

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

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

III

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



Sistrum

zingarella, zingara: Zigeuner(in)

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

Dem Hauptträger Don José 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 hingewiesen. Andere sehen ihre Erfindung als dramatisch notwendig an, um einen Gegensatz zu Carmen zu haben und die "Stimme des Guten" in José zu personifizieren.

Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner:

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



Célestine Galli-Marié (1840–1905) als Car- Marguerite Chapuy, die erste Micaëla nach der
 men im vierten Akt nach der Kostümfigurine Kostümfigurine der Uraufführung von Émile Detaille
 zur Uraufführung der Oper im März 1875. und Georges Clairin.

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

16 Tal. Remendado. *f* Rezit. Halb. Zwischen den

18 *f colla voce*

20 *a tempo* Carmen (er zieht Micaëla hervor.) Ha, ein

22 *a tempo* Taten verbißt dort, jemand sich! [Bai]

24 *p*

26 Micaëla. (erröthend.) Don Jo - sé

28 D. José (erkennt Micaëla) Wie kanst du's wa - gen? Sag anwas suchst du

30 Mica - ä - ä - la!

32 *oressc.*

34 *Andantino moderato. = 88* Im Tal steht ei - ne

36 hier?

38 *Andantino moderato.*

40 *p*

42 *f*

44 *Hr. 3*

46 *p*

48 *f*

Hüt - te, wo ven - las - ein Gott verfauchst du -

50 *f*

52 *f*

54 *f*

56 *f*

58 *f*

60 *f*

62 *f*

64 *f*

66 *f*

68 *f*

70 *f*

72 *f*

74 *f*

76 *f*

78 *f*

80 *f*

82 *f*

84 *f*

86 *f*

88 *f*

90 *f*

16 *mf* Bit - te, ei - ne Mit - ter har - tet dein; wo sie bang mit hei - ßen

18 *p*

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

22 *oressc.* Schil - lo doch die ses Sch - nen, Jo - sé, Ach, Jo -

24 *mf* *poco* sé! *dim. molto*

26 *oressc.* *a tempo* sei seh, komm mit mir! ach, komm mit mir! Carmen (zu D. José.)

28 *mf* *fortissimo* Ich geh, so geh, mir ist es recht, Du taugst für un - ser Handwerk

30 *f*

32 *f*

34 *f*

36 *f*

38 *f*

40 *f*

42 *f*

44 *f*

46 *f*

48 *f*

50 *f*

52 *f*

54 *f*

56 *f*

58 *f*

60 *f*

62 *f*

64 *f*

66 *f*

68 *f*

70 *f*

72 *f*

74 *f*

76 *f*

78 *f*

80 *f*

82 *f*

84 *f*

86 *f*

88 *f*

90 *f*

Animato un poco. Sch! lecht, Du José, Je, besser ist's, du gehst. [Bai]

92 *oressc.* Viel? Du sagst ich soll schrei - den? Soll ich ei - wig dein mei - den?

94 *Animato un poco.*

96 *f*

98 *f*

100 *f*

102 *f*

104 *f*

106 *f*

108 *f*

110 *f*

112 *f*

114 *f*

116 *f*

118 *f*

120 *f*

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 Guitarron und Tamburinen.

№ 12. Zigeunerlied.

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

5 1er Vorhang geht auf. (Tanz.)

10

15

20

25

30

34

39 *Ob. Kl. Fr.*

43 *Ob. Kl. Fr.*

47 Carmen. *con ritmo.*
(Der Tanz hört auf.) Was ist Zigeuners höchste Lust? — Wenn heimatliche Töne

52
klin - gen, Er - in - nerung mit leisen Schwin - gen ein süß Ge - fühl weckt in der

56 Brust. Hört ihr der Tamburinen

60 Klang? das Rauschen der Gitarre Saiten, wie lustig sie den Tanz be-

64 *rit. molto dim.*
gleiten; da-zu er tönt — Zigeuner-sang, da-zu er tönt Zigeuner-

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

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

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

82
la, tra la 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 Ringe und das Goldgeschmeide; wie herrlich ist im bunten