



Universität Hamburg

Programmheft

Internetversion



chor und
orchester
universität
hamburg

konzert

am sonntag
27. 6. 2004
musikhalle
großer saal
20:00 uhr

**El Salón
México**
Aaron Copland

Octavio Paz
Blanco
Wim Dirriwachter
Uraufführung
frederick martin, sprecher

**Rapsodie
espagnole**
Maurice Ravel

La vida breve
Manuel de Falla
Szenen und Tänze
flamencogruppe gota de fuego:
iris caracol, tanz
antonio aparicio, gesang
rüdiger zietz, gitarre

chor und orchester
universität hamburg
leitung bruno de greeve

PROGRAMMFOLGE

Aaron Copland (1900-1990) - El Salón México (1936)

Wim Dirriwachter (1937) - Blanco (Octavio Paz) (2003)

Frederick Martin, Sprecher

- | | | |
|---|---------------------|---------------------------------|
| 1 | Piel de penumbra | <i>Andante</i> |
| 2 | FUEGO | <i>Allegro</i> |
| 3 | Rio de sangre | <i>Lento</i> |
| 4 | AGUA | <i>Moderato</i> |
| 5 | Violencias violetas | <i>Larghetto - Tumultuoso</i> |
| 6 | TIERRA | <i>Adagio</i> |
| 7 | Remolinos azules | <i>Lento - Allegro con brio</i> |
| 8 | AIRE | <i>Andante</i> |

Pause

Maurice Ravel (1875-1937) - Rapsodie espagnole (1907/8)

- Prélude à la nuit
- Malagueña
- Habanera
- Feria

Manuel de Falla (1876-1946) - La vida breve (1913)

- | | | |
|---|-------------------|----------------|
| - | Acte I - | Intermezzo |
| - | Acte II Tabl. 1 - | Szene und Tanz |
| - | Acte II Tabl. 2 - | Szene und Tanz |

mit der Flamencogruppe Gota de Fuego:
Iris Caracol, Tanz
Antonio Aparicio, Gesang
Rüdiger Zietz, Gitarre

Chor und Orchester der Universität Hamburg

Leitung Bruno de Greeve

Zum mexikanisch-spanischen Programm

von Bruno de Greeve

Nach dem gelungenen, außerordentlich gut besuchten Winterkonzert mit der Aufführung von Dohnányis unbekanntem *Cantus vitae*, die uns alle sehr hingerissen hat, war es natürlich eine schwere Aufgabe, ein geeignetes folgendes Programm zu finden.

Etwas ganz anderes sollte es werden, aber etwas gleich 'Unerhörtes'... und das ist es geworden.

An erster Stelle bot sich das neue Werk an, das der Niederländer **Wim Dirriwachter** - ein ehemalige Hochschulkollege von mir und Freund - für uns komponiert hat: **Blanco** auf ein Gedicht von Octavio Paz (Nobelpreisträger 1990). Der Text hat - wie Paz selber schreibt - mehrere Schichten oder besser: 'Stränge'. In dem Werk von Dirriwachter werden manche dieser Stränge von einer Sprechstimme, vom Orchester begleitet, frei vorgetragen, wobei von dem Deklamator rhythmisch rezitiert wird; andere werden vom Chor gesungen. Das musikalische Idiom ist zwar modern, aber melodisch und rhythmisch singbar und dadurch verständlich.

Mehrere Jahre hindurch hatte Dirriwachter zunächst einzelne Chorsätze fertig gestellt, bis er im Sommer 2003 das Gedicht vollständig vertont hatte. Etwas Neuere als dieses kann man sich also nicht wünschen.

Eine Verbindung mit der mexikanischen Herkunft des Dichters Octavio Paz haben wir dann musikalisch mit **El Salón México** des amerikanischen Komponisten **Aaron Copland** knüpfen können. Dieser hatte bei einer Reise nach Mexiko dieses sehr berühmte Tanzlokal besucht und danach mehrere Lieder und Tanznummern gesammelt und sie zu einem stimmungsvollen und schwungvollen Orchesterstück zusammen- oder lieber: umgeschmiedet.

Die spanische Sprache, womit wir uns in diesem Programm befassen, war auch Anlass, uns der **Rapsodie espagnole** von **Maurice Ravel** zuzuwenden - ein nicht anspruchloses Werk, bei dem das Orchester die ganze Palette seines Könnens entfalten darf. Ravel feierte mit diesem ersten Orchesterwerk sofort einen großen Erfolg und gewann dadurch Anerkennung. Das Werk atmet unverkennbar spanische Atmosphäre mit zugleich ganz virtuosen Effekten: eingangs eine schwüle *Prélude*, dann eine lebendige *Malagueña*, danach eine schmachtende *Habanera* und als letzter Satz *Feria*, das Volksfest in einem großen aufreizenden Tanz.

Der Glücksfall für meinen Programmentwurf war diesmal der Fund einer in Vergessenheit geratenen kurzen Oper **La vida breve** von **Manuel de Falla**. Als Oper kaum noch gespielt, sind doch die instrumentalen Tänze und das Intermezzo in verschiedensten Bearbeitungen sehr beliebt geworden.

Aber: Dass darin auch einige Szenen mit Chor enthalten sind, das war für mich die große Überraschung! Aus diesen Szenen und Tänzen ließ sich leicht eine Art Suite zusammenstellen, denn die einzelnen Teile sind durch eine motivische Verwandtschaft miteinander verknüpft, die sie zu einer wirklich sinfonischen Einheit vereinen. Zugleich ist die Musik unverkennbar spanische Folklore und Tanzmusik, wobei dies durch den Auftritt einer Flamencogruppe noch unterstrichen wird.

In dieser Form werden wir aus dieser fast vergessenen Oper ein neues Werk wieder herstellen, das man kaum mehr vergessen wird!

Schön und amüsant zugleich auch, dass wir alte rote (Leit-)Fäden aus unseren früheren Programmen jetzt wieder aufnehmen und weiterspinnen können:

Tod und Leben (*Mors et Vita*), Mensch und Leben, Liebe und Leben, das leichte Sein, Leben und Jenseits, Traum und Leben, Gesang des Lebens, und nun: **das kurze Leben!**

Zum Schluss möchte ich einmal bekennen, dass ich es vor wenigen Jahren nicht gewagt hätte, ein solches Programm anzubieten: wegen der Schwierigkeiten, ein neu komponiertes Werk einzustudieren und uraufzuführen, auch technisch schwerere Werke wie die von Copland und Ravel einzustudieren, und - wie bei de Falla - eine Konzertbühne mit Flamencotänzern zu betreten. Aber die vielen guten Erfahrungen der letzten Jahre, mit Chor und Orchester solche unbetretenen Wege zu gehen und mich durch Chor- und Orchestermitglieder gestützt zu wissen - dass auch sie Spaß daran haben und sich voll einsetzen - machen mir Mut.

Und nicht nur das: Auch Sie als Zuhörer haben uns in den vielen abenteuerlichen Programmen nicht allein gelassen. Im Gegenteil, Sie sind in immer größerer Zahl zu unseren Konzerten gekommen. Wenn es auch seit vielen Jahren unser Motto ist, stets Überraschungen zu bieten, so ist es doch unser Publikum, das sich auf Ungewohntes einlässt und unsere Konzerte - für sich selbst und zugleich auch für uns - erst zu einem Erlebnis macht. Ein wenig Lob und Dank dafür möchte ich einmal ausgesprochen haben!

Also, willkommen bei unserem neuen Programm:

Es wird spannend und schön, es hat viel Melos wie auch Rhythmus,
es erfasst Kopf und Körper, es bietet Sentiment und Temperament.

Es wird nicht nur gesungen und gespielt,
sondern auch gesprochen, gerufen und getanzt!

■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■ AARON COPLAND (1900 - 1990) ■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■

von Gisela Hubert

■ Zur Biografie von Copland

Aaron Copland wurde am 14.11.1900 als Sohn eines litauischen Einwanderers in Brooklyn/USA geboren. Schon früh hat es ihn zur Musik hingezogen; als Kind besuchte er Konzerte des New York Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Walter Damrosch. Der Unterricht seines Lehrers Rubin Goldmark, bei dem er Harmonielehre und Kontrapunkt studierte, und der sehr viel Wert auf Beethoven und Wagner legte, stärkte letztlich doch Coplands Begeisterung für die damals als minderwertig erachteten Komponisten Mussorgsky, Debussy und Ravel.

Wie fast alle seiner Generationengenossen unter den Komponisten verbrachte auch Copland seine wichtigsten Lehrjahre in Europa: So lernte er 1921-1924 als einer der ersten amerikanischen Schüler in Paris bei Nadia Boulanger.

Nachdem er in die USA zurückgekehrt war, gewann er für die Zeit von 1925 bis 1927 ein Stipendium der Guggenheim Stiftung und 1930 mit seiner *Dance Symphony* den mit 5.000 US\$ dotierten Preis beim Kompositionswettbewerb der R.C.A. Victor. Von 1927 bis 1937 lehrte er an der New School for Social Research in New York, 1935 bis 1944 und 1951/52 an der Harvard University in Cambridge (Mass.). Er war Assistant Director und Leiter der Kompositionsklasse des Berkshire Musik Center in Tanglewood (Mass.). Während dieser Jahre der Lehrtätigkeit hat sich Copland in einer Vielzahl von Schriften auch zum Selbstverständnis amerikanischer Kunst und Künstler unter soziologischen Aspekten geäußert.

Mit dem Ziel, eine typisch amerikanische, auch breiteren Höerschichten zugängliche Musik zu schreiben, hat sich Copland zunächst mit dem Jazz auseinandergesetzt und eine Verbindung von dessen Elementen mit den Stilmitteln avantgardistischer Musik versucht. Dabei kam er zu der Erkenntnis, dass erst nach einer totalen Rücknahme und Sparsamkeit der musikalischen Ausdrucksmittel wirklich ein spezifisch amerikanisches Musikidiom erschaffen werden könne. In dieser zweiten Phase entstanden u. a. die Ballettkompositionen *Rodeo*, *Billy the Kid* und *Appalachian Spring*. Deren Beliebtheit beruht vorwiegend auf der Verwendung folkloristischer Elemente. Diese "schlichtere Schreibweise" sah Copland rückblickend weniger als eine Konzession an das Publikum an denn als Notwendigkeit einer musikalischen Natürlichkeit. In einer dritten Phase schließlich, während der 50er und 60er Jahre, wandte sich Copland dann den seriellen Techniken Schönbergs zu. Danach hat er nur noch wenig komponiert und verstärkt für Schallplattenaufnahmen und Konzerte als Dirigent - häufig auch seiner eigenen Werke - gearbeitet. Aaron Copland starb am 2. Dezember 1990 in New York, kurz nach seinem 90. Geburtstag.

■ Coplands Werke

Aaron Copland hat drei Sinfonien geschrieben; in diese Kategorie lassen sich aber auch einige andere Werke einordnen, wie zum Beispiel die frühe *Dance Symphony* oder die *Symphonic Ode*. Inspiriert durch den Film *Nosferatu* von Friedrich Murnau und angeregt durch seine Kompositionslehrerin Nadia Boulanger entstand 1922 Coplands erste Orchesterkomposition: die Ballettmusik *Grogh*, aus der später

dann die *Dance Symphony* wurde. Wiederum angeregt durch Nadia Boulanger, die ihn bat, ein Werk für Orgel und Orchester zu komponieren, entstand 1924 Coplands erster vollgültiger Beitrag zur Sinfonik, der in zwei verschiedenen Versionen existiert: als *Sinfonie für Orgel und Orchester* stellte Nadia Boulanger sie als ein Werk eines ihrer zahlreichen amerikanischen Schüler bei einem Konzert mit dem New York Symphony Orchestra vor, zu dem sie von Walter Damrosch eingeladen worden war. Damrosch soll damals sehr beeindruckt von dem Werk des begabten jungen Mannes gewesen sein. 1928 hat Copland diese Sinfonie ohne Orgel neu orchestriert und sie als *1. Sinfonie* betitelt. Im gleichen Jahr fand die Uraufführung unter Ernest Ansermet in Berlin statt.

Zu seinen bekanntesten Ballettsuiten gehören *Billy the Kid* (1938), *Rodeo* (1942) und *Appalachian Spring* (1944). Zu diesen drei Werken zählt aber stilistisch vor allem auch *El Salón México* (1933 - 1936). In diesem nach einer Mexikoreise 1932 geschriebenen Werk hat er sich zum ersten Mal sehr ausgiebig durch Folklore inspirieren lassen. Coplands besonderes Anliegen war es, die mexikanische Atmosphäre einzufangen.

Das 1944 fertig gestellte Ballett *Appalachian Spring* wurde für die Martha Graham Dance Company geschrieben. Früh schon hatte Copland den Jazz in seine Arbeit einbezogen, da ihm dieser als genuine amerikanische Musik bestens geeignet erschien, jene angestrebte ‚solide amerikanische Tradition‘ zu schaffen. Die Chance, ganz besondere Aspekte möglicher Beziehungen zwischen Jazz und ernster Musik zu behandeln, erhielt er durch den Auftrag des Jazz-Klarinettenisten Benny Goodman. Mit dem *Klarinettenkonzert* (1948) näherte sich Copland so nach 20 Jahren wieder dem Jazz.

Die *Latin American Sketches* sind über einen Zeitraum von 12 Jahren entstanden. Wie schon in dem über 30 Jahre zuvor entstandenen *El Salón México* oder auch dem *Danzón Cubano* (1942) hat Copland in den *Three Latin-American Sketches* durch die Verwendung folkloristischer Vorlagen musikalische ‚Skizzen‘ geschaffen und sich mit diesem Stück wieder seinem früheren Ideal der ‚Einfachheit‘ genähert.

Copland hat ein umfangreiches Werk hinterlassen, darunter ein Klavierkonzert (1926), das Klaviertrio *Vitebsk* (1929), eine Klaviersonate (1942), ein Klavierquartett (1950), die Schulooper *The Second Hurricane* (1937) und die *Outdoor Overture* (1938) für High-School-Orchester, *Music for the Theater* (1925) für Kammerorchester, Musik zu den Verfilmungen von John Steinbecks Erzählungen *The Red Pony* (1948) und *Of Mice and Men* (1939); sie gehören wohl zu den größten Musikwerken, die je für den Film geschrieben wurden.

Doch auch als Autor ist er hervorgetreten, z. B. durch das auch ins Deutsche übersetzte Buch *Vom richtigen Hören der Musik*, Hamburg 1967, oder durch Aufsätze und Essays, die als Sammlung unter dem Titel *Copland on Music* erschienen sind.

■●●●●●● El Salón México ●●●●●●■

Aaron Copland unternahm 32-jährig eine Reise nach Mexiko, auf der er durch die Bekanntschaft mit mexikanischer Lied- und Tanzfolklore zu der Komposition *El Salón México* angeregt wurde. Wie er selbst berichtet, war sein Kontakt mit dieser Volksmusik eher oberflächlicher Natur. Ihm ging es nicht wie etwa Bartók oder Kodály um das Sammeln und Bewahren originaler Volksmusik, sondern er ließ sich von der Folklore, so wie sie für die Touristen aufbereitet war und wie sie in dem populären Tanzlokal *Salón México* in der Hauptstadt geboten wurde, beeindrucken und anregen:

„Ich habe ganz deutlich gespürt, dass es kindisch gewesen wäre, eine musikalische Interpretation eines der tiefsten Aspekte jenen Landes zu versuchen: des Mexiko der antiken Zivilisation oder des revolutionären Mexiko von heute. Um dieses machen zu können, muss man das Land richtig kennen. Das höchste, was ich für mich in Anspruch nehmen konnte, war, das Mexiko des Touristen widerzuspiegeln, und deshalb dachte ich an den ‚Salón México‘, weil man sich in jenem ‚brodelnden Menschengewimmel‘ auf ganz natürliche und keineswegs affektierte Art dem mexikanischen Volk nah fühlen konnte. Es war nicht so sehr die Musik, die ich dort hören konnte, sondern eher der Geist, den ich dort spüren lernte, der mich anzog. Etwas von diesem Geist hoffe ich in meiner Musik ausdrücken zu können.“

Dieses Werk wurde 1936 fertig gestellt und am 27. August 1937 vom mexikanischen Sinfonieorchester unter der Leitung von Carlos Chávez in Mexico-Stadt uraufgeführt. Es wurde dann im Juni 1938 auf dem

16. Festival der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik in London gespielt, und brachte Copland einen Exklusivvertrag bei Boosey and Hawkes ein. Leonard Bernstein, der engen Kontakt mit Copland hatte, hat *El Salón México* 1949 für Klavier bearbeitet.

Die Quellen für Coplands Komposition sind die Bücher *Cancionero mexicano*, hrsg. von Frances Toor (Mexiko 1931), in welchem *El palo verde*, *La Jesusita* und *Corrido de Rivera* enthalten sind. Dieses Buch enthält dreizehn Lieder im Arrangement für Klavier oder Gitarre. Ferner der Band *El folklore y la música mexicana* von Ruben M. Campos (Mexico, 1928). Beide Werke erheben den Anspruch, dass alle Lieder zum ersten Mal erscheinen. Toor bezeichnet die Sammler der Lieder und die Bearbeiter in ihrem Vorwort als gute Kenner der mexikanischen Folklore und dass die Lieder also so rein wie möglich erhalten seien. Campos bringt im Anhang seines Buches 100 mexikanische Volkslieder, die er selbst für Klavier gesetzt hat, wobei er einer Anmerkung zufolge die Melodien unverändert ließ. Mit Ausnahme von zwölf Melodien, deren Komponisten er angibt, hat er die Melodien von Volkssängern abgehört, die er eigens dafür bezahlte, ihm die Melodien so oft vorzusingen, bis er sie aufgeschrieben hatte.

Copland räumt ein, dass *El Salón Mexico* grundsätzlich von der gängigen Form der Ouvertüre oder Phantasie über Volkweisen abweicht. Copland verwendet für sein Werk vor allem folgende Lieder: *El palo verde*, *La Jesusita*, *El mosquito*, *El mosco*, und *Corrido de Rivera*. Auch lassen sich Motive von *La Cucaracha*, *Danza indígena*, *Aire suriano* und *El Curripiti* wiederfinden. Keine der Melodien kommt gänzlich in der ursprünglichen Form vor; von ihnen werden Tonfolgen ‚abgeleitet‘. Die ursprünglichen Melodien haben sowohl melodische als auch rhythmische Veränderungen erfahren und sind in diesem Prozess feiner geworden. Manchmal vermischen sich auch Fragmente verschiedener Melodien und formen eine neue Idee. Copland hat den Geist und die charakteristischen Redewendungen der mexikanischen Volksmusik mental verinnerlicht und sie in Musik gebracht, die wiederum seine eigene ist.

■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■ WIM DIRRIWACHTER (* 1937) ■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■

(Übersetzung aus dem Niederländischen: Katrin Weibezahn)

Wim Dirriwachter, 1937 in 's-Hertogenbosch (Niederlande) geboren, studierte am Konservatorium Brabant Schulmusik bei Cor de Man, Klavier bei Jan Wijn und Komposition bei Jan van Dijk. Nach Abschluss seines Studiums qualifizierte er sich zusätzlich für Orchesterleitung bei Piet Ketting. Von 1960 bis 1975 war er als Musiklehrer an der Pädagogischen Akademie in Tilburg tätig. Er war Gründer und fünf Jahre lang Dirigent des Tilburger Vokal Ensembles. Als Dirigent des Tonkunstchores Tilburg trat er regelmäßig mit dem Brabanter Orchester auf. Von 1975 bis 1998 war er am Konservatorium Groningen verpflichtet, wo er neben dem Hauptfach Schulmusik die musiktheoretischen Fächer und Komposition unterrichtete. Viele von Dirriwachers Kompositionen wurden im Laufe der Jahre durch diese Tätigkeiten angeregt.

In seiner Zeit als Lehrer an der Pädagogischen Akademie entstanden verschiedene Werke mit pädagogisch-didaktischem Ziel, wie z. B. eine Sammlung von Volksliedfassungen für den Grundschulunterricht (*Spiel die Balalaika*, 1972) und diverse kleinere Werke für Schulchor. Er führte 1973 mit dem Sänger Gerard Reker (Bass), dem Tonkunstchor und dem Brabanter Orchester zum ersten Mal seine *Todesfuge* mit dem Text von Paul Celan auf. Seine Tätigkeiten als Pianist veranlassten ihn zum Komponieren und Aufführen seiner *10 Etüden für Klavier* (1974). Für das Tilburger Vokal Ensemble schrieb er seine *Missa Brevis* (1975).

Während seiner Zeit in Groningen leitete Dirriwachter das Orchester des Konservatoriums bei der ersten Aufführung seiner *Promvariationen* (1978) bei einem Promenadenkonzert, welches als Abschluss der *Woche der Niederländischen Musik* in der *Oosterpoort* von Groningen stattfand. 1980 gab es einen neuen Jahrgang Schulmusikstudenten, die instrumental derart spezialisiert waren, dass ein interessantes Ensemble formiert werden konnte. In dieser Zeit schrieb Dirriwachter seine *12 Europäischen Volkslieder*. Für seinen Kollegen Rob Smit, bereits jahrelanger Leiter eines Jugendorchesters, komponierte er im Auftrag des Rundfunksenders NCRV *Le Tambour et l'Amour* (1985).

Als in den Niederlanden Musik als Schulabschlussfach eingeführt wurde, entstand eine große Nachfrage nach geeigneter Ensemble-Musik. Dirriwachter bekam von der Lehrervereinigung für Schulmusik den

Auftrag, ein Werk für eine variable Besetzung zu schreiben: *Griechische Tänze* (1986). 1989 bat sein Kollege Bruno de Greeve ihn ein Werk zu schreiben, das für einen Studentenchor mit Begleitung einzelner Blasinstrumente geeignet wäre. Das Ergebnis war *I shall keep singing* (acht Gedichte von Emily Dickinson). Die erste Aufführung des Kammerchores des Konservatoriums Groningen unter der Leitung von Bruno de Greeve fand in der *Oosterpoort* statt. Dem Groninger Gitarrenduo Remco de Haan und Eric Westerhof widmete Dirriwachter seine *Sonate für zwei Gitarren* (1993). Zusammen mit seinem Kollegen, dem Bratschisten Kees Dekkers, hob er 1994 das für diesen komponierte Bratschenkonzert *Mixing memory and desire* aus der Taufe, welches vom Orchester des Konservatoriums begleitet wurde. Für Kees Dekkers und seine Studenten schrieb er außerdem *24 Etüden für Bratsche* (1996).

Auch verschiedene Musikstudenten des Konservatoriums Groningen baten ihn um eine Komposition, welche sie auch bekamen und gerne für ihre Abschlussprüfung verwendeten: *Drei Lieder zu Texten von Leo Vroman* (1985) für den Bariton Gerrit Jan Rutgers, *Fünf Volkslieder von den Hebriden* (1992) für die Klarinettistin Yfynke Hoogeveen und die Pianistin Loes van Ras. Während seines letzten Jahres am Konservatorium Groningen unterrichtete Dirriwachter den afrikanischen Studenten Felix Nassi, der ihn auf die Spur der westafrikanischen Musiktradition brachte. Dies führte nach den nötigen Transkriptionen und Arrangements zu einem Arbeitsbesuch in Cotonou in Westafrika und letztendlich zum Chorliederszyklus *Un wa e loo* (2001) für gemischten Chor und acht Instrumente. Die erste europäische Aufführung fand vor einem halben Jahr in Leeuwarden (Niederlande) statt.

Durch die Premiere von heute Abend wird eine frühere Form der Zusammenarbeit wieder zum Leben erweckt. Inspiriert durch die poetische Kraft von Octavio Paz, und angeregt von Bruno de Greeve, kam das Werk *Blanco* (2003) zustande.

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ Blanco / Weiß ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

von Wim Dirriwachter
(Übersetzung aus dem Niederländischen: Jacomijn Klever)

■ Einführung

Der mexikanische Dichter Octavio Paz (1914-1998) schrieb das Gedicht *Blanco* im Jahre 1966, als er in Indien sein Land als Botschafter vertrat. Das Gedicht atmet den Geist des Tantrismus aus dem alten Indien, erinnert aber gleichzeitig an einen alten romantischen, von den Surrealisten übernommenen Traum: die Grenzen zwischen Leben und Poesie auszuwischen.

In einer Einführung zur ersten Ausstellung tantrischer Kunst im Westen aus dem Jahre 1970 erläutert Paz die Sicht des Tantrismus. Diese Einführung, die unter dem Titel *De blanco gedachte* (Der blanke Gedanke) in der Essaysammlung *De levensboom* (Der Lebensbaum) (Amsterdam 1991, S. 233-241) veröffentlicht wurde, lässt sich auch als Kommentar zu dem Gedicht *Blanco* lesen. Der nachfolgende Text ist zum größten Teil dieser Einführung entlehnt.

„Der Tantrismus betrachtet den menschlichen Körper als eine Abbildung des Universums. Diese Sichtweise schlägt sich in einer magischen Physiologie und einer erotischen Alchimie nieder. Das Universum atmet wie ein Körper und der Körper wird von denselben Gesetzen von Vereinigung und Trennung beherrscht, die auch die Materie beseelen und deren permanente Metamorphosen bewirken. Die Entstehung neuer Erscheinungen wird als ein alchimistischer Prozess betrachtet. Mystische Lehren und rituelle Vorschriften, die in alten Tantrismen beschrieben werden, sind auf eine harmonische Vereinigung von Gegensätzen gerichtet.

So wird die sexuelle Vereinigung als Homologie der Meditation gesehen, da diese in gleicher Weise in eine Entleerung mündet: in den blanken Gedanken. Die sexuelle Alchimie gipfelt in der Transmutation des Samens in den „Gedanken der Erleuchtung“: Das Sperma zerbirst lautlos im Schädel des Initiierten ...“

„Der Tantrismus ist ein Ritual der Überschreitung, ein Versuch, zum ursprünglichen Zustand zurückzukehren, in dem es keinen Unterschied gab zwischen den Kasten, zwischen dem Du und dem Ich, zwischen dem Hier und dem Dort. Diese Rückkehr zur Einheit des Anfangs bedeutet vor allem, in ein unbekanntes Gebiet durchzudringen, in das, was sich nicht verändert und vor jedem Beginn und nach jedem Ende existiert: in das Nirwana, Brahman. Die Wiedereroberung der ursprünglichen Zeit mündet in die Auflösung

der Zeit. Der buddhistische Tantrismus stellt diesen Zustand als eine Leere dar, die dem Nichts gleich ist: blanko ...“

„Neben einer magischen Physiologie und einer sexuellen Alchimie ist der Tantrismus auch eine Astrologie des Körpers. Die Himmelskörper befinden sich in einer permanenten rhythmischen Konjunktion und Disjunktion. Der menschliche Körper wiederum ist ein Raum, der von Konstellationen und Zeichen bevölkert ist. Der Tantrismus versteht die alte Metapher wörtlich: Sterne = Zeichen = Schicksale. Der Himmelsraum ist nicht nur der Schauplatz der kosmischen Erotik, er ist selber eine empfindsame, zitternde Ausgedehtheit wie die menschliche Haut. Umgekehrt ist der menschliche Körper auch eine Konstellation von Zeichen und folglich ein semantisches Universum, eine Sprache.

Jede Übereinstimmung ruft wieder eine neue Übereinstimmung hervor: wenn der Sternenhimmel der semantische Archetyp des Körpers ist, ist der Körper der erotische Archetyp der Sprache. Diese Sprache ist eine esoterische Sprache - sandhyabasa: „Dämmerungssprache“ oder, in der modernen Übersetzung, „intentionale Sprache“- in der den Ausdrücken, die sich normalerweise auf geistige Begriffe und rituelle Gegenstände beziehen, erotische materielle Bedeutungen zuerkannt werden ...“

„Die „intentionale Sprache“ und die Metaphern der Tantra sind nicht nur eine Methode, dem Außenstehenden die wahre Bedeutung der Rituale zu verhüllen, sie sind auch der verbale Ausdruck einer universalen Analogie, auf der die Poesie gründet. Die tantrischen Texte, die Philologen und Exegeten zur Verzweiflung bringen, werden von derselben poetischen Notwendigkeit beherrscht, welche unsere Barockdichter dazu brachte, eine Sprache innerhalb der spanischen Sprache zu erschaffen, und die für Mallarmé und Joyce eine Quelle der Inspiration war: die Idee, dass das geschriebene Wort eine Abbildung des Kosmos ist. Aber der poetische Esoterismus des Westens, der dem Tantrismus am nächsten ist, ist der trobar clus der provenzalischen Poesie.“

Blanco soll, so Paz, als eine Abfolge von Zeichen gelesen werden, die auf dem Papier verstreut sind. Während des Lesens entfaltet sich nach und nach, im Stil des statischen Fortbewegens - wozu eine Rolle mit tantrischen Zeichnungen und Emblemen einlädt -, eine Art Raum. Der Raum fließt, baut einen Text auf, wischt ihn wieder aus, schreitet fort, als ob er Zeit wäre. Die Teile, aus denen der Text besteht, liegen verstreut wie die Flächen, Farben, Symbole und Figuren eines Mandalas.

Die mittlere Kolumne des Gedichts hat den Übergang des Wortes von anfänglicher Stille in erneute Stille zum Thema, durch die vier Stadien Gelb, Rot, Grün und Blau. Die linke Kolumne ist ein erotisches Gedicht, das in vier Momente aufgeteilt ist, die den vier Elementen Feuer, Wasser, Erde und Luft entsprechen. Die rechte Kolumne ist ein Gedicht, das kontrapunktisch zu dem der linken Kolumne gelesen werden kann. Es besteht aus vier Variationen über Gewahrwerden, Wahrnehmen, Vorstellen und Begreifen.

Die musikalische Gestaltung folgt der poetischen Gestaltung auf dem Fuße. In den Teilen 1, 3, 5 und 7 wird die mittlere Kolumne des Gedichts von einem Rezitator wiedergegeben. In diesen Teilen ist die Musik von den im Text vorherrschenden Bildern inspiriert. In den Teilen 2, 4, 6 und 8 sind dem Chor die vier Momente des erotischen Gedichts zugewiesen. In diesen Teilen lässt der Rezitator den parallel laufenden Text der rechten Kolumne hören. Die Titel der acht Teile entstammen dem Text.

(An dieser Stelle möchte Bruno de Greeve einige Bemerkungen einfügen, die zu einem besseren Verständnis der großen Struktur dienlich sein könnten.)

1 Nach einigen gesprochenen Verszeilen wird man in den Streichern erster vager, dämmeriger Konturen gewahr, die sich allmählich zu melodischen Strukturen entwickeln.

2 Tänzerische Rhythmen und Melodien, Bläserfiguren und Streichertremoli suggerieren in diesem Segment Flammen und Feuerglut, dem ersten der vier Elemente entsprechend.

3 Wenn sich der Dichter ein Sandkorn im vertrockneten Flussbett nennt, erklingt eine dürre Streicherbegleitung als Erinnerung an die blutige Historie seiner Heimat Mexiko.

4 Das Element Wasser wird durch Harfenklänge und fließende große Wellenbewegungen hörbar, von „tief“ bis „hoch“ im Orchester.

5 Die herannahende Bedrohung durch Gewitter und Naturgewalt wird von dem Dichter und dem Komponisten mit Getrommel hervorgerufen.

6 Danach kommen Natur und Mensch in eine neue Phase: Aufkeimende Kräfte des Elements Erde erwecken Bilder von Fruchtbarkeit; in der Musik machen sich aufsteigende Linien von verschiedenartigen Klangblöcken los.

7 Klangfiguren, die sich in immer dichteren Kreisen drehen, verursachen Sinnestäuschungen, wie der Dichter vermag der Zuhörer nicht mehr zwischen Wahrnehmung und Denken zu unterscheiden; Zahl wird Musik, Worte verflüchtigen sich in der Stille.

8 Von der Schwerelosigkeit zur Schwerkraft zurückkehrend, wird Geist wieder zu Körper, Naturbilder werden zu erotischen Sinnbildern, Körper zur Quelle von Sprache.

Die Verwechslung und Verwirrung von allen sinnlichen Wahrnehmungen erklingt in einem polyphonen Gewebe in allen Chorstimmen bis der Kerngedanke des Gedichts - die Verwobenheit von Wirklichkeit und Unwirklichkeit - zu einem letzten Statement führt. (bdg)

Die Musik endet schon, bevor das Gedicht zur Stille zurückgekehrt ist. Während das Denken in einer Anhäufung von Erinnerungen an zuvor hervorgerufene Bilder „seinen Weg sucht“, wird der Zuhörer nicht mehr „in Musik eingetaucht“.

(P.S. von bruno de greeve)

Nach mehreren Jahren oft unterbrochener Arbeit hat der Komponist im letzten Jahr während des trockenen heißen Sommers die Orchesterpartitur in Reinschrift abgeschlossen - laut seiner Unterschrift, ohne sich dessen bewusst zu sein - genau an meinem Geburtstag!
Danke, Wim!!

Zwischenbemerkung der Redaktion:

Der Klavierauszug von Wim Dirriwachers *Blanco* ist mit einem handgeschriebenen Eintrag versehen: „für Bruno de Greeve und sein Chor und Orchester der Universität Hamburg“. *Blanco* ist also ein großes, fabelhaftes Geschenk, das in der Hamburger Musikhalle zur Uraufführung gelangt.

Dafür bedanken sich Chor und Orchester sehr herzlich.

Dank gebührt Dirriwachter auch deshalb, weil wir den folgenden Artikel über den Stil von *Blanco* abdrucken dürfen, den er - trotz einer generellen Abneigung, sich über eigene Werke zu äußern - dann doch geschrieben hat. Er begründete das Bruno de Greeve gegenüber zunächst so:

"Ich habe nie an musiktheoretischen Beschreibungen meiner eigenen Musik in Programmheften mitgearbeitet. Ein Zuhörer mit offenem Denkvermögen ist mir lieber als ein Zuhörer, der geblendet auf die wenigen Facetten einer musiktheoretischen Geschichte starrt, die er hat erkennen können. Ich gehe lieber auf Aspekte des Textes eines Werkes ein, wie in der Einleitung, die du schon hast, weil ich denke, dass ich damit bessere Bedingungen schaffe für ein aufgeschlossenes Publikum."

■ Der Stil der Komposition "Blanco"

Mein Leben lang hat mich allerlei modale Musik fasziniert. Als Chorknabe wurde ich mit dem gregorianischen Idiom vertraut. Ich erinnere mich noch gut, welchen Kick ich bekam, als ich im Alter von ungefähr 9 Jahren feststellte, dass ich nicht mehr auf den vorsingenden Chordirigenten oder auf mein Gedächtnis angewiesen war, um die in Quadratnotation geschriebenen gregorianischen Melodien treffsicher dekodieren zu können.

Bis zu meinem 40. Lebensjahr war mein Urteil über modale Musik zum größten Teil auf intuitiven Ideen gegründet. Dies war im Übrigen für einen Mönch, der für das Offizium in der Muttersprache neue Melodien komponierte, kein Hinderungsgrund, bei mir Privatunterricht zu nehmen. Auch bei der modalen Anwendung von Mehrstimmigkeit bezog ich damals viele intuitiv festgestellte „Gesetzmäßigkeiten“ ein. Das änderte sich radikal, als ich Ina Lohrs Standardwerk *Solmisation und Kirchentönenarten* kennen lernte. Auf einmal fielen viele verschiedene Vermutungen und intuitive Sicherheiten wie Puzzleteile an ihren Platz. Sowohl in meiner Unterrichtspraxis als auch beim Komponieren zog ich einen Vorteil daraus.

Als ich mich vor drei Jahren auf eine Arbeitsreise nach West-Afrika vorbereitete, hatte ich zum dritten Mal in meinem Leben ein Aha-Erlebnis, als ich die fast geometrische Logik der *Guidonischen Hand* erkannte.

Meine afrikanischen Freunde zeigten sich sehr offen für die Sicht Ina Lohrs. Eine modale Interpretation ihrer pentatonischen Melodien bietet viel mehr musikalisches Relief als die bei Ethnomusikologen üblichen pentatonischen Theorien. Sie erkannten, dass in ihrer Musiktradition erhalten geblieben ist, was der Westen im 18. und 19. Jahrhundert dem bezaubernden Überfluss der Mehrstimmigkeit geopfert hat.

Mit dem Wiederaufleben der Modalität in der westlichen Kunstmusik am Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts und ihrer Anwendung in der von der afroamerikanischen Musik inspirierten Popmusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheint der Westen endlich ein Gleichgewicht zwischen den horizontalen und vertikalen Möglichkeiten der modalen Tonräume gefunden zu haben.

Während ich *Blanco* komponierte, aber vor allem danach, erkannte ich allmählich, dass ich mich immer noch mit dem Geheimnis der Modalität beschäftige. In gewisser Hinsicht enthält der mittelalterliche Hexachord den Schlüssel zum Stil dieses Werkes. Die melodischen und harmonischen Möglichkeiten, die die traditionellen modalen Tonräume mir bieten, geben meinem Denken oft eine erste Struktur. Es kommt vor, dass in einem Augenblick eine musikalische Idee sich innerhalb des vertrauten Raumes des Hexachords abspielt, und im nächsten Augenblick singt sie sich in der Konfrontation mit einer anderen Lage, Umkehrung oder Spiegelung derselben Vorgabe davon los.

Ein Schlüsselakkord in *Blanco* ist der „dorische“ Sechsklang, der das Ergebnis einer Quintenschichtung der Töne des Hexachords auf dem dorischen zweiten Ton ist, und zwar dergestalt, dass die zentrale kleine Sekunde des Hexachords im Zentrum liegen bleibt. Wenn dieser Sechsklang verbunden wird mit einer oder mehreren seiner Transpositionen in verschieden(st)e Lagen und Umkehrungen, entstehen Stimmführungen mit melodischen Mustern. Diese bilden wiederum den Ausgangspunkt für weitere Entwicklungen. Im Übrigen sind funktionale harmonische Beziehungen bestimmend für die größeren Strukturen, wodurch eine gewisse Tonalität suggeriert wird.

Die rhythmischen Strukturen des Werkes haben eine taktgebundene Basis, wobei Entwicklungen und Verschiebungen sich oft nicht unmittelbar im Notenbild zeigen. Der Taktstrich funktioniert in einem solchen Fall ausschließlich als „Kilometerstein“ entlang einer Straße, wie Honegger einmal formulierte. Ich spiele gern mit Zahlen, vorzugsweise nicht zu auffällig; dadurch können Motive ihre Gestalt allmählich erheblich verändern. Ich mag ein übersichtliches Notenbild, das mit der nötigen Genauigkeit zum Klingen gebracht werden kann. Kein Überfluss an antimetrischen Figuren, keine graphischen oder vage notierten Dinge.

Kontrapunktische Bewegungen und Kontraste im Tempo weichen nicht ab von dem, was von jeher als auditiv wahrnehmbar betrachtet wird. Auch die instrumentale Färbung eines musikalischen Gedankens wird durch die üblichen Regeln für das klangliche Gleichgewicht, die Markierung und den Kontrast bestimmt.

Octavio Paz

Blanco

Como no ha sido posible reproducir aquí todas las características de la edición original de *Blanco* (México, 1967), señalo que este poema debería leerse como una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobra: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce. Algo así como el viaje inmóvil al que nos invita un rollo de pinturas y emblemas tántricos: si lo desentrollamos, se despliega ante nuestros ojos un ritual, una suerte de processión o peregrinación hacia ¿dónde? El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa - transcurre como si fuese tiempo. A esta disposición de orden temporal y que es la forma que adopta el curso del poema: su discurso, corresponde otra, espacial: las distintas partes que lo componen están distribuidas como las regiones, los colores, los símbolos y las figuras de un mandala ... La tipografía y la encuadernación de la primera edición de *Blanco* querían subrayar no tanto la presencia del texto como la del espacio que lo sostiene: aquello que hace posible la escritura y la lectura, aquello en que terminan toda escritura y lectura.

Blanco es una composición que ofrece la posibilidad de varias lecturas, a saber:

- a) En su totalidad, como solo texto;
- b) la columna del centro, con exclusión de las de izquierda y derecha, es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo »blanco« a lo blanco - al blanco), pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul;
- c) la columna de la izquierda es un poema dividido en cuatro momentos que correspondent a los cuatro elementos tradicionales;
- d) la columna de la derecha es otro poema, contrapunto del anterior y compuesto de cuatro variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento;
- e) cada una de las cuatro partes formadas por dos columnas puede leerse, sin tener en cuenta esa división, como un solo texto: cuatro poemas independientes;

Weiß

Da es nicht möglich gewesen ist, hier alle Besonderheiten der Originalausgabe von Blanco (México, 1967) wiederzugeben, weise ich darauf hin, dass dieses Gedicht als eine Abfolge von Zeichen auf einer einzigen Seite gelesen werden sollte. Gemäß dem Fortschreiten der Lektüre entfaltet sich die Seite: ein Raum, der in seiner Bewegung den Text erscheinen läßt, und der ihn gewissermaßen hervorbringt. Vergleichbar etwa der reglosen Reise, zu der uns eine tantristische Bildrolle mit ihren Gemälden und Emblemen einlädt: wenn wir sie entrollen, so entfaltet sich vor unseren Augen ein Ritual, eine Art Prozession oder Pilgerfahrt - wohin? Der Raum fließt, zeugt einen Text, läßt ihn verschwinden - verstreicht, als wäre er Zeit. Dieser Anordnung im zeitlichen Sinn - und das heißt: der Form, die der Verlauf des Gedichtes annimmt, sein Diskurs - entspricht eine andere, räumliche: die verschiedenen Teile, aus denen es sich zusammensetzt, sind verteilt wie die Regionen, die Farben, die Symbole und die Figuren eines Mandala ... Die Typographie und der Einband der Erstausgabe von Blanco wollten nicht so sehr die Anwesenheit des Textes unterstreichen, sondern vielmehr die des Raumes, der ihn trägt: das, was die Schrift und die Lektüre möglich macht, das, worin alle Schrift und alle Lektüre enden.

Blanco ist eine Komposition, die mehrere Leseweisen zur Auswahl anbietet, nämlich:

- a) den Text als Ganzes, als einzigen Text;
- b) die mittlere Kolumne, ohne die linke und die rechte zu beachten; sie ist ein Gedicht, dessen Thema der Übergang des Wortes ist, vom Schweigen zum Schweigen (vom en blanco, dem Weiß des unbeschriebenen Blattes, a lo blanco, zum Weißen, - al blanco, ins Ziel), wobei es vier Stadien passiert: Gelb, Rot, Grün und Blau.
- c) die Kolumne zur Linken; sie ist ein Gedicht, das sich aufteilt in vier Elemente, die den vier traditionellen Elementen entsprechen;
- d) die Kolumne zur Rechten; sie ist ein anderes Gedicht, Kontrapunkt des vorigen und komponiert aus vier Variationen über die Sinnesempfindung, die Wahrnehmung, die Einbildungskraft und das Begriffsvermögen;
- e) jeden einzelnen der vier Teile, die zweispaltig auftreten, kann man, ohne die Kolumnentrennung zu beachten, als einen Text lesen: vier selbständige Gedichte;

f) la columna del centro puede leerse como seis poemas sueltos y las de izquierda y derecha como ocho.

f) die Kolumne in der Mitte kann man als sechs Einzelgedichte lesen, und die der rechten und linken als acht.

*By passion the world is bound,
by passion too it is released.
"The Hevajra Tantra"
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.
Stéphane Mallarmé*

el comienzo
 el cimiento
la simiente
 latente
la palabra en la punta de la lengua
inaudita inaudible
 impar
grávida nula
 sin edad
la enterrada con los ojos abiertos
inocente promiscua
 la palabra
sin nombre sin habla

der urmoment
 das fundament
das samenkorn
 latent
das wort auf der spitze der zunge
unerhört unhörbar
 unvergleichlich
trächtig nichtig
 alterslos
die begrabene mit den offenen augen
unschuldig zweideutig
 das wort
ohne namen ohne rede

Sube y baja,
escalera de escupulario,
el lenguaje deshabitado.
Bajo la piel de la penumbra
late una lámpara.
 Superviviente
entre las confusiones taciturnas,
 asciende
en un tallo de cobre
 resuelto
en un follaje de claridad:
 amparo
de caídas realidades.
 O dormido
o extinto,
 alto en su vara
(cabeza en una pica),
 un girasol
ya luz carbonizada
 sobre un vaso
de sombra.
 En la palma de una mano
ficticia
 flor
ni vista ni pensada:
 oída,
aparece
 amarillo
cáliz de consonantes y vocales incendiadas.

Auf steigt und ab,
Strickleiter im Stollenschacht,
die unbewohnte Sprache.
Unter der Haut des Dämmerdunkels
pocht ein Lampendocht.
 Überlebend
unter den schweigsamen Wirrnissen,
 aufstrebend
in einem Stengel aus Kupfer,
 aufgelöst
in ein Laubwerk aus Helligkeit:
 Schutz
abgesunkener Wirklichkeiten.
Entweder eingeschlafen
oder ausgelöscht,
 hoch auf ihrem Stiel
(Kopf auf einem Speiß),
 eine Sonnenblume,
schon verkohltes Licht
 über einem Gefäß
voll Schatten.
 Auf der Fläche einer fiktiven
Hand,
 Blüte,
weder gesehen noch gedacht:
 gehört,
erscheinen sie
 gelb:
Kelch voller Konsonanten und entflammter Vokale.
auf der mauer der schatten des feuers *flamme umringt von löwen*
in dem feuer dein schatten und der meine *löwin im zirkus der flammen*
 seele zwischen den empfindungen
das feuer entfesselt dich und knotet dich an
Brot Gral Glut *früchte aus bengalischem licht*
 die sinne öffnen sich
 Mädchen
du lachst – nackt *in der magnetischen nacht*
in den gärten der flamme

en el muro la sombra del fuego *llama rodeada de leones*
en el fuego tu sombra y la mía *leona en el circo de las llamas*
 ánima entre las sensaciones
el fuego te desata y te anuda
Pan Grial Ascua *frutos de luces de bengala*
 los sentidos se abren
 Muchacha *en la noche magnética*
tú ríes – desnuda
en los jardines de la llama

La pasión de la brasa compasiva

Un pulso, un insistir,
oleaje de sílabas húmedas.
Sin decir palabra
oscurece mi frente
un presentimiento de lenguaje.
Patience patience
(Livingstone en la sequía)
river rising a little.
El mío es rojo y se agosta
entre sableras llameantes:
Castillas de arena, naipes rotos
y el jeroglífico (agua y brasa)
en el pecho de México caído.
Polvo soy de aquellos lodos.
Río de sangre,
 río de historias
de sangre,
 río seco:
boca de manantial
amordazado
por la conjuración anónima
de los huesos,
por la ceñuda peña de los siglos
y los minutos:
 el lenguaje
es una expiación
 propiciación
al que no habla,
 emparedado,
cada día
 asesinado,
el muerto innumerable.
 Hablar
mientras los otros trabajan
es pulir huesos,
 aguzar
silencios
 hasta la transparencia,
hasta la ondulación,
 el cabrilleo,
hasta el agua:

los ríos de tu cuerpo	<i>el río de los cuerpos</i>
país de latidos	<i>astros infusorios reptiles</i>
entrar en ti	<i>torrente de cinabrio sonámbulo</i>
país de ojos cerrados	<i>oleaje de las genealogías</i>
agua sin pensamientos	<i>juegos conjugaciones juglarías</i>
entrar en mi	<i>subyector y obyector abyector y absuelto</i>
al entrar en tu cuerpo	<i>rio de soles</i>
país de espejos en vela	<i>»las altas fieras de la piel luciente«</i>
país de agua despierta	<i>rueda el río seminal de los mundos</i>
en la noche dormida	<i>el ojo que lo mira es otro río</i>
me miro en lo que miro	<i>es mi creación esto que veo</i>
como entrar por mis ojos	<i>la percepción es concepción</i>
en un ojo más límpido	<i>agua de pensamientos</i>
me mira lo que miro	<i>soy la creación de lo que veo</i>
delta de brazos del deseo	<i>agua de verdad</i>
en un lecho de vértigos	<i>verdad de agua</i>

Die Leidenschaft der mitleidenden glut

Ein Pulsschlag, ein Andringen,
Anbränden von feuchten Silben.
Ohne ein Wort zu sagen,
verdunkelt meine Stirn
eine Ahnung von Sprache.
Patience patience
(Livingstone in der Trockenzeit)
river rising a little.
Der meine ist rot und dörft aus
zwischen lodernen Dünen:
sandiges Kastilien, zerfallene Spielkarten
und die Hieroglyphe (Wasser und Glut)
auf der Brust des gefallenen México.
Staub bin ich von jenen Schlammflächen.
Ein Blutfluss,
 ein Fluss von
Blutgeschichten,
 vertrockneter Fluss:
Quellmund,
verstopft
durch das namenlose Komplott
der Gebeine,
durch die klamme, felsgraue Clique der Jahrhunderte
und der Minuten:
 die Sprache
ist eine Buße,
 eine Sühneabgabe
für den, der nicht redet,
 eingemauert,
tagtäglich
 hingemordet,
der unzählige Tote.
 Reden,
während die anderen arbeiten,
heißt Knochen polieren,
 Schweigen
wetzen
 bis zur Durchsichtigkeit,
bis zum Welligwerden,
 zum Glitzerkräuseln,
zum Wasser:

die flüsse deines körpers	<i>der fluss der körper</i>
land des herzpochens	<i>gestirne infusorien reptile</i>
eindringen in dich	<i>nachtwandelnder zinnoberschwalm</i>
land geschlossener augen	<i>wogengang der geschlechterfolgen</i>
wasser ohne gedanken	<i>schaukelspiele paarungsgewühle gaukelkünste</i>
eindringen in mich	<i>unterworfen und entgegengesetzt</i>
beim eindringen in deinen körper	<i>verworfen und losgesprochen</i>
land der wachen spiegel	<i>ein fluss von sonnen</i>
land des munteren wassers	<i>»die erhabenen raubtiere mit schimmerndem felk«</i>
in der schlummernden nacht	<i>es flutet der samenfluss der welten</i>
ich schaue mich an in dem was ich	<i>das auge das ihn schaut ist ein anderer fluss</i>
anschaue / wie eindringen durch	<i>meine schöpfung ist das hier was ich sehe</i>
meine augen / in ein klareres auge /	<i>die wahrnehmung ist vorstellung</i>
mich schaut an was ich anschaue	<i>wasser der gedanken</i>
	<i>ich bin die schöpfung dessen was ich sehe</i>
delta von armen der begierde	<i>wasser der wahrheit</i>
auf einem taumellager	<i>wahrheit des wassers</i>

La transparencia es todo lo que queda

Paramera abrasada
del amarillo al encarnado
la tierra es un lenguaje calcinado.
Hay púas invisibles, hay espinas
en los ojos.
En un muro rosado
tres buitres ahítos.
No tiene cuerpo ni cara ni alma,
está en todas partes,
a todos nos aplasta:
este sol es injusto.
La rabia es mineral.
Los colores
se obstinan.
Se obstina el horizonte.
Tambores tambores tambores.
El cielo se ennegrece
como esta página.
Dispersión de cuervos.
Inminencia de violencias violetas.
Se levantan los arenales,
la cerrazón de reses de ceniza.
Mugen los árboles encadenados.
Tambores tambores tambores.
Te golpeo cielo,
tierra te golpeo.
Cielo abierto, tierra cerrada,
flauta y tambor, centella y trueno,
te abro, te golpeo.
Te abres, tierra,
tienes la boca llena de agua,
tu cuerpo chorrea cielo,
tierra, reventas,
tus semillas estallan
verdea la palabra.

*se desata se esparce árida ondulación
se levanta se erige ídolo entre brazos de arena
desnuda como la mente brilla se multiplica se niega
en la reverberación del deseo renace se escapa se persigue
girando girando visión del pensamiento gavilán
en torno a la idea negra cabra en la peña hendida
el vellón de la juntura paraje desnudo
en la mujer desnuda snap-shot de un latido de tiempo
pirauستا nudo de presencias real irreal quieto vibrante
inmóvil bajo el sol inmóvil pradera quemada
del color de la tierra color de sol en la arena
la yerba de mi sombra sobre el lugar de la juntura
mis manos de lluvia obscurecida por los pájaros
sobre tus pechos verdes beatitud suficiente
mujer tendida hecha a la imagen del mundo*

El mundo haz de tus imágenes

Del amarillo al rojo al verde,
peregrinación hacia las claridades,
la palabra se asoma a remolinos
azules.

Die Transparenz ist alles was bleibt

Öde, versengt
vom Gelb bis zum Inkarnat:
die Erde ist eine ausgebrannte Sprache.
Es gibt unsichtbare Stacheln, es gibt Splitter
in den Augen.
Auf einer rosigen Mauer
drei übersättigte Geier.
Sie hat weder Körper noch Gesicht noch Seele,
ist überall,
zermalmt uns alle:
diese Sonne ist ungerecht.
Die Wut ist erzen.
Die Farben
sind verstockt.
Verstockt ist der Horizont.
Trommeln Trommeln Trommeln.
Der Himmel wird schwarz
wie diese Seite.
Auseinanderstiebende Krähen.
Anrückende Drohung violetter Gewalten.
Es erheben sich die Sandwüsten,
das geballte Gewölk der Aschenrinder.
Es brüllen die angeketteten Bäume.
Trommeln Trommeln Trommeln.
Ich schlage dich, Himmel,
Erde, ich schlage dich.
Offener Himmel, verschlossene Erde,
Flöte und Trommel, Blitz und Donner,
ich öffne dich, ich schlage dich.
Du öffnest dich, Erde,
hast den Mund voller Wasser,
dein Leib trieft von Himmel,
Erde, du platzt,
deine Samen bersten,
es grünt das Wort.

*sie macht sich los breitet vergnügt sich aus trockene wellenbewegung
sie erhebt sich wirft sich auf als Idol zwischen armen aus sand
nackt wie der verstand glänzt sie vervielfacht sich verleugnet sich
im glitzernden widerschein der begierde wird sie wiedergeboren
entwischt verfolgt sich
kreisend kreisend vision des denkens sperber
rings um die schwarze idee ziege auf dem gespaltenen felsen
der flaum am verbindungsort nacktes gelände
auf der nackten frau snap-shot von einem pulsschlag der zeit
feuerfalter des gegenwärtigen wirklich unwirklich ruhig bebend
reglos unter der reglosen sonne verbrannte wiese
von der farbe der erde sonnenfarbe auf dem sand
das gras meines schattens auf dem ort der verbindung
meine regenhände verdunkelt von den vögeln
auf deinen grünen brüsten seligkeit genug
liegende frau gemacht nach dem bild der erde*

Die welt bündel deiner bilder

Vom Gelb zum Rot zum Grün,
Pilgerwanderung hin zu den Helligkeiten,
das Wort taucht auf in blauen
Strudeln.

Gira el anillo beodo,
 giran los cinco sentidos
 alrededor de la amatista
 ensimismada.
 Traslumbramiento:
 no pienso, veo
 - no lo que veo,
 los reflejos, los pensamientos veo.
 Las precipitaciones de la música,
 el número cristalizado.
 Un archipiélago de signos.
 Aerofanía,
 boca de verdades,
 claridad que se anula en una sílaba
 diáfana como el silencio:
 no pienso, veo
 - no lo que pienso
 la cara en blanco del olvido,
 el resplandor de lo vacío.
 Pierdo mi sombra,
 avanzo
 entre los bosques impalpables,
 las esculturas rápidas del viento,
 los sinfines,
 desfiladeros afilados,
 avanzo,
 mis pasos
 se disuelven
 en un espacio que se desvanece
 en pensamientos que no pienso.

Es kreist der trunkene Ring,
 es kreisen die fünf Sinne
 um den selbstversunkenen
 Amethyst.
 Blendung:
 ich denke nicht, ich sehe
 - nicht, was ich sehe,
 die Reflexe, die Gedanken sehe ich.
 Die herabstürzenden Schauer der Musik,
 die kristallisierte Zahl.
 Ein Archipel von Zeichen.
 Durchsichtigkeit,
 Mund von Wahrheiten,
 Klarheit, die sich aufhebt in einer Silbe,
 lichtdurchlässig wie das Schweigen:
 ich denke nicht, ich sehe
 - nicht, was ich denke,
 das weiße, ausgelöschte Gesicht des Vergessens,
 den Glanz der Leere.
 Ich verliere meinen Schatten,
 gehe weiter
 durch die ungreifbaren Wälder,
 zwischen den flinken Skulpturen des Windes,
 endlos fliehenden Fließbändern,
 durch filterdünne Engpässe
 gehe ich weiter,
 meine Schritte
 entschwinden
 in einem Raum, der sich auflöst
 in Gedanken, die ich nicht denke.

caes de tu cuerpo a tu sombra *no allá sino en mis ojos*
 en un caer inmóvil de cascada *cielo y suelo se juntan*
 caes de tu sombra a tu nombre *intocable horizonte*
 te precipitas en tus semejanzas *yo soy tu lejanía*
 caes de tu nombre a tu cuerpo *el más allá de la mirada*
 en un presente que no acaba *las imaginaciones de la arena*
 caes en tu comienzo *las disipadas fábulas del viento*
 derramada en mi cuerpo *yo soy la estela de tus erosiones*
 tú te repartes como el lenguaje *espacio dios descuartizado*
 tú me repartes en tus partes *altar el pensamiento y el cuchillo*
 vientre teatro de la sangre *eje de los solsticios*
 yedra arbórea lengua tizón de frescura *el firmamento es macho y hembra*
 temblor de tierra de tu grupa *testigos los testículos solares*
 lluvia de tus talones en mi espalda *falo el pensar y vulva la palabra*
 ojo jaguar en espesura de pestañas *espacio es cuerpo signo pensamiento*
 la hendidura encarnada en la maleza *siempre dos sílabas enamoradas*
 los labios negros de la profetisa *A d i v i n a z a*
 entera en cada parte te repartes *las espirales transfiguraciones*
 tu cuerpo son los cuerpos del instante *es cuerpo el tiempo el mundo*
 pensado soñado encarnado *visto tocado desvanecido*

du fällst von deinem Körper zu deinem Schatten *nicht dort sondern in meinen augen*
 in reglos stetem sturz wie ein wasserfall *himmel und boden verbinden sich*
 du fällst von deinem schatten zu deinem namen *unberührbarer horizont*
 du stürzt dich in dinge deinesgleichen *ich bin deine ferne*
 du fällst von deinem namen zu deinem körper *jenseits des blicks*
 in einer gegenwart die nicht aufhört *die phantasien des sandes*
 du fällst in deinen ursprung *die verflogenen fabeln des windes*
 ergossen in meinen körper *ich bin die rinne deiner erosionen*
 du teilst dich aus wie die sprache *raum gott geverteilt*
 du teilst mich auf in deine teile *altar das denken und das messer*
 bauch theater des blutes *achse der sonnenwenden*
 efeubaum zunge brandscheit voll frische *das firmament ist mann und weib*
 erdbeben deiner kruppe *zeugen sind die sonnenhoden*
 regen deiner fersen auf meinem rücken *phallus das denken und vulva das wort*
 auge jaguar im wimpemdickicht *raum ist körper zeichen gedanke*
 die fleischrote spalte im gestrüpp *immer zwei verliebte silben*
 die schwarzen lippen der prophetin *R ä t s e l*
 ganz in jedem teil verteilst du dich *die spiralverwandlungen*
 dein körper sind die körper des augenblicks *körper ist die zeit die welt*
 gedacht geträumt fleischgeworden *gesehen berührt entschwinden*

contemplada por mis oídos *horizonte de música tendida*
 olida por mis ojos *punteo colgante del color al aroma*
 acariciada por mi olfato *olor desnudez en las manos del aire*
 oída por mi lengua *cántico de los sabores*
 comida por mi tacto *festín de niebla*

betrachtet von meinen ohren *horizont aus hingestreckter musik*
 gerochen von meinen augen *hängebrücke von der farbe zum duft*
 gestreichelt von meinem geruchssinn *geruch nacktheit in den händen der luft*
 gehört von meiner zunge *lobgesang der geschmücke*
 gegessen von meinem tastgefühl *festmahl aus nebel*

habitar tu nombre *despoblar tu cuerpo*
 caer en tu grito contigo *casa del viento*
 La irrealidad de lo mirado
 da realidad a la mirada
 En el centro
 del mundo del cuerpo del espíritu
 la grieta el resplandor
 No
 En el remolino de las desapariciones

bewohnen deinen namen *entvölkern deinen körper*
 fallen in deinen schrei mit dir *haus des windes*
 Die unwirklichkeit des erblickten
 gibt wirklichkeit dem blick
 In der Mitte
 der Welt des Körpers des Geistes
 die Ritze der Glanz
 Nein
 Im Strudel des Verschwindenden

el torbellino de las apariciones
 Sí
 El árbol de los nombres
 No
 es una palabra
 Sí
 es una palabra
 aire son nada
 son
 este insecto
 revoloteando entre las líneas
 de la página
 inacabada
 inacabable
 El pensamiento
 revoloteando
 entre estas palabras
 Son
 tus pasos en el cuarto vecino
 los pájaros que regresan
 El árbol *nim* que nos protege
 los protege
 Sus ramas acallan al trueno
 apagan al relámpago
 En su follaje bebe agua la sequía
 Son
 esta noche
 (esta música)
 Mírala fluir
 entre tus pechos caer
 sobre tu vientre
 blanca y negra
 primavera nocturna
 jazmín y ala de cuervo
 tamborino y *sitar*
 No y Sí
 juntos
 dos sílabas enamoradas

 Si el mundo es real
 la palabra es irreal
 Si es real la palabra
 el mundo
 es la grieta el resplandor el remolino
 No
 las desapariciones y las apariciones
 Si
 el árbol de los nombres
 Real irreal
 son palabras
 aire son nada
 El habla
 irreal
 da realidad al silencio
 Callar
 es un tejido de lenguaje
 Silencio
 sello
 centelleo
 en la frente
 en los labios
 antes de evaporarse
 Apariciones y desapariciones
 La realidad y sus resurrecciones
 El silencio reposa en el habla
 El espíritu
 es una invención del cuerpo
 El cuerpo
 es una invención del mundo
 El mundo

der Wirbel der Erscheinungen
 Ja
 Der Baum der Namen
 Nein
 ist ein Wort
 Ja
 ist ein Wort
 Luft sind sie nichts
 sind
 dieses Insekt
 das umherflattert zwischen den Zeilen
 der Seite
 der unvollendeten
 unvollendbaren
 Das Denken
 das umherflattert
 zwischen den Wörtern
 Sie sind
 deine Schritte im Nebenzimmer
 die Vögel die zurückkehren
 der Baum *Nim* der uns beschützt
 sie beschützt
 Seine Zweige bringen den Donner zum Schweigen
 löschen den Blitz
 In seinem Laub trinkt Wasser die Dürre
 Sie sind
 diese Nacht
 (diese Musik)
 Schau wie sie fließt
 hinabrinnt zwischen deinen Brüsten
 auf deinen Bauch
 weiß und schwarz
 nächtlicher Frühling
 Jasmin und Rabenflügel
 Tamburin und *Sitar*
 Nein und Ja
 beisammen
 zwei verliebte Silben

 Wenn die Welt wirklich ist
 so ist das Wort unwirklich
 Wenn wirklich ist das Wort
 so ist die Welt
 die Ritze der Glanz der Wirbel
 Nein
 das Verschwindende und die Erscheinungen
 Ja
 der Baum der Namen
 Wirklich unwirklich
 sind Wörter
 Luft sind sie nichts
 Die Rede
 die unwirkliche
 gibt Wirklichkeit der Stille
 Verschweigen
 ist ein Gewebe aus Sprache
 Stille
 Siegel
 Funkeln
 auf der Stirn
 auf den Lippen
 ehe alles verdunstet
 Erscheinungen und Verflüchtigungen
 Die Wirklichkeit und ihre Auferstehungen
 Das Schweigen ruht in der Rede
 Der Geist
 ist eine Erfindung des Körpers
 Der Körper
 ist eine Erfindung der Welt
 Die Welt

es una invención del espíritu
No Sí
 irrealidad de lo mirado
la transparencia es todo lo que queda
Tus pasos en el cuarto vecino
el trueno verde
 madura
en el follaje del cielo
 Estás desnuda
como una sílaba
 como una llama
una isla de llamas
pasión de brasa compasiva
El mundo
 haz de tus imágenes
anegadas en la música
 Tu cuerpo
derramado en mi cuerpo
 visto
desvanecido
 da realidad a la mirada

Delhi, del 23 de julio al 25 de septiembre de 1966

ist eine Erfindung des Geistes
Nein Ja
 Unwirklichkeit des Geschauten
Die Transparenz ist alles was bleibt
Deine Schritte im Nebenzimmer
der grüne Donner
 reift
im Laubwerk des Himmels
 Du bist nackt
wie eine Silbe
 wie eine Flamme
einer Insel aus Flammen
Leidenschaft mitleidender Glut
Die Welt
 Bündel deiner Bilder
zerfließend in der Musik
 Dein Körper
ergossen in meinen Körper
 gesehen
entschwunden
 gibt Wirklichkeit dem Blick

Delhi, vom 23. Juli bis zum 25. September 1966

*aus: Octavio Paz
Suche nach einer Mitte
Die großen Gedichte
Spanisch und Deutsch (1996)
Übersetzung: Fritz Vogelgsang
edition suhrkamp 3321
Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags*

■..... OCTAVIO PAZ■

von Gisela Hubert

Ende der 30er Jahre des vergangenen Jahrhunderts reifte in Mexiko eine neue Generation junger Schriftsteller heran, die sich im kulturellen Umfeld der Literaturzeitschrift *Taller* zusammenfanden. Sie vertraten im Gegensatz zu ihren Vorgängern die Auffassung, Literatur müsse im Bezug zur Zeitgeschichte eine neue, eigene Position beziehen. Literatur dürfe weder ausschließlich reine Dichtung sein, noch nur sozialkritisch. Diese Dichter konnten aus dem Erbe von dreißig Jahren weltweiter künstlerischer Avantgarde schöpfen, was sie in die Lage versetzte, auf ihrer poetischen Entdeckungsreise mit neuen Formen zu experimentieren und sich nicht mehr mit bloßer Rhetorik zufrieden zu geben. Diese mexikanische Dichtergruppe bereitete gemeinsam mit Zeitgenossen aus anderen lateinamerikanischen Ländern und Spanien der modernen Lyrik Hispanoamerikas den Weg.

Zu jenen jungen Schriftstellern gehörte auch Octavio Paz. Er wurde am 31. März 1914 in Mexiko-Stadt geboren. Er war Kind einer Familie, die väterlicherseits seit mehreren Generationen in Mexiko lebte und stolz auf ihre kreolische Abstammung war und mütterlicherseits aus Andalusien stammte. Der Großvater väterlicherseits war ein prominenter liberaler Intellektueller. Dank dessen vortrefflicher Bibliothek hatte Octavio Paz schon früh Zugang zu den Werken bekannter Schriftsteller aus aller Welt. Die Vorfahren waren dem jungen Octavio Paz ein Beispiel an tatkräftigem sozialem Engagement. Er zeigte ein feines Gespür für die sozialen Probleme Mexikos und beteiligte sich aktiv an der damaligen Studentenbewegung.

Sein gesellschaftliches und politisches Engagement blieb während dieser Zeit lebhaft und kämpferisch, und seine dichterische Leidenschaft entfaltete sich u. a. durch die persönliche Bekanntschaft mit den älteren Dichtern und Philosophen Mexikos. Sein erster Gedichtband *Luna silvestre* erschien 1933. Beim Ausbruch des spanischen Bürgerkriegs (1936) schrieb er sein sozialkritisches Gedicht *No pasarán*, das in einer Auflage von 3000 Exemplaren der Vertretung der spanischen Volksfrontregierung in Mexiko übergeben wurde.

Paz gründete eine Landschule in Yucatán und das *Komitee für die spanische Demokratie*. Er veröffentlichte *Raiz del hombre*. Mitten im spanischen Bürgerkrieg reist er zum *II. Kongress antifaschistischer Schriftsteller zur Verteidigung der Kultur* nach Valencia in Spanien. Neben Reiz, den dieser Kongress politisch ausübte, war die Einladung für Octavio Paz insofern von großer Bedeutung, als an diesem Treffen viele wichtige Schriftsteller und Künstler aus aller Welt teilnahmen. Aus Mexiko reisten vor allem Künstler an, die Mitglied der Kommunistischen Partei waren und insbesondere der *Liga der Revolutionären Künstler und Schriftsteller* (LEAR) waren, der Octavio Paz ausdrücklich nicht angehörte; er stand weder für den ‚sozialistischen Realismus‘ noch für die ‚proletarische Kunst‘. Er freundete sich mit der Gruppe junger spanischer Schriftsteller an, die die Zeitschrift *Hora de España* herausgab, und später nach Mexiko ins Exil ging. Die Erfahrungen dieser ersten Begegnung mit Europa waren in vielfältiger Hinsicht bestimmend für seinen späteren Lebensweg.

1938 bis 1941 war er in Mexiko Mitherausgeber und Leiter der Literaturzeitschrift *Taller*, in der auch viele Arbeiten spanischer Exilautoren erschienen. Paz' Auseinandersetzungen mit den „engagierten“ Schriftstellern wurden immer heftiger. Trotzki wurde in jenen Tagen ermordet, der Hitler-Stalin-Pakt veranlasste Paz, sich von seinen kommunistischen Freunden wie zum Beispiel Pablo Neruda zu distanzieren. 1941 veröffentlichte er das Langgedicht *Entre la piedra y la flor*, in dem er seine Erfahrungen aus der Arbeit in Yucatán verarbeitet. 1942 veröffentlichte er seinen dritten Gedichtband: *A la orilla del mundo*. Ende des Jahres 1943 erhielt Paz von der Guggenheim-Stiftung ein Stipendium und blieb zwei Jahre in den USA.

Die folgenden 23 Jahre seines Lebens verbrachte Paz im diplomatischen Dienst, zuerst in Paris. Dort fand er ein in jeder Hinsicht äußerst stimulierendes kulturelles Umfeld. Die hitzigen Polemiken der Nachkriegszeit interessierten ihn besonders. Er beteiligte sich auch an verschiedenen Aktivitäten der Surrealisten. Im Laufe der Zeit entwickelte er eine leidenschaftliche und dauerhafte Nähe zum Surrealismus.

1950 wurde er in den *Allmanach surréaliste du demisiècle* aufgenommen. 1949 veröffentlichte er seine erste grundlegende Gedichtsammlung: *Libertad bajo palabra* (dt.: Freiheit, die sich erfindet). Im Jahr darauf folgte sein Buch über das Wesen des Mexikaners, das bald zum Klassiker wurde: *El laberinto de la soledad* (dt.: Das Labyrinth der Einsamkeit). Dieses Werk, das die Mythen Mexikos und der Mexikaner reflektiert, ist Paz' Antwort auf zwei existenzielle Fragen: Was heißt es, im 20. Jahrhundert Mexikaner zu sein, und welche Bedeutung hat Mexiko in dieser Epoche?

Damit begann der Teil des Werkes, der Paz zu einem der wichtigsten Lyriker und Essayisten der Gegenwartsliteratur machte. In rascher Folge erschienen die surrealistisch gefärbten Prosatexte von *Aguila o sol?* (1951) (dt.: Adler oder Sonne?). 1952 sah sich der Diplomat Paz gezwungen, Paris zu verlassen. Er verbrachte das Jahr in New Delhi, Tokio und Genf. Schließlich kehrte er nach neunjähriger Abwesenheit nach Mexiko zurück und blieb dort bis 1958. In dieser Zeit wurde er zu einer jener Persönlichkeiten, die die heimische Kultur am deutlichsten prägten, indem er neue Schriftsteller bekannt machte oder eine neue Sicht auf mexikanische Maler und Autoren eröffnete.

Es erschienen der Gedichtband *Semillas para un himno*, der poetologische Essay *El arco y la lira* (1956) (dt.: *Der Bogen und die Leier*), die Aufsatzsammlung *Las peras del olmo* (1957) und sein wohl wichtigstes Langgedicht *Piedra de sol* (dt.: *Sonnenstein*). 1958 erschien die Sammlung *La estación violenta* (dt.: *Die stürmische Jahreszeit*), ein Titel, mit dem Paz auf das Ende seiner Jugend anspielen wollte - und mit dem er signalisieren wollte, dass eine Periode seines dichterischen Schaffens abgeschlossen sei.

Tatsächlich fing der damals 45-jährige Mann 1959 ein neues Leben an. Seine Beziehung zu Indien war mit der Zeit immer tiefer geworden und sollte jetzt einen wichtigen Abschnitt seines Lebens prägen. Das folgende Jahrzehnt verbrachte er in Frankreich und Indien, die ersten drei in Paris und den Rest in New Delhi als Botschafter seines Landes. Dort lernte er auch seine Ehefrau, die Französin Jose-Marie kennen.

1960 erschien das bisher vorliegende dichterische Gesamtwerk des Autors unter dem Titel *Libertad bajo palabra*, darauf folgt 1962 *Salamandra*. Er veröffentlichte *Cuadrivio*, einen Essayband (1965), *Signos en rotación* (1965), *Corriente alterna* (1967) und in diesem Jahr auch sein zweites großes Langgedicht *Blanco*, das wie die Gedichte von *Ladera este* (1968) auch die Erfahrungen mit Indien widerspiegelt. Aus Protest gegen die blutige Auflösung einer friedlichen Demonstration auf dem Platz der drei Kulturen in Mexiko-Stadt verließ er 1968 seinen Botschafterposten und hielt sich bis 1971 im freiwilligen Exil im Ausland auf. Als Nachschrift zu *El laberinto de la soledad* erschien 1970 unter dem Titel *Postdata* eine Abrechnung mit dem politischen System Mexikos.

Nach seiner Rückkehr, die durch die Freilassung der politischen Gefangenen in Mexiko motiviert war, gründete er die Zeitschriften *Plural* (1973) und *Vuelta* (1976). Mit seiner seit den 40er Jahren anhaltenden Kritik am Stalinismus und am kubanischen Sozialismus geriet er immer mehr in Widerspruch zu einem Teil der lateinamerikanischen Linken. Hierüber schrieb er zahlreiche Essays, die veröffentlicht in den Sammlungen *El ogro filantrópico* (dt. *Der menschenfreundliche Menschenfresser*) und *Tiempo nublado* (1983) wurden. Gleichzeitig setzte er seine Kritik an Systemen fort, die auf physischer und geistiger Unterdrückung gründeten, und wendete sich auch gegen Praktiken der katholischen Kirche.

1975 veröffentlichte er das Langgedicht *Pasado en claro* und 1976 den Gedichtband *Vuelta*. Zusammen mit der Gesamtausgabe seines lyrischen Werkes *Poemas* (1979) ist in diesen Werken so etwas wie eine autobiografische Rückschau spürbar.

Paz ist in seinem Leben mit unzähligen Ehrungen und Preisen bedacht worden, u. a. erhielt er 1984 den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels und 1990 als höchste Ehrung den Nobelpreis für Literatur.

Octavio Paz starb 1998 in Mexiko.

MAURICE RAVEL (1875 - 1937)

von Johanna Weber

Maurice Ravel wurde am 7. März 1875 in Ciboure im Département Basses-Pyrénées geboren. Sein Vater war Ingenieur und kam aus der Gegend von Genf; seine Mutter war Baskin. Die Familie zog wenige Monate nach Ravels Geburt nach Paris, und dort wuchs er auf. Von 1889 bis 1895 und noch einmal ab 1897 studierte er insgesamt 16 Jahre am traditionsreichen Conservatoire. Seine Lehrer waren André Gédalge und Gabriel Fauré.

Dort traf er mit Chabrier und Satie zusammen, die beide Einfluss auf ihn gewannen. Obwohl er sich fünfmal um den Prix de Rome bewarb und jedes Mal scheiterte, konnte er sich in dieser Zeit als angesehener Komponist etablieren, wemgleich er sich zunächst hauptsächlich auf Lieder und Stücke für Klavier und andere kleine Besetzungen beschränkte.

Diese frühen Jahre waren seine produktivste Schaffensperiode - angetrieben durch seine Begeisterung für den Impressionismus und vermutlich durch die zunächst freundschaftliche, später aber rivalisierende Beziehung zu Debussy. Stegemann nennt in seiner Ravel-Biografie in einer Chronologie von 1892 bis 1915 mehr als 20 Werke beider Komponisten, die Parallelen, Einflüsse in die eine oder die andere Richtung aufweisen.

Ravel gelang es allmählich, einen eigenen, unverwechselbaren Stil zu entwickeln. „*Spielerische Lust an musikalischen Maskeraden*“, freudiger, auch ironisch raffinierter Umgang mit exotischem Material erlaubten es ihm, sich in immer neuen Verkleidungen zu zeigen. Zeitgenossen schien es, als wäre seine Musik ein Medium, um sein Selbst zu verschleiern und von seiner Person abzulenken: Er wird als „*außergewöhnlich reserviert*“, „*krankhaft verschämt*“, „*schüchtern*“ beschrieben, doch war er nicht ohne enge Beziehungen, insbesondere zu Ricardo Viñes und zu Satie; auch de Falla wurde sein Freund. Man vermutet, dass er unter seiner „*dürftigen Körperlichkeit litt*“ - er war nur 1,58 m groß und sehr schwächlich. Der Mensch Ravel ist selbst engen Freunden, erst recht Biografen, ein unlösbares Rätsel geblieben.

Seine Neigungen, in ferne Zeiten und Länder - und in die Welt von Kindern - einzutauchen, machten ihn indes zu einem kosmopolitischen Komponisten, der „*keine Prinzipien, bloß keine Prinzipien, die einem ein bestimmtes Procedere aufzwingen*“, hinnehmen wollte, wemgleich auch er davon überzeugt war, „*dass es keine Kunst gibt, die nicht in nationalem Bewusstsein verwurzelt wäre*“ (zitiert bei Stegemann).

Mit der *Pavane pour une Infante defunte* gewann Ravel 1899 viel Anerkennung. In *Jeux d'Eau* (1901) fand er zu seinem farbigen Stil. 1907 entstand das erste Werk für Orchester, die *Rapsodie espagnole*. Im gleichen Jahr schrieb er *L'Heure espagnole*, eine heitere Oper. Sergei Diaghilew ermunterte ihn zu Ballett- bzw. Tanzmusik: Ravel schrieb 1912 sein großes Ballett *Daphnis et Chloe*. 1919 entstand unter dem Eindruck der Wiener Nachkriegszeit *La Valse*. Die alte Walzerseligkeit Wiens ist hier von schmerzlichen Akzenten durchsetzt. Ein besonders virtuoses Stück, *Tzigane* (1924), war durch Zigeuner-

Folklore angeregt worden. Später instrumentierte er dieses Werk für Orchester wie auch andere seiner Stücke, etwa *Ma Mère l'Oye* und den *Valses nobles et sentimentales*. 1920 bis 1925 schuf er die Oper *L'Enfant et les Sortilèges*. Ravel hat überdies Modest Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* instrumentiert (1922) - die Orchesterfassung wurde fast populärer als das Original für Klavier.

Ravel hat auch einige Werke von strenger Formgebundenheit geschrieben, jedoch ohne sich „fesseln“ zu lassen: 1902 ein *Streichquartett F-Dur*, 1905 eine *Sonatine für Klavier*, 1914 ein *Trio A-Dur für Klavier, Violine und Violoncello*. Im gleichen Jahr entstand *Le Tombeau de Couperin*. Diese Klaviersuite bedient sich der Couperinschen Tonsprache, doch Ravel versah sie mit eigenen, unnachahmlichen Elementen. Die *Violinsonate* (1923-1927) enthält als 2. Satz einen Blues. Auch eine *Sonate für Violine und Violoncello* (1920-1922) ist ein ausgefallenes Werk. 1931 schrieb er zwei Klavierkonzerte, eines in G-Dur und eines für die linke Hand in D-Dur (im Auftrag des einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein); letzteres - ein Werk „von nachtdunkler Schwere und Tragik“ - enthält zum Schluss eine *Cadenza*, die zum Schwersten gehört, was je für Klavier geschrieben wurde (Stegemann). Beide sind Standardwerke der sinfonischen Literatur geworden.

Der *Bolero*, sein wohl erfolgreichstes Werk, entstand 1928 aus reiner Lust am Instrumentieren: Ravel begnügte sich hier damit, eine Melodie in einer Art *ostinato* vom *ppp* zum *fff* zu führen. Zudem reizte es ihn immer wieder, Werken spanisches Kolorit zu geben. Die Aufgeschlossenheit gegenüber allem Spanischen und Spanien hing wohl mit seinen baskischen Wurzeln mütterlicherseits zusammen. Er hob sie oft hervor, und er selbst bezeichnete Spanien als seine „zweite musikalische Heimat“.

Doch auch mit seinen anderen Werken erzielte er eine große Breitenwirkung, denn fast alle seine Werke sind auf Tonträgern erhältlich.

Ravel blieb unverheiratet. 1932 befiel ihn eine rätselhafte Erkrankung, die mit Gedächtnis-, Sprach- und Bewegungsstörungen einherging und sich über Jahre hinweg verschlimmerte. Die Krankheit raubte ihm schließlich die Möglichkeit, Klavier zu spielen und Noten niederzuschreiben, nicht jedoch seine musikalische Kreativität. „*Ich habe noch soviel Musik im Kopf*“, sagte er einmal unter Tränen, „*ich habe noch nichts gesagt, ich habe noch alles zu sagen*“. Ravel starb nach einer misslungenen Gehirnoperation am 28. Dezember 1937.

■..... Rapsodie Espagnole■

Das erste Orchesterwerk von Ravel hat vier Teile: *Prelude à la Nuit*, *Malageña*, *Habanera*, *Feria*. Er hatte die *Rapsodie* zunächst für zwei Klaviere komponiert und sie 1908 für Orchester bearbeitet. Die Uraufführung fand am 15. März 1908 im Rahmen der renommierten *Concerts Colonne* vor einem aufgeschlossenen, aber doch konservativen Publikum statt. Dies hatte wohl, wie manche Kritiker auch, gefällige Stücke im „spanischen“, mit folkloristischen Zitaten versehenen Stil erwartet, wie sie auch von anderen zeitgenössischen Komponisten geschrieben worden waren. Doch die *Rapsodie Espagnole* bot nie zuvor Gehörtes.

Jedem der vier Stücke hat Ravel einen eigenen Charakter und ein eigenes Profil gegeben. Zusammen schildern sie einen spanischen Tagesablauf von der duftigen südländischen Nacht bis zum ausgelassenen Treiben unter der blendenden Sonne während der *Feria*.

Ihm gelingt es, alle Stücke durch einen farbigen, expressiven Klang zusammenzuhalten. Zu Beginn der *Prelude à la Nuit (Vorspiel zur Nacht)*, ertönt ein Ostinatomotiv von vier Tönen, das mit Ausnahme der *Habanera* das ganze Werk durchzieht. Gedämpfte Streicher und Hörner, sanft gezupfte Harfentöne und eine einzelne Klarinette (später durch ein Fagott ergänzt) erzeugen einen sinnlichen nächtlichen Klangzauber.

Die *Malagueña* (angelehnt an einen Tanz, der ein Spielart des Fandango ist) hat den Charakter einer elegant federnden Serenade. In der Uraufführung ertönten hier einige Pfeife und Buhrufe. Florent Schmitt soll diese Reaktionen „mit donnernder Stimme vom ‚Olymp‘ herab“ mit dem Ruf quittiert haben: „Noch einmal für die da unten, die nichts kapiert haben!“ Und tatsächlich wiederholte Édouard Colonne den Satz mit dem Effekt, dass nicht nur die *Malagueña* unumwunden beklatscht wurde, sondern auch die nächsten beiden Sätze besser angenommen wurde, als man nach den ersten Pfiffen annehmen musste (Stegemann).

Der dritte Satz, die *Habanera*, ein von Havanna nach Spanien gelangter Tanz, entstand schon 1895 in einer Fassung für zwei Klaviere. Sie wurde fast unverändert übernommen, doch das ganze Arsenal von Instrumenten wird rhythmisch raffiniert eingesetzt, sodass eine schwebende, ungreifbare Stimmung entsteht, die auf zurückhaltende Weise auf den Einsatz im letzten Satz der Rhapsodie vorzubereiten scheint.

Die *Feria* ist der längste Satz. Hier entfesselt Ravel die Atmosphäre eines ausgelassenen turbulenten Volksfestes. Nachdem er unter Beweis gestellt hat, dass er mit seinen Klängen bezaubern, aufwühlen, beruhigen, aber auch beunruhigen kann, versammelt Ravel hier alle vorangehenden Techniken zu einem ins Extreme gesteigerten Finale mit grellen Farben und Kontrasten.

MANUEL DE FALLA (1876 - 1946)

von Wiebke Preuß

Manuel Maria de Falla y Matheau wurde am 23.11.1876 in Cadiz geboren und wuchs dort auf. De Falla erhielt ersten Unterricht von seiner Mutter, die eine ausgezeichnete Pianistin war. Sie weckte in ihm die Liebe zu klassischer Musik, die er darüber hinaus zunächst nur durch die sakralen oder weltlichen Aufführungen, die in Cadiz geboten wurden, kennen lernte. Cadiz soll damals musikalische Provinz gewesen sein - allerdings ist de Fallas Heimatstadt durch einen Glücksgriff hervorgetreten: Von Cadiz erhielt Haydn den Auftrag für die *Sieben Letzten Worte des Erlösers*. Von diesem Werk, das dort jährlich aufgeführt wurde, soll de Falla besonders beeindruckt gewesen sein.

Noch als Jugendlicher entschloss sich de Falla, Komponist zu werden. Als er zwanzig Jahre alt war, zog er nach Madrid. Er studierte dort Klavier und wurde 1902 Schüler von Felipe Pedrell. Pedrell war ein Komponist, Musikwissenschaftler und Pädagoge, der sich unermüdlich, und mit Erfolg, für eine originär spanische klassische Musik und die Besinnung auf die entsprechenden folkloristischen Traditionen Spaniens einsetzte - auch Albeniz und Granados zählten zu seinen Schülern. Pedrell machte de Falla mit der spanischen Folklore und den alten spanischen Meistern bekannt. Noch während er studierte, komponierte de Falla Zarzuelas - ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack, weil er seine notleidende Familie finanziell unterstützen wollte. Die Zarzuela ist eine bis ins Barock zurückreichende spanische Form des Musiktheaters, eine so genannte leichte, gelegentlich das Publikum einbeziehende Mischung aus Lied, Tanz und teils improvisierten Dialogen. Doch Pedrell, seine Schüler und Anhänger hatten sich zum Ziel gesetzt, mit der Komposition „ernsthafter“ spanischer Opern diesen Rahmen formal und inhaltlich zu verlassen - freilich ohne die volkstümlichen musikalischen Wurzeln zu verleugnen.

1904 begann de Falla *La vida breve* zu komponieren. Bald darauf reichte er seine Oper zu einem Wettbewerb der Academia de Bellas Artes ein, der 1905 entschieden werden sollte. Etwa zur gleichen Zeit schrieb eine spanische Klavierfirma einen Klavierspielwettbewerb

aus. Auch hier bewarb er sich. 1905 gewann er beide Wettbewerbe! De Falla entschied sich gegen eine Pianistenlaufbahn.

Obwohl eine Inszenierung der preisgekrönten Oper als Teil des Preises zugesagt worden war, kam es nicht dazu. Als auch andere Häuser kein Interesse an einer Aufführung zeigten, verließ de Falla Madrid und ließ sich in Paris, der Metropole des Impressionismus, nieder, und bis zum Ersten Weltkrieg lebte Falla dort.

Hoffnungen auf eine größere Aufgeschlossenheit der Pariser Veranstalter zerschlugen sich; de Falla musste seinen Lebensunterhalt mühsam als Lehrer und Klavierbegleiter verdienen. Doch er fand in den Pariser Komponistenkreisen schnell Anschluss und gewann u. a. Debussy, Schmitt, Messager, Dukas und auch Ravel als Freunde. Sie machten ihm wichtige Vorschläge zu einer Überarbeitung von *La vida breve*, insbesondere zur Orchestrierung.

1913 wurde das „*lyrische Drama*“ in französischer Sprache in Nizza uraufgeführt. Bald darauf gelangte *La vida breve* an die Pariser Opéra Comique, eine weitere Premiere in spanischer Sprache. Fortan galt er als einer der herausragenden spanischen Komponisten seiner Generation.

Bei Ausbruch des ersten Weltkrieges kehrte er nach Spanien zurück, zunächst nach Madrid. Später ließ er sich in Granada nieder, wo er engen Kontakt mit dort ansässigen Künstlern pflegte. 1915 schrieb er das Ballett *El amor brujo* (Der Liebeszauber). Ein weiteres Ballett, *El Sombrero de tres picos* (Der Dreispitz), folgte 1919. In Paris entstand sein eindrucksvolles Instrumentalwerk für Klavier und Orchester *Die Nächte in spanischen Gärten*, das 1916 - ironischerweise - in Madrid uraufgeführt wurde.

Ein Werk der Erinnerung an die Pariser Freunde war *Homenaje, pour le Tombeau de Debussy* für Klavier oder Gitarre und Orchester. Eine weitere Oper *El Retablo de Maese Pedro* (Meister Pedros Puppenspiel) komponierte er 1923 im Auftrag der Fürstin Polignac. Drei Jahre lang (1923 bis 1926) arbeitete er an einem *Cembalo-Konzert* für Wanda Landowska mit Begleitung von Flöte, Oboe, Klar, Violine, Viola und Violoncello. Für Rubinstein hat er die *Fantasia baetica* (Andalusische Fantasie) komponiert. Zuvor, im Jahre 1922, hatte de Falla mit seinem Freund, dem Poeten Federico García Lorca in der Alhambra von Granada den Versuch unternommen, die authentische Flamenco-Tradition des *cante jondo* (tiefer und inniger Gesang) wieder aufleben zu lassen, indem sie einen Wettbewerb, *concorso del cante*, organisierten. Sie sahen im *cante jondo* den Ursprung des andalusischen Flamencos und den Ursprung der spanischen Identität.

Von einer Konzertreise 1939 kehrte de Falla nicht in seine Heimat zurück - in Spanien war der Bürgerkrieg ausgebrochen. Er hatte sich in Argentinien niedergelassen und dort die Arbeit an einem szenischen Oratorium *La Atlantida* begonnen, mit dem er seine Heimat verklären wollte, doch er brachte es nicht mehr zum Abschluss. Das unvollendete Werk wurde von seinem ehemaligen Schüler Ernesto Halffter aufführungsreif zu Ende geführt. Halffter ergänzte es um wesentliche Teile. Doch erst 1961 in Barcelona und 1962 in Berlin erlebte es seine szenische Aufführung.

Die letzten Lebensjahre verbrachte de Falla in Zurückgezogenheit. Er starb am 14.11.1946 in Alta Gracia (Argentinien). Sein Leichnam wurde in der Domgruft seiner Vaterstadt Cadix beigesetzt.

■●●●●●●● La vida breve ●●●●●●■

Wie schon geschildert war *La vida breve* das Werk, mit dem de Falla in Frankreich auf sich aufmerksam machte. Das spanische Libretto stammt von dem damals erfolgreichen Librettisten Carlos Fernández Shaw. Es wurde von Paul Milliet revidiert und als *drame lyrique en deux actes et quatre tableaux* ins Französische übertragen. Es war die

Grundlage für die von de Falla zwischen 1907 und 1913 überarbeitete Fassung. Die Handlung der Oper:

I. Akt

Erstes Bild: Der Hof eines Hauses im Albaicín, dem Zigeuner- und Armenviertel Granadas. Man hört das rhythmische Hämmern eines Schmiedes, Arbeiter tun ihr Tagewerk, unterhalten sich dabei und singen. Salud erwartet den geliebten Paco und ist wegen dessen Verspätung verzweifelt, ihre Gedanken kreisen um das traurige Los, allein zu bleiben. Saluds Großmutter füttert Vögel, die in einem Käfig im Hof untergebracht sind. Sie macht sich Sorgen um Salud. Als Paco schließlich kommt, gaukelt er Salud seine Liebe vor, es gelingt ihm, sie zu beruhigen. Doch Saluds Großonkel weiß der Großmutter zu berichten, dass Vorbereitungen für eine Heirat Pacos mit einer Frau seines Standes getroffen werden.

Zweites Bild: Der Tag neigt sich dem Ende zu, die Menschen im Hof entfernen sich, es wir Nacht in Granada.

II. Akt

Erstes Bild: Eine kleine Straße vor dem Haus von Carmela, der Braut Pacos. Man kann durch ein großes Fenster hineinschauen. Dort feiern Carmela und Paco Hochzeit. Salud sieht von draußen dem fröhlichen Treiben zu und beklagt ihr trauriges Schicksal. Paco spürt Saluds Gegenwart und kann sich an dem fröhlichen Treiben nicht recht freuen, er wirkt abgelenkt.

Zweites Bild: Der Innenhof des Hauses der Braut. Salud betritt die Szene. Großmutter und Onkel folgen ihr. Salud stellt Paco wegen seiner Untreue inmitten der Hochzeitsgesellschaft zur Rede. Paco bestreitet alles. Daraufhin wünscht sie sich, von ihm getötet zu werden. Er weist ihr Ansinnen entsetzt zurück. Da geht Salud auf ihn zu, sinkt zu seinen Füßen nieder und stirbt. Entsetzt gehen die Gäste auseinander. Das Hochzeitsfest ist beendet.

Kritiker haben das Libretto, die schwachen Charakterzeichnungen der Hauptfiguren, die geringe dramatische Entwicklung und das abrupte, schwer verständliche Ende dieser Oper bemängelt - und sie damit an traditionellen Erwartungen an eine „richtige“ Oper gemessen. Doch aus einem anderen, sozialhistorischen oder auch sozialkritischen Blickwinkel gesehen hat die Oper mehr Gehalt, als manche Kritiker zur Kenntnis nehmen wollten.

Eine Liebe endet mit dem Tod, doch dies wird nicht durch eine dramatische Handlung, sondern durch Milieuschilderungen von Granada und anhand zahlreicher textlicher und musikalischer Symbole nachvollziehbar und einsichtig gemacht. So sinnieren etwa die Männer aus der Schmiede im Armenviertel:

*„Unselig der Mensch, der zu düsterem Geschick geboren wird,
unselig, wer zum Amboss bestimmt ist anstatt zum Hammer.“*

Auch Salud weiß hierzu etwas beizutragen:

*„Sollen die, die lachen, leben; lasst die, die weinen, sterben,
das Dasein der Armen, die nur leben, um zu leiden, ist so kurz wie bloß.“*

Die (alte) Großmutter, die (gefangene) Vögel füttert, welkende Blumen, der zur Neige gehende Tag sind weitere Metaphern für ein vergehendes - vielleicht nur im übertragenen Sinne - kurzes Leben, weil es schon zu Lebzeiten so sehr begrenzt und kärglich ist. Weiter: Das Eindringen in die Schicht der Reichen bringt der armen Zigeunerin Salud unvermeidlich den (sozialen) Tod. Pacos Verleugnung der Liebe zueinander schmerzt tief, aber mehr noch - sein Verhalten vernichtet im wahrsten Sinne des Wortes Salud's Individualität; Paco steht für eine höhere soziale Schicht, die ihre Identität u. a. durch Ab- und Ausgrenzung

von Armen und Zigeunern bezieht. Sogar in Paco könnte man ein Opfer sehen, der sich kollektiven Zwängen beugen muss und gar nicht die Freiheit hat, zu einer Liebe zu stehen, die nicht standesgemäß ist.

Musikalisch schloss de Falla mit seiner Oper an die Zarzuelas an, ging aber darüber hinaus: *La vida breve* gilt als erste, den Visionen seines Lehrers Pedrell folgende, spanische Oper. Sie ist zugleich eine musikalische Huldigung der südspanischen Folklore. De Falla tut dies weniger durch Melodiezitate als durch die Verwendung typischer Instrumente wie Kastagnetten und Gitarre, durch die besondere Behandlung der Gesangstimmen, die, durchmischt mit Liedern und Tänzen, eher rezitieren als Arien anstimmen. Schließlich gelingt ein eigener musikalischer Stil durch eine „spezifische harmonische und instrumentelle Farbgebung ... , die authentischer andalusischer Folklore entstammt“ (S. Neef und M. Saary in Batta 1999: 144).

Trotz dieser musikalischen Reize hat sich *La vida breve* als Oper nicht behaupten können. Doch das Zwischenspiel und die Tänze, die zu den größten Momenten dieses Werkes gehören, führen mittlerweile ein Eigenleben und werden unabhängig von dem Rahmen, in den sie gehören, von Orchestern gespielt. Bruno de Greeve hat diesen Auszügen Szenen mit Chor hinzugefügt; auf diese Weise konnte er sie zu einer „Art Suite zusammenstellen“.

Diese „Suite“ beginnt mit dem musikalischen Zwischenspiel, das in der Oper eine neue Szene ankündigt: das Milieu von Granada.

Der Chor setzt mit dem Hauptmotiv ein (vier steigende Töne mit eingebautem Terzsprung); dies wird vom Orchester übernommen und weiterentwickelt bis ein 'Taktwechselfspiel' zwischen Orchester und Chor entsteht. Allmählich verhallt es, es ist Nacht geworden in Granada.

Im nächsten, dem ersten Bild des zweiten Aktes stimmt ein Solosänger einen *soleares* an, eine Unterart des *cante jondo*, dessen ursprüngliche Bestimmung darin lag, soziale Missstände aufzuzeigen - mit andalusischem Akzent in der Sprache. Das Publikum (der Chor) ermuntert Sänger und Spieler mit Olé-Rufen und fordert zum Tanzen auf: Diesem Aufruf folgt eine Tänzerin sofort, mit Kastagnetten-Klang und feurigem Flamenco-Steptanz.

Das Orchester spielt einen beschwingten Tanz im 3/8-Rhythmus, wobei das Hauptmotiv leicht verändert wieder aufgegriffen wird. Ein Nebenthema, das sehr markiert gespielt wird, ist ebenfalls daraus abgeleitet.

Im dritten Abschnitt lässt das Orchester eine sinfonische Überleitung hören, welche Liebesdramatik sich inzwischen entwickelt hat; kurze lyrische Rückblicke verweisen auf die schönen sorglosen Tanzmomente zuvor. Neue Energie entsteht und der nächste Tanz bricht los; eine neue Variante vom Hauptmotiv wird vorgeführt (dieselben vier Töne erklingen, doch rückwärts). Mit Klatschen und Rufen beteiligt sich jetzt auch der Chor an dieser leidenschaftlichen Flamencoszene, die zu einem begeisterten Abschluss führt.

Insbesondere in den „Szenen und Tänzen“ von *La vida breve* sind manche der traditionellen andalusischen Elemente versammelt, mit denen de Falla spanischer Musik wieder zu Weltgeltung verhalf und darüber hinaus das europäische Tonschaffen - wie das von Ravel und vielen Tonschöpfern der folgenden Zeit - beeinflusste.

Orchester der Universität Hamburg	
Violine I:	Damienne Cellier, Christian Afonso, Michel Boretti, Claire Jones, Cornelia Kafert, Karissa Lew, Emily Ruggles, Inga Schapitz, Ulla Schilling, Stephanie Scherpe (a.G.), Christopher Huber (a.G.)
Violine II:	Andrea Ehrenfeld, Timm Albes, Ulrike Eismann, Sarah Geiseler, Rabea Klein, Matthias Lampe, Franziska Paesch, Susanne Schmidt, Regina Zorn, Anne Vagt(a.G.), Wieland Wendhausen (a.G.)
Viola:	Arnold Meyer, Ariane Frenzel, Gwen Kaufmann, Miriam Lösch, Fabian Schwarz, Andreas Tomczak, Maaret Ukkonen, Anke Dahms (a.G.)
Violoncello:	Malte Scheuer, Andreas Beekmann, Andreas Dieg, Theresa Elsner, Birte Jessen, Nina Kaletta, Veronika Roth, Maike Salfeld, Martin von Hopffgarten (a.G.), N.N. (a.G.)
Kontrabass:	Lars Bertram, Söhnke Caruso, René Dase (a.G.), Sebastian Bartsch (a.G.)
Flöte:	Claudia Habe nicht, Stefanie Dehmel, Sarah Maria Koch, Kerstin Kranz
Oboe:	Volker Bartsch, Ilse Klein, Audrey MacDougall
Klarinette:	Johanna Schürmann, Daniel Tigges, Jennifer Book, Christiane Beer (Blk.)
Fagott:	Ulrike Mootz, Raquel Braga, Christin Manske, N.N. (a.G.)
Horn:	Uwe Heine, Nick Bishop, Hartmut Jablonski (a.G.), Hermann Scholl (a.G.)
Trompete:	Carsten Petersen, Volker Wallrabenstein, Albrecht Grude
Posaune:	Holger Kurz, Marnie Bastian, Julian Katenbrink
Tube:	Christoph Ballach
Harfe:	Alexandra Mihailova (a.G.), Ludmila Muster (a.G.)
Pauke, Schlagzeug:	Michael Biel (a.G.), Siegfried Schreiber (a.G.), Rüdiger Funk (a.G.), Dirk Iuen (a.G.), Jeff Alpert (a.G.)

Chor der Universität Hamburg	
Sopran:	Janine Abend, Kirsten Barre, Julia Breckwoldt, Petra Dase, Johanna Engelbrecht, Greta Gedig, Martina Griebenow, Anja Heinke, Claudia Hillebrecht, Gisela Hubert, Ute Kerres, Geesche Kieckbusch, Katarina Klante, Catherine Kleist, Jacomijn Klever, Dina Kravale, Daniela Kuhrts, Janne Lasse, Ruth Lichtenberg, Eva Lopez Morillo, Marie Maisuradze, Esther Nahrgang, Andrea Neusius, Janine Nonnweiler, Astrid Powl, Wiebke Preuß, Sünje Prühlen, Birte Reichow, Inga Reuters, Ursula Riedel, Johanna Rüb, Martina Rühmann, Anke Stellenhofsky, Elga Straube, Birgit Troge, Sonja Veelken, Sigrid de Villafrade, Anne Wiermann, Sarah Winawer-Wetzels, Cornelia Windisch, Annalena Wolf, MingChu Yu
Alt:	Martina Arndt, Katharina Brüchmann, Frauke Dünnhaupt, Hannelore Hanert, Gisela Jaekel, Lioba Klaas, Judith Klingner, Kirstin Koppelin, Rusudan Maisuradze, Katja Meusel, Sally Ollech, Lotte Palm, Elfi Pec, Ricki Rosendahl, Angelika Rudolph, Anneke Salinger, Theresa Scheld, Renana Schinker, Stephanie Schulz, Christiane Schumacher, Filia Simandjuntak, Elisabeth Thomann, Alexandra Voitel, Katinka Walter, Katrin Weibezahn, Esther Wiemann, Svetlana Winder,
Tenor:	Tobias Bredenhöller, Alexander Ebert, Florian Fölsch, Roland Kröger, Thilo Krüger, Jan Lubitz, Florian Luckhardt, Benjamin Pawlowsky, Kevin Racher, Frank Schüler, Michael Schumacher, Peter van Steenacker, Sven Hendrik Tholen, Rodrigo Tupynambá, Yanick Versley, Jonas Wagner
Bass:	Jan Bluhm, Nikolaus Böttcher, Peter Brandt, Daniel Dechandt, Martin Fette, Reinhard Freese, Reinhard Freitag, Thade Klinzing, Stefan Köster, Arne Mertz, Klaus Müller, Malte Schmidt, Jan Hendrik van der Smissen, Jan Storch

*Redaktion und Gestaltung des Programmheftes: Wiebke Preuß
Mitarbeit: Gisela Hubert, Lioba Klaas, Jacomijn Klever*