



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Konzepte der Flamenco-Gitarrentranskription“

Verfasser

Antonis Vounelakos

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuerin/Betreuer: Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann,

Antonis Vounelakos

Die Konzepte der Flamenco- Gitarrentranskription

Inhalt

Einleitung: -----	6
1. Allgemeiner Teil	
1.1 Der Begriff Transkription-----	9
1.2 Qualitätsparameter einer Transkription-----	14
1.3 Die Flamenco Musikkultur-----	17
1.3.1 Die Flamencokonzepte-----	18
a) Flamenco als Andalusische Musik: (Andalucismo)-----	18
b) Das Konzept des Flamenco als Gitano-Musik (Gitanismo)-----	19
c) Flamenco als universelle Kunst-----	20
1.3.2 Das Erlernen und Ausüben der Flamencomusik innerhalb der geografischen Grenze der Musikkultur-----	21
a) Die Familie-----	21
b) Die Lehrer-----	22
c)Die Peñas -----	22
d) Die Concursos-----	23
e) Die Tanzstudios-----	23
1.3.3 Andere Formen des Lernens -----	24
a) Die Kurse-----	25
b)Lernen durch Medien-----	26
1.3.4 Das Erlernen und Ausüben der Flamencomusik außerhalb der geografischen Grenze der Musikkultur-----	29
a) Cante-----	29
b) Baile-----	29
c)Toque: Das Erlernen und Ausüben der Flamencomusik außerhalb der geografischen Grenze der Musikkultur im Bezug auf den Zugang durch die Klassische Gitarre-----	32
1.3.5 Vergleich des Musikzuges durch die klassische Gitarre mit dem Musikzugang durch die Flamencokultur-----	34
a) Klassische Gitarre:-----	34
b) Flamencokultur:-----	35
2. Die Flamenco-Kompositionselemente und die Festlegung von Qualitätskriterien zur Beurteilung einer Transkription	
2.1 Die Palos-----	36
2.2 Die musikalischen Bestandteile von Flamenco-----	41

2.2.1 Der Compás-----	41
2.2.1.a1) Der Compás der Soleá:-----	42
2.2.1.a2) Der Compás der Bulería-----	45
2.2.1.a3) Der Compás der Guajira:-----	48
2.2.1.a4) Der Compás der Seguiriya:-----	49
2.2.1.a5) Der Fandango Compás:-----	52
2.2.1.b) Compás mit 4 Zählzeiten:-----	56
2.2.1.b1) : Tangos, Tientos-----	56
2.2.1 b2) Tanguillos de Cadiz-----	57
2.2.2 Die Falseta:-----	59
2.2.3 Die „Clichés“ oder „Compás básico“: Zitate aus der Tradition und die Terminologie des Baile:-----	60
2.2.4 Die Llamadas-----	62
2.2.5 Die Baile-Terminologie-----	64

3. Allgemeine Betrachtung der Flamenco Transkription

3.1 Allgemeine Definitionen, Probleme und für einen Vergleich der Transkriptionstile vorbereitende Überlegungen:-----	66
a) Rhythmus-Metrum, Takt-----	67
b) Der Akzent-----	68
c) Der Aspekt des Originalgedanken-----	69
3.2 Eine kleine empirische Untersuchung über das Verhältnis zwischen dem rhythmischen Bewusstsein und Notengruppierungen:-----	71
3.3 Erstellung eines Merkmalkatalogs:-----	75

4. Die Transkriptions-Modi

4.1 Die Bulerías Transkriptionsmodi: Beispiele von Heterogenität-----	76
4.1.1 Bulería Transkriptionsmodus 1:-----	76
4.1.2 Bulería Transkriptionsmodus 2:-----	80
4.1.3 Bulería Transkriptionsmodus 3:-----	81
4.2. Zwei weitere Transkriptionsmodi (ein Vergleich anhand zwei Transkriptionen des Compás básico in der Bulerías von Paco de Lucía)	
4.2.1 Bulerías Transkriptionsmodus 4:-----	82
4.2.2 Bulerías Transkriptionsmodus 5:-----	83
4.3 Die Transkriptionsmodi der Soleá:-----	84
4.3.1 Soleá Transkriptionsmodus 1:-----	84

4.3.2 Soleá Transkriptionsmodus 2:-----	86
4.3.3 Soleá Transkriptionsmodus 3:-----	86
4.4 Die Transkriptionsmodi der Seguiriya:-----	87
4.4.1 Seguiriya Transkriptionsmodus 1:-----	87
4.4.2 Seguiriya Transkriptionsmodus 2:-----	88
4.5 Der Transkriptionsmodus der Guajira:-----	88
4.6 Die Transkriptionsmodi des Fandango:-----	89
4.6.3 Fandango Transkriptionsmodus 3 und das fünfte allgemeine Qualitätskriterium einer Transkription:-----	90
4.7 Zusammenfassungen aller Transkriptionsmodi:-----	93
4.7.1 Zusammenfassung der 5 Bulerías-Transkriptions-Modi:-----	93
4.7.2 Zusammenfassung der 3 Soleá-Transkriptions-Modi:-----	94
4.7.3 Zusammenfassung der 2 Seguiriya-Transkriptionsmodi:-----	95
4.7.4 Der Guajira-Transkriptionsmodus:-----	95
4.7.5 Zusammenfassung der 3 Fandango-Transkriptionsmodi:-----	95
5. Betrachtung des Werkes von: Alain Faucher, Encuentro Productions, Claude Worms, Jorge Berges und Juan Manuel Cañizares-----	96
5.1 Alain Faucher: -----	97
5.1.1 Allgemeine Merkmale:-----	98
5.1.2 Merkmalkatalog:-----	99
5.2 Encuentro Productions:-----	99
5.2.1 Allgemeine Merkmale:-----	100
5.2.2 Merkmalkatalog:-----	100
5.3 Claude Worms:-----	101
5.3.1 Allgemeine Merkmale:-----	101
5.3.2 Merkmalkatalog:-----	102
5.4 Jorge Berges:-----	103
5.4.1 Allgemeine Merkmale:-----	103
5.4.2 Merkmalkatalog:-----	104
5.5 Juan Manuel Cañizares:-----	105
5.5.1 Merkmalkatalog:-----	106
Zusammenfassung:-----	107
Literatur:-----	109

Einleitung

Flamenco, eine Musikgattung, die als regionale Musiktradition entstanden ist, erlebt heute eine immer größere globale Verbreitung. Ähnlich wie im amerikanischen Blues, Jazz etc., ist es nicht mehr eine Seltenheit, wenn ein Musiker, der nicht dem spanischen Kulturkreis angehört, in dieser Musik doch beheimatet ist.

Da die Musik aber noch immer sehr stark ihren regionalen Schwerpunkt und Bezug beibehalten hat, ist das Erlernen der Musik mit Wissen über die kulturellen Traditionen Andalusiens eng verbunden.

Flamenco wurde und wird von Generation zu Generation schriftlos überliefert, nämlich von Flamencomusiker zu Flamencomusiker. Interessant finde ich aber, dass seit den bahnbrechenden Innovationen von Paco de Lucia, Tomatito oder Vicente Amigo, die Trennlinie zwischen Flamenco und anderen Musikstilen durchbrochen zu sein scheint. Musiker aus der ganzen Welt entdecken Flamenco und andalusische Musiker entdecken die Musik der Welt und gleichzeitig empfinden sie das Bedürfnis, die eigene Musik mit traditionellen Mitteln der Musikanalyse zu beschreiben und zu verbreiten. Eines von diesen Mitteln ist die Notation.

Das Phänomen der Flamencotranskription ist ein Phänomen der letzten fünfzehn Jahre. Seit den 1990er Jahren und sicherlich unterstützt durch die Etablierung des Internet als Marketingplattform, beobachte ich einen enormen Zuwachs an Publikationen, die auch meinen eigenen Zugang zu dieser Musik sicher stark beschleunigt haben.

Kann man diese Musik als „Fremder“ erlernen? Der Cantautor Enrique Morente dazu: *“Alle haben das Recht Flamenco kennen zu lernen. Man muss sich von der Idee befreien, dass Flamenco für eine gewisse Elite oder Minderheit ist. Flamenco ist für alle da“*¹. Der Gitarrist Tomatito: *„Auch Ausländer können durchaus Flamencogitarre lernen. Mit dem Gesang ist es komplizierter, aber die Gitarre ist universeller. Den Leuten, die Flamenco lernen wollen, rate ich den Gitarristen auf die Finger zu schauen, aber auch viel Cante zu hören. Notenlesen kann auch helfen“*.²

Die folgende Arbeit hat die Absicht vorhandene methodische Ansätze und Konzepte der Transkription von Flamencogitarrenmusik musikwissenschaftlich zu untersuchen, mit dem Ziel die musikalische Essenz der jeweiligen Musikstücke, den überwältigenden Reichtum der

¹Anda Zeitschrift für Flamenco, Deutschland, Nr16, S.59

² La guitarra de Tomatito, Encuentro Productions, Schweiz 1997, S. 98

Flamenco-Technik und die charakteristische Sprache der Flamencogitarre so deutlich, aber auch so leicht und schnell lesbar wie möglich zu machen.

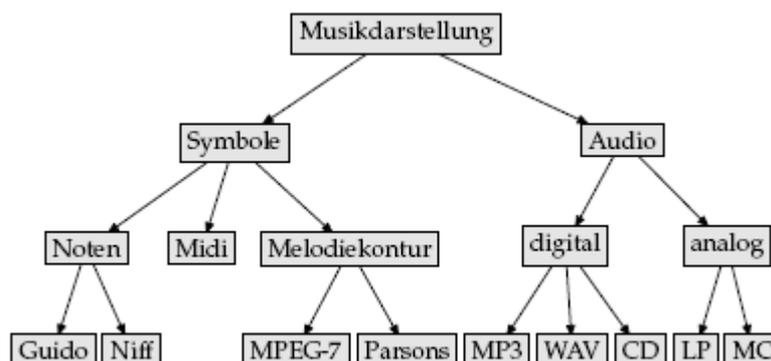
Aufgabe der Musikwissenschaft ist, musikalische Phänomene jeder Art analytisch zu erfassen.

Das Problem der optischen Dokumentation von Musik in Form einer Schriftsprache, die hauptsächlich für Lernzwecke bestimmt ist, ist auch ein musikalisches Phänomen, das einer musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung und Aufarbeitung bedarf.

Zu meiner Motivation zum Verfassen dieser Arbeit, kommt auch noch die Tatsache, dass ich als aktiver Musiker im Zuge meiner langjährigen Beschäftigung mit diesem Thema immer wieder feststellen musste, dass die Besonderheiten dieser Musik, wie zum Beispiel ihre rhythmische Struktur, in der Praxis sehr subjektiv wahrgenommen, interpretiert und aufgeschrieben werden. Das ist natürlich kein seltener Ausgangspunkt in der musikwissenschaftlichen Forschung. Mindestens fünf Flamenco-Notationssysteme existieren heute parallel zueinander, eine Tatsache, die es jedem in dieses Musikuniversum Neueinsteigenden äußerst schwierig macht, auch ohne langjährigen Aufenthalt in Spanien, (dem Hauptort des Geschehens), Gesetzmäßigkeiten zu erkennen, die aber doch sehr stark vorhanden sind. Genau diese Gepflogenheiten, die sich in der Flamencotranskription im Laufe der Jahre etabliert haben, aufzuzählen, zu analysieren und sie schließlich kritisch zu betrachten, wird die Aufgabe dieser Diplomarbeit sein.

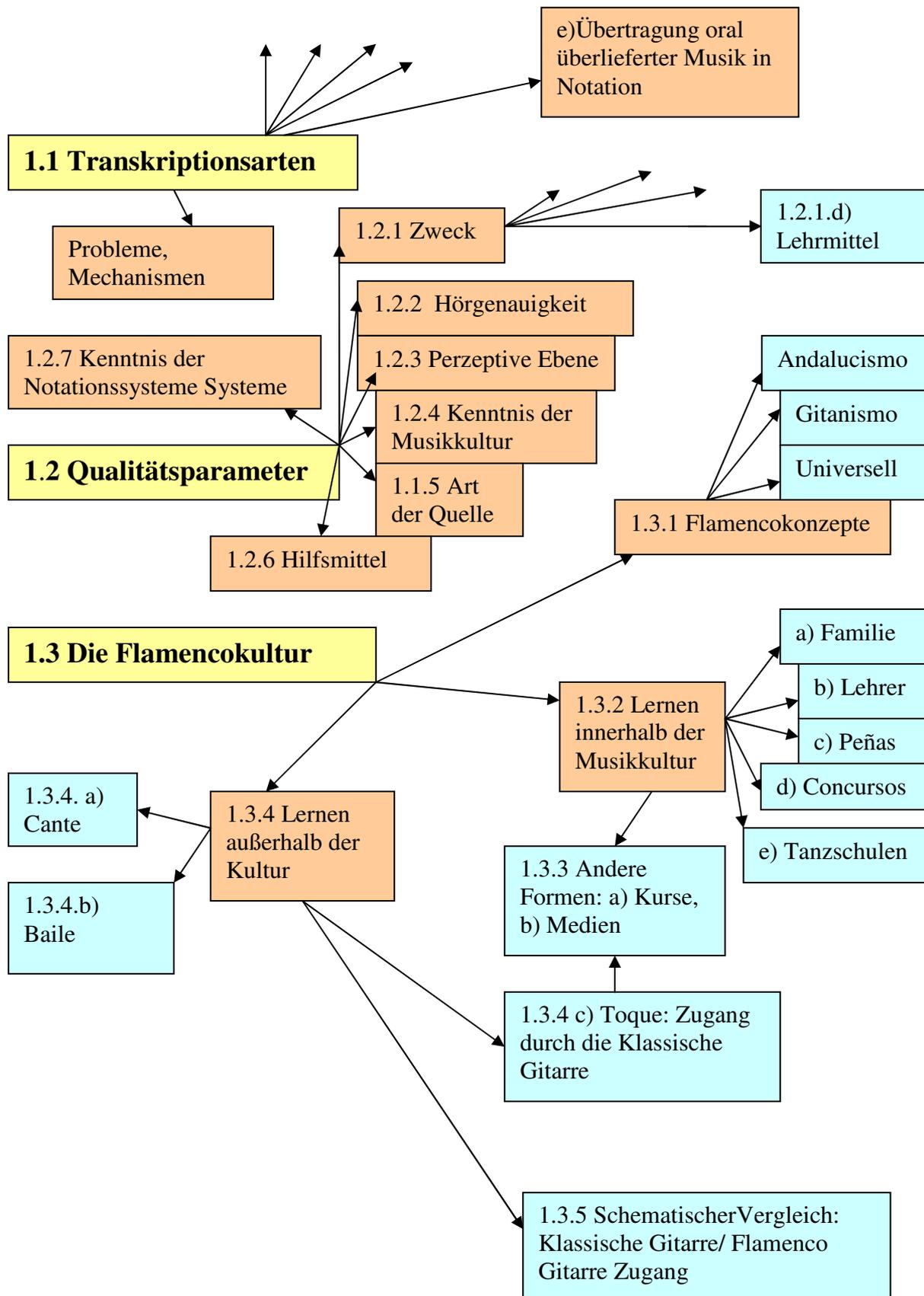
An dieser Stelle möchte ich mich bei Alain Faucher, Encuentro Productions, Gerhard Graf Martinez, Michael Publig aber auch bei allen die mich in den letzten zwanzig Jahren sowohl musikalisch als auch auf musikwissenschaftlicher Ebene begleitet haben, bedanken.

Grafik 1³: Formen der Repräsentation von Musik



³ Johann Markus Batke: Untersuchung von Melodiesuchsystemen sowie von Verfahren zu ihrer Überprüfung, Berlin, Berlin, Technische Universität, Diss 2006, S.25

1. Allgemeiner Teil: Strukturschema



1. Allgemeiner Teil

1.1 Der Begriff Transkription

(Re-Adressierung, Informationsverluste, Kritik und Werkidentität)

Die Absicht dieses Kapitels ist, neben der terminologischen Annäherung des Begriffs “Transkription”, auf Mechanismen hinzuweisen, die sich jedes Mal in Bewegung setzen, wenn schriftlose Musik in visuelle Signale übersetzt wird.

Im Musiklexikon „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ (MGG) existieren fünf Interpretationen für den musikalischen Transkriptionsbegriff:

a) In der Editionstechnik beschreibt er den Transformationsprozess einer historischen Notation, (wie Neumen oder Mensuralnotation) oder einer außereuropäischen musikalischen Schrift in die westliche Standardnotation. Dieser Prozess ist auch als Transnotation bekannt. Das ist hauptsächlich ein Übersetzungsvorgang, der sich eine Re-Adressierung des ursprünglichen Materials an ein breiteres Publikum aus Forschern oder Musikschaaffenden als Ziel setzt. Wie in der Linguistik, erzeugt dieser Übersetzungsvorgang einen Informationsverlust, da eine solche Transkription Kompromisse eingehen muss und nie eine hundertprozentig treue Kopie des Originals sein kann.

b) Seit Franz Liszt wird dieser Begriff für die Übertragung von einer Musikkomposition in eine andere neue vokale oder instrumentale Besetzung, in ein anderes Arrangement oder in eine andere Orchestrierung verwendet.

Liszt transkribiert Franz Schubert-Lieder und erweitert natürlich dadurch ihren Zuhörerkreis.

Verschiedene Instrumentierungen erzeugen verschiedene klangfarbliche Aspekte und naturgemäß bewirken sie eine Veränderung des ursprünglichen Charakters des Werkes.

Ein anderer Aspekt der Transkription in diesem Sinne ist ihre Anwendung mit dem Ziel der Erprobung von neuen Instrumentations- und Spieltechniken. Liszt transkribiert Opern und Sinfonien mit dem Ziel, seine Spieltechniken zu erweitern und gleichzeitig seinen Ruf des unbestrittenen Königs der pianistischen Virtuosität auszubauen.⁴

⁴ Vgl. Stefan Littwin: Zu Sinn, Form, Grenze der Musikalischen Transkription im „Schnittpunkte: Altes im neuen-Neues im Alten“, Pfau Verlag, Saarbrücken, 1999, S.16

c) In der Stereoakustik wird der Begriff als Synonym für die technische Überarbeitung von technisch überholten Aufnahmen verwendet.

d) In der elektronischen Datenverarbeitung bedeutet der Terminus Transkription die Übersetzung von Notentexten in „computergerechte“⁵ Formen, ein Prozess der auch „Transcodierung“ genannt wird.

Die Re-Adressierung, die Erschließung neuer Rezipientenkreise, aber auch die durch Transformationsprozesse resultierenden Verluste und Sinnverschiebungen des Originalmaterials, sind zwei Nebenphänomene, die sich in jeder, durch den Begriff Transkription determinierten vier Tätigkeiten, bemerkbar machen.

e) Die fünfte Bedeutung des Terminus Transkription ist mit der Thematik dieser Diplomarbeit eng verbunden: In der Ethnomusikologie wird die schriftlos überlieferte Musik in die Form einer schriftlichen Musiksprache transformiert. Das besondere bei dieser fünften Bedeutung: Hier handelt es sich um einen Transformationsprozess zwischen zwei vollkommen unterschiedlichen Medien, und zwar zwischen dem Medium Musik und dem Medium Schriftsprache, während es sich in den a) bis d) angeführten Begriffserklärungen um Übersetzungen innerhalb des gleichen Mediums handelt und genauer: um Übersetzungen von einer Schrift zu einer anderen Schrift.

Ein Beispiel von einer Transkription in diesem Sinne ist die Notation von europäischen Volksliedern oder von außereuropäischer Musik, vorwiegend in die moderne, westliche Standardnotation.

Bei dieser speziellen Art von Übertragung tritt ein (wie bei der Verschriftlichung von mündlicher Sprache) bekanntes Problem auf: Die europäische Notenschrift besitzt kein ausreichendes Instrumentarium, um ein umfassendes Abbild aller Parameter, die innerhalb einer Musikgattung vorhanden sein könnten, wiederzugeben. Solche Parameter könnten sogar für die Beschaffenheit der Musik und für ihre musikwissenschaftliche Aufarbeitung eine entscheidende Rolle spielen. Diese wären zum Beispiel Intonations- und Melismatikdetails, sowie diverse soziokulturelle Aspekte der Musik, ausschlaggebende Informationen über die Spielweise oder kinetische- und Körperhaltungsmerkmale

⁵ Vgl. Doris Stockmann: Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden: Acta Musicologica, Vol. 51, Fasc 2, 1979, S. 205. /<http://www.jstor.org/stable/932454>

ausführender Musiker. Es sind in der europäischen Standardnotation lediglich die Elemente Tonhöhenveränderung, Rhythmus und Metrik visuell darstellbar.

Das Verhältnis der Musiktranskription zur Musik, die durch sie visualisiert wird, sorgte vor allem seit der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts für kontroverielle Diskussionen innerhalb der Ethnomusikologie. Damit sind die durch Transformationsprozesse resultierenden Informationsverluste und Sinnverschiebungen des Originalmaterials gemeint. Die Vorstellung, dass Musik schließlich Teil eines gesamten kulturellen Kosmos und nicht ein einzelnes akustisches Phänomen sei⁶, schwächte den wissenschaftlichen Stellenwert der Transkription. Diese Argumentation richtet sich gegen eine gewisse Egozentrik der westlichen Zivilisation, die meint, dass die eigenen geistigen Errungenschaften einer tausendjährigen Musikkultur, in der Klangerreignisse und deren visualisierte Form, (Notation) unmittelbar miteinander verbunden sind und sogar zueinander in einem gegenseitig befruchtenden Verhältnis stehen, transkulturell übertragbar seien. Wie stark der Visualisierungsprozess in der westlichen Musikkultur verankert ist, kann man aus einem einfachen Beispiel aus dem Bereich der Unterhaltungs- und Populärmusik ableiten: Auch wenn ein Musikschafter nur durch Verwendung des Computers Musik komponiert, ist trotzdem von „Song schreiben“ die Rede.

Am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts entstand die Überzeugung, dass durch in die Musiknotation eingefügte zusätzliche Symbole, ein „getreues Abbild“ des zu erforschenden Musikstückes entstehen könnte. Die Veröffentlichung „Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien“ von Otto Abraham und Erich M. von Hornbostel aus dem Jahr 1909 ist ein Katalog von zusätzlichen Musikzeichen: *“Die Modifikation und Ergänzungen der gewöhnlichen Notenschrift sollen so gewählt werden, dass das Original möglichst getreu wiedergegeben und dabei das gewohnte Bild wenig entstellt wird“*.⁷ *“Die Melodien in Notenschrift überhaupt aufzuzeichnen, ist unerlässlich, sowohl für den, der sie studiert, als auch für den, der sie anderen mitteilen will“*.⁸

Der Effekt der Re-Adressierung, der Weitergabe von Informationen an einen sich außerhalb des Reichweitenradius eines Mediums (Musik) befindenden Empfängerkreises, als eines der Hauptmotive bei der Erstellung von Transkriptionen, erscheint also auch innerhalb der

⁶ Regine Allgayer-Kaufmann: “From the Innocent to the Exploring Eye: Transkription in the Deventive“: The World of Music 47(2)-2005, S.79

⁷ Otto Abraham u. E.M. v. Hornbostel: „Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien“: Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, 11 Jahrgang, 1909 S. 2

⁸ Otto Abraham u. E.M. v. Hornbostel: „Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien“: Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, 11 Jahrgang, 1909 S. 1

ethnomusikologischen Interpretation dieses Terminus, seit den Geburtsjahren dieser Wissenschaft.

Unabhängig von Zweckmäßigkeit und Qualitätsansprüchen, fungiert die Transkription immer als ein Mittel⁹ und Werkzeug zur Repräsentation von Musik und indem sie das in einer deskriptiven Anwendung macht, wird sie gleichzeitig zum Objekt einer kritischen Auseinandersetzung. Eine eindeutige Klassifizierung der Musik und ihrer Notation in ein Medium-Mittelsystem ist problematisch, weil auch die Partitur Merkmale eines Mediums, aber auch eine eigene ästhetische Dimension besitzt.

Ein anderer Aspekt, der sich durch die Praxis einer Musiktranskription in schriftlosen Musikkulturen manifestiert, ist die Erschaffung des Konstrukts der „Werkidentität“, die Idee des Originals: In der westlichen Musikkultur, garantiert die Existenz eines präskriptiv, im Kompositionsprozess integrierten schriftlichen Dokumentes die immerwährende Präsenz eines „Originals“, das möglichst präzise aufzuführen ist. Das „Original“ grenzt sich naturgemäß von der „Bearbeitung“, der „Kopie“ und des „Plagiats“ ab. In Kulturen mit mündlich überlieferter Musiktradition ist nur die ständige Reproduktion der Musik der einzige Beweis deren Existenz und Garant für ihre Überlieferung. Die Musik befindet sich nicht dauernd in einem Spannungs- und Vergleichsverhältnis mit ihrem schriftlichen Ursprungszustand. Eine Kategorie, wie die des Originals, ist nicht notwendig, daher entbehrlich. *„Mit der musikalischen Transkription kommt auch ein Originalitätsgedanke in die Musik hinein, der vorher nicht vorhanden war“*¹⁰.

Auch ein Interesse für den Schöpfer der Musik wird durch die Verschriftlichung von Musik erweckt. Im Flamenco ist der Interpret meistens auch der Komponist. Natürlich erlernt der heranwachsende Musiker innerhalb eines Schüler-Meister Verhältnisses, die Musik seines Lehrers. Der wahre Reifungsbeweis ist aber die Erreichung des Zeitpunktes einer mentalen und spieltechnischen Reife, die ihm erlaubt eigene Kompositionen herzustellen.

Durch die Transkription wird die Trennung zwischen Komponisten und ausführenden Musikern möglich und bedeutsam für die Musikwelt. Deutlich wird dies bei der Beobachtung einer Zunahme von Flamencokompositionen in Konzertprogrammen zahlreicher klassischer

⁹ Krämer, Sybille 2000b: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Dieselbe (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. 2. Aufl., Frankfurt. M.: Suhrkamp, S. 73-94, S.83

¹⁰ Anne Valentine Ullrich: „Musik-Transkription-Sprache“, Magisterarbeit, Institut für Sprach- und Kommunikationswissenschaft an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, 2004 S. 61

Gitarristen in den letzten zehn Jahren. Einige Beispiele: Flavio Sala¹¹, Grisha Goryachev¹², Dimitris Kotronakis¹³. Dadurch finden Gitarristen wie Sabicas, Paco de Lucia oder Gerardo Nuñez (unangefochtene Legenden der spanischen Flamencogitarre) durch Transkriptionen, die Aufführungen ihrer Werke ermöglichen, den Weg in die klassische Konzertwelt, die wiederum durch dieses neue Repertoire bereichert wird.

Zusammenfassend: Die Mechanismen, die sich jedes Mal in Bewegung setzen, wenn schriftlose Musik in visuelle Signale übersetzt wird, bewirken, dass die Transkription:

a) Ein Produkt eines Abstraktionsverfahrens ist: Wie bereits erwähnt, ist es nicht möglich, aufgrund der Begrenztheit der Schriftsysteme, ein vollkommenes Abbild des Hörinhaltes wiederzugeben. Dazu kommt die Tatsache, dass das akustisch-musikalische Signal durch psychophysische Prozesse im menschlichen Bewusstsein transformiert, interpretiert und segmentiert wird, so auch im Bewusstsein des Transkriptors, der sich von der eigenen Subjektivität nicht befreien kann, aber trotzdem ein allgemein gültiges Zeugnis zu schaffen, beabsichtigt¹⁴.

b) Ein Mittel zur Verbreitung von Wissen ist: Speziell im Internetzeitalter hat die Transkription von schriftlos überlieferter Musik neben der Funktion der Verbreitung von Wissen innerhalb eines Interessenskreises (einer „Fangemeinde“) für den eigenen Gebrauch¹⁵, oder innerhalb einer musikerforschenden Wissenschaftsgemeinde, die Funktion eines Marketingprodukts. Sie kann das Resultat einer Dienstleistung sein.

c) Ein Objekt von kritischer Betrachtung ist: *“Die Transkription ist ein Text und seine Interpretation hängt von der interdisziplinären, intellektuellen Reife des Lesers ab”*¹⁶. Die sich als “absolute Wahrheit” präsentierte optische Dokumentation von Musik, wird Kritik hervorrufen, auch deswegen, weil sie sich in Konflikt mit der heute herrschenden “Objektivierung des Subjekts” befindet, die, nach Martin Marian Bălașa, die dominante Idee der heutigen Forschung ist.

¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=-VCM0nimTXg>

¹² <http://www.youtube.com/watch?v=yJX0UGGZ9Mw>

¹³ <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendid=272119035>

¹⁴ Vgl. Doris Stockmann: Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden: Acta Musicologica, Vol. 51, Fasc 2, 1979, S. 210 /<http://www.jstor.org/stable/932454>

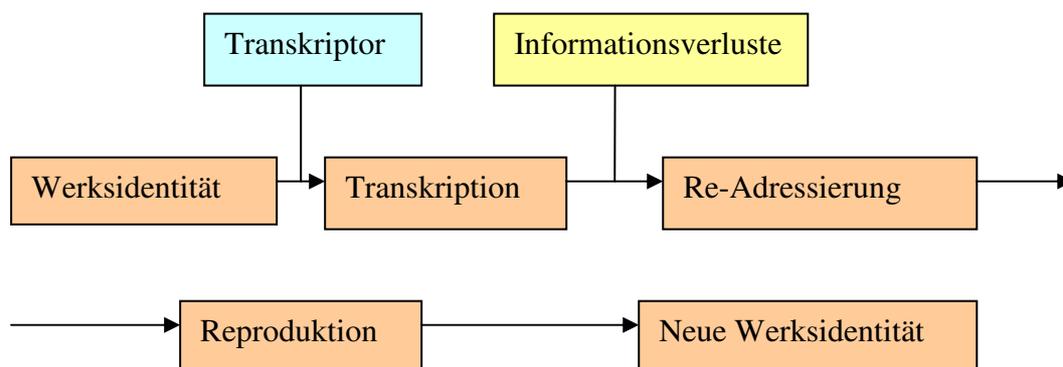
¹⁵ Damit sind die im Internet agierenden Noten- und Tabulaturbörsen und Suchmaschinen wie ULTIMATE GUITAR TABS ARCHIVE oder 911TABS-tabs search engine usw.

¹⁶ Vgl. Martin Marian-Bălașa: “Who actually Needs Transkription? Notes on the Modern Rise of a Method and the Postmodern Fall of an Ideology“, The World of Music 47, (2)-2005, S.6

d) Ein seine eigene Identität besitzendes System ist: *“Eine musikalische Schrift, die Texte fixiert, ist kein neutrales Darstellungsmittel, sondern Ausdruck eines Systems von Beziehungen”*¹⁷. Eine der Auffassungen der Medienwissenschaften ist, dass die Gestalt von Trägern von Informationen (ein Buch, eine Handschrift oder ein technisches Bild) auch ihren Inhalt formt. Das würde bedeuten, dass die Notation von Musik musikalische Wahrnehmungsmuster prägt und das musikalische Weltbild nachträglich beeinflusst. Das würde bedeuten, dass sie auch eine eigene Identität besitzt, die auch der Musikwerksidentität eine noch größere Bedeutung im kollektiven Kulturbewusstsein verleiht, ähnlich wie ein Photo, dass außer ein Stück buntes, glänzendes Papier zu sein, der Person die sie abbildet, eine zusätzliche Identität verleiht.

Im Bewusstsein dieser Mechanismen agiert der Transkriptor und legt seine Qualitätskriterien fest, die von seinen methodischen, technischen, intellektuellen Fähigkeiten aber auch von seiner ideologischen Orientierung abhängig sind¹⁸.

Grafik 2



1.2 Qualitätsparameter einer Transkription

Die Tatsache, dass die Gitarre im Allgemeinen in ihrer heutigen Bauweise im Musikgeschehen der europäischen Kultur seit mehr als zweihundert Jahren integriert ist und auch ein Instrument mit gleichmäßig temperierter Zwölftonstimmung ist, bedeutet, dass der Transkriptor einer Flamencogitarrenmusik nicht in großem Maße mit den bereits

¹⁷ Carl Dahlhaus: "Notenschrift heute". In Notation. Darmstädter Beiträge zu neuen Musik IX, Mainz 1965, S. 9f

¹⁸ Vgl. Martin Marian-Bălașa: "Who actually Needs Transcription? Notes on the Modern Rise of a Method and the Postmodern Fall of an Ideology", The World of Music 47, (2)-2005, S.7

angesprochenen Problemen einer Transkription von Musik, die aus einer gänzlich “fremden Welt” entstammt., konfrontiert sein wird. Digital, durch moderne Musikaufnahme- und Musikverarbeitungs-Software entstandene visuelle Repräsentationen wie Spektrogramme und andere Grafiken sind sinnvolle Hilfsmittel, (vor allem zur Entzifferung von komplexen rhythmischen Strukturen). Das Ziel bleibt aber, eine konventionelle Gitarrenpartitur im klassischen Sinn zu entwerfen “ohne dass das gewohnte Bild entstellt wird”(Hornbostel).

Wie eine Transkription im Einzelnen aussehen kann, ist nicht nur vom Musikstück und von der verwendeten Schriftart abhängig, sondern:

1) Vom Transkriptionszweck und Transkriptionsinteresse der Person, die sie erschafft. „Keine Transkription kann die volle Wirklichkeit einer Musik mit allen Nuancen wiedergeben“¹⁹: „Jede hebt etwas heraus und lässt etwas anderes weg. Was sie heraus hebt, hängt von der Zielsetzung ab“²⁰. Die Motive für die Herstellung einer Flamenco-Gitarrentranskription könnten ein Zusammenspiel folgender Zielsetzungen sein:

a) Ethnomusikologische Analyse und Archivierung.

b) Eigengebrauch; zum Beispiel eines flamencointeressierten Gitarristen mit dem Ziel der Reproduktion/Aufführung des transkribierten Musikstückes.

c) Aus der Sicht eines Komponisten: für die harmonisch-rhythmische Struktur der Musik entsprungenes Interesse, mit der Absicht einzelne ihrer Elemente in die eigene Musik zu integrieren²¹.

d) Vorwiegend durch die globalen Möglichkeiten der Internetvermarktung eröffneten Perspektiven des Verkaufs eines Produktes (Lehrmittel). Wie diese Transkriptionen die Besonderheiten der Flamencogitarrentechnik und Artikulation in Ausdruck bringen, wie sie mit der kulturellen Tradition, mit der die Musik gekoppelt ist, umgehen und nach welchem Kriterium die Musikstücke ausgesucht werden, sind die Fragen die in dieser Diplomarbeit beantwortet werden müssen.

2) Von der Hörgenauigkeit des Transkriptors.

3) Von dem intuitiv-musikalischen Verstehen des Transkriptors. Das musikalische Geschehen hat neben der akustisch-physikalischen Erscheinungsform auch eine im Menschen verankerten produktive, perzeptive, interpretatorische und selektierende Dimension, die seine

¹⁹ Vgl. Doris Stockmann: Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte ,Probleme, Methoden: Acta Musicologica, Vol. 51, Fasc 2, 1979, S. 213. /<http://www.jstor.org/stable/932454>

²⁰ Walter Wiora: „Die Aufzeichnung und Herausgabe von Volksliedweisen“, in: Jahrbuch für Volksmusikforschung VI, 1938, S.66

²¹ Michael Publig Interview, 06.08.2008 Wien

subjektbezogene Auffassung der Musik, die schriftlich festgehalten werden soll, formt²². (Hypothese: Ein Jazzmusiker würde aufgrund seiner Hörgewohnheiten seine Aufmerksamkeit mehr auf die Akkordbeziehungen und deren Funktionen richten, während ein klassischer Gitarrist würde mehr die Fingersatz- und Artikulationsmerkmale beachten würde).

4) Von der Kenntnis der Musikkultur und ihrer Geschichte aber auch vom innerhalb der Kultur stattfindenden Dialog über Tradition, Evolution, Wandel und Qualität in der Musik. Die theoretische Auseinandersetzung innerhalb der Musikkultur des Flamenco ist ein sehr umfangreiches Gebiet, in dem die immer wiederkehrende Frage „was eigentlich Flamenco sei“ und die polarisierende Funktion der beiden Beschreibungspaare von „*nuevo flamenco*“ versus „*flamenco puro*“ nie an Aktualität verloren hat²³.

5. Von der Art der Quelle. Hier wäre folgende Unterteilung sinnvoll:

a) Transkription ohne Tonträger: Im Zeitalter von Mini-Mediaplays wie Mini-Disc, mp3 und anderen digitalen Formaten, ist heute kaum üblich, dass Musik im Augenblick ihres Entstehens, während einer Aufführung oder als Diktat in Zusammenarbeit mit dem aktiven musizierenden Musiker oder sogar direkt vom Gedächtnis transkribiert wird.

b) Transkription vom Tonträger. Die Entwicklung des Phonographen, später die der Magnetton- und noch später die der digitalen Klangverarbeitung, waren Initialzündungen und Meilensteine für die Entwicklung der Feldforschung und erhoben die Musiktranskription zum Hauptinstrument der Ethnomusikologie, die sich nun durch die Gewinnung von Primärquellen als wissenschaftliche Disziplin etablieren konnte²⁴.

c) Transkription von Tonfilm:

Diese Arbeit beschäftigt sich fast ausschließlich mit Transkriptionen bereits in CD-Form veröffentlichter Musik, wobei es wichtig zu erwähnen ist, dass der Bereich Video, nicht nur wegen durch die Miniaturisierung der Digitalkameras im Bereich der Feldforschung erleichterten Arbeitsbedingungen, immer mehr an Bedeutung gewinnt, sondern auch durch den von Internetportalen, wie „Youtube“, angebotenen freien Zugang zu Bildern von Konzertmitschnitten, Musikerinterviews und sonstigem Material, der für den Transkriptor, eine beträchtliche Menge an verwertbaren Informationen zur Verfügung stellen kann.

6. Von den Hilfsmitteln, die dem Transkriptor bei nachträglicher Bearbeitung des Musikstückes zur Verfügung stehen : Art der Wiedergabegeräte, Musiksoftware mit

²² Vgl. Doris Stockmann: Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden: Acta Musicologica, Vol. 51, Fasc 2, 1979, S. 211. /<http://www.jstor.org/stable/932454>

²³ Vgl. Stefan Krüger: „Die Musikkultur Flamenco“, Dissertation, Universität Hamburg 2001, S.28

²⁴ Vgl. Doris Stockmann: Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden: Acta Musicologica, Vol. 51, Fasc 2, 1979, S. 207. /<http://www.jstor.org/stable/932454>

„Stretchingfunktionen“ zur Verlangsamung der Spielgeschwindigkeit usw.

7. Von der Kenntnis der bereits für diese Musikpraxis eingeführten Notationssysteme, von Schreibweisen und sonstigen Innovationen, (betreffend zum Beispiel Taktarten oder Zusatzzeichen) die sich im Laufe der Zeit „verstandardisiert“ haben und ihrerseits auch Ausdruck einer eigenen Schrifttradition sein könnten. Schreibgepflogenheiten, wie zum Beispiel Polka in 2/4 Takt zu notieren, wurden auch von der wissenschaftlichen Musiktranskription übernommen.

Genau diese Gepflogenheiten, die sich in der Flamencotranskription im Laufe der Jahre etabliert haben, aufzuzählen zu analysieren und sie schließlich kritisch zu betrachten, wird die Aufgabe eines der nächsten Kapitel dieser Diplomarbeit sein.

1.3 Die Flamenco Musikkultur

Für die Interpretation eines Jazz-Standards von einem Jazzmusiker genügt ein minimalistisches Notenbild, in dem die formale, harmonische und rhythmische Struktur der Musik schemenhaft festgehalten ist. Das setzt voraus, dass der Musiker die Fähigkeit besitzen muss, diese geringe Menge an Noteninformation in einem geistigen Simultan-Übersetzungsprozess in improvisatorische Musik umzuwandeln. Diese Fähigkeit erwirbt er in einem langjährigen Lernprozess, in dem er sich mit Musiktheorie, Studium und Analyse transkribierter Solos berühmter Meister, Musikgeschichte und natürlich mit der Erweiterung seines spielerischen Könnens beschäftigt.

Die Tatsache, dass die so genannten „Lead-sheets“ ihre Musikinformation auf diese minimalistische Art und Weise weitergeben, ist eine in der Jazzwelt etablierte Konvention, in der gilt: „je weniger Noten desto besser“. Der Musiker konzentriert sich mehr auf seine Improvisation als auf das Entziffern von Notensymbolen. Die Improvisation, als wichtigstes Merkmal der Jazzmusikkultur, verlangt von der Notation den für ihre Entfaltung notwendigen Raum.

Die Frage, wie die Notation, die besonderen Merkmale der Flamencomusik ausdrücken kann, ist nur dann zu beantworten, wenn die Mechanismen der Musikkultur bekannt sind.

1.3.1 Die Flamencokonzepte

Über die Geschichte von Flamenco existieren heute zahlreiche Publikationen²⁵. Ich möchte deswegen auf die historischen Aspekte der Musik nicht näher eingehen. Auch die Beantwortung der immer noch häufig gestellten Frage „Was ist Flamenco“, ist im Rahmen dieser Diplomarbeit nicht möglich. Im Bezug auf das Thema Flamenco-Transkription wäre wichtiger, Fragen zu beantworten wie: „Wie regional oder universell ist diese Kunst wirklich?“ oder „Wie legitim, nützlich und erfolgsversprechend, und zwar im pädagogischen Sinne, können Transkriptionen sein?“

Folgende Betrachtungen (Musikkonzepte) existieren heute parallel zueinander:

a) **Flamenco als Andalusische Musik** (Andalucismo):

Nach dieser Auffassung ist Flamenco der Ausdruck einer multiethnischen, andalusischen Kultur, die islamische, jüdische, „gitano“ und europäische Einflüsse beinhaltet²⁶. Diese kulturelle Vielfalt spiegelt sich in dieser einzigartigen Musik wider. Demnach war das goldene Zeitalter der Musik die Zeit zwischen 1850 und 1910²⁷. Die Rekonstruktion und Wiederentdeckung der in dieser Zeit entstandenen kulturellen Schätze des Flamenco wurden zur Hauptaufgabe der seit 1950 als Flamencologie bekannten und von Künstlern, Schriftstellern oder Journalisten und später auch von der Musikwissenschaft, betriebenen Flamenco-Forschung. Gemäß dieser Betrachtung des Flamenco ist das Elementare daran der Cante, also der Sänger und der ihn begleitende Gitarrist²⁸. Die prominentesten Vertreter dieser Anschauung waren der Dichter Federico Garcia Lorca und der Komponist Manuel de Falla, die am 13. und 14. Juni 1922 den ersten „Cante Jondo“-Wettbewerb organisierten. Lorca schreibt: *„Es handelt sich beim Cante Jondo um einen rein andalusischen Gesang, der schon im Keim da war, bevor die Zigeuner kamen, einen Gesang, der schon zu alttestamentarischen Zeiten angestimmt wurde, der durchknetet ist mit nordafrikanischem Blut, wahrscheinlich auch mit der tiefer liegenden Einschichtung einer zerklüfteten Rhythmik, Vorbild aller slawischen Musik. Diese Gesänge sind die Seelen unserer Seele, die lyrischen Flussbetten, durch die aller Schmerz hindurchfließt. Der Cante Jondo kommt von fernen Völkerstämmen, durchzieht den Friedhof der Jahre und das Laubwerk der entkräfteten Winde. Er kommt von der ersten Wehklage und vom ersten Kuss. Er nähert sich dem*

²⁵ zum Beispiel: Kersten Knipp: „Flamenco“. 2006 Suhrkamp Verlag Frankfurt

²⁶ Washabaugh, William 1996 Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture. Oxford.

²⁷ Flamenco gitano-andaluz, Hsg von Claus Schreiner, Fischer Verlag, Frankfurt, 1985 ,S.46

²⁸ Stefan Krüger: „Die Musikkultur Flamenco“, Dissertation, Universität Hamburg 2001, S.115

*Vogeltriller und der Seltenes Beispiel für primitiven Gesang, Europas ältesten Gesang. Er singt wie eine augenlose Nachtigall. Er ist Gesang ohne Landschaft*²⁹. Für Lorca ist Flamenco eine von bestimmten sozialen Gruppen gelöste Kunstform, und gleichzeitig eine einfache, („primitive“) aber reine andalusische Gesangskunst.

b) Das Konzept des Flamenco als Gitano-Musik (Gitanismo)

Der wichtigster Vertreter der Auffassung, dass Flamenco eine „Gitano-Musik“ ist, ist der Sänger Antonio Mairena (1909- 1983), der mit Ricardo Molina das Werk „Mundo y Formas del Cante Flamenco“ verfasste (1976). Er betrachtete Flamenco als eine reine Gitanoschöpfung. Die darin enthaltene These der Autoren ist, dass die Gitanos aufgrund der jahrhundertelangen Verfolgung und Ausgrenzung ihres Volkes gezwungen waren, ihre Kunst „hermetisch“³⁰ von der Außenwelt zu verstecken. So entwickelten sie innerhalb des eigenen kulturellen Universums (Hochzeiten, Taufen usw.) die heute als Palos bekannten Flamencogattungen wie Toná, Soleá, Sequiriya, Alegría und Bulerías. Die Gitanismo Thesen sind heute umstritten: *„Den Flamenco die Kunst der Zigeuner zu nennen, wäre falsch. Sie waren lange Zeit die einzigen und sind heute noch große Interpreten. Dass ihr Einfluss grandiose Auswirkungen hatte und der Flamenco durch sie seine endgültige Form erhielt, bestreitet niemand, aber kreierter wurde er von ihnen nicht“*³¹. Der Gitarrist Paco de Lucia: *„Gypsies say that they have making flamenco for five centuries. Besides their dedication and the cohabitation with flamenco, gypsies have an artistic ability, an expression and a temperament proper to flamenco. It doesn't mean that those who are not gypsies are not qualified; the person who grows up and is in contact with gypsies is usually very good: Antonio Chacón, El Niño Ricardo and many others. No, it's not the patrimony of anyone, it's the patrimony of the person who makes it since he is born; flamenco music is like that“*³². Der Gitanismo findet seinen künstlerischen Ausdruck in Musikproduktionen wie: *Granhistoria del cante gitano-andaluz*, (eine Schallplattenanthologie von Antonio Mairena), die Schallplattenproduktion *"Persecucion"* (Verfolgung) vom Sänger „el Lebrijano“ (1976) oder die Tanzproduktion *„gitano passion“* vom Tänzer Joaquin Cortés (1995).

²⁹ Stefan Krüger: „Die Musikkultur Flamenco“, Dissertation, Universität Hamburg 2001, S.113

³⁰ Stefan Krüger: „Die Musikkultur Flamenco“, Dissertation, Universität Hamburg 2001, S.115

³¹ Gerhard Graf- Martinez, Flamenco Gitarrenschule, B.Schott´s Söhne Verlag, 1994, Mainz, Band 2, S.125

³² <http://www.flamenco-world.com/guitar/pacodelucia/interview/interview.htm>, Interview with Paco de Lucía, Paco Espinola, 1992

c) Flamenco als universelle Kunst

Als Gegenthese zum Andalusischen und zum Gitanismo-Konzept entsteht in den 1990er Jahren das Konzept der Flamencomusik als ein künstlerischer Ausdruck von gesellschaftlichen Ungleichheiten und existentiellen Fragestellungen. So verliert die Musik ihre geographischen und ethnischen Koordinaten und transportiert essentielle menschliche Grunderfahrungen, die universell sind. Der Gitarrist und Flamenco-Theoretiker Charles H. Keyser: „ *My own view of Flamenco is that it is an artistic expression of an intense awareness of the existential human condition. It is an effort to come to terms with the concept that we are all „strangers and afraid, in a world we never made. The truth in Flamenco is that life must be lived and death must be faced on an individual basis; that is the fundamental responsibility of each man and woman to come to terms with their own alienation with courage, dignity and humor and to support others in their efforts. It is an excruciatingly honest art form“*.³³

Nach diesem Konzept gehört Flamenco allen und ist offen für alle³⁴.

„*Ein offenes Flamenco-Konzept, dass Flamenco prinzipiell allen zugänglich macht, spiegelt zugleich die weltweite Rezeption von Flamenco und die gewachsene Zahl von nichtspanischen Aficionados und Flamencokünstlern wider, die Teil der Flamenco-Musikkultur geworden sind*“³⁵. In diesem offenen Flamenco Konzept werden Fusionen (Flamenco nuevo) mit anderen Musikstilen wie Jazz, Rock, arabischer und indischer Musik zulässig. Ein frühes Beispiel einer musikalischen Realisierung dieses Konzeptes ist die CD *Amalgama* aus dem Jahr 1990, die aus einer Zusammenarbeit zwischen spanischen Flamenco- und Jazzmusikern und dem indischen „Karnatakan College of percussion“ entstand oder die Produktion „Kathak Flamenco“ des Gitarristen Antonio Andrade, realisiert in Deutschland mit spanischen und indischen Tänzern und Instrumentalisten, (2001) oder auch Kompositionen wie die Bulerías „Calima“ von Gerardo Nuñez, aufgenommen zusammen mit dem Jazzsaxophonisten Michael Brecker (1999). Für Paco de Lucia ist Flamenco eine Musik mit einer enormen rhythmischen und emotionalen Kraft und eine der wichtigsten Musikkulturen Europas: „*I believe flamenco is the most important culture in Spain, and would even say in Europe. Somehow, flamenco represents Spanish culture, even if many people do not like such a globalization. Flamenco is andalusian, the basque, the galician, the catalan have nothing to*

³³ Charls H. Keyser, Santa Barbara, CA 93102, „Introduction to Flamenco: Rhythmic foundation and accompaniment“, <http://users.aol.com/BuleriaChk/private/flamenco.html>, 07.08.2008, <http://www.youtube.com/watch?v=gL7wL5m1xIg>, 06.10. 2008

³⁴ Siehe Zitat Enrique Morente, Einleitung S. 2

³⁵ Stefan Krüger: „Die Musikkultur Flamenco“, Dissertation, Universität Hamburg 2001, S.116

*do with it. So I guess they don't like to be known out of Spain because of flamenco. But Andalucía is an important part of Spain. Flamenco is an incredible music, it has an enormous emotional force and a rhythm and a feeling that very few European folklore's have*³⁶.

Durch diese freie Flamencobetrachtung erlebt auch die Transkription eine Art kulturelle Befreiung: Der Gitarrist trägt weder die Gitano- noch die Andalusieridentität, sondern nur die des Gitarristen, des Musikers für den es absolut legitim ist, alle Mittel, die ihm zur Verfügung stehen, (nicht nur die orale Überlieferung) zu benützen, um die Musik zu erlernen und sie auf professioneller Art und Weise aufzuführen.

1.3.2 Das Erlernen und ausüben der Flamencomusik innerhalb der geografischen Grenze der Musikkultur

In der Tradition ist Flamenco das intuitive Zusammenspiel zwischen drei Kunstausdrucksformen: Gesang (cante), Tanz (baile), Gitarre (toque). Für alle drei Formen - da es keine pädagogisch ausgebildeten Lehrer gibt - ist die mündliche Überlieferung der Musik innerhalb der vorhandenen kulturellen Institutionen der einzige Weg der Weitergabe von musikalischem Wissen. Der Begriff „Institution“ wird im Folgenden auf alle Bereiche der Flamencomusik angewendet, innerhalb derer eine lebendige Vermittlung von Flamencomusik stattfindet. Solche sind: Die Familie, die Lehrenden, die Fiestas, die Peñas, die Wettbewerbe, die Tanzstudios, die Feste, die Kurse etc.

Die Wichtigsten davon sind:

a) Die Familie

Die heute legendärsten Flamenco Künstler haben ihr Handwerk innerhalb der Familie erlernt. Einige Beispiele: Paco de Lucia, Tomatito (toque), Farruquito (baile), Estrella Morente (cante). Paco de Lucia im Interview: *“Ich verdanke alles meinem Vater. Denn er brachte mich als Kind zum Spielen, als ich noch nicht die Fähigkeit besaß, zu entscheiden, was ich im Leben tun wollte. Das ist, wenn du jemand brauchst, der dich anschiebt und dir den Weg zeigt. Das war es, was mein Vater tat*³⁷. Der Tänzer Farruquito über seinen Grossvater Farruco: *“Farruco is still teaching me”*. Und weiter liest man im Flamenco-Internetportal „Flamenco-world“: *His grandfather, the maestro and patriarch, is still showing him the way*

³⁶ <http://www.flamenco-world.com/guitar/pacodelucia/interview/interview.htm>, Interview with Paco de Lucía, Paco Espinola, 1992

³⁷ <http://www.flamenco-world.com/guitar/pacodelucia/interview/interview.htm>, Interview with Paco de Lucía, Paco Espinola, 1992

*of tradition, to distinguish between a job and a culture, to defend one of the possible truths of flamenco, that which advocates concepts such as purity and orthodox ways in terms of respect*³⁸. Und abschließend der Sänger Curro Malena: *“Yo he cantao porque he tenía que cantar, porque en mi familia han cantao todas y lógicamente esto se transmite”* (Ich habe gesungen, weil ich einfach singen musste. Weil in meiner Familie alle gesungen haben und logischerweise wird es so überliefert.)³⁹

b) Die Lehrer

"Die Weitergabe von Kultur- und Musikphänomenen in mündlichen Überlieferungsformen geht vorwiegend in professionellen Musikkreisen vor sich. Sie beruht auf der intensiven Beziehung zwischen Schüler und Lehrer"⁴⁰. In den meisten Fällen sind die Flamencokünstler Aufführende und Lernende zugleich. Der Gitarrist Tomatito: *„Später brachte mich mein Vater, der selbst Gitarre spielte, nach Málaga; denn in Almería - von da stammen wir - gab es damals keine Lehrer. Ich begann im tablao „la Taberna Gitana“ zu arbeiten, und dort hatte es einen Gitarrenlehrer Pedro Blanco. Er lehrte und zeigte alles was er konnte. Da waren noch andere Gitarristen wie Pedro Escalona oder Enrique Naranjo. Ich lernte von allen ein wenig und so fing ich an, Gitarre zu spielen“*.⁴¹

Durch den Einfluss des Lehrers auf den Schüler werden Merkmale des individuellen Stils auf die nächsten Generationen übertragen, sodass man schließlich von „Schulen“ sprechen kann im Sinne von Stilrichtungen (so wird beispielsweise der Toque von Paco de Lucía als eine sehr einflussreiche Schule für die moderne Flamenco-Gitarre bezeichnet).

Hier wäre auch der Wissensaustausch zwischen Gitarristen, Sängern oder Tänzern, die nicht in einem Lehrer-Schülerverhältnis stehen, der aber aufgrund der regionalen Nähe stattfindet, zu erwähnen. Dieser Wissensaustausch hat auch zur Folge, dass Definitionen geschaffen werden wie “ Die Granada Schule“ oder die „Jerez Schule“, die regionale Ausprägung der Musik zum Ausdruck bringen.

c) Die Peñas

Die Peñas sind Vereine zur Würdigung und Verbreitung der Flamencokunst. In den Peñas werden Vorträge, Wettbewerbe zur Förderung von Nachwuchstalenten, Konzerte, und Diskussionsreihen veranstaltet. Sie sind wie ein normaler Verein mittels ordentlicher

³⁸ <http://www.flamenco-world.com/artists/farruquito/farruquito.htm>, Interview with Farruquito, *Silvia Calado Olivo. Sevilla, January 2003*

³⁹ Caballero, Ángel Álvarez: 1995 *La Discoteca ideal de Flamenco*. Barcelona. S. 100

⁴⁰ Elscheková, Alica 1998 *Überlieferte Musik*. In: Bruhn, H & Rösing, H. (Hg). *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek. S. 221ff.

⁴¹ *La guitarra de Tomatito*, Encuentro Productions, Schweiz 1997, S. 96

Mitgliedschaft, Satzung und gewählter Vorstandschaft organisiert⁴². Auch das gemeinsame Musizieren der Vereinsmitglieder gehört zu den Hauptaktivitäten der Peñas, sowie das anschließende Philosophieren über die diversen Aspekte der Flamencomusik. Die meisten Peñas haben gegenüber modernisierenden Tendenzen innerhalb der Flamencokultur (Flamenco Nuevo) eine ablehnende Haltung. Trotzdem ist die Flamencowelt darüber einig, dass sie eine unverzichtbare Plattform zur Weitergabe der Musik an die neuen Generationen bilden.

d) Die Concursos

Ähnlich wie in der klassischen Musik, existiert eine Wettbewerbskultur zur Förderung von jungen Talenten. Diese „Concursos“, werden von Peñas, Gemeinde- und Stadtverwaltungen, oder auch von privaten Sponsoren veranstaltet und finden auf lokaler, regionaler oder nationaler Ebene statt. Die Gewinner werden von einer Jury ermittelt und häufig bedeutet der Gewinn eines Wettbewerbes ein Sprungbrett für eine große Karriere. Der Gitarrist Juan Carlos Gómez Pastor: *"Meine Erfahrung mit den Wettbewerben ist sehr positiv gewesen. Man hat mir eine Möglichkeit zur Selbstdarstellung gegeben, ich musste mich meiner Nervosität bei Auftritten stellen, ich konnte Kontakte mit vielen Gitarristen knüpfen, viele Leute kennen lernen und mich ihnen vorstellen. Darüber hinaus hatte ich das Glück aus allen Wettbewerben, an denen ich teilgenommen habe, prämiert herauszugehen. Definitiv war es für mich eine wichtige Etappe, an die ich eine gute Erinnerung und auch viele Trophäen bewahrt habe, von denen ich nicht weiß, wo ich sie hinstecken soll"*⁴³.

e) Die Tanzstudios

Die weltweit am meisten verbreiteten Flamenco-Einrichtungen sind die Flamencotanzstudios. In den meisten größeren europäischen, nordamerikanischen und japanischen Städten gibt es mehrere solche Studios. In Wien z.B. gab es im Jahr 2005 fünf „Academias de Baile“. Die Klassen werden nach dem technischen Niveau der Schüler und Schülerinnen unterteilt, (Anfänger, Fortgeschrittene und Professionelle) und bestehen aus zwei bis zwanzig Personen, die in der Regel eine internationale Gruppe bilden. Die Klassen werden musikalisch von einem Gitarristen und Sänger begleitet. Die Flamenco-Tanzstudios sind für das Erlernen der Flamencogitarre wichtige Institutionen, weil der begleitende Gitarrist seinen Schülern, die neben ihm sitzen und leise mitbegleiten, die Grundlagen des rhythmischen Flamencospiele beibringen kann.

⁴² . Stefan Krüger: „Die Musikkultur Flamenco“, Dissertation, Universität Hamburg 2001, S. 47

⁴³ El Olivo. Nr. 63. Januar 1999. S. 16.

*"Man lernt einfach durch Zuschauen und durch die Begleitung von Cante und Baile. Die Flamencogitarristen haben keine Akademie oder ein Konservatorium für Flamenco. Für uns ist es eine orale Kultur. In Jerez beginnen viele damit, dass sie Unterricht bei einem Lehrernehmen. Nach einigen Monaten kannst du dann für die Schüler einer Tanzschule spielen. So lernst du den Rhythmus und gewinnst Selbstvertrauen. Danach kannst du den Cante begleiten. Und wenn es dir wirklich gefällt, kannst du anfangen deine eigene Musik zu machen und Konzerte zu geben"*⁴⁴. Der Herausgeber einer sehr verbreiteten Flamenco-Gitarrenschele Gerhard Graf Martinez schreibt: *„Dem Gitarristen will ich sagen, dass es nicht damit getan ist, Falsetas einzustudieren. Am besten ist, man versucht so schnell wie möglich in einer Tanzschule unterzukommen, an der Flamenco unterrichtet wird. Diese gibt es inzwischen in jeder großen Stadt. Die Lehrerinnen sind immer dankbar wenn sie einen Gitarristen haben und man lernt sehr viel dabei"*⁴⁵.

Der deutsche Gitarrist Miguel Iven, dessen Werdegang repräsentativ für viele nicht spanische Flamencogitarristen ist, im Interview: *„Natürlich habe ich noch den einen oder anderen Gitarristen aufgesucht, schon aus Neugier um Leute kennen zu lernen. Meistens kam es dann zu einer Art Austauschunterricht, Lauro-Walzer gegen Bulerias-Falseta, z.B. Aber wenn es irgendwann nicht mehr um Fingertechnisches geht, sondern um das Eigentliche im Flamenco, sollte man dazu übergehen von Tänzern und Sängern zu lernen. Der ganze "Ausbildungsgang" in Spanien ist ja völlig anders als das, was ein Deutscher erwarten würde: Ein Jugendlicher, der Flamencogitarrist werden will, geht in eine Tanzakademie und setzt sich neben den dort arbeitenden Gitarristen und versucht mitzuspielen so gut er kann. Da wird nicht viel erklärt oder herumanalysiert, der Lehrling ist darauf angewiesen mit Ohr und Auge gut zu beobachten und das komplizierte Zusammenspiel intuitiv zu begreifen. Das zwingt ihn von Anfang an kognitiv andere Kanäle zu entwickeln und auf das Wesentliche zu achten, Gitarristen neigen ja sonst eher zu leicht selbstbezogener Detailfuchserie"*⁴⁶.

Das erlernte Material darf auf Tonband aufgenommen werden, das Filmen der Choreographien mit Videokameras ist aber meistens untersagt.

1.3.3 Andere Formen des Lernens

Andere Formen des Lernens ergeben sich durch Veranstaltung von Kursen und durch den Erwerb von Produkten die eine mediale Überlieferung des musikalischen Materials

⁴⁴ Zitat: Carlos Góomez Pastor : Stefan Krüger: „Die Musikkultur Flamenco“, Dissertation, Universität Hamburg 2001, S. 104

⁴⁵Gerhard Graf- Martinez, Flamenco Gitarrenschele, B.Schott´s Söhne Verlag, 1994, Mainz, Band 2, S.128

⁴⁶Miguel Iven Interview:<http://www.klassische-gitarre.de/kuenstler/hreuning/interviews.html#miguel>

bewirken: Tonträger, Internetseiten, Zeitschriften. Die Rolle des Internet als Promotionsplattform für Workshops, Notenpublikationen, Konzertankündigung und als Diskussionsfeld unter Flamencologen ist heute sowohl innerhalb der andalusischen Grenze als auch im Ausland sehr dominant.

a) Die Kurse

Heute ist es üblich, dass berühmte Flamenco Künstler in internationalen Workshops ihr Wissen weitervermitteln. Das gilt am meisten für den Bereich Tanz und Gitarre, aber kaum für den Gesang. „*Mit dem Gesang ist es komplizierter*“ (Tomatito, siehe Einleitung). Der Sänger Enrique Morente: „*Den Cante kann man nicht erlernen*“⁴⁷.

Ein sehr repräsentatives Beispiel über den Flamencountericht in einem Workshop sind die Gitarrenkurse des Gitarristen Gerardo Nuñez, die jährlich in der dritten Juli Woche in Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) stattfinden.

Gerardo Nuñez spielt „Note für Note“ Ausschnitte aus seinen Kompositionen vor, die dann von den Teilnehmern (meistens um die vierzig Personen, unter ihnen auch sehr viele andalusische Gitarristen mit hohem technischen Niveau) gleichzeitig wiederholt werden. Dabei handelt es sich, um die Anwendung des Prinzips „Mündliche Übertragung—Gedächtnis“ im „großen Stil“, (bei vierzig lernenden gleichzeitig) etwas, das auf eine vorhandene Kommerzialisierung des Lernens im Flamenco hindeutet. Als zweifacher Teilnehmer dieses Kurses (2005 und 2006) habe ich dabei zwei Beobachtungen gemacht: Erstens, obwohl Notenmaterial (Noten mit Tabulatur inklusiv Video) von Gerardo Nuñez existiert, das sogar mit seiner Einwilligung vermarktet wird⁴⁸, findet es während des Kurses offiziell keinerlei Verwendung. In den Pausen allerdings, findet unter den Teilnehmern ein reger Austauschverkehr der bereits erwähnten Gerardo Nuñez-Transkriptionen oder auch von selbstgefertigten Tabulaturen und Noten statt. Das bedeutet: Die Transkriptionen sind begehrt und werden auch verwendet, auch wenn nicht aktiv während des Unterrichts. Das wäre bei Workshops der klassischen Musik selbstverständlich undenkbar. Zweitens: Die Qualität der Transkriptionen im Bezug auf deren Genauigkeit und Authentizität ist ein permanent aktuelles Diskussionsthema unter den Teilnehmern und die Suche nach Fehlern, ein

⁴⁷ Aus dem Film „Flamenco vive“ Frankreich 1997, Philippe Molins, **Produktion** / Bernheim, Chantal; Vercel, Eve; Nador, Robert; Dune/Leapfrog; Arte; Centre National de la Cinématographie. <http://www.sk-kultur.de/tanzvideo/tvk3163.htm>

⁴⁸ Encuentro Production, La Guitarra Flamenca de Gerardo Nuñez, 2004

Kompetenzwettbewerb. Es ist zu betonen, dass auch andalusische Gitarristen Transkriptionen kaufen und sie für Lernzwecke, allerdings unter „Ausschluss der Öffentlichkeit“, verwenden.



Foto 1: Der Kurs von Gerardo Nuñez⁴⁹

Den Beweis dafür liefert die Tatsache, dass in jeder Musikalienhandlung in Andalusien Transkriptionsalben und Flamencolehrwerke ein beträchtlicher Teil des Warensortiments ist. Im offenen Prozess des Lernens, innerhalb eines Musikunterrichts wie im erwähnten Kurs, spielen sie aber keine Rolle. Dass es in der Betrachtung von Flamenco als andalusische oder als Gitano-Kulturerbengruppe, kein Platz für die Verschriftlichung der Musik gibt, ist nahe liegend. Aber auch innerhalb des Konzeptes von Flamenco als universelle Kunst, (der Gitarrist Gerardo Nuñez gilt heute als „Open Mind“ Künstler ersten Ranges) ist eine Ambivalenz zwischen der Angst dass die Schrift der Spontaneität und dem Individuellen im Flamenco schaden kann und zwischen dem Wunsch, ein umfangreicheres Instrumentarium zu besitzen, dass eine effektivere musikalische Analyse und größere Lerngeschwindigkeit erlaubt, zu beobachten. Bernhard-Friedrich Schulze: *"Tatsache ist: Diese Musik wird im Prinzip nicht nach Noten gespielt (und kann auch gar nicht nach Noten gespielt werden, ohne*

⁴⁹ <http://www.deflamenco.com/actuaciones/festivalmundial2/fotos/tallergerardo.jpg>

entscheidend an Ausdruck und Substanz zu verlieren) - und insofern ist zu fragen, warum dann die Forschung solche aufwendigen Studien überhaupt betreibt"⁵⁰. Und als Gegenpol dazu: Die Analyse des Stückes vermag "die kognitive Ebene nicht wiederzugeben und stellt lediglich die Übersetzung einiger formaler Inhalte der Musik in die allgemeine (westliche) Wissenschaftssprache dar. Exemplarisch lässt sich aber immerhin zeigen, wie musikalische Strukturen und Kleinstrukturen konzipiert und im Rahmen einer augenblicklich erklingenden Komposition kognitiv umgesetzt werden, die sowohl Interpretation wie Improvisation beinhalten"⁵¹.

b)Lernen durch Medien

Radio, Tonträger (Schallplatten, Musikkassetten CDs), und visuelle Formen (Fernsehen, Kinofilm, Video) beeinflussen den Überlieferungsprozess der Flamencomusik seit den Sechzigerjahren des Zwanzigsten Jahrhunderts. „Records conferred legitimacy on flamenco, as they did on other styles of popular music"⁵². Die höhere Instanz der medialen Präsenz formt mit und definiert den Geschmack zusammen mit den traditionellen Überlieferungsmethoden. Erste Beispiele dafür sind die Dokumentarfilme „Duende y Misterio del Flamenco“ (1952) und „Rito y Geografía del Cante“ (1971-3), eine Fernsehdocumentationsreihe für den Zweiten Kanal des Spanischen Fernsehens, die auch in der Franco Zeit propagierte Sicht von Flamenco als gesamtspanische Kunst wiedergeben⁵³.

Im Bereich des Tanzes sind heute Videolernkonzepte, wie zum Beispiel die DVD Serie „Método de baile flamenco“ von Mercedes Ruiz, eine sehr verbreitete Lernmethode.

Eine beeindruckende Zunahme der Möglichkeiten des medialen Lernens brachte die 2005 gegründete Internet-Videoplattform „youtube“. Eine unglaubliche Anzahl von Informationen (Fingersätze, Haltung des Instruments, Unterschiede zwischen Liveperformance und Studioaufnahmen und Körpersprache großer Meister, Interviews etc.) wird dadurch abrufbar.

⁵⁰ Schulze, Bernhard-Friedrich, 1998 Leistung und Funktion der Flamencogitarre als Solo- und Begleitinstrument. In: Awosusu, Anita (Hg). Die Musik der Sinti und Roma Band 3. Der Flamenco. Heidelberg. S.95.

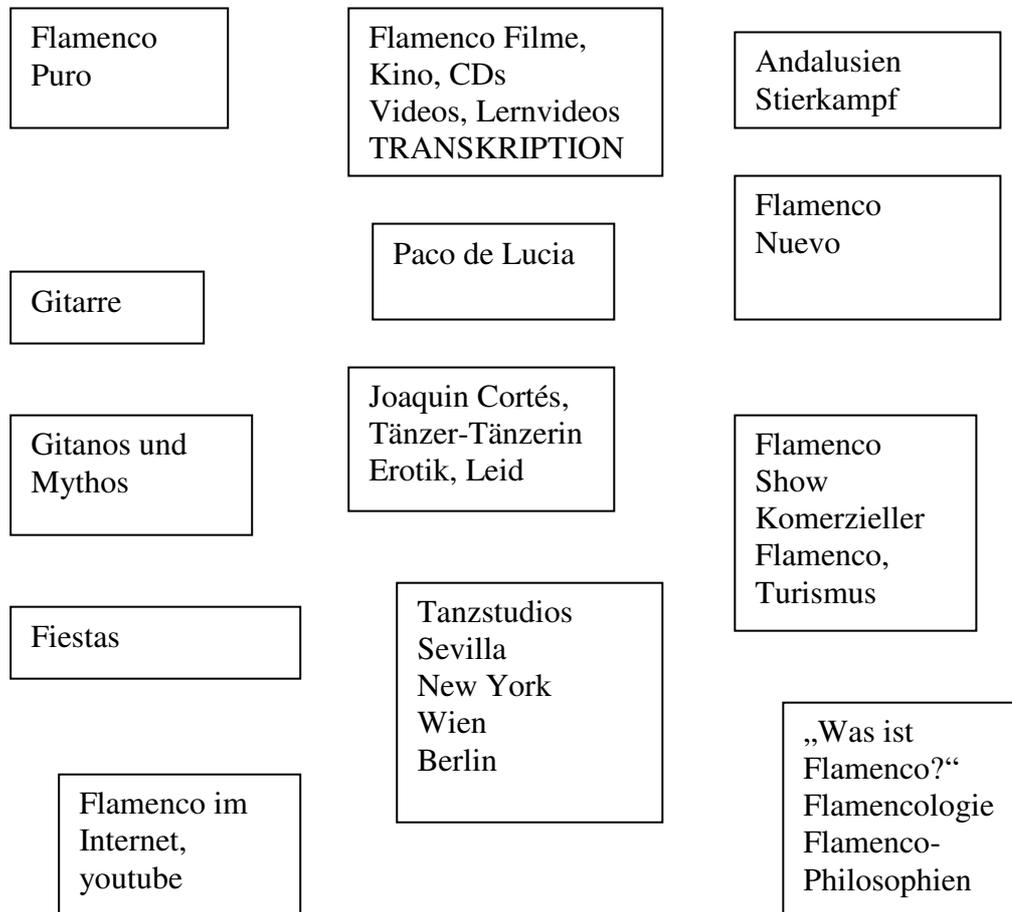
⁵¹ Tiago de Oliveira Pinto, 1998 Improvisation. In: Bruhn, H. & Rösing, H. (Hg). Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. S.238

⁵² Washabaugh, William 1996 Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture. Oxford 1996 S. 63.

⁵³ William Washabaugh: Flamenco Music and Documentary, Ethnomusicology, Vol. 41, No. 1 (Winter, 1997), 51-67 Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology

Zusammenfassung:

Grafik 3



Diese Grafik veranschaulicht die wichtigsten Strukturen der Flamencokultur sowohl auf der Basis einer existierenden Realität, als auch auf der Basis der kollektiven Wahrnehmung des Phänomens Flamenco. **Für die Funktionstüchtigkeit der Musikkultur und ihrer Institutionen hat die Verschriftlichung der Musik keine Relevanz.**

Jedoch, wenn man Flamenco als Phänomen mit drei gleichzeitig existierenden und akzeptierten Modellen (Andalucismo, Gitanismo, universelle Kunst) betrachtet, kann man innerhalb des letzten (offen, universell, Flamenco Nuevo) feststellen, dass die Gitarrentranskription zumindest als Lehrmittel seit den 1990er Jahren eine deutlichere Position einnimmt. Das wird auch durch die Anzahl der jährlich erschienenen Neupublikationen belegt (56 neue Transkriptionsalben im Jahr 2007)⁵⁴.

⁵⁴Internet Flamencoportal: www.Flamenco-world.com

1.3.4 Das Erlernen und Ausüben der Flamencomusik außerhalb der geografischen Grenze der Musikkultur

Im Rahmen dieser Diplomarbeit wurde bis jetzt auf eine Differenzierung der Lernprozesse in den drei großen Flamenkokategorien *Cante – Baile - Toque* verzichtet. Innerhalb der Musikkultur gelten für den Prozess des Lernens, für alle drei Betätigungsfelder die gleichen Gesetze bzw. der gleicher Zugang. Sowohl Gitarristen als auch Sänger beschreiben ein spontanes Lernen innerhalb einer oral überlieferten Tradition: „*Flamenco kann nicht erlernt werden. Es hat keinen Wert, dafür auf eine Akademie zu gehen. Der Rhythmus muss von klein auf gelebt werden. Wir haben einige sehr starke Erlebnisse*“⁵⁵. Die Sängerin Imma Jacquot Rivero: "*Ich weiß nicht, ich habe es nicht gelernt, es kommt aus mir heraus, und warum, weil mein Vater Cantaor war. Nein, es ist einfach das, was man zuhause immer gehört hat. Das was wir alle gemacht haben. Es ist eine Sache und es ist nicht erlernt, es kommt aus mir heraus*"⁵⁶.

Außerhalb der Grenzen der Musikkultur sind die Motive, die eine aktive Betätigung als Flamenco - Lernender bewirken, vielfältig. Genau so vielfältig sind auch die herangezogenen Lernmethoden, die von Parametern wie zum Beispiel Charakter und Psychologie der Person, allgemeine und musikalische Bildung oder Bevorzugung einer rationellen oder spirituellen Betrachtung der Dinge abhängen. **Diese individuellen Lernmethoden sind durch die Abwesenheit einer durch die Kultur automatisch generierten Wissensübermittlung unentbehrlich.**

a) Cante: Die Spanische Sprache und ihre andalusische Dialektprägung, wie sie im Flamenco verwendet wird, sowie die unnachahmliche besondere Klangfarbe des Flamenccogesangs wirken wie ein unüberbrückbares Hindernis für das Erlernen des Cante außerhalb der Musikkultur. Deswegen existiert so gut wie keine Nachfrage für Cante-Unterricht, und abgesehen von Liedsammlungseditionen, die mehr einen Archivierungscharakter⁵⁷ haben, auch kein Unterrichtsmaterial.

b) Baile: Die Flamenco Tanzstudios, die heute auch in den von Andalusien entferntesten Regionen sehr gut funktionierende Unternehmen sein können und ebenfalls die bereits erwähnte Möglichkeit eines durch mediale Strukturen beeinflussten Lernens, haben vielen

⁵⁵Zitat: Band Ketama in: Calvo, Pedro & Gamboa, José Manuel. 1994 *El Duende de Ahora: Historia-Guia del Nuevo Flamenco*. Madrid, S. 98

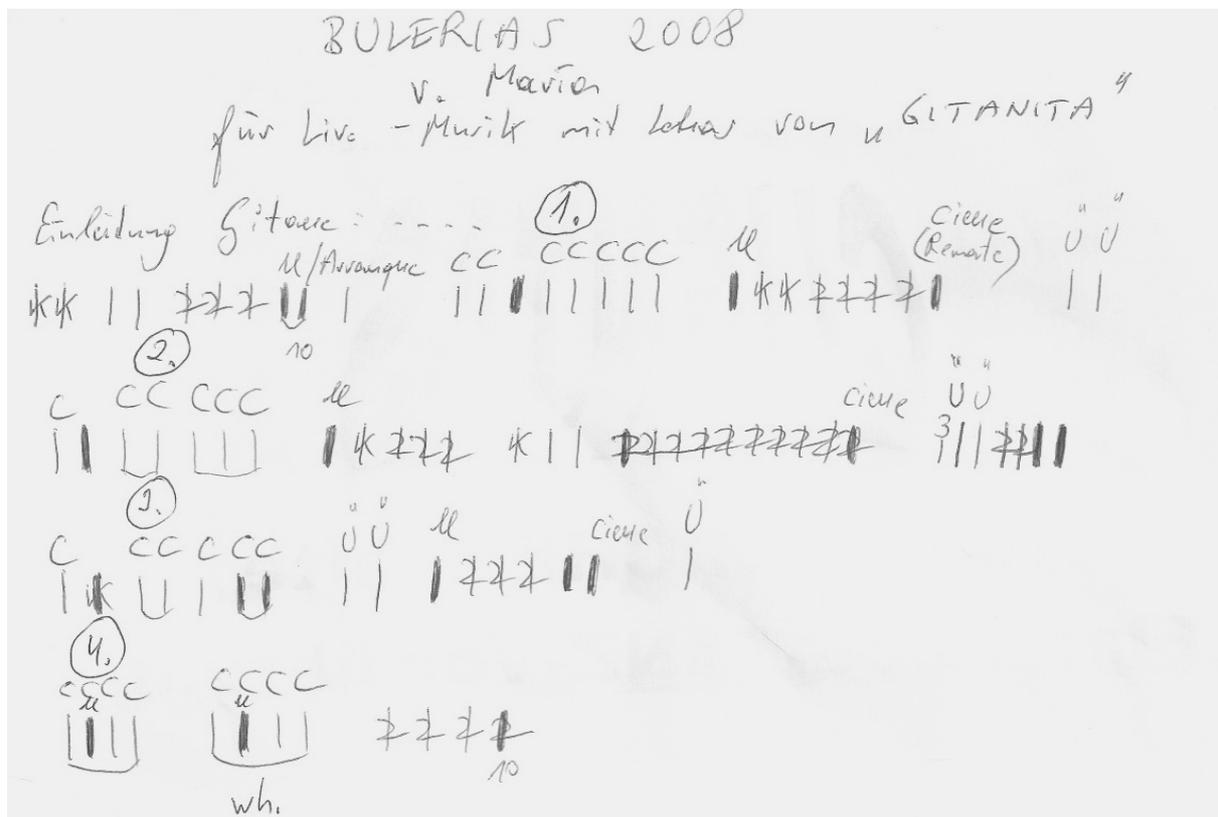
⁵⁶ Interview Stefan Krüger April 1999. Übersetzung: E. Echeveste Espina, . Stefan Krüger: „Die Musikkultur Flamenco“, Dissertation, Universität Hamburg 2001, S. 98

⁵⁷ Antonio Machado y Álvarez: *Cantes Flamencos: Espasa-Calpe, Madrid/ Juan Hildago Montoya: Cancionero de Andalucia, Tito Musica, SA Barcelona 1971*

Aficionados weltweit die Perspektiven des Flamencotanzes eröffnet. Es gibt viele Gründe, die einen Nicht-Andalusier zum Flamencotanz führen⁵⁸.

Die Erforschung der dazu führenden Motivationen könnte ein eigenes Betätigungsfeld sein, das mit der Thematik dieser Diplomarbeit nur bedingt zu tun hat. Jedoch, die Motivation als treibende Kraft, kann auch zu einem erfinderischen Umgang mit der Musik führen, neue Lernmethoden erschaffen und die Abwesenheit der durch die Kultur automatisch generierten Wissensübermittlung zum Teil ersetzen. Eine Person, deren Motivation zum Besuch eines Tanzkurses hauptsächlich die „Fitnesskomponente“ beinhaltet, wird andere Lernmethoden bevorzugen, als eine Person deren Motivation von der Liebe, Neugierde und Interesse für die Musik und die Entzifferung deren musikalischen und rhythmischen Strukturen gelenkt wird.

Als Beispiel eine von der Wiener Flamencotänzerin *Maria la Viennesa* verwendete Transkription einer Choreographie:



Transkriptionsbeispiel 1: Choreographie-Transkription mit besonderem Augenmerk auf die Formale Struktur

⁵⁸ Bei einer von mir im Studio Maria la Viennesa durchgeführten Umfrage, wurden auf die Frage „ warum lernen sie Flamencotanz“ unter anderem folgende Motive Angegeben: Kraft ausdrücken/erleben, Weiblichkeit-Männlichkeit ausdrücken/erleben, Körperliche Betätigung ohne Altersbegrenzung als Alternative zum Fitnesscenter, Gemeinschaftliches Gefühl in einer Gruppe erleben etc. Wien 2004

Beispiel einer Flamencotanz-Transkription mit besonderem Augenmerk auf die Schrittfolge (Zapateado) in konventioneller Notation ist die von der Schweizer Tänzerin Bettina Castaño zusammen mit dem Gitarristen El Espina veröffentlichte Zapateadoschule⁵⁹.

Alegria-Escobilla
Zapateado

32

Zapateado: Bettina Castaño

The image shows a musical score for 'Alegria-Escobilla Zapateado'. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. A long horizontal line with the number '8' above it indicates an 8-measure rest. Below this, the word 'Zapateado' is written. The notation then continues on two staves, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Transkriptionsbeispiel 2: Choreographie-Transkription mit besonderem Augenmerk auf die Schrittfolge (Zapateado).

The image shows a musical score for 'Zapateadonotation mit Gitarrennotation'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, showing a guitar accompaniment with chords and single notes.

Transkriptionsbeispiel 3: Zapateadonotation mit Gitarrennotation⁶⁰

Die Tänzerin ist der Meinung, dass Zapateado-Transkriptionen den Lernprozess beschleunigen können und dass sie auch einen kulturgeschichtlichen Wert haben könnten, ein Gedanke der auf die Flamenco-Gitarrentranskriptionsthematik direkt übertragbar ist:

„Der Wert dieser Notation liegt vor allem auch darin, dass mit ihrer Hilfe Zapateados für die Nachwelt festgehalten werden können. Wie schön wäre es gewesen, wenn man die Zapateados

⁵⁹ <http://www.castano-flamenco.com/d/Kurse-Lehrmittel.html>

⁶⁰ <http://www.castano-flamenco.com/d/Kurse-Lehrmittel.html>

einer Carmen Amaya tanzen könnte. Die großen Flamencotänzer unserer Zeit haben alle individuelle Zapateados. Wie schön wäre es, wenn man diese notieren könnte, um zu vergleichen. Wie reizvoll wäre es auch, wenn man die Zapateados einer Cristina Hoyos, einer Manuela Carrasco, eines Manolete, oder eines Joaquin Grilo notieren könnte, oder die Zapateados vieler junger Talente wie Israel Galvan, Andres Marín, Antonio Canales, Yerbabuena, Sara Baras oder Juana Amaya. So sind es im Augenblick nur die Zapateados von Bettina Castaño⁶¹.

c) Toque: Das Erlernen und Ausüben der Flamencomusik außerhalb der geografischen Grenze der Musikkultur im Bezug auf den Zugang durch die Klassische Gitarre.

Die Flamencogitarre ist eine attraktive Entfaltungsmöglichkeit für Gitarristen anderer Musiksparten, die sich nicht in einem ambivalenten Verhältnis zur Verschriftlichung der Musik befinden. Auch für Jazz-, Folk-, Rockgitarristen ist heute die schriftliche Codierung eine Selbstverständlichkeit, die nicht unbedingt die Gefahr der Kontaminierung der Spontaneität und des „Individuellen in der Interpretation“ verbirgt.

Eine besondere Beziehung verbinden die zwei großen Bereiche der Klassischen und der Flamenco Gitarre. Eine große Anzahl von Studierenden oder Absolventen von Konservatorien und Musikhochschulen sucht einen Zugang in die Flamencowelt,⁶² entweder als Kursteilnehmer oder durch den Erwerb von Lehrbüchern oder Transkriptionsalben.

Die besondere Beziehung resultiert nicht nur aus den Gemeinsamkeiten der Techniken der rechten und linken Hand und der fast identischen Bauweise der Instrumente, sondern auch durch das Studium seitens der klassischen Gitarristen, der Musik der Komponisten Isaac Albéniz, Enrique Granados, Francisco Tárrega und Manuel de Falla, die Flamencoidiomen und einen sehr starken nationalspanischen Charakter beinhaltet.⁶³

Beide Seiten, Flamenco und Klassik, betrachten einander gleichzeitig mit Respekt und Skepsis, während das Gespräch über der Kompatibilität von beiden Stilen immer aktuell bleibt, (trotz den grenzüberschreitenden Leistungen von Musikern wie Juan Manuel Cañizares, der als klassischer Gitarrist begonnen hat und später in der Gruppe von Paco de Lucia als Flamenco Gitarrist berühmt geworden ist, Pepe Romero der als klassischer Gitarrist Flamencokompositionen des legendären *Sabicas* auf Schallplatte eingespielt hat⁶⁴, oder

⁶¹ <http://www.castano-flamenco.com/d/Kurse-Lehrmittel.html>

⁶² 80% der ausländischen Teilnehmern der Kurse von Gerardo Nuñez in den Jahren 2004 und 2005 genossen eine klassische Ausbildung

⁶³ Ragossnig Konrad: Handbuch der Gitarre und Laute, Schott 1978, S. 83

⁶⁴ Pepe Romero. „Flamenco“, PHILIPS 422069-2

Vicente Amigo mit seinem Konzert „La poeta“ für Orchester und Flamencogitarre⁶⁵). Die klassischen Gitarristen befürchten, dass sie mit dem Eintritt in die Flamencowelt, ihre mühsam errungene Tonkultur negativ beeinflusst werden kann. Andererseits erhoffen sie sich davon, von den atemberaubenden Techniken der rechten Hand, und der rhythmischen Präzision der Flamencomusik zu profitieren. Umgekehrt respektieren Flamencogitarristen das musiktheoretische Wissen, das man sich durch das Studium der klassischen Musikkultur aneignen kann, die Eleganz der Tonbildung der Klassischen Gitarre, bemängeln aber mangelnde Spontaneität, Unfähigkeit zur Improvisation und unterstellen rhythmische Inkompetenz. Paco de Lucia definiert den Unterschied zwischen der klassischen und der Flamencomusikanschauung wie folgt: Bei einer schwierigen Passage wird der klassische Gitarrist ein ritardando bevorzugen um die Tonqualität nicht zu gefährden, während ein Flamencogitarrist lieber eine unsaubere Note produzieren würde, um den rhythmischen Ablauf nicht zu gefährden⁶⁶. Der Flamenco Gitarrist Carlos Piñana, der acht Jahre klassische Gitarre studierte, in einem Interview über seine 1999 aufgenommene CD „Cal-libiri“,⁶⁷ in der auch klassische Musiker mitwirkten: *„The Cubans have an incredible sense of rhythm, with a lot of training, and they've adapted perfectly to the flamenco rhythms. I've been with them for a year or so, but in just two sessions-two parties-they picked up the rhythm. It was harder with the Albanians, because classical musicians are more strict-thinking; they're not accustomed to improvising, and flamenco has a lot of that“*⁶⁸

Die Transkriptionen von Flamencomusik, stellen an ihre Leser folgende Anforderungen:

Erstens: Einen Bezug zur Notation der Musik.

Zweitens: Die Fähigkeit und die Bereitschaft einer detaillierten Einstudierung von Werken anderer Komponisten.

Beide Voraussetzungen sind im Profil des klassischen Gitarristen eindeutig enthalten.

In den meisten Bildungssystemen ist der gitarristische Zugang zur Musik ein von der klassischen Literatur beeinflusster Weg: In Österreich wird klassische Gitarre in Volksschulen, Musikschulen, Bildungsanstalten für Kindergartenpädagogik, Konservatorien, Musikuniversitäten unterrichtet. Daher ist es anzunehmen, dass die meisten für Flamenco interessierten, nicht autochthone Gitarristen, auch einen früheren Zugang zur Klassischen Gitarre aufweisen. Und tatsächlich belegbar ist, dass alle nicht spanische Gitarristen, die im Flamenco ein hohes spielerisches Niveau erreicht haben, in ihrer Biographie die Berührung

⁶⁵ Vicente Amigo: La Poeta, SONY 42-487502-10

⁶⁶ Paco de Lucia. „Light and Shade“- A portrait, Michael Meert, Naxos Deutschland, 1994

⁶⁷ Carlos Piñana: CAL-IBIRI, BB 430 CD

⁶⁸ <http://www.flamenco-world.com/artists/pinana/pinana.htm> , Interview, 1999

mit dem Studium der Klassischen Gitarre erwähnen: Beispiele dafür sind Miguel Iven, Jan Hengsmith, Michio Woigard aus Deutschland, Martin Kelner aus Österreich, Morenito de Triana aus der Slowakei, Jason McGuire aus den USA.

Es ist wichtig, ein musikalisches Profil des klassischen oder „klassisch beeinflussten“ Gitarristen zu entwerfen, um die darin enthaltenen Elemente seiner Musikanschauung zu definieren, die eventuell das Verstehen der Mechanismen der Flamencomusik erschweren, so dass bei der Verschriftlichung der Musik auch ein Bezug darauf genommen werden kann.

1.3.5 Vergleich des Musikzuganges durch die klassische Gitarre mit dem Musikzugang durch die Flamencokultur ⁶⁹

a) Klassische Gitarre:

--- Der klassischer Gitarrist beginnt das Instrument durch kleine Solo Stücke kennen zu lernen. Gleichzeitig wird er mit der Notation konfrontiert.

--- Abgesehen von dem Bestreben ein immer höheres technisches Niveau zu erreichen (durch technische Übungen, Etüden usw.), basiert die musikalische Entwicklung eines Klassischen Gitarristen auf dem Beherrschen eines immer anspruchsvoller werdenden Repertoires aus verschiedenen Epochen.

--- Sein Tonideal ist geprägt von der seit Jahrhunderten geführten Diskussion über das Nagel- und Kuppenspiel⁷⁰. Die Qualität des Klanges ist ein elementares Thema. Der Ton soll geräuscharm und „rund“ sein⁷¹.

--- Improvisation und kompositorische Tätigkeit sind selten Bestandteile des musikalischen Könnens.

--- „Der klassische Gitarrist muss sehr lang und hart arbeiten, bis er ein bühnenreifes Niveau erreicht“⁷².

--- Der musikalischer Vortrag und Artikulation in Zusammenhang mit der Tonqualität und seltener die metronomgenaue Präzision, wie es in vielen Populärmusikformen der Fall ist, bestimmt die Qualität des Spiels. „Durch seine Konzertration auf das Solospiel, und durch

⁶⁹ Es handelt sich dabei um eine simplifizierte schematische Darstellung, in der der Begriff „klassischer Gitarrist“ exemplarisch für die von der westlichen Musikkultur geprägte, mit Klangvisualisierung gekoppelte Musikauffassung, in Zusammenhang steht.

⁷⁰ Vgl. Emilio Pujol: El Dilema del Sonido en la Guitarra, Buenos Aires, 1960

⁷¹ Vgl. ⁷¹ Ragossnig Konrad: Handbuch der Gitarre und Laute, Schott 1978, S. 101

⁷² Tsifakis Hristos: „Tar“, Internet Magazin für Gitarre, Artikel: „Klassische oder Flamencogitarre“, September 2007, <http://www.tar.gr/content/index.php>, Übersetzung: Antonis Vounelakos

den geringen Kontakt mit Populärmusikformen, entsteht oft eine „rhythmische Inkompetenz“⁷³.

b) Flamencokultur:

--- Der Flamenco Gitarrist betrachtet sein Instrument vom Anfang an als ein Perkussionsinstrument. Das Erlernen der für Flamenco typischen Rasgueado - Techniken ist elementare Voraussetzung für seine weitere Entwicklung.

--- Abgesehen von dem Bestreben, ein immer höheres technisches Niveau zu erreichen (durch technische Übungen), basiert die musikalische Entwicklung eines Flamencogitarristen auf dem Beherrschen der rhythmischen und harmonikalen Strukturen der *Palos*.

--- Der Ton ist perkussiv, Geräusche können Teile des musikalischen Ausdrucks sein.

--- Der Flamencogitarrist beginnt sehr früh Bühnenerfahrung zu sammeln.

--- Improvisation und Komposition eigener *Falsetas* sind immer Bestandteile des musikalischen Könnens.

--- Frühe Erfahrung im Spiel in der Gruppe oder als Tanzbegleiter und daher hohe rhythmische Kompetenz.

Wie dieser Vergleich veranschaulicht, steht der Transkriptor vor dem Problem der Niederschrift von Musikbestandteilen, die für den Leser Hinweise auf die oben genannten Besonderheiten enthalten muss, die für die Spielweise der Flamenco Gitarre und das allgemeine Verstehen der Funktionsweise der Musik zwingend sind. Natürlich wird der Leser der Partitur die notwendigen Hintergrundinformationen wie Tongebung, Artikulation durch andere Quellen auch bekommen, genauso wie Bachpartituren solche Informationen selbstverständlich nicht enthalten. Interessant ist es aber herauszufinden, bis zu welchem Grad die Transkription von Flamenco-Gitarrenmusik den Leser in diesem Lern- und Entzifferungsprozess unterstützen kann.

⁷³ Tsifakis Hristos: „Tar“, Internet Magazin für Gitarre, Artikel: „Klassische oder Flamencogitarre“, September 2007, <http://www.tar.gr/content/index.php>, Übersetzung: Antonis Vounelakos

2. Die Flamenco-Kompositionselemente und die Festlegung von Qualitätskriterien zur Beurteilung einer Transkription

Nach der Auseinandersetzung mit dem Thema Transkription und mit dem Thema Flamenco-Musikkultur mit besonderer Fokussierung auf die Beschreibungen der Lernmethoden innerhalb und außerhalb ihrer geographischen Grenzen, wird in diesem Kapitel näher auf die Formen, Strukturen und musikalischen Bestandteilen dieser Musik eingegangen.

2.1 Die Palos

Über die Kategorisierung von Flamenco-Palos liegt eine Anzahl von fundierten Veröffentlichungen vor. Für das Thema Flamenco-Transkription ist es wichtig, einen Überblick der Beziehungen, der Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Flamenco Palos zu verschaffen, der vor allem in rhythmischer Hinsicht dazu beitragen kann, dass eine einheitliche nachvollziehbare „Transkriptions-Linie“ befolgt wird.

Die Palos sind die großen musikalischen Strukturen, die für alle drei Betätigungsfelder (Cante, Baile, Toque) eine gemeinsame musikalische Basis bilden. Sie sind "*los moldes acuñados por la tradición*"⁷⁴ (die Gussformen der Tradition). Der Entstehungszeitpunkt der Palos ist nicht eindeutig festlegbar und die Kriterien für deren Kategorisierung können sich auf die rhythmisch-harmonikalen Formen, aber auch auf Merkmale wie Besetzung-Aufführungspraxis, historisch-geographisch-sozialer Ursprung und Textinhalt des Cante, beziehen. Je nach Kategorisierung sind heute bis zu 75 Palos überliefert⁷⁵. Die Unterschiede in der Anzahl erklären sich vor allem dadurch, dass ein bestimmter Palo als eigenständige Form oder als Unterform eines anderen Palo aufgefasst wird. Die entscheidenden Unterschiede zwischen den Palos existieren in der Aufführungshäufigkeit und der Wichtigkeit, die ihnen von den einzelnen Mitgliedern der Flamenco-Musikkultur zugemessen wird⁷⁶.

Eine gängige Einteilung der Palos in „Familien“ ist die Folgende⁷⁷:

a) Cantes⁷⁸ ohne Begleitung: In der Literatur auch als „Cantes a palo seco“ oder als „Tonás“ bekannt. In diese Kategorie sind auch die Romances (in die Flamenco Musik übernommene

⁷⁴ Caballero, Ángel Álvarez 1995 La Discoteca ideal de Flamenco. Barcelona. S. 47

⁷⁵ Gerhard Graf-Martinez (1994) erwähnt 75, Hans-Christian Voss (1999)83 und José Blas Vega in seiner Cantesammlung *Magna Antología Del Cante Flamenco* 55 verschiedene Paloformen

⁷⁶ Stefan Krüger: „Die Musikkultur Flamenco“, Dissertation, Universität Hamburg 2001, S.88

⁷⁷ Siehe Lola Fernández: *Flamenco Musik Theorie*, Madrid 2004 S. 18

⁷⁸ Der Begriff „Cante“ wird auch als Synonym für „Palo“ verwendet.

andalusische Balladen) und die Nanas (Wiegenlieder), die das gleiche rhythmische Schema wie die Soleá haben.

b) Die fundamentalen Palos: Soleá, Seguirilla und Tangos: In dieser Familie befinden sich die drei elementaren Flamenco-Rhythmen: Kombinationen von ternären und binären 12er Zyklen (Compás) wie in Soleá und Seguirilla, oder rein binäre metrische Modelle wie bei den Tangos.

c) Cantes de Cádiz: Gleiche rhythmische Struktur wie bei der Soleá, aber mit unterschiedlichen harmonischen, melodischen und gesangtextlichen Inhalten.

d) Fandangos: Ursprünglich aus der Provinz Huelva mit einer klaren rhythmischen Struktur, aber auch mit vielen geographisch bedingten Variationen und Subgruppen wie die Malagueñas aus der Provinz Malaga. Andere Formen: „Fandangos naturales“ und „Fandangos personales“, die oft in einem freien rhythmischen Modus aufgeführt werden und einen sehr individuellen Kompositionsstil haben können.

e) Mineras und Cantes de Levante: Gekennzeichnet durch die geographische Abgeschiedenheit der Regionen Almería und Murcia mit eigener sozialer Thematik, einem sehr starken dramatischen Charakter und spezieller tonaler Prägung. Diese äußert sich durch die zentrale Bedeutung des „Taranto Akkordes“ F#7 b9 11:



Notenbeispiel 3: Der Taranto Akkord

f) Cantes die von der andalusischen Volksmusik in die Flamenco Kultur integriert wurden: Sevillanas, Peteneras und Villancicos.

g) Cantes de ida y vuelta: Lieder, die nach der Kolonialisierung von Latein-Amerika wieder zurück nach Spanien angekommen sind und durch einen zweifachen Transformationsprozess in die andalusische Kultur re-integriert wurden, vor allem kubanischen Ursprungs. Ebenfalls lateinamerikanische Einflüsse weisen die Palos Garrotín und Farruca auf. Deren Ursprünge werden in Galizien und Asturien vermutet.

Diese Einteilung in „Familien“ ist sehr allgemein und benützt mehrdimensionale Kriterien zur Klassifikation der Palos. Diese wird nur durch die Kenntnis der Sprache und der gesamten Kulturgeschichte Andalusiens wirklich nachvollziehbar. Doch sie kann sehr hilfreich sein, wenn es darum geht, eine für das Thema Transkription relevante Kategorisierung der Palos zu entwerfen.

Grafik 4: Palos-Klassifikation in Familien⁷⁹

1. Cantes ohne Begleitung

Tonás
Martinete (Lied der Schmides)
Carcelera (Lied des Gefängnisses)
Debla
Saeta (religiöses Lied)

Romances
Nanas (Wiegenlied)

2. Fundamentale Palos

Seguiriya

Cabales
Liviana
Serranas

Soléa

Caña
Polo
Bulerías
Bamberas
Alboréas
Jaleos
Gilianas

Tangos

Tientos (Langsamer Tango)
Tanguillos (Schneller Tango)
Marianas

3. Cantes de Cádiz oder

Cantiñas

Cantiñas
Alégrias (Festliches Lied)
Caracoles
Mirabrás
Romerías

4. Fandangos

Fandangos de Huelva
Fandangos natural, Fandangos personal.

Malagueña

Verdiales
Jaberas
Rondeñas (Aus Ronda)

Granaina

Media Granaina

5. Cantes Mineras, Cantes de levante

Taranta
Tarantos
Cartagenera
Minera (Lied der Minenarbeiter)
Murciana
Levántica

6. Cantes der Andalusischen Volksmusik

Petenera (Das Mädchen aus Paterna de Rivera)
Sevillanas
Villancios

7. Cantes de ida y vuelta

Guajira
Colombiana
Milonga
Rumba
Vidalita
Farruca
Garrotín

⁷⁹ Quelle: Lola Fernández: Flamenco Musik Theorie, Madrid 2004 S. 18

Für die Transkription der Palos ist die Klassifizierung nach der rhythmischen Struktur relevant. Demnach ergibt sich folgende Einteilung:

a) Palos im “Compás libre” (freies Metrum): Granaina, Fandango Grande, Fandango natural, Minera, Rondeña, Taranta, Nana, Danza Mora, Jabera, Malagueña (Flamenco).

b) Palos mit fixer rhythmischer Struktur: Bei dieser Kategorie ergeben sich drei Gruppen, deren rhythmische Einheiten aus jeweils 12, 4 und 3 Schlägen bestehen⁸⁰.

Grafik 5: Klassifizierung nach der rhythmischen Struktur:

<p>1. Gruppe</p> <p>(12 Schläge)</p> <p>Seguriya Cabales Liviana Serranas</p> <p>Soléa Caña Polo Bulerías Bamberas Alboréas Jaleos Gilianas</p> <p>Alégrimas (Festliches Lied) Cantiñas Caracoles Mirabrás Romerás</p> <p>Petenera</p> <p>Guajira Zorongo Fandangos de Huelva</p>	<p>2. Gruppe</p> <p>(4 Schläge)</p> <p>Tientos (Langsamer Tango) Tanguillos (Schneller Tango) Marianas Tarantos Rumba Zapateado Colombianas Milonga Garrotín Farruca</p>	<p>3. Gruppe</p> <p>(3 Schläge)</p> <p>Malagueña Verdiales Jaberas Rondeñas</p> <p>Sevillanas Fandaguillo Cartagenera</p>
--	--	---

⁸⁰Schreiner Claus (Herausgeber) „Flamenco gitano-andaluz“, Bernhard-Friedrich Schulze, Eherenhard Skiera (Autoren) , „La Guitarra Flamenca“ , 1985, Fischer S. 164

Die Problematik der Transkription der verschiedenen Palos ergibt sich aus der Beschaffenheit ihrer rhythmischen Struktur und aus der Vielfalt ihrer Interpretationsmöglichkeiten.

„Wenngleich bei den Stücken der Gruppen 2 und 3 feine rhythmische Differenzierungen (z.B. bei Tientos, Rumba Flamenca, Fandaguillos u.a.) zu beachten sind, bereiten sie dem geübten mitteleuropäischen Gitarristen wenig Schwierigkeiten. Anders verhält es sich mit der ersten Gruppe. Ohne vorbereitende rhythmische Studien lassen sich diese Stücke kaum auf Anhieb bewältigen. Die sichere Beherrschung der grundlegenden Rhythmen erschließt dem Gitarristen zugleich eine größere Anzahl spanischer Musikausgaben, die oft schöne Variationen enthalten, aber rhythmisch ungenau oder überhaupt sehr fehlerhaft notiert sind“⁸¹.

Ein interessanter Aspekt, der mit den in den nachfolgenden Kapiteln dieser Diplomarbeit behandelnden Palos zu tun hat, ist die Häufigkeit des Auftretens bestimmter Palos in Lehreditionen für Flamencogitarre und in Tonträger-Veröffentlichungen.

Auf mindestens zehn und mehr Tonträgern sind vertreten: Alegría, Bulería, Fandango, Rumba, Soleá, Siguriya und Tango. Die beiden quantitativ dabei besonders exponierten Paloformen sind die Bulería und der Tango. Dies deckt sich mit Umstand, dass beide Formen von vielen Mitgliedern der Flamenco-Musikkultur als kommerzielle bzw. kommerziell erfolgreiche Formen angesehen werden. Ebenfalls quantitativ stark vertreten ist die Soleá⁸².

Profundes Wissen hat ein Flamenco Künstler nur dann, wenn er so viele Palos beherrscht wie möglich. Der Cantaor Miguel Poveda: *"Es gibt wenige Cantaores, die fast alle Palos beherrschen und ich bin nicht unter ihnen. Ich beherrsche nicht alle Palos"*⁸³.

Die Cantaores, die alle Palos beherrschen werden als *cantaores completos* (komplette Sänger) bezeichnet.

Das Objekt dieser Diplomarbeit ist die Beschäftigung mit der Transkription der in der Grafik 5 als Gruppe 1 auftretenden Palos: Seguiriya, Soléa, Alégrias, Guajira, Fandangos de Huelva . Das besondere Charakteristikum dieser Palos ist, wie bereits erwähnt, der periodische, rhythmische 12er Zyklus genannt **Compás**.

⁸¹ Schreiner Claus(Herausgeber) „Flamenco gitano-andaluz“, Bernhard-Friedrich Schulze, Eherenhard Skiera (Autoren) , „La Guitarra Flamenca“ , 1985, Fischer S. 165

⁸² Stefan Krüger: „Die Musikkultur Flamenco“, Dissertation, Universität Hamburg 2001, S. 94

⁸³ Interview www.flamenco-world.com

2.2 Die musikalischen Bestandteile von Flamenco

2.2.1 Der Compás

Definition: Neben der klassischen Bezeichnung für „Takt“, bedeutet der Begriff Compás einen rhythmischen Zyklus, der für einen Palo charakteristische harmonische und formale Elemente inkludiert. So steht z.B. der Begriff *Compás de Soleá* für einen rhythmischen Zyklus, der Akzentuierung, harmonische und rhythmische Strukturen von diesem Palo beinhaltet.

Besonders charakteristisch ist im Flamenco die Verwendung von binären und ternären rhythmischen Strukturen im gleichen Compás, oder die Koexistenz von ternären rhythmischen Strukturen mit binärem Harmoniewechsel, wie im Compás von Fandango de Huelva. Genau diese Elemente machen diese Musik oft für Außenstehende schwer zugänglich.

Das absolute Beherrschen des Compás ist zwingende und elementare Voraussetzung für die musikalische Entfaltung. Das Improvisationspotential in der Musik, manifestiert sich innerhalb der Grenzen, die der Compás vorgibt.

Bemerkenswert ist, dass während aus harmonisch-musiktheoretischer Sicht, eine Entwicklung in der Musik feststellbar ist, (eine Art harmonische Evolution vor allem in Richtung Jazz), ist in der rhythmischen Auffassung keine Veränderung bezüglich des Stellenwertes des Compás feststellbar. Viele Künstler sind der Meinung, dass wenn der Compás nicht mehr die tragende Funktion hat, wie es bis heute der Fall ist, die Musik nicht mehr Flamenco sein wird.

Es ist darauf hinzuweisen, dass der folgende Abschnitt hauptsächlich das Thema „Empfinden des Compás der verschiedenen Palos, im Bezug auf ihre rhythmische Gliederung“, behandelt.

Es wird versucht, die Unterschiede der etablierten Zählweisen des Compás zu definieren, auf immer wiederkehrende Muster und Variationen hinzuweisen und gleichzeitig wird demonstriert, dass die rein akustisch-physikalische Wahrnehmung der Rhythmik mit den überlieferten Wahrnehmungsmuster und Terminologie der Flamenco Akteure nicht identisch ist. **Die Problematik der Transkriptionmethodik beruht auf der Bemühung diese zwei Bereiche (Wahrnehmung, Tradition) miteinander und mit den Gesetzen der konventionellen Notenschrift im Einklang zu bringen.** Es wird noch bewusst auf Notation in einem Metrum verzichtet, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf die „klingende Natur“ des Compás und seiner gängigen Auffassungen und Zählmethoden zu lenken.

2.2.1.a) Compás mit 12 Zählzeiten

Im Flamenco sind die langen, über 12 Zählzeiten gehenden Rhythmuszyklen (compás) indischen Ursprungs und erhalten durch unterschiedliche Akzentuierung und Additionsanordnung - hier 3er und 2er Rhythmen - verschiedene Ausformungen; sie folgen damit dem Aufbau der indischen Rhythmuszyklen (talas)⁸⁴. „In der indischen Tanzform des Kathak werden 16er, 15er, 14er, 12er, sogar 11,5 Talas getanzt“⁸⁵.

2.2.1.a1) Der Compás der Soleá:

Die Soleá gilt bis heute als die Königin aller Flamenco Palos. Viele Gitarristen und Sänger sind der Meinung, dass wenn man Soleá spielen oder singen kann, dann kann man alles singen. Die meisten Musiker und Theoretiker des Flamenco beschreiben den Compás der Soleá als eine konkrete Abfolge von ternären und binären rhythmischen Strukturen in einem 12er Zyklus⁸⁶:

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

Es handelt sich um einen rhythmischen Zyklus von 12 Einheiten, der auf der Zählzeit 1 beginnt. Diese Zählzeit wird nicht akzentuiert wie im Sinne eines „Akzentstufentaktes“. Der erste Akzent befindet sich auf der Zählzeit 3.

Auch wenn die Gitarre oder die Schritte des Tänzers vom oben beschriebenen Grundmuster abweichen, bleibt die Grundkonzeption des Compás unangetastet. Meistens wird dieses Grundmuster des Compás von den Perkussionsinstrumenten und den Palmas (Händeklatschen) übernommen, die dadurch den Gitarristen und Tänzern den notwendigen Entfaltungsfreiraum verschaffen und damit äußerst komplexe synkopierte Phrasen, wie im modernen Flamenco häufig zu hören sind, möglich machen.

Die Zählweise der Flamencotänzer ist:

un dos tres cuatro cinco seis siete ocho nueve diez un dos
1 2 **3** 4 5 **6** 7 **8** 9 **10** 11 **12**
> > > > >

Die Akzentuierung wird außer durch die perkussiven Elemente in der Musik auch durch charakteristische harmonische und melodische Wendungen verstärkt. Die wichtigste und am

⁸⁴ Iris Brikey: Die Calé und Flamenco: Altindische Tanzeinflüsse, Deutsches Tanzarchiv Köln, www.sk-kultur.de/tanz/tanz0798.htm

⁸⁵ Iris Brikey: Die Calé und Flamenco: Altindische Tanzeinflüsse. Aus Tanz-Theorie-Tanz, Von Gabriele Klein, Christa Zipprich, Sabine Kaross Veröffentlicht von LIT Verlag Berlin-Hamburg-Münster, 2002 S. 118

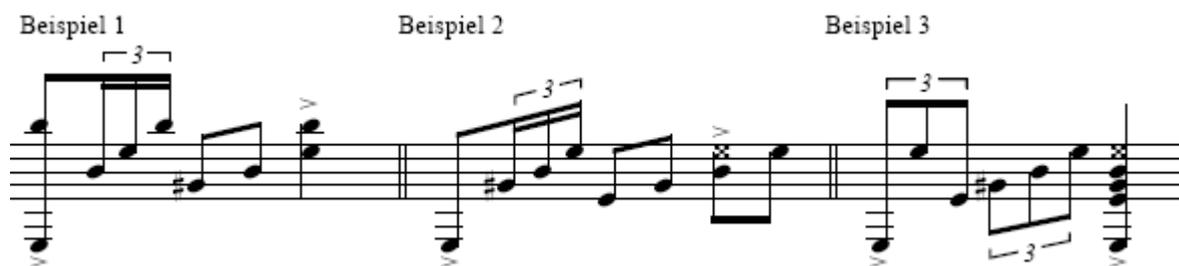
⁸⁶ Martín Juan: El Arte Flamenco de la Guitarra ,1978, united Music Publishers L.t.d. S. 16

häufigsten auftretende davon ist: Die Zählzeit 3 ist eine Art harmonisches Spannungszentrum das sich später auf der Zählzeit 10 entspannt und den akkordischen Zyklus beendet.

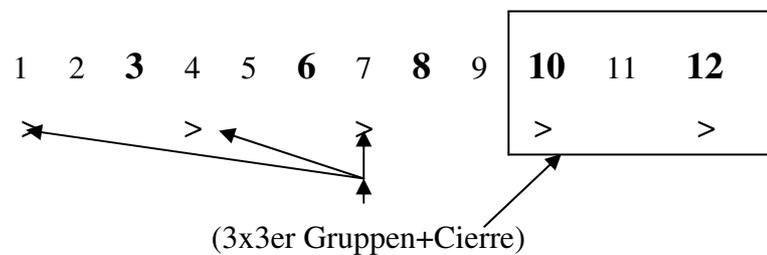
Auch der Cantaor beendet seine *Letra* (Strophe) auf der Zählzeit 10. Die Zählzeit 12 wird oft von der Gitarre mit einem *Golpe* gespielt (Schlag mit dem Ring oder Mittelfinger der rechten Hand auf der *Decke* der Gitarre, die deswegen mit einer schützenden Plastikfolie (*golpeador*) im Bereich des Schalllochs überklebt ist.

Das Tempo der Soleá beträgt von 70 bis ca. 120 bpm. In sehr langsamen Interpretationen kann ein Compás bis zu 10 Sekunden dauern, in denen, wie bereits erwähnt, extrem schnelle und rhythmisch sehr komplizierte Figuren vorkommen können. Bestimmte Abschlussphrasen dienen als Orientierungswerkzeuge (*Cierre*). Die *Cierre* verbindet meistens die Zählzeit 10 mit der Zählzeit 12:

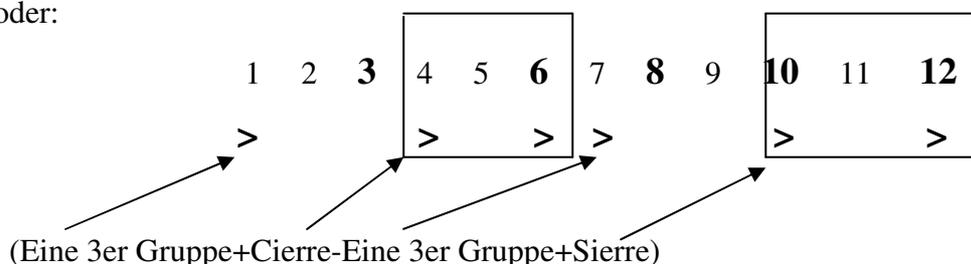
Notenbeispiel 4: Cierre⁸⁷



1. Von Grundmuster des Soleá Compás ausgehend sind manche Variationen möglich: Einige davon sind⁸⁸:



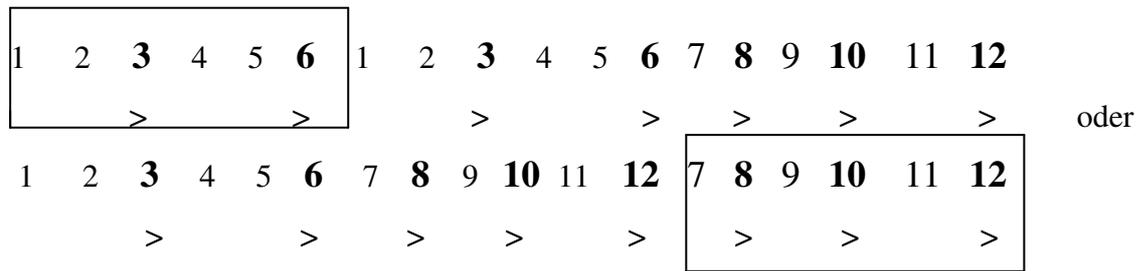
oder:



⁸⁷ Worms Claude: Duende Flamenco 1b, „la Soleá“, Éditions M. Combre, Paris

⁸⁸ Die fettgedruckten Zahlen weisen auf die Akzente der Canon hin, während die Akzente (>) die Gitarrenfrasierung andeuten oder umgekehrt.

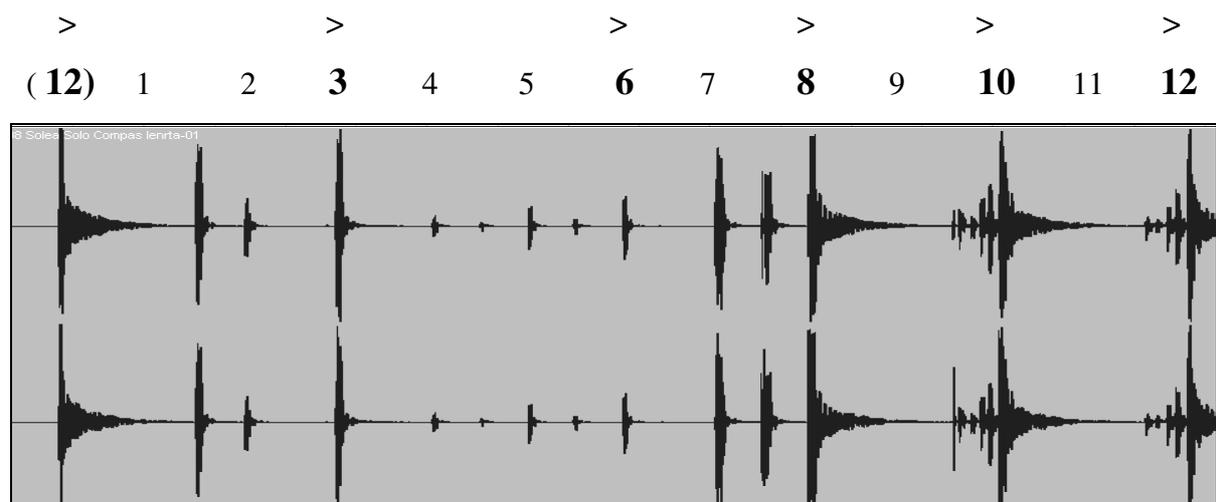
In der Soleá, aber auch in anderen Palos, ist es möglich, dass ein halber Compás auftritt (Compás medio)⁸⁹:



Der Compás aller Palos, wie er in der Praxis von den Palmas und der Cajon aufgeführt wird, ist in der Tonträgerserie „Solo Compás“ sehr klar ersichtlich. Diese Tonträger werden vor allem von Tänzern als Übungshilfe verwendet. Darin ist die Musik von kompletten Choreographien enthalten, die auch in kleinen Sequenzen und in verschiedenen Geschwindigkeiten abspielbar sind. Auch berühmte Künstler haben „Sólo Compás CDs veröffentlicht“⁹⁰. Meistens beinhalten diese CDs auch Cajon und Palmas „Loops“.

Es gibt Solo Compás CDs für jede Palo Form mit fixer rhythmischer Struktur. Die darin enthaltenen Aufnahmen haben einen repräsentativen Charakter und eignen sich sehr gut nicht nur zum Studium von rhythmischen Strukturen, sondern auch zum Studium der formalen Gliederung der Choreographien.

Grafik 6: Solea⁹¹



⁸⁹ Worms Claude: Duende Flamenco 1b, „la Soleá“, Éditions M. Combre, Paris S. 7

⁹⁰ z.B. in der Serie von Manuel Salado: Baile. Eva „La Yerbabuena“ Toque. Paco Jarana, Cante: Enrique Soto

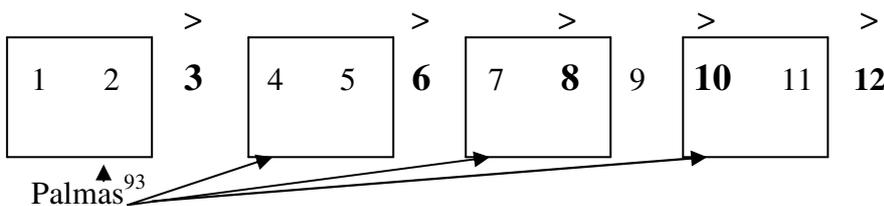
⁹¹ Sólo Compás Soleá: Manuel Salado CD-2011-98, Fonotron SPAIN, CD1 Track 8

Der Compás der Soleá und seine Zählweise gilt für eine ganze Reihe von Palos, wie Alegrías, Soleá por Bulerías, Bulerías und bildet die Basis zur Definition und Analyse aller 12er Compás-Arten die in der Grafik 5⁹² als Gruppe 1 dargestellten Palo Familien.

2.2.1.a2) Der Compás der Bulería

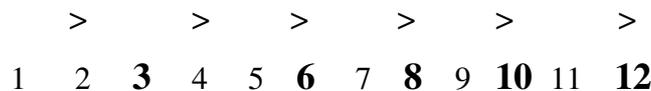
Der Compás der Bulerías ist gleich strukturiert wie der Compás der Soleá, ist aber sehr schnell (bpm ca. 220-270) und im Gegensatz zur Soleá, die einen ernsten getragenen Charakter hat, ist er festlicher Prägung.

Ein besonderer Effekt (vor allem im traditionellen Flamenco) entsteht durch folgende Palmas Figur:

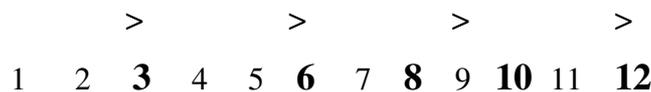


Der Bulerías Compás kann auch folgende Formen haben:

Nur binäre Strukturen⁹⁴:



Nur ternäre Strukturen⁹⁵



Umkehrung der binären und ternären Strukturen:

⁹² S. 35

⁹³ Paco de Lucia wurde nicht nur wegen seiner herausragenden Finger Technik bekannt, aber auch durch seiner Fähigkeit, dieses rhythmische Muster Laut mit dem Fuß während seiner Bulerías solo Performances zu klopfen. Interview: Antonis Vounelakos: Emilio Maya, Gitarrist und Lehrer. Granada 2007

⁹⁴ Gemeint ist die Phrasierung der Gitarre oder die Phrasierung der Tanzschritte, während der Compás in seine Grundform von den Palmas oder der Cajon weiter präsent bleibt, oder umgekehrt.

⁹⁵ Siehe Lola Fernández: Flamenco Music Theorie, Madrid 2004 S. 44

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

Vermischung der binären und ternären Strukturen:

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

Die heute sehr verbreitete standardisierte Bulerías Compásform, vor allem verdeutlicht durch das Spiel der Cajon und als „Clave de Bulería“ bekannt, hat folgende Struktur:

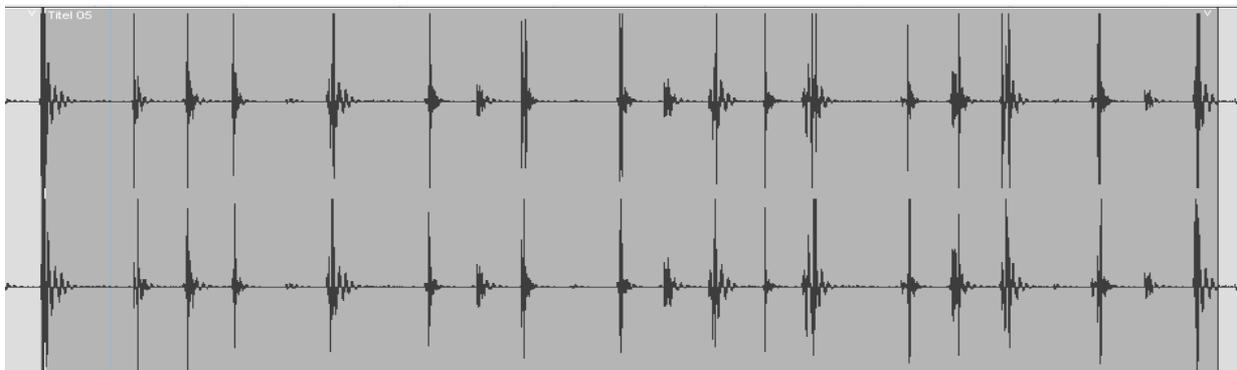
> > > >
 1 2 **3** 4 5 **(6)**⁹⁶ 7 **8** 9 **10** 11 **12**

Alle diese Muster können parallel zueinander erklingen und bieten ein Grundrepertoire, deren Elemente auf spontaner Art und Weise während des Spiels miteinander kombiniert werden können. Dadurch entstehen komplexe polyrhythmische Muster.

In der folgenden Grafik wird eine typische Version einer *Clave de Bulería* gezeigt, entnommen aus einer Solo Compás CD:

Grafik 7: Bulerías⁹⁷

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



⁹⁶Der Schlag ist oft nicht hörbar

⁹⁷ Solo Compás Bulerías 2 (CD) Track 5 : Grupo de Baile Maria del Mar Moreno, SC-5031, “Original Future Sounds”, Sevilla

Die Zählweise des Compás auf Spanisch ist:

un	dos	tres	cuatro	cinco	seis	siete	ocho	nueve	diez	un	dos
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		>			>		>		>		>

Mehrere Compás Zyklen hintereinander ergeben folgendes Bild:

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

Das ist die zweite Zählweise im Flamenco, die dazu verleitet den Compás als einen alternierenden 6/8-3/4 Takt zu sehen: *„In current practice, it is becoming more common to count the beats as in the previous example (12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11): beginning on the dos (12). It is important, however, to remember that the Bulería begins on an anacrusis, or weak beat. The „dos“ (equivalent to a 12) is the last eighth note in the cycle. The first chord change occurs on the eighth note labeled 3 in the flamenco counting system⁹⁸.*

Fazit: Aus der bisherigen Analyse geht hervor dass:

- 1) Der Compás der Soleá und der Bulerías ist ein Zyklus von 12 Schlägen in dem binäre und ternäre rhythmische Strukturen beinhaltet sind.
- 2) Beim Compás der Soleá und der Bulerías handelt sich um einen rhythmischen Zyklus von 12 Einheiten, der auf der Zählzeit 1 beginnt. Der erste Akzent befindet sich auf der Zählzeit 3.
- 3) Der Compás der Bulerías kann (vor allem wenn es um seine Visualisierung geht), als ein alternierender 6/8-3/4 Takt betrachtet werden. **Die Grundstruktur des Compás bleibt trotzdem erhalten, d.h. in dem Fall sprechen wir über einen 6/8- 3/4 Takt dessen erster Schlag als 12 bezeichnet wird.** Die Zählzeit 3 bleibt gleich betont.

Das bedeutet, dass es zwei grundsätzliche Empfindungsmodelle des Compás gibt; eine Tatsache, die Anfängern im Flamencospiele Konfusion bereitet. Genau hier findet die erste Berührung mit dem Dilemma der Transkription im Flamenco statt, auf das im nächsten Kapitel näher eingegangen wird:

Modell 1:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
			>			>		>		>		>
vs. Modell 2:	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	>		>			>		>		>		

⁹⁸ Lola Fernández: Flamenco Music Theorie, Madrid 2004 S. 43

Die folgenden Zitate von drei namhaften Flamenco-Kennern veranschaulichen die Problematik rund um das Empfinden des Compás im Flamenco:

Zitat 1: *The Basic Compás of Bulerías follows the same pattern as a Soleá. It is made up of sequences of 12 beats with accents on beats 3, 6, 8, 10 and 12. i.e.*⁹⁹:

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

Zitat 2: *“En fait, des les premiers enregistrements de bulerias (notamment par la Niña de los Peines et Manuel Valejo), on peut observer dans le phrasé des guitaristes la coexistence de deux manières de “sentir le compás” : -avec départ sur le temps 1 (héritage direct de soléa) - avec départ sur le temps 12*¹⁰⁰.

Zitat 3: *„Der Compás der Bulerías ist nicht schwierig, wenn man ihn richtig zählt. Viele zählen: 1 2 **3** 4 5 **6** 7 **8** 9 **10** 11 **12**, wie es in den meisten Lehrwerken zu finden ist. Irgendwann hat diese Zählweise jemand in die Welt gesetzt und wurde von vielen anderen, ohne zu hinterfragen, übernommen. Falsch kann man sie nicht unbedingt bezeichnen, aber optimal ist sie keinesfalls, da einerseits die meisten coplas und falsetas¹⁰¹ nicht auf der 1 beginnen und andererseits dem Anfänger schwer fällt, den Compás zu hören, bzw. mitzuzählen. Geschweige davon, dass es mit dieser Zählweise sehr lange dauert, bis die Bulerías begriffen werden. Viel einfacher ist dies alles, wenn auf der betonten 12 begonnen wird und das ganze in einem alternierenden Takt notiert wird“*¹⁰².

2.2.1.a3) Der Compás der Guajira:

Die Guajira ist ein Palo mit hispano-amerikanischen Wurzeln, über den die Auffassung eines alternierenden 6/8-3/4 Taktes allgemein akzeptiert wird: Im Gegensatz zum Compás der Bulerías befinden sich die tonalen Zentren auf den Zählzeiten 12 und 6. Die Bezeichnung des ersten Schlages ist 12, wie in der S. 46 beschriebenen Bulerías Compás Model 2:

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

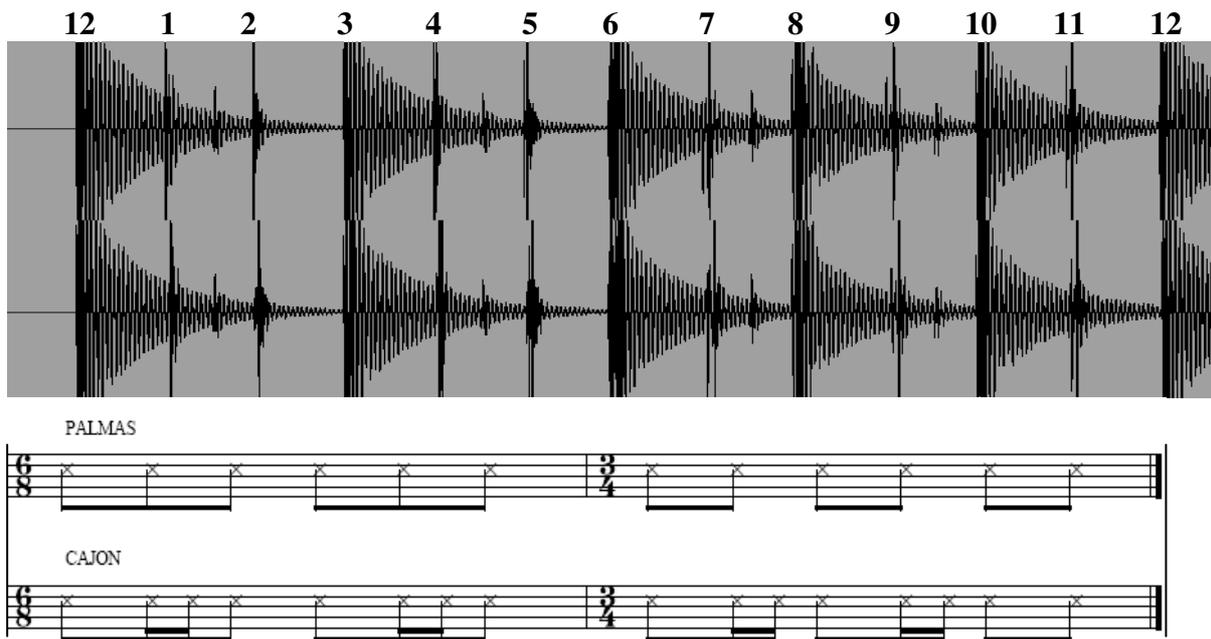
⁹⁹ Martín Juan: El Arte Flamenco de la Guitarra ,1978, united Music Publishers L.t.d. S. 75

¹⁰⁰ Worms Claude: Duende Flamenco Volume 2d Editions M. Combre, S. 7: „Seit den ersten Aufnahmen von Bulerías (notiert von Niña de los Peines et Manuel Valejo), können wir in der Phrasierung der Gitarristen, die Koexistenz beider Arten des Empfindens des Compás beobachten :-mit Beginn auf der Zählzeit 1 (als Soléa Überlieferung)-mit Beginn auf der Zählzeit 12

¹⁰¹ Gesangsstrophen und Gitarren-Soloteile

¹⁰² Gerhard Graf- Martinez, Flamenco Gitarrenschule, B.Schott´s Söhne Verlag, 1994, Mainz, Band 2, S.39

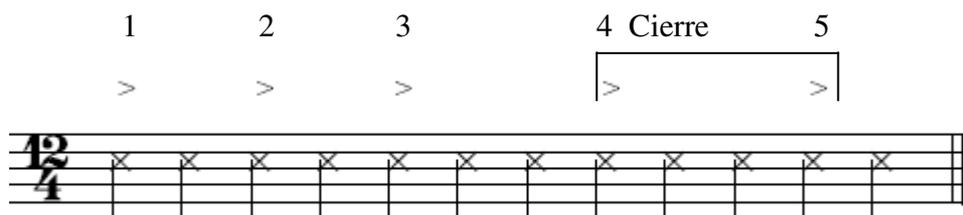
Grafik 8 Guajira¹⁰³:



2.2.1.a4) Der Compás der Seguiriya:

Die Seguiriya ist ein Palo mit einem starken dramatischen Charakter. Als Sologitarrenstück und in der Cante Begleitung kann der Compás sehr frei (*rubato*) gespielt sein. Die *Seguirilla por Baile* (für den Tanz) ist streng im Rhythmus. Das Tempo kann sehr langsam bei den *Letras*,¹⁰⁴ aber auch sehr schnell (bis 270 bpm) bei den *Escobillas* sein¹⁰⁵:

Der 12er Zyklus der Seguirilla:



Die Benennung der Akzente 1,2,3,4,5 ist die traditionelle Zählweise der Seguirilla. Die tonalen Zentren sind die Akzente 3 und 5. Auch der Abschluss (*Cierre*) ist wie bei der Soleá vorhanden und verbindet die Zählzeit 4 mit der Zählzeit 5.

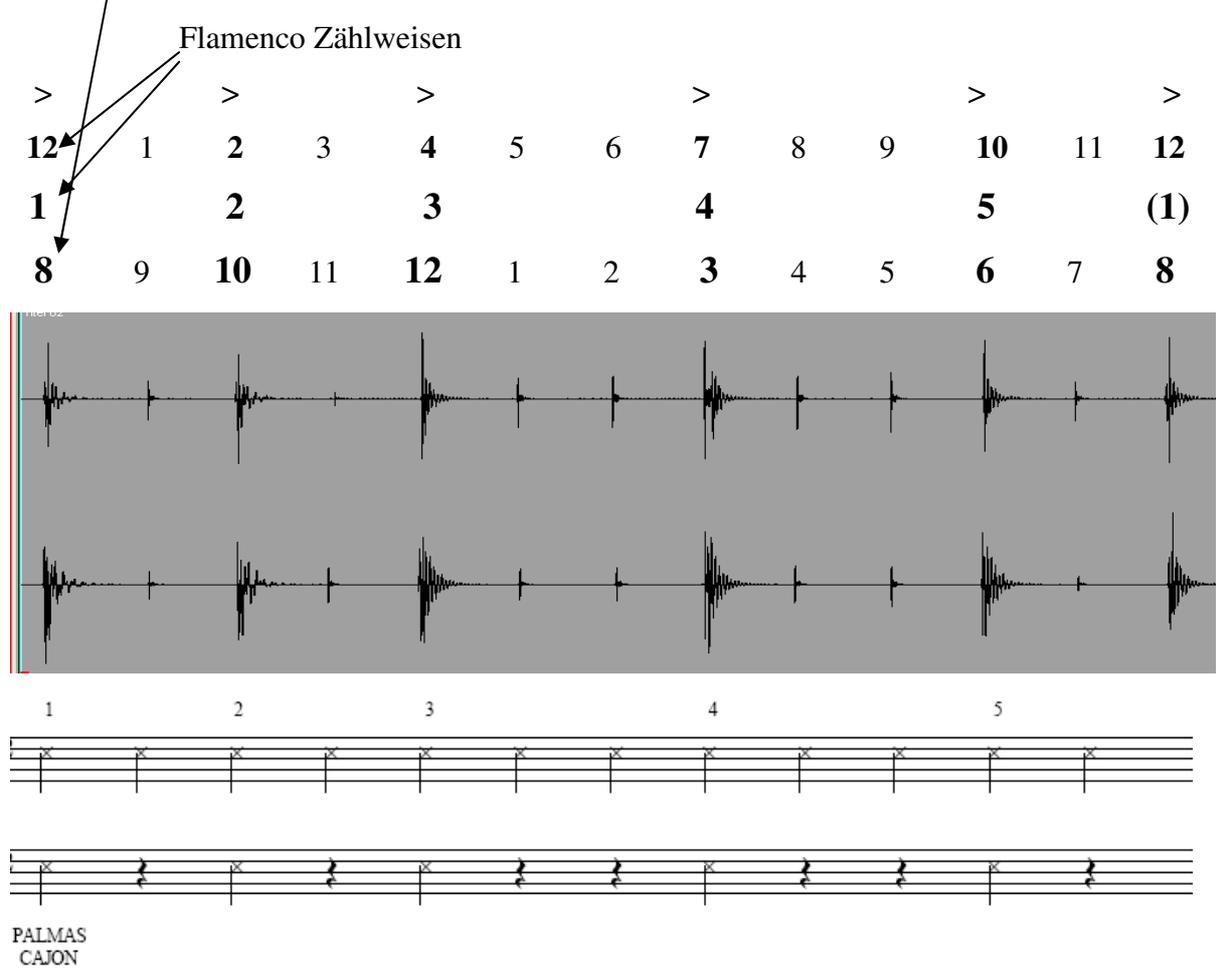
¹⁰³ Solo Compás Guajiras, Manuel Salado, CD-1007-97, , “Original Future Sounds”, Sevilla, Track 7

¹⁰⁴ Strophen

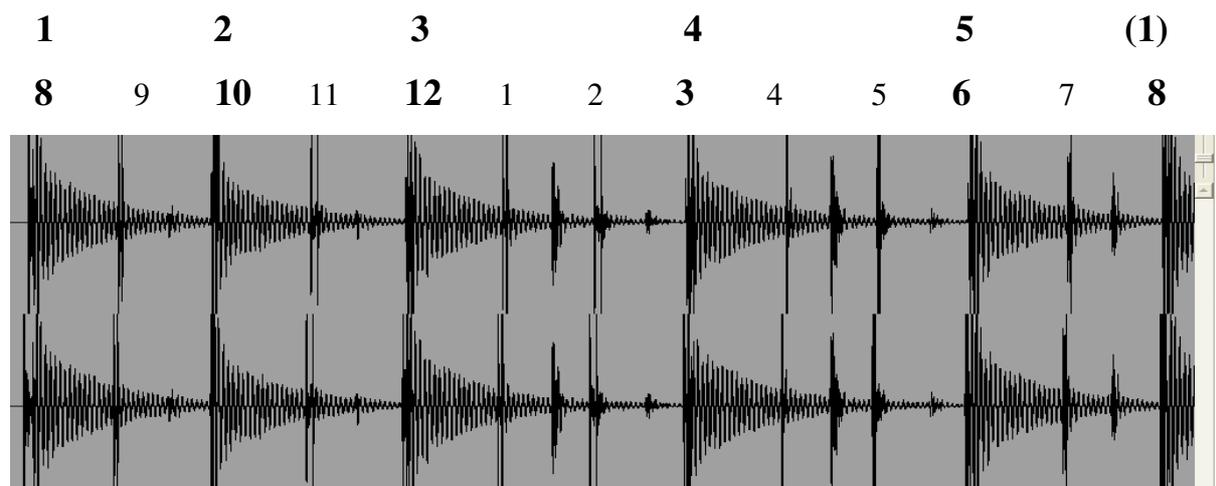
¹⁰⁵ Virtuose Tanzteile

Grafik 9: Seguiriya 1¹¹⁰

Relation zwischen Soleá und Seguiriyas Compás



Grafik 10: Seguiriya 2¹¹¹



¹¹⁰ Siguiriyas y Martinetes, Solo Compás CD 2, Track 2, SC-5041, "Original Future Sounds", Sevilla

¹¹¹ Siguiriyas y Martinetes, Solo Compás CD 2, Track 5, SC-5041, "Original Future Sounds", Sevilla

> > > > >

PALMAS

CAJON

(Grafik 10)

2.2.1.a5) Der Fandango Compás:

Der Fandango Compás (Fandango de Huelva oder Fandango a compás) ist auch ein 12er Zyklus mit mehreren Zähl- und Interpretationsmöglichkeiten. Sein besonderes Charakteristikum sind polyrhythmische Strukturen, die sich zwischen dem von perkussiven Elementen erzeugenden Rhythmus (Golpes der Gitarre, Palmas Cajon, Tanzschritte Kastanietten) und dem sich durch den Harmoniewechsel ergebenden Rhythmus entstehen¹¹².

(Akzentuierung durch den Akkordwechsel)											
>	>			>		>			>		
E7		Am		Am		G	F	E		E	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

>		>		>				>	>		
(Akzentuierung durch Perkussion)											

Es gibt folgende Auffassungen des Fandango Compás:

1: Auffassung nach dem Harmoniewechsel: Es handelt sich dabei um eine ältere, traditionelle Interpretation des Compás: Demnach haben wir folgende Struktur:

> > > > > >

E	Am	Am	G	F	E	E
1	2	3	1	2	3	

im Vergleich dazu:

>		>		>		>					
E7		Am		Am		G	F	E		E	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

¹¹² Lola Fernández: Flamenco Music Theorie, Madrid 2004 S. 114

Der Guitarist Juan Martín versteht den Fandango Compás als eine Abfolge von zwei langsamen $\frac{3}{4}$ Takten: „*There is a problem about writing down Fandangos in such a way that the accents of the rhythm can be easily grasped from the notation. This is not, of course a problem from flamencos because they do not learn from written music. Most transcribers have adopted a fast $\frac{3}{4}$ time, where each beat of the bar corresponds to one counted beat of the compás. This Method obscures the all important accentuation of the rhythm, so a slow $\frac{3}{4}$ time is used instead here which makes the accents coincide with the first, second and third beats of the bar. The music is slower than it may look at first: one counted number corresponds to one half-beat in the bar*¹¹³.

Als Kontrast dazu, die Auffassung von Alain Faucher in seinem Buch: „Keys for Fandango“:

2: Auffassung nach der Rhythmik:

Die klassische Palmasfigur im Fandango ist:

> >

1 2 3 4 **5** (6) 1 2 3 4 **5** (6)

Während dieser Figur akzentuieren *die Palmeros* mit dem Fuß die Akzente: 1, 4,5 1, 4,5:

Das macht den Compás zu einer Abfolge von $4 \times \frac{3}{4}$ Takten mit Betonungen auf die 1 und 2 des 2. und 4. Taktes:

> > > >

1 2 3/ **1** **2** 3/1 2 3/ **1** **2** 3

Die Akzentuierung durch die Gitarrenakkorde ist:

> > > > > >

1 2 3/ **1** **2** 3/1 2 3/ **1** **2** 3

E Am Am G F E E

Trotz dieser Akzentuierung muss der Gitarrist mit seinen Fuß auf dem ersten Schlag von jedem Takt klopfen. Das ist im Flamenco eine Pflichtübung und spätestens seit den Aufnahmen „Aires Choqueros“ aus dem Album Fuente y Caudal (1973) und Montiño (1981) von Paco de Lucia, ein unverzichtbares Element des Fandango Spiels: „*We have therefore a superposition of several different accentuations over the same rhythmical basis, which the musicologists call polyrhythmic. The most important for the guitarist is to remember the accents on 1, 2 and 5, without forgetting that he plays $\frac{3}{4}$ bars and must stamp his foot on the first time of each bar. This is necessary to feel and render the real swing of this style not as easy as it seems to be*¹¹⁴.

¹¹³ Martín Juan: El Arte Flamenco de la Guitarra ,1978, united Music Publishers L.t.d. S. 61

¹¹⁴ Faucher Alain: Keys for Fandango: Affedis, Paris 1999 S.9

Wie bei den Bulerías gibt es in der Musizierpraxis und im Kommunikationsalltag der Flamencokünstler verschiedene Benennungsmöglichkeiten der Zählzeiten des Flamencocompás (siehe Grafik):

Modell 1.: Nach dem $\frac{3}{4}$ Takt Prinzip¹¹⁵:

> > > >
 un dos tres un dos tres un dos tres un dos tres
 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Modell 2.: Nach dem Prinzip des 12er Compás im Sinne des Soleá Compás¹¹⁶:

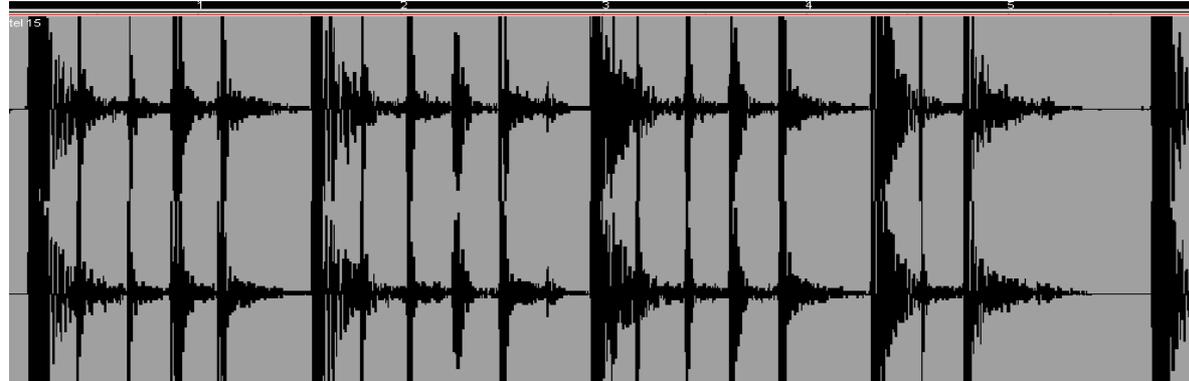
> > > >
 un dos tres cuatro cinco seis siete ocho nueve diez un dos

Modell 3.: Nach dem Prinzip des 12er Compás im Sinne des Bulerías Compás Modell 2¹¹⁷

> > > >
 dos un dos tres cuatro cinco seis siete ocho nueve diez un

Grafik 11: Fandangos¹¹⁸

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



Palmas

Cajon

¹¹⁵ Faucher Alain: Keys for Fandango: Affedis, Paris 1999 S.9

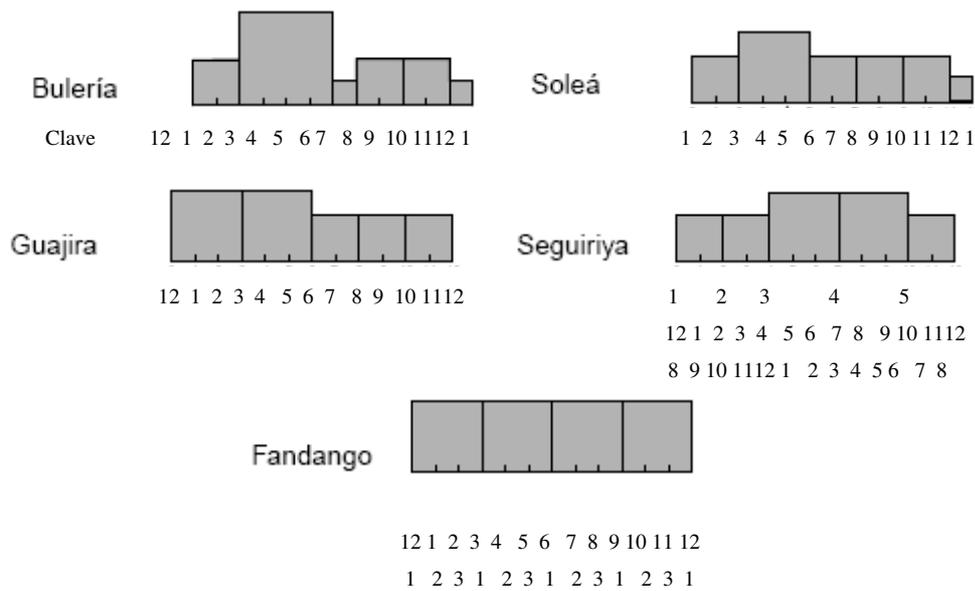
¹¹⁶ Lola Fernández: Flamenco Music Theorie, Madrid 2004 S. 114

¹¹⁷ Keyser Charles: "Introduction to Flamenco: Rhythmic Foundation and Accompaniment" "The Basic chording compás for Fandangos is in 12 counts, counted from 12 to 11 ":", <http://users.aol.com/BuleriaChk/private/flamenco.html>

¹¹⁸ Solo Compás CD, Manuel Salado: Fandangos CD 1014/98, "Original Future Sounds", Sevilla, Track 16.

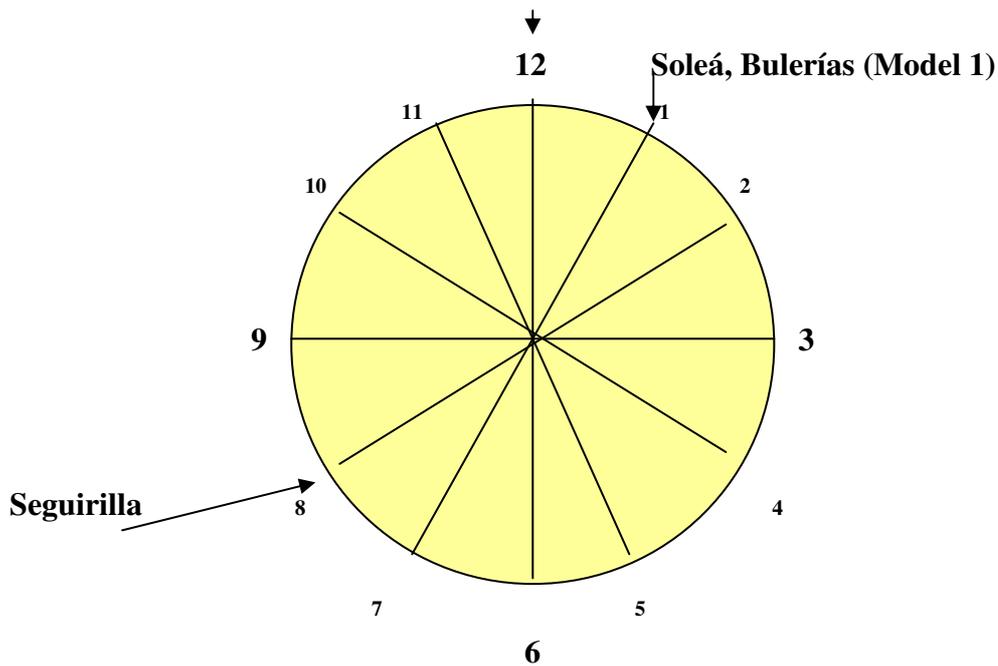
Grafik 12: Grafische Darstellungen der 5 grossen Familien des 12 er Compás:

a)¹¹⁹



b)Reloj de Flamenco:

Fandango de Huelva, Bulerías (Model 2), Guajiras,



¹¹⁹ Díaz-Báñez J. Miguel, Farigu Giovanna, Gómez Francisco, Rappaport David, Toussaint Godfried T: El Compás Flamenco: "A phylogenetic Analysis": Veröffentlicht in : Proceedings of BRIDGES: Mathematical Connections in Art, Music and Science, Southwestern College, Winfield, Kansas, July 30 - August 1, 2004, pp. 61-70. (Die Darstellung präsentiert auch die Bedeutung mancher Compás Positionen, d.h. dort wo ein größeres Viereck beginnt, handelt es sich von einem „wichtigeren“ Akzent)

2.2.1.b) Compás mit 4 Zählzeiten:

Bei binären Compás-Formen, (Gruppe 2 der Grafik 5), handelt es sich um solche, die sich von einander hauptsächlich durch die Harmonik unterscheiden. Die meisten Palos dieser Gattung sind „*cantes de ida y vuelta*“¹²⁰, außer den Palos der Tangofamilie. Der Compás als rhythmisches Fundament (mit *Tanguillos* als Ausnahme) ist aber bei allen Palos gleich strukturiert und hat einen stark synkopierten Charakter.

Rhythmisches Muster und Variationen¹²¹:



2.2.1.b1) : Tangos, Tientos¹²³

Es handelt es sich dabei um 2x4/4 Takte mit harmonischem Schwerpunkt auf dem jeweils ersten Schlag der Takte und rhythmischen Abschluss auf der 3 des zweiten Taktes. Die Geschwindigkeit der Tangos beträgt ca. 160-180 bpm. Bei den Tientos kann das Tempo bis um die Hälfte langsamer sein. Nach Claude Worms¹²⁴ haben wir folgendes Muster:

Rhythmische Muster bei 4/4 Compás



Das typische Palmasmuster ist bis heute¹²⁵:



¹²⁰ Siehe Abschnitt 2.1g)

¹²¹ Reguera Rogelio: La guitarra en el Flamenco, 1983 Madrid, s.24

¹²² Das Variationsmuster 6 ist das traditionelle Muster von Colombianas

¹²³ (Tientos sind langsame Tangos)

¹²⁴ Worms Claude: Duende Flamenco: Tangos Tientos y Farruca S. 7

¹²⁵ Lola Fernández: Flamenco Music Theorie, Madrid 2004 S. 49

Die Zählweise von Tangos kann sein: >



- 1) Un dos
- 2) Un dos tres un dos tres
- 3) Un dos tres cuatro cinco seis siete ocho

Die Zählweise der Tientos ist:



2.2.1 b2) Tanguillos de Cadiz

Der zeitgenössische Tanguillo-Compás ist heute ein Zyklus von 12 Noten. Er unterscheidet sich von den bereits erwähnten 12er Compás-Arten durch sein Konzept und durch seine Evolutionsgeschichte. Ursprünglich war er ein Zyklus von 4 Schlägen in einer Geschwindigkeit von ca. 110 bis 130 bpm. Der Harmoniewechsel findet auf jedem zweiten Schlag statt. „Su tiempo el 2/4. Allegretto rítmico. Se interpreta con más alegría que sentimiento y algo de picardía. Su tono es LA mayor”¹²⁶.



Durch die Innovationen von Gitarristen wie Paco de Lucia und Gerardo Nunez¹²⁷ hat sich die Compás-Struktur seit den 1980er Jahren radikal verändert (ein Zeugnis für die Lebendigkeit der Musik und ihres Entwicklungspotentials). Wenn man die Achtelnoten durch Achteltriolen ersetzt ergibt folgendes Bild:



Durch Synkopierung und Bindungen¹²⁸:

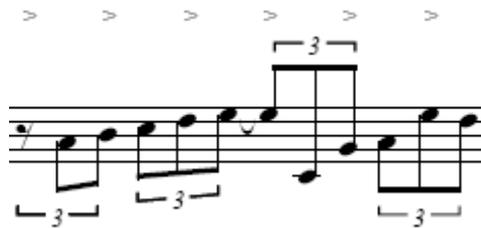
¹²⁶ Reguera Rogelio: La guitarra en el Flamenco, Madrid 1984 S. 26

¹²⁷ Paco de Lucia: “Casilda” (Siroco, 1987) Gerardo Nuñez: “Puente de los alunados (El gallo azul, 1987),”

¹²⁸ Faucher Alain: El Arte de Gerardo Nuñez vol. 2, Affedis, Paris 1996 S. 13



Die Perkussionsphrasierung:



So haben wir wieder den gleichen polyrhythmischen Aufbau, der wie beim Compás der Soleá, der Bulerías, der Guajira der Seguirilla und des Fandango, aus binären und ternären Formen besteht.

Der Compás im Flamenco ist eine der wichtigsten Inspirationsquellen, sowohl als kompositorischer Ideengeber, als auch als grenzenformende Instanz innerhalb jener der Künstler auch spontan agieren kann. Die Improvisation im Flamenco ist in erster Linie ein Spiel mit den Betonungen des Compás und findet immer innerhalb seiner harmonischen und rhythmischen Vorgaben statt. „Ein Gitarrist der nicht im Compás spielt und dazu noch behauptet als „solo Gitarrist“ sei es nicht so tragisch fuera de compás (nicht im Compás) zu sein, demonstriert damit bestenfalls seine Ignoranz“¹²⁹. Der Compás als wichtiges Fundament in der architektonischen Konzeption der Musik muss sich in der Notation widerspiegeln. Eine Aneinanderreihung von Noten in einem metrischen Taktmuster ist nicht genug, um die Essenz und die Sinnhaftigkeit der musikalischen Strukturen zu symbolisieren.

So formen sich zwei wichtige Qualitätskriterien einer Flamenco-Transkription:

Qualitätskriterien:

- 1. Die Flamenco Transkription muss dem Leser die Visualisierung des Compás anbieten.**
- 2. Die Flamenco Transkription muss Hinweise auf die Zählweise des Compás enthalten.**

¹²⁹ Gerhard Graf- Martinez, Flamenco Gitarrenschule, B.Schott's Söhne Verlag, 1994, Mainz, Band 1, S.86

2.2.2 Die Falseta und die formale Gliederung einer Solokomposition:

Das Können eines Flamencogitarristen wird nicht nur an seiner Technik, Kenntnis des Compás, seiner Musikalität und seinem rhythmischen Gefühl gemessen, sondern auch an seiner Fähigkeit, kleine musikalische Phrasen gekonnt miteinander zu verbinden.

Diese musikalischen Phrasen heißen Falsetas. Sie sind autonome Mikro-Kompositionen mit einem inneren Aufbau: „pregunta“ (Frage), „respuesta“ (Antwort) und „desarrollo“ (Weiterentwicklung). Man könnte sagen: **Die ganze Gitarrenmusik im Flamenco ist eine Aneinanderreihung von Falsetas.** Die Falseta folgt meistens dem rhythmischen Duktus des Compás, kann aber im Zuge des kreativen Umgangs mit binären und ternären Strukturen sich kurzfristig davon entfernen. Die Anzahl der Falsetas, die ein Gitarrist beherrscht und seine Fähigkeit, im richtigen Moment die richtige zum klingen zu bringen, sind Merkmale seiner spielerischen Qualität. Auch die Weiterentwicklung und das Zitieren¹³⁰ von Falsetas von Gitarristen älterer Generationen gehört zum Spiel eines Gitarristen mit profundem Wissen.

Notenbeispiel 6: Ramon Montoya, 1936, Soleares¹³¹



Sabicas 1957-58, Soleares



Enrique de Melchor 1976, Soleá



Die meisten Falsetas enden mit einem Höhepunkt, der durch das Fortissimo-Spiel der Rasgueados-Techniken¹³² erzeugt wird.

Qualitätskriterium 3: Die Grenzen der Falsetas (Anfang-Ende) müssen im Notenbild

klar gekennzeichnet sein. Damit hätte auch der unerfahrene Leser einen sofortigen Eindruck über die formale Gliederung eines Flamencostückes.

¹³⁰ Faucher Alain: The Metamorphosis of a Falseta PART ONE, <http://www.affedis.com/articles.html>

¹³¹ Historical Development of a Soleares Falseta, <http://www.ctv.es/USERS/norman/evolution.htm>,

Transkription: Antonis Vounelakos, (Soleá-Transkription, Model 1)

¹³² Gleichzeitiges Anschlagen aller Saiten mit auf- und Abwärts Bewegungen der Finger der linken Hand.

2.2.3 Die „Clichés“ oder „Compás básico“: Zitate aus der Tradition und die Terminologie des Baile:

Neben den individuellen Kompositionsmerkmalen einer Falseta, die sich je nach Vorliebe oder Können des jeweiligen musikschaftenden Gitarristen richten (solistisches Spiel, rhythmisch-akkordisches Spiel, harmonisch komplexes oder einfaches Spiel), beinhalten Falsetas standardisierte Elemente, Phrasen die sich meistens auf überlieferte Variationen des Compás des jeweiligen Palos beziehen. Claude Worms bezeichnet diese Compásinterpretationen als „Clichés“¹³³. Diese „Klischees“ können am Beginn, während, aber auch unmittelbar nach einer Falseta erscheinen. Viele davon sind aus dem Cante-und vor allem aus dem Baile-Begleitungsvokabular (*Escobillas Falsetas*) entnommen und werden noch immer häufig auch dafür verwendet. Fast alle Kompositionen für Flamencogitarre solo, enthalten solche Clichés. Im Folgenden, die Clichés von den wichtigsten fünf 12er Compásfamilien. Selbstverständlich gibt es eine enorme Variationsvielfalt von solchen „Clichés“. Bei den folgenden Beispielen handelt es sich um musikalische Phrasen, die in einer variierten Form mit großer Wahrscheinlichkeit in jedem Gitarrenstück der jeweiligen Palo-Form enthalten sind¹³⁴. Der „Compás básico“ erfüllt folgende Funktionen:

- a) Er etabliert die harmonische und rhythmische Basis des Stückes.
- b) Der Gitarrist gibt damit dem Sänger oder Tänzer die notwendige Zeit, die er braucht, um die Energie zu entwickeln, die notwendig ist, um die neue Strophe oder den neuen Tanzteil anzustimmen und signalisiert damit seine Einsatzbereitschaft.

Notenbeispiel 7

Soleá 1¹³⁵:

¹³³ Worms Claude: Duende Flamenco: La Soleá Volume 1b Éditions M. Combre Paris. S. 9

¹³⁴ bei manchen Theoretischen Werken werden diese „Clichés“ als „Compás básico“ bezeichne. (Lola Fernández: Flamenco Music Theorie, Madrid 2004 S. 21

¹³⁵ Worms Claude: Duende Flamenco: La Soleá Volume 1b Éditions M. Combre Paris. S. 9, Die Transkription von Claude Worms wurde von mir leicht verändert, weil ich dem Leser zum jetzigen Zeitpunkt keine metrischen Strukturen suggerieren will. Das Thema Compás Metrum und Transkription wird im nächsten Kapitel behandelt.

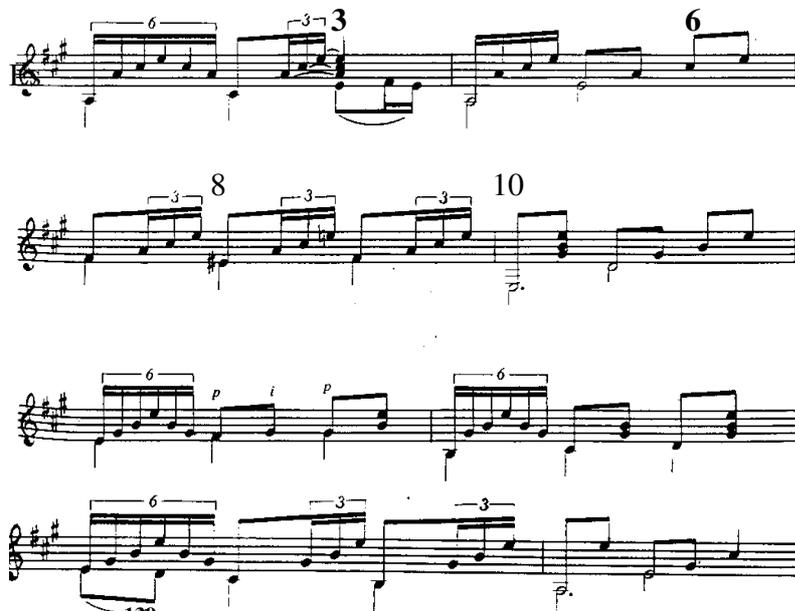
Soleá 2



Soleá 3¹³⁶



Alegrias¹³⁷



Diese Falseta ist die klassische „Escobilla-Figur in der Alegría. Sie erscheint als solo Falseta in der Alegría „Campiña Andaluza von Sabicas in seiner CD „flamenco puro“ aus dem Jahr 1961¹³⁸.

Bulerías¹³⁹:



¹³⁶ Tomatito CD „Rosas y amor“ Track 08 (Soleá), Transkription Antonis Vounelakos

¹³⁷ Der Compás der Alegrias ist gleich strukturiert wie der Compás der Soleá. Der Unterschied zwischen den Palos liegt in der Tonalität (Soleá=moll, Alegría=dur).

¹³⁸ Transkription.: Joseph Trotter, Cuban music Corp. New York. (Die Zahlen wurden von mir addiert, um auf die Position im Compás hinzuweisen).

¹³⁹ Paco de Lucia: „El Tempul, La Fantasia Flamenca de Paco de Lucia. Transkription: Antonis Vounelakos

Guajiras¹⁴⁰:

Musical notation for Guajiras, featuring a sequence of rhythmic patterns with accents (>) and counts: 12, 3, 6, 8, 10. The notation is on a single staff with a key signature of one sharp (F#).

Seguirilla¹⁴¹:

Musical notation for Seguirilla, featuring a sequence of rhythmic patterns with counts: 1, 2, 3, 4, 5. The notation is on a single staff with a key signature of one sharp (F#).

Fandangos¹⁴²:

Musical notation for Fandangos, featuring a sequence of rhythmic patterns with counts: 12, 3, 6, 9, 10. Chord symbols are provided: E7, Am, C(G), F, E. The notation is on a single staff with a key signature of one sharp (F#).

2.2.4 Die Llamadas

Die Llamadas sind durch Rasqueado-Techniken intensiv rhythmisierte Compásformen, die für jeden Palo charakteristisch sind. Sie sind sowohl ein Element des Baile als auch ein Element des Toque. Erfahrene Gitarristen können nur durch die Körperhaltung des Tänzers seine Absicht erkennen, eine bevorstehende Llamada phrasieren zu wollen. Die Llamadas haben folgende Funktion:

- Sie etablieren die harmonische und rhythmische Basis des Stückes.
- Sie markieren den Anfang und das Ende einer Falseta, oder eines Tanzteils
- Innerhalb einer *Copla*¹⁴³ sind es Zwischenspiele bis zum nächsten Einsatz des Gesanges.

¹⁴⁰ Paco de Lucia: Guajiras de lucia: La Fantasia Flamenca de Paco de Lucia. Transkription: Antonis Vounelakos

¹⁴¹ Moraito: Terremoto (Seguirilla) , CD: Morao y Moro, Transkription: Antonis Vounelakos, Traditionelle Zählweise.

¹⁴² Sabicas: „Por los Olivares , „Flamenco puro“, Transkription: Antonis Vounelakos, (Zählweise Fandangos Model 2, siehe 2.2.1.a5)

¹⁴³ Strophe

Notenbeispiel 7: Llamadas

Bulerías Llamada¹⁴⁴:

Musical notation for Bulerías Llamada, showing a sequence of notes with rhythmic markings (12, 3, 6, 8, 10) above the staff.

Soleá Llamada¹⁴⁵:

Musical notation for Soleá Llamada, showing a sequence of notes with rhythmic markings (3, 6, 8, 10) above the staff.

Seguirilla Llamada¹⁴⁶:

Musical notation for Seguirilla Llamada, showing a sequence of notes with rhythmic markings (1, 2, 3, 4) above the staff.

Fandango Llamada¹⁴⁷:

Musical notation for Fandango Llamada, showing a sequence of notes with rhythmic markings (12, 3, 6, 9) above the staff.

Durch ihre rhythmische und harmonische Gliederung sind diese typischen Compásformen als solche zu erkennen.

In der Flamenco-Gitarrenmusik können sowohl einzelne *Compáses* als „Zitat“ erscheinen, als auch kleine Sequenzen oder sogar längere Abschnitte, die sich auf den Bereich der Tanzbegleitung beziehen. Die Kenntnis der Terminologie des Baile durch ihre Verwendung in

¹⁴⁴ Paco de Lucia: „Jerezana“ CD: „La fabulosa guitarra de Paco de Lucia“; Transkription: Antonis Vounelakos

¹⁴⁵ Moraito: „Bronce gitano“ CD: „Morao y Moro“; Transkription: Antonis Vounelakos

¹⁴⁶ Pepe Habichuela: „Amanecer“; CD: „Habichuela en rama“

¹⁴⁷ Sabicas: „Por los Olivares“, „Flamenco puro“; Transkription: Antonis Vounelakos, (Zählweise Fandangos Model 2, siehe 2.2.1.a5)

der Notation kann den Leser einer Gitarrenpartitur zu einem besseren Verständnis einer ganzen Komposition verhelfen.

2.2.5 Die Baile-Terminologie

Jeder Flamenco-Tanz besteht aus einer Abfolge verschiedener Teile, die innerhalb bestimmter Regeln variiert werden kann.

Salida: (Eingesang): Oft wird nicht mit Text, sondern mit bestimmten Silben eingesungen, an denen man bereits den Palo erkennt: Alegrías: tiritrán-trán-trán, Tangos: le-re-le, Garrotín: trantran-trantran-treiro, La Caña: Lahngezogenes y-y-y.

Copla: (Gesangsstrophe): Die gesungene Strophe im Flamenco. Anders als bei den Strophen herkömmlicher Gesänge können die Coplas gänzlich voneinander unabhängig sein, d.h. sie müssen inhaltlich nicht unbedingt aufeinander aufbauen. Meist werden mehrere verschiedene coplas, auch aus verschiedenen Flamenco-Liedern, hintereinander gesungen. Manchmal mündet die Copla in einen Refrain, den Estribillo (besonders in Tangos und Sevillanas). Der Gesang steht im Mittelpunkt jeder Darbietung (eine Ausnahme ist die selten gesungene Farruca, die meist nur zur Gitarrenbegleitung getanzt wird).

Macho: (Abgesang): Auf die letzte Copla oder Escobilla folgt der Abgesang. Die meisten Tänze gehen dabei in den schnelleren Palo über: beim 4er-Compás in die Rumba, beim 12er-Compás in die Bulerías .

Falseta: Falsetas sind Melodiepassagen auf der Gitarre. Sie hört man oft nach dem Abschluss einer Copla, als Antwort auf den Gesang. Auch das Intro einer Darbietung kann eine Falseta sein.

Escobilla: Fußteil bei der Tanzbegleitung. Das ist jener Teil eines Tanzes, der gewöhnlich den Zapateado betont, d.h. Techniken der rhythmischen Fußarbeit des Tänzers. Zwischen oder nach den Coplas zeigen TänzerInnen oft eine Soloeinlage, die Escobilla. Im Mittelpunkt der Escobilla steht die Fußarbeit: virtuose Schlagfolgen mit Sohle, Absatz und Spitze der Tanzschuhe übernehmen die Rolle eines zusätzlichen Rhythmusinstruments. Begleitet wird die Escobilla entweder "trocken" (= a palo seco), d.h. nur durch Klatschen (Palmas), Anfeuerungsrufe (Jaleos) und andere Rhythmusinstrumente, oder aber mit speziellen Gitarrenschlägen und Falsetas.

Desplante: Tanzteil im 12er Rhythmus

Der Abschluss einer Tanzeinlage durch mehrmaliges lautes Stampfen mit dem Fuß.

Das Gegenstück zur Escobilla mit festgelegten Schrittfolgen ist der frei improvisierte, aus spontan gesetzten rhythmischen Akzenten bestehende Teil. Es gibt Desplante in Alegrías, Soleá und Bulerías.

Llamada: Jeder Abschnitt wird mit einer rhythmisch markanten Llamada (=„Anruf“) eingeleitet und abgeschlossen.

Pata: Eine Besonderheit der Bulerías sind die mit einer Llamada eingeleiteten „Patas“, die aus kurzen rhythmischen und oft auch witzigen tänzerischen Aktionen bestehen - bei einer ausgelassenen „Fiesta por Bulerías“ kommt es schon einmal vor, dass sich auch Sänger und Gitarrist oder Zuschauer zu einer Pata hinreißen lassen.

Silencio (Stille) oder Campanas (= "Glocken") Bezeichnet den Teil, in dem die Gitarre nicht oder nur leise und langsam spielt.) Der Silencio (= "Stille"), auch Campanas (= "Glocken") genannt, ist der getragene Mittelteil der Alegrías, der auf die Coplas und den Desplante folgt. Er wird nicht gesungen, sondern immer mit einer Falseta in Moll begleitet. Da die Desplante rasant mit einem Beschleunigungsschritt mit Abschluß-Llamada in Dur endet, erzeugt der Silencio einen dramatischen Stimmungswechsel. Am Ende des Silencio wird das Tempo beschleunigt und die Tonart wechselt wieder nach Dur. Nach einer weiteren Llamada folgt die Castellana,

Castellana: eine kurze, aber schnelle Gesangsstrophe im schnellen Tempo

Caballes: Der Abschlussteil einer Seguirillas in einer Durtonart.

Estríbillo: Refrain

Cierre: Abschluss

Remate: Ausklang

Diese typischen Formen dienen auch häufig der Einordnung einer Komposition zur einen Palokategorie. Oft ist durch die „Modernität“ des Kompositionsstils, nur durch ihr kurzes Auftreten erkennbar, um welchen Palo es sich handelt. Aus der Sicht des Lesers einer Gitarrenpartitur ist unbedingt notwendig, diese nicht nur als Teil der schöpferischen Fantasie des Komponisten zu betrachten, sondern auch als ein Produkt einer jahrzehntelangen Überlieferungsgeschichte, das für den erfahrenen Hörer einen Signalcharakter hat. Auch die musikalische Kommunikation mit anderen Flamencomusikern (vor allem Tänzern) wird dadurch ermöglicht.

Qualitätskriterium 4: Die Flamencotranskription muss durch die Verwendung der Flamencoterminologie dem Leser Hinweise auf die traditionellen Elemente des Musik transportieren. (z.B. Compás básico, Compás de Seguirilla, Compás de Escobilla der Alegría, Silencio, Llamada usw.)

3. Allgemeine Betrachtung der Flamenco Transkription

Im Kapitel 2 wurden die wichtigsten Charakteristika des Flamenco beschrieben, kategorisiert und analysiert: Die Palos, die 5 Arten des 12er Compás (Soleá, Bulerías, Guajira, Seguirilla und Fandango), aber auch die Baustruktur des 4er Compás und seine Metamorphose zum heutigen 12er Tanguillo, die Zählweise des Compás, die Falseta, der Compás básico und die Llamada als Bausteine der Kompositionsarchitektur. Dahinter verbirgt sich die Hypothese, dass wenn die Notation von Musik in ihre Rolle als Medium zur Wissensübermittlung in der Lage ist, einen Bezug zu diesen, für diese Musikgattung elementaren Komponenten zu transportieren, dann und nur dann hat sie ihre Aufgabe, trotz der Abstraktionsmechanismen die sie einschränken, erfüllt.

Die Aufgabe in diesem Abschnitt ist:

- a) Herauszufinden, wie in der Praxis der Transkription von Flamencomusik (Lehrbücher, Notenalben sonstige Publikationen), mit diesen Elementen umgegangen wird.
- b) Herauszufinden, wie diese Informationen auf eine optimale Art und Weise auf dem Papier festgehalten werden können.

Die Anzahl der Notenpublikationen, die mit dem Begriff „Flamenco“ operieren, ist seit den 1990 Jahren nicht mehr übersichtlich genug, um ein Gesamtbild dieser Materie entwerfen zu können. Fest steht auch, dass bis in die 1980 Jahre, Flamenco-Transkriptionen durchaus einen exotischen Charakter hatten. Viele davon, erhoben keineswegs einen Vollständigkeitsanspruch: *„Das (die traditionelle Lehrtradition) hat zu dem zusätzlich erschwerenden Umstand beigetragen, dass typische Flamenco Spielweisen, in ihrer Schreibweise mangels schriftlicher Tradition und mangels wirklicher Ausschöpfung der Möglichkeiten des traditionellen Notationssystems bis vor einigen Jahren oft fehlerhaft und wenig verbindlich waren“*¹⁴⁸.

Die herrschende Meinung war, dass die Transkription im Flamenco sogar für das musikalische Bewusstsein des Lernenden schädlich sein kann, weil sie den in dieser Musik in ihrer ursprünglichen Form existierenden Memorierungsprozess durch die orale Überlieferung nicht unterstützt.

Heute ist es üblich, dass Verleger Ausdrücke wie „originalgetreu“ oder „100% vollständig“ benutzen, wenn es darum geht, die Glaubwürdigkeit ihrer Transkriptionen zu beschreiben.

Der Gitarrist und Verleger Oscar Herrero im Interview mit *Flamenco-World.com*:

¹⁴⁸ Skiera Ehrenhard: „Guitarra flamenca“, Flamenco gitano- andaluz 1985, Fisher Verlag, S. 144

Interviewer: *“You can say that it is 100% faithful to the original. Most transcriptions are criticized for the errors they typically contain”.*

Herrero: *“In this instance, everything has been notated down to the last detail, rasgados, alzapua¹⁴⁹, everything”¹⁵⁰.*

Die heute herrschende Meinung über die Bedeutung der Transkription im Flamenco drücken am deutlichsten Bruno Jundt und Claudio Mermoud im Vorwort der von ihnen herausgegebenen Transkriptionsserie „La Guitarra Flamenca“ aus:

„El Flamenco no se aprende en libros! Diese weit verbreitete Ansicht mag schon manchen Aficionado verunsichern haben. Obwohl man natürlich weder die Kunst des Flamenco noch Fremdsprachen ausschließlich aus Büchern lernen kann, so sind diese jedoch ein überaus geeignetes Hilfsmittel. Die ideale Lösung ist in jedem Fall sowohl für einen Sprach- als auch für einen Flamenco Schüler der Aufenthalt im betreffenden Land, in unserem Fall Spanien“¹⁵¹.

3.1 Allgemeine Definitionen, Probleme und für einen Vergleich der Transkriptionstile vorbereitende Überlegungen:

a) Rhythmus-Metrum, Takt

Das Hauptproblem der Flamenco Transkription, ist die Eingliederung der 12 Schläge des Compás in eine metrische Struktur. Im Riemann-Musiklexikon findet sich im Artikel „Rhythmus“ folgende Definition: *„Der Rhythmus ist in Tanz, Musik und Versdichtung wirksam als eigenständig zeitliches, im jeweiligen Gesamtphänomen integriertes Ordnungs- und Gestaltungsprinzip. Im Begriff der Ordnung ist dabei das Moment der Regelmäßigkeit, im Begriff der Gestaltung das Moment der Spontaneität enthalten“¹⁵².*

Die Definition aus dem Musiklexikon MGG fügt den Moment des subjektiven Erlebens hinzu: *„Rhythmus bezeichnet die Ordnung der Bewegung oder Zeiten, die dem menschlichen Sinn unmittelbar deutlich und fasslich ist und deren Wahrnehmung sich mit dem Gefühl des Wohlgefallens verbindet“¹⁵³.*

¹⁴⁹ Spezielle Daumentchnik der rechten Hand

¹⁵⁰ Interview: Flamenco-World.com, 1999, <http://www.flamenco-world.com/artists/oscarherrero/entrevista.htm>

¹⁵¹ Encuentro Producciones: La guitarra Flamenca

¹⁵² Vgl. Frieder Zamminer: „Rhythmus“, in: Hans-Heinrich Eggebrecht (Hg.) Riemann Musiklexikon, Mainz 1967, S. 803.),

¹⁵³ Vgl. Wilhelm Seidel: „Rhythmus, Metrum, Takt“, in: Ludwig Finscher (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausgabe, Sachteil, Bd. 8. Kassel u.a.

Die Definition des Metrums im Riemann-Musiklexikon: „Eine auf qualitativer Abstufung gleich großer Zeiteile beruhende, musikalisch wirksame Ordnung oder Maßeinheit. Prototyp eines metrischen Ordnungsgefüges ist der Takt“¹⁵⁴.

Mieczyslaw Kolinski unterscheidet zwischen Metrum als mentales Bezugssystem der Akzentinterpretation und Rhythmus als klingende Akzentstruktur. Klingende Akzentstrukturen können demnach, entweder „kommetrisch“-wenn sie mit dem Grundschatz des mentalen Bezugssystems zusammenfallen-oder kontrametrisch sein, wenn das nicht der Fall ist¹⁵⁵. Viele Missverständnisse bei der Interpretation der rhythmischen Organisation von vielen Musikarten, entstehen aufgrund einer Fehlinterpretation von klanglichen Akzentuierungen (z.B. durch Lautstärkeunterschiede oder durch melodische Schwerpunkte) als metrische Akzente, die aufgrund ihres unregelmäßigen Erscheinens irrtümlich auf irreguläre Metren schließen lassen. „But the crucial question is whether or to what extent these stresses are commetric or contrametric; only if they are commetric, will the bar lines reflect the alleged additive metric structure of the melody“¹⁵⁶.

In unserem Fall ist der Compás ein mentales Bezugssystem im Sinne Kolinskis. Er ist ein Ordnungs- und Gestaltungsprinzip, eine musikalische Realität, die in die abstrakte Maßeinheit „Takt“ eingepasst werden soll.

Die subjektive Wahrnehmung des Rhythmus und seine Umsetzung in metrische Strukturen ist viel problematischer als die der Tonhöhe. Das haben die Studien von George List, der mehrere Transkriptionen von einer und derselben Quelle miteinander verglichen hat, demonstriert: „There is more agreement or concurrence among the transcribers in the notation of pitch than in the notation of duration“¹⁵⁷.

b) Der Akzent:

Der Begriff Takt inkludiert eine innere Akzentordnung, die durch den Terminus „Akzentstufentakt“ ausgedrückt werden kann: „Der Ausdruck „Akzentstufentakt“ stammt von Heinrich Bessler¹⁵⁸ und drückt die neuzeitliche Auffassung des Begriffes „Takt“ aus, als eine regelmäßige Abfolge von starken Betonungen, zwischen denen sich unbetonte Stellen

¹⁵⁴ Vgl. Frieder Zaminer: „Metrum“, in: Hans-Heinrich Eggebrecht (Hg.), Riemann Musiklexikon, Mainz 1967, S. 568.

¹⁵⁵ Kolinski Mieczyslaw: „A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns“. Source: Ethnomusicology, Vol. 17, No. 3 (Sep., 1973), pp. 494-506 Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, S. 497

¹⁵⁶ Kolinski Mieczyslaw: „A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns“. Source: Ethnomusicology, Vol. 17, No. 3 (Sep., 1973), pp. 494-506 Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, S. 497

¹⁵⁷ The Reliability of Transcription Author(s): George List Source: Ethnomusicology, Vol. 18, No. 3, (Sep., 1974), pp. 353-377 Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/850519>

¹⁵⁸ Bessler Heinrich: Das Musikalische Hören der Neuzeit, Berlin 1959

befinden: „Man kann also nicht umhin festzustellen, dass das Zusammenbringen von Akzentordnung mit dem Begriff des Taktes keineswegs selbstverständlich ist, sondern der Musiktheorie der 2en Hälfte des 18en Jahrhunderts entstammt“¹⁵⁹. Auch der Compás ist eine regelmäßige Abfolge von starken Betonungen, zwischen denen sich unbetonte Stellen befinden. In vielen Transkriptionen, wie wir sehen werden, werden die Eigenschaften des „Akzentstufentaktes“ aufgehoben zugunsten einer durch die traditionellen Zählweisen des Compás beeinflussten Notation, ein Phänomen, das sich mit der Hornbostelschen Einstellung nicht in Übereinstimmung befindet: *“Die Modifikation und Ergänzungen der gewöhnlichen Notenschrift sollen so gewählt werden, dass das Original möglichst getreu wiedergegeben und dabei das gewohnte Bild wenig entstellt wird“*¹⁶⁰. Der folgende Versuch einer Analyse wird die Vor- und Nachteile beider Betrachtungsweisen miteinander vergleichen.

c) Der Aspekt des Originalgedanken:

Gerhard Kubik erwähnt in seinem Buch „zum Verstehen afrikanischer Musik“ die Ergebnisse der Untersuchungen von James Koetting, über ein Seminar, das der ghanaische Trommler Ayitee in den Vereinten Staaten von Amerika abhielt: *„Koettings Ergebnisse machen uns den Unterschied deutlich, wie der Ghanaische Trommler Ayitee seine Figuren selbst verstand und wie sie von seinen amerikanischen Studenten, die richtig spielten aber falsch dachten, durchweg missverstanden wurden“*¹⁶¹. Man kann also richtig spielen aber falsch denken. Kubik erwähnt auch das Phänomen, dass nicht afrikanische Musiker Figuren als synkopiert empfinden, die bei afrikanischen Musikern gar nicht als synkopiert gelten: *„ Durch die Akzentuierungen getäuscht, hören sie afrikanische Musikstücke oft als sich ständig veränderte Sequenzen aus „additiven Rhythmusteilen. Und sie schreiben diese Musik schließlich in europäischer Notenschrift mit wechselnden Taktvorzeichen zum Beispiel von 4/4 zu 5/4 und 3/8 auf“*¹⁶².

Viele Transkriptionen von Flamencomusik würden zu akustisch zufriedenstellenden Ergebnissen führen. Hier aber, entsteht die Frage: Entspricht das Notenbild dem Gedanken des Komponisten im Bezug auf die rhythmische Konzeption der Musik? Die gleiche Falseta im 12er Compás kann als eine Abfolge von 3/4 Takten oder 6/8 Takten dargestellt werden. Wie kann der Transkriptor diese Information bekommen? Wie kann das Notenbild diese

¹⁵⁹ Bockhold Rudolf: Über die Vorteile der Wahrnehmung einer materielosen Zeitgliederung in der Musik: Archiv für Musikwissenschaft, 59 Jahrgang., H.1. (2002), pp. 1-3, Franz Steiner Verlag

¹⁶⁰ Otto Abraham u. E.M. v. Hornbostel: „Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien“: Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, 11 Jahrgang, 1909 S. 2

¹⁶¹ Kubik Gerhard. „zum verstehen afrikanischer Musik“, Reclam 1988, S. 327-328

¹⁶² Kubik Gerhard. „zum verstehen afrikanischer Musik“, Reclam 1988, S. 327

Informationen enthalten? Um die Antwort auf diese Fragen zu geben, hat der Transkriptor folgende Aufgaben zu bewältigen:

- Die Analyse der perkussiven Elemente der Musik (Palmas, Cajon, Golpes)
- Die Analyse der sich durch die harmonischen und melodischen Strukturen der Musik ergebenden Rhythmusmuster.
- Die Analyse der, durch die Körpersprache (Fussklopfen, Golpes) des das Stück aufführenden Komponisten-Gitarristen, sichtbaren rhythmischen Andeutungen. (Verwendung visueller Quellen z.B. Video usw.)
- Die Analyse der durch die Tradition diktierten Regeln: (z.B. Das gleichzeitige Empfinden von binären und ternären Elementen im Fandango-Compás)

Die Instrumente, die der Transkriptor zur Verfügung hat, sind:

- Die Wahl des Metrums
- Die Wahl der Eingliederung der Noten in Gruppen (durch Balken und zusätzlichen Akzentzeichen)
- Zusätzliche Erläuterungen und Erklärungen (z.B. Im Vorwort einer Notenedition)

3.2 Eine kleine empirische Untersuchung über das Verhältnis zwischen dem rhythmischen Bewusstsein und Notengruppierungen:

Bei diesem Versuch wurde von der Annahme ausgegangen, dass durch die optische Darstellung von Notengruppen der Lernprozess im Bezug auf die Erfassung des rhythmischen Geschehens beeinflusst werden kann. Der Versuch wurde an einer „Bildungsanstalt für Kindergartenpädagogik“ durchgeführt. Im Zuge einer Ausbildung an einem derartigen Schultyp ist das Unterrichtsfach „Instrumentalpädagogik Gitarre“ ein Pflichtgegenstand mit 2 Wochenstunden in der 1.Klasse, und jeweils einer Wochenstunde in den verbleibenden Jahrgängen. Aus ca. 100 SchülerInnen wurden von mir 20 ausgesucht und zwar nach folgenden Kriterien¹⁶³:

- a) Die SchülerInnen haben wenig bis gar keine Probleme, die Konzeption des diatonischen Notensystems mit dem systematischen Aufbau des Instruments Gitarre zu verbinden.
- b) bei den SchülerInnen ist die notwendige motorische Begabung erkennbar.
- c) bei den SchülerInnen ist ein gewisses Ausmaß an natürlicher Musikalität erkennbar.
- d) Das technische Niveau und der Umgang mit der Notenschrift ist bei allen Schülern ähnlich ausgeprägt.
- e) Die SchülerInnen spielen außer Gitarre kein anderes Instrument.

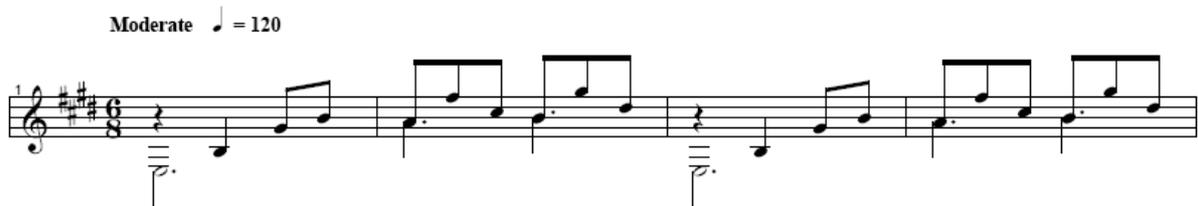
Die SchülerInnen wurden in 2 Gruppen unterteilt. In Einzelsitzungen wurde folgende Aufgabe gestellt: Die SchülerInnen der Gruppe 1 sollten so schnell wie möglich eine musikalische Phrase einstudieren, sodass sie beim spielen in der Lage sind, gleichzeitig mit dem Fuß die auf den Noten durch Akzentzeichen gekennzeichneten Positionen zu klopfen bzw. zu markieren. Die SchülerInnen der Gruppe 2 sollten so schnell wie möglich die gleiche musikalische Phrase einstudieren. Der Unterschied zwischen den Phrasen der Gruppe 1 und 2 ist, dass die Notation der Phrase der Gruppe 2 auf Akzentzeichen verzichtet und dass die Positionen, die mit dem Fuß markiert werden sollen, immer der Beginn einer durch Notenbalken zusammengesetzten Notengruppe ist. Das heißt: Die Anzahl der Fußbewegungen ist identisch mit der Anzahl der Notengruppen. Die benötigte Zeit für diesen Lernprozess wurde diskret gemessen, um bei den ProbandenInnen keine unnötige Spannung zu erzeugen. Die maximal zur Verfügung stehende Zeit ist 5 Minuten. Die Aufgabe wird als erfüllt betrachtet, wenn das vorgesehene Tempo erreicht wird (Viertelnote=120 bpm).

¹⁶³ Die Formulierung dieser Kriterien stammt aus der Diplomarbeit :Wagner Reinhard: „Emotion und Motivation durch Populärmusik im Instrumentalunterricht“, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften an der Universität Wien, 2001, S. 44

Es handelt es sich dabei um die Takte 13- 16 aus dem Stück „Zapateado“ des spanischen Komponisten Regino Sainz de la Maza¹⁶⁴ (1896-1981).

im Original:

Notenbeispiel 8



Obwohl das Stück im 6/8 Takt geschrieben ist, beinhaltet es, wie viele an der spanischen Volksmusik angelehnte Kompositionen, alternierende rhythmische Strukturen, d.h. abwechselnde binäre und ternäre Schwerpunkte. Der Takt 1 wurde für die Gruppe 1 so modifiziert, dass die optische Gestaltung der Noten den 2x3 Muster entspricht, die Schülerinnen sollen aber mit den Fuß eine 3/4 Figur klopfen.

Die modifizierte Phrase der Gruppe 1:

Notenbeispiel 9



Die Phrase 2 wurde konsequent in einem abwechselnden 3/4, 6/8 Takt geschrieben:

Die modifizierte Phrase der Gruppe 2:

Notenbeispiel 10



Die Resultate:

<u>Gruppe 1</u>	<u>Zeit (min)</u>	<u>Gruppe 2</u>	<u>Zeit (min)</u>
Schüler 1	3.15	Schüler 1	2.10
Schüler 2	4.11	Schüler 2	3.10
Schüler 3	5.00	Schüler 3	2.50

¹⁶⁴ Regino Sainz de la Maza: "Zapateado" 1962 Union Musical Española, Madrid

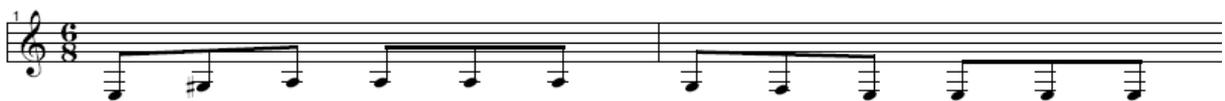
Schüler 4	2.53	Schüler 4	5.00
Schüler 5	5.00	Schüler 5	1.30
Schüler 6	3.15	Schüler 6	0.30
Schüler 7	3.00	Schüler 7	3.00
Schüler 8	4.30	Schüler 8	3.25
Schüler 9	5.00	Schüler 9	2.10
Schüler 10	2.20	Schüler 10	2.11

Gruppe 1 Summe:	37,44	Gruppe 2 Summe:	24,76
------------------------	--------------	------------------------	--------------

Der Versuch wurde ein zweites Mal wiederholt, dieses Mal mit einer stark vereinfachten Version eines Fandango „Compás Básico“. Dieses Mal übernimmt die Gruppe 1 Den Part ohne Akzente (die Fußbewegung stimmt mit den Notengruppierungen überein: 4 Gruppen=4 Fußbewegungen).

Notenbeispiel 11

Fandango Gruppe 1:



Fandango Gruppe 2

> > > >



Die Resultate:

Gruppe 1	Zeit (min)	Gruppe 1	Zeit (min)
Schüler 1	0.31	Schüler 1	3,34
Schüler 2	1.46	Schüler 2	4,23
Schüler 3	3.01	Schüler 3	3,34
Schüler 4	0,35	Schüler 4	5,00
Schüler 5	0.30	Schüler 5	3,08
Schüler 6	0,26	Schüler 6	3,33

Schüler 7	0,45	Schüler 7	4,05
Schüler 8	2,28	Schüler 8	3,01
Schüler 9	1,01	Schüler 9	2,33
Schüler 10	1,03	Schüler 10	1,30

Gruppe 1 Summe:	10,46	Gruppe 2 Summe:	33,01
------------------------	--------------	------------------------	--------------

Fazit:

Bei beiden Versuchen hat die Gruppe mit den Phrasen, in denen die Anzahl der Fußmarkierungen mit der Anzahl der durch die Taktart (Akzentstufentakt) definierten Akzente identisch ist, einen **wesentlich** geringeren Zeitaufwand gehabt. Verblüffenderweise hat die Gruppe 2 beim 2. Versuch fast die gleiche Zeit wie die Gruppe 1 beim ersten Versuch gebraucht, obwohl das Notenbeispiel technisch wesentlich einfacher war. Das akustische Resultat war bei beiden Gruppen und bei beiden Versuchen das gleiche. Wenn man annimmt, dass die zusätzlich benötigte Zeit bei der Gruppe 1 im ersten und bei der Gruppe 2 im zweiten Versuch eine Steigerung des Schwierigkeitsgrades bedeutet, dann ist es sinnvoll, Überlegungen über die „Macht“ des Mediums Notation anzustellen, das in unserer visuell geprägten Gesellschaft fähig ist, einen Lernprozess möglicherweise zu hemmen oder zu beschleunigen oder gar das musikalische Bewusstsein nachhaltig zu prägen.

Dieser Versuch erhebt keineswegs einen wissenschaftlichen Anspruch, da die Materie viel komplexer ist, als sie hier dargestellt werden konnte. Meine Absicht war einen Zusammenhang herzustellen, zwischen der optischen Darstellung von Notengruppierungen und instinktiver Rhythmusauffassung, in Form einer Anregung, die möglicherweise hilfreich sein könnte bei der Analyse der verschiedenen Transkriptionsstile der Flamenco-Gitarrenmusik, die, wie wir sehen werden, mit den Mitteln der Taktwahl und der Akzentsetzung bei binär und ternär strukturierter Musik operieren.

3.3 Erstellung eines Merkmalkatalogs:

Eine der Ziele dieser Diplomarbeit ist, an den in den folgenden Abschnitten beschriebenen Publikationen nicht eine Kritik im Sinne einer Besprechung in einer Fachzeitschrift auszuüben, sondern in erster Linie einen Merkmalkatalog über die darin enthaltenen Elemente zu erstellen, um in der zweiten Instanz dann die Frage nach der „Vollständigkeit“ einer Transkription zu beantworten.

Für die Erstellung dieses Merkmalkatalogs wurden Publikationen herangezogen, die den offensichtlichen Anspruch stellen, dem Leser die Welt der Flamenco-Gitarre näher zu bringen und die am Markt eine dominante Position einnehmen. Ich gehe von der Annahme aus, dass eine vollständige Transkription von Flamenco-Gitarrenmusik folgende Elemente beinhalten soll:

Merkmalkatalog:

1. **Deutliche Kennzeichnung/Markierung/Abgrenzung des Compás**
2. **Beschreibung der jeweiligen Zählweise des Compás**
3. **Deutliche Kennzeichnung/Markierung/Abgrenzung der Falsetas**
4. **Deutliche Kennzeichnung/Markierung/Abgrenzung des Compás básico und der Llamadas**
5. **Benützung der Terminologie des Baile**
6. **Deutliche Kennzeichnung/Markierung/Abgrenzung des „Compás medio“ (halber Compás, falls vorhanden)**
7. **Spezielle Notationszeichen bezüglich der in der Flamenco Gitarrentechnik vorkommenden Spieltechniken.**
8. **Akkordbezeichnungen** (Akkord-Symbolschrift wie sie heute in allen Bereichen der Populärmusik verwendet wird, z.B. B13, A7b9 usw.¹⁶⁵)
9. **Einheitlicher Umgang mit ähnlichen Palos** (z.B. einheitliche Umsetzung des Compás der Soleá und des Compás der Bulería in die gleiche Taktform, wenn man davon ausgeht, dass es sich dabei um die gleiche Compásform handelt)
10. **Aufrechterhaltung der Regeln der konventionellen Notation**
11. **Genauigkeit**

¹⁶⁵ Siehe: Haungschild Frank: Die neue Harmonie Lehre, AMA Verlag 1988, Band 1, S. 56

4. Die Transkriptions-Modi

Die Absicht in diesem Abschnitt ist, eine Systematik einzuführen, die unterschiedliche Transkriptionsstile der 5 großen 12er Compásfamilien, die im Laufe der Zeit in diversen Publikationen erschienen sind, in einer übersichtlichen Form präsentiert.

4.1 Die Bulerías Transkriptionsmodi: Beispiele von Heterogenität

Dafür werden zuerst 3 verschiedene Transkriptionen von einem und demselben Stück präsentiert:

Die Bulería „Gitano de Lucia“ von Vicente Amigo auf der CD „de mi corazón al Aire“ aus dem Jahr 1991¹⁶⁶ und dann 2 verschiedene Transkriptionen von der Bulería „Cepa Andaluza“ von Paco de Lucia aus dem Album „Fuente y Caudal (1973).

4.1.1 Bulería Transkriptionsmodus 1¹⁶⁷:

Transkriptionsbeispiel 1: Gitano de Lucia, Alain Faucher

Dieses Beispiel ist nur in Tabulatur erhältlich¹⁶⁸

GITANO DE LUCIA Vicente Amigo 1

TRANSCRIPTIONS FLAMENCAS
Alain FAUCHER

¹⁶⁶ CD: Vicente Amigo, „de mi corazón al Aire“ Sony Music Entertainment, 42-468932-10, 1991

¹⁶⁷ Diese Arten den Compás zu transkribieren, werden, wie wir sehen werden, sowohl für Soleá als auch für Bulerías Transkriptionen verwendet, daher auch die Bezeichnung Soleá/Bulerías Transkriptionsmodus.

¹⁶⁸ www.affedis.com

Die Tabulatur von Alain Faucher in Notenschrift:



Analyse: Bei diesem Beispiel wird der 12er Compás der Bulería in 4, 3/4 Takte verteilt. Der erste Takt beginnt mit der Compás-Zählzeit 1, nach dem im Kapitel 2.2.1 a2 beschriebenen Zählmodell 1. Hier liegt die Überlegung zugrunde, dass, nachdem die meisten Flamencomusiker die Zählzeit 1 als den Beginn des Compás ansehen, diese auch als der Beginn des Taktes gelten muss. Der Auftakt ist demnach die Zählzeit 12. Wenn man die „klassisch“ akzentuierten Compásstellen markiert, so wie es Alain Faucher, wie wir sehen werden, in vielen anderen Bulerías-Transkriptionen macht, ergibt sich folgendes Bild:

12	3	6	8	10	12
>	>	>	>	>	>



Die Transkription des Compás, so wie hier dargestellt, nenne ich zur besseren Verständigung Bulería Transkriptionsmodus 1“:

Der Bulerías Transkriptionsmodus 1 ist die Umsetzung des Compás-Zählmodells 1, wie im Kapitel 2.2.1.a2 beschrieben und hat folgende Charakteristika:

- a) 4x 3/4 Takte
- b) Die Zählzeit 1 des Compás entspricht der Zählzeit 1 des ersten Taktes

Folgende Effekte sind dadurch erzeugt:

1. Kein Compás-Akzent (außer der Zählzeit 10) stimmt mit der Akzentsetzung der Notenschrift überein.
2. Das Originaltempo des Stückes (Compáspulse) ist ca. 260 bpm. Diese Pulse werden in der Transkription als Viertelnoten dargestellt.

3. Der „Auftakt“ ist die betonte Zählzeit 12, während die 1 des ersten Taktes ein schwacher Taktteil ist.

Argumentation:

a) Das ist auch die etablierte Notation von Soleá und Bulerías. Der Gitarrist Juan Martin kommentiert diese Schreibweise die er auch in seinen didaktischen Büchern verwendet, so:

„You will see that the 12-beat compases have been written as four bars of 3 beats each. This is a common convention which helps you to see exactly where you are in the music at any moment, but the bar-lines here, as in most other Flamenco music, have no other significance. The accents of the rhythm do not regularly fall on the first beat of the bar as would be expected in conventional notation, and really the concept of bars is quite alien to flamenco rhythm. Throughout this Book (El Arte Flamenco de la guitarra flamenca) accented beats will be shown by the symbol > over the beat”¹⁶⁹.

b)Es ist unbestritten, dass die Schrift ohne Hintergrundinformationen und notwendige Erfahrung nicht zu entziffern ist. Auf die von mir gestellte Frage nach der Begründung der Entscheidung, die Musik auf dieser Art zu notieren, bekam ich von Alain Faucher folgende Antwort:

Frage¹⁷⁰:

You transcript palos like Soleá, Bulerías and Alegrías like this:

$\underline{12}$ 1 2 $\underline{3}$ 4 5 $\underline{6}$ 7 $\underline{8}$ 9 $\underline{10}$ 11 $\underline{12}$
 3/4 / / / / /

Other Transkriptor like Jorge Berges or Juan Manuel Cañizares do it like this:

$\underline{12}$ 1 2 $\underline{3}$ 4 5 $\underline{6}$ 7 $\underline{8}$ 9 $\underline{10}$ 11
 3/4 / / / /

or like this:

$\underline{12}$ 1 2 $\underline{3}$ 4 5 $\underline{6}$ 7 $\underline{8}$ 9 $\underline{10}$ 11
 3/4 / 2/4 / / / /

¹⁶⁹ Martín Juan: El Arte Flamenco de la Guitarra ,1978, united Music Publishers L.t.d. S. 18

¹⁷⁰ E-mail 09.04.2008

For someone who is not a flamencologist and finds so many different ways of music-transcriptions, it is maybe difficult to understand how this music works.

Why you have chosen exactly this way for your work? How is the "really gut way"?

Antwort¹⁷¹:

"The basic beat in flamenco is an alternate measure of 6/8 3/4, right.

This is in fact 12 beats with traditional accent on 3, 6, 8, 10 and 12 (7, 8, instead of 6 in modern manner) From that point you can write it the way you want as far as the accents are located at the right place (exactly like it appears in the different examples you give)

I have from the beginning made the choice of writing all at 3/4, just mentioning the accents, for one single reason: the flamenco artists always count 12 times in a compás (this is one of the reasons for the difference between what they call a "compás" -measure in the strict translation-.and the measure in the commonly accepted sense. When you have 4 measures at 3/4 you have 12 beats. This is not the case in the alternate 6/8 3/4 where you have 5 beats only (I only use this for siguiriya and guajiras)

This is just a question of choice, to keep close to the real flamenco practice, but not a theoretical assertion at all".

c) Auf die gleiche Frage antwortet Bruno Jundt vom Transkriptions-Verlag „Encuentro Producciones“:

Writing down Flamenco is always a matter of discussions! A music that was born "on the road", outside of any schools has no written rules and therefore has to be interpreted by those who try to write it down (take the Blues as another example: in the very beginning it was free, only later it was "forced" into a time of 4/4). I think there are different ways to do so. I remember some older editions that used to notate Bulería, Alegrías etc in 12/8 (just one measure for each compás) and marking the accented notes. Others chose the change 6/8 3/4 (one measure in 6/8 followed by one measure in 3/4). We decided to do 4 measures with 3 beats each because we think it is very easy readable for today's musicians. And the modern Flamenco is so incredibly syncopated that the accents often aren't where they used to be anyway. Another reason is that most modern guitarists (e.g. Paco) while playing consistently mark two beats out of three with their foot.

(1 2 X 4 5 X 7 8 X 10 11 X) which to us looks very much like 4 times three!

¹⁷¹ E mail: 13.04.2008

Fazit : Alle 3 Antworten beziehen sich auf die Wahl des 4x 3/4 Taktes als eine mögliche Repräsentation des Compás und auf die Eigenschaft des Flamenco als Straßenmusik, die sich nicht vollständig von der Notenschrift domestizieren lässt, und somit auch andere Darstellungsmöglichkeiten zulässt.

4.1.2 Bulería Transkriptionsmodus 2

Transkriptionsbeispiel 2: Gitano de Lucia, Akira Seta¹⁷²

"Gitano" de Lucia
(Bulerías)

Cejilla:2
♩ = 230 ~

por : Vicente Amigo
arreglo : Akira Seta

Die Transkription des Compás so wie hier dargestellt, nenne ich Bulería Transkriptionsmodus 2“:

Der Bulerías Transkriptionsmodus 2 ist die Umsetzung des Compás-Zählmodells 2, (wie im Kapitel 2.2.1.a2 beschrieben) und hat folgende Charakteristika:

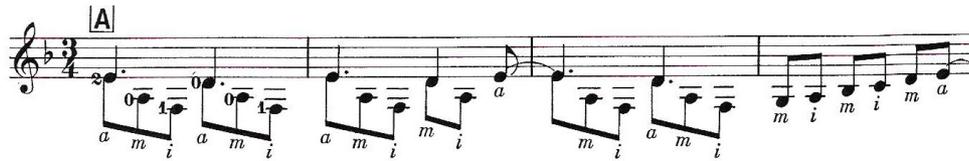
- a) 4x 3/4 Takte
- b) Die Zählzeit 12 des Compás entspricht der Zählzeit 1 des ersten Taktes:

> > > > >

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11¹⁷³

¹⁷² Seta Akira: „Rumba Improvisada“, Piezas de la Guitarra Flamenca,

¹⁷³ Die Zahlen sind vom Verfasser dieser Arbeit hinzugefügt.



Folgende Effekte sind dadurch erzeugt:

1. Alle Compásakzente außer den Zählzeiten 8 und 10 stimmen mit der Akzentsetzung der Notenschrift überein.
2. Die Compáspulse (260 bpm) werden in der Transkription auch als Viertelnoten dargestellt, wie beim Beispiel von Alain Faucher.
3. Der Beginn des Compás ist nicht der Beginn des ersten Taktes, wenn man den Compás nach der traditionellen Art zählt.

Argumentation:

„Die meisten Bulerías Falsetas beginnen auf der Zählzeit 12 oder sogar auf der Zählzeit 10. Daher ist es legitim, von der traditionellen Zählweise zu entfernen, indem man die Zählzeit 12 als Beginn betrachtet und sie dann auf dem ersten Schlag des ersten 3/4 Taktes positioniert“¹⁷⁴.

4.1.3 Bulería Transkriptionsmodus 3:

Transkriptionsbeispiel 3

Gitano de Lucia, Claude Worms¹⁷⁵

CAPO : 2 VICENTE AMIGO

$\frac{1}{2}$ I (cords 5 - 4 - 3)

a m i a m i --- a m i a m i M I M I

a m i ---

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

¹⁷⁴ Siehe Zitat Graf-Martinez, S. 44 ?

¹⁷⁵ Worms Claude: Duende Flamenco Volume 2E Editions M. Combre, S. 44

Die Transkription des Compás, so wie hier dargestellt, nenne ich Bulería Transkriptionsmodus 3“:

Der Bulerías Transkriptionsmodus 3 ist die Umsetzung des Compás-Zählmodells 2, (wie im Kapitel 2.2.1.a2 beschrieben) und hat folgende Charakteristika:

- a) 2teilige Taktform
- b) Die Taktart ist nicht eindeutig festgelegt. Sie formt sich durch die Gestaltung der Notenbalken entweder in 6/8 oder in 3/4 Takte, die durch eine durchgestrichene Linie von einander getrennt sind.
- c) Die Pulse des Compás werden als Achtelnoten dargestellt.
- d) Die Zählzeit 12 des Compás entspricht der Zählzeit 1 des ersten Taktes.

Argumentation:

Für Claude Worms ist das Hauptargument für diese Art der Transkription die Einfachheit der Notenschrift ohne den Verzicht auf die Vermittlung der traditionellen Compás-Zählweise, die immer auf der unteren Seite der Partitur eine zusätzliche Compás-Orientierung anbietet¹⁷⁶.

4.2. Zwei weitere Transkriptionsmodi (ein Vergleich anhand zweier Transkriptionen des Compás básico in der Bulerías von Paco de Lucía)

4.2.1 Bulerías Transkriptionsmodus 4:

Es handelt sich um die Transkription der Bulería „Cepa Andaluza“ (Paco de Lucia) von Juan Manuel Cañisares:

Transkriptionsbeispiel 4:

¹⁷⁶ Worms Claude: Duende Flamenco: La Bulería Volume 2D Editions M. Combre, S. 7

Bei diesem Beispiel sehen wir die Eingliederung des Compás in folgender Taktstruktur:

12	3	6	8	10
>	>	>	>	>



Die Transkription des Compás so wie hier dargestellt, nenne ich Bulería „Transkriptionsmodus 4“:

Der Bulerías Transkriptionsmodus 4 ist die Umsetzung des Compás-Zählmodells 2, (wie im Kapitel 2.2.1.a2 beschrieben) und hat folgende Charakteristika:

- a) 2x 3/4 Takte und 3 2/4 Takte und ist meistens auf 2 Notenzeilen verteilt.
- b) Die Zählzeit 12 des Compás entspricht der Zählzeit 1 des ersten Taktes:

4.2.2 Bulerías Transkriptionsmodus 5:

Es handelt sich um die Transkription der gleichen Bulería „Cepa Andaluza“ (Paco de Lucia) von Michael Haas¹⁷⁷:



Bei diesem Beispiel sehen wir die Eingliederung des Compás in folgender Taktstruktur:

12	3	6	8	10
>	>	>	>	>



Die Transkription des Compás so wie hier dargestellt, nenne ich Soleá/Bulería „Transkriptionsmodus 5“:

¹⁷⁷ Haas Michael: „Cepa Andaluza“, Gitarren-Studio Musik Verlag: Eleonora und Michael Haas, Berlin 1988

Der Bulerías Transkriptionsmodus 5 ist die Umsetzung des Compás-Zählmodells 2, (wie im Kapitel 2.2.1.a2 beschrieben) und hat folgende Charakteristika:

- a) 1x 12/8 Takte. Bemerkenswert ist, dass der Takt als 6/8+3/4 notiert ist.
- b) Die Zählzeit 12 des Compás entspricht der Zählzeit 1 des ersten Taktes:
- c) Der Beginn des Compás wird mit der Zahl 12 markiert.

Argumentation:

„Um die Musik für die Flamencogitarre nicht nur den „Eingeweihten“ zugänglich zu machen, habe ich die über die klassischen Techniken der Konzertgitarre hinausgehenden Besonderheiten kurz erläutert. Bei der Festlegung der Taktart, bin ich von der spanischen Zählweise des Zwölferzyklus ausgegangen:

>	>	>	>	>								
12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
(6/8)	1	2	3	4	5	6	(3/4)	1	+	2	+	3

Darunter steht die Entsprechung eines Wechsels von 6/8 nach 3/4; wobei die Akzente des Zwölferzyklus denen der natürlichen Akzente der beiden Taktarten entsprechen.

Im Allgemeinen, habe ich mich bei der Festlegung auf eine von oft mehreren möglichen Schreibweisen vom Aspekt der rhythmischen Übersichtlichkeit leiten lassen“¹⁷⁸.

In diesem Abschnitt wurde gezeigt, wie verschieden das Notenbild einer Transkription im Flamenco sein kann. Der Grund für diese Differenzen liegt nicht bei der Wahrnehmung der Musik als solche (Jeder Transkriptor verfügt über das gleiche Wissen, sowohl über die physikalisch-akustische Beschaffenheit des Compás als auch über die in der Tradition verankerten Zählweisen), sondern bei theoretischen Überlegungen, inwiefern diese und vor allem welche Zählweise auf dem Notenbild optimal zum Ausdruck kommen kann.

4.3 Die Transkriptionsmodi der Soleá

Bei den Transkriptionen der Soleá ist keine große Experimentierfreudigkeit wie bei den Bulerías Transkriptionen festzustellen. Hier dominiert der Transkriptionsmodus 1, so wie er bei den Bulerías angewendet wird. Die meisten Noteneditionen die eine Soleá beinhalten, stellen den Compás der Soleá wie in den folgenden Beispielen dar:

4.3.1 Soleá Transkriptionsmodus 1:

Beispiel 1: Die Transkription ist aus der Sammlung: „La Guitarra de Paco de Lucia“ von

¹⁷⁸ Haas Michael: „Cepa Andaluza“, Gitarren-Studio Musik Verlag: Eleonora und Michael Haas, Berlin 1988, S. 1

Auch hier markieren die Golpes jede Schwerpunkt-Position des Compás.

4.3.2 Soleá Transkriptionsmodus 2:

Ein selteneres Beispiel ist die Umsetzung des Soleá Compás nach dem Bulerías Transkriptionsmodus 2 nach folgendem Muster:



So ergibt sich für eine Phrase mit ähnlicher Struktur folgendes Notenbild:

(12) 1 3 6 8¹⁸²

Durch die *Golpe* Positionen kann man genau die zeitliche Verschiebung um eine Viertelnote beobachten. Das Beispiel gehört zu der Transkription des Albums“ Fantasia Flamenca de Paco de Lucia“ von Jorge Berges¹⁸³, die vom Komponisten offiziell autorisiert sind.

4.3.3 Soleá Transkriptions-modus 3:

Diesen Transkriptionsmodus findet man im Notenalbum „Fuente y Caudal“, Transkription der gleichnamigen Platte von Paco de Lucia (1975). Juan Manuel Cañizares transkribiert Soleá und Alegrías so wie Bulerías und zwar:

¹⁸² Die Zahlen sind vom Verfasser dieser Arbeit hinzugefügt
¹⁸³ Berges Jorge: “ Fantasia Flamenca de Paco de Lucia“ De Lucía Gestión, Madrid, 2005, “Celosa” S. 152

12 3 6 8 10



- a) 2x 3/4 Takte und 3x 2/4 Takte und ist meistens auf 2 Notenzeilen verteilt
- b) Die Zählzeit 12 des Compás entspricht der Zählzeit 1 des ersten Taktes:

4.4 Die Transkriptionsmodi der Seguiriya:

4.4.1 Seguiriya-Transkriptionsmodus 1

Bei allen Transkriptionen des Compás der Seguiriya finden wir folgendes Konzept:

- a) Zweitaktige Struktur: 2x 3/4 Takte
- b) Der Compás beginnt auf der zweiten Viertelnote des ersten Taktes. So ergibt sich folgendes Muster:

Traditionelle

Zählweise: **1** 2 3 4 5 **1**

Moderne

Zählweise: 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11



Beispiel 1:

Das ist der *Compás básico de Seguiriya*, gespielt vom Gitarristen Moraito und transkribiert von Bruno Jundt (Encuentro Productions).¹⁸⁴

1 2 3 4 5¹⁸⁵ 1 2

¹⁸⁴ Encuentro Productions: La Guitarra de Moraito, Meilen Schweiz, 1998, S. 117

¹⁸⁵ Die Zahlen sind vom Verfasser dieser Arbeit hinzugefügt

Beispiel 2:

Das ist der *Compás básico de Seguiriya*, gespielt von Gerardo Nuñez auf der CD „Jucal“ (*Remache Seguiriya*), und transkribiert von Alain Faucher¹⁸⁶:

The image shows a musical score for the 'Compás básico de Seguiriya'. It consists of a vocal line and a guitar line. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: 'm i p p o g u i p a m i a p i p m p ... i p ...'. Above the vocal line, there are Roman numerals: 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 187. Above the guitar line, there are Roman numerals: CIV, CIII, CI. The guitar line is in treble clef and shows fingerings for the strings (T, A, B). The score includes dynamic markings like 'sfz' and 'p', and a '6' indicating a sixteenth note group.

4.4.2 Seguiriya-Transkriptionsmodus 2

Beispiel 3

Die Seguiriyas Transkriptionen von Claude Worms haben aus Gründen der Übersichtlichkeit, die Besonderheit einer Trennlinie zwischen Ende und Anfang des nächsten Compás: So wird ein 1/4 Takt simuliert, der aber nicht als solcher markiert wird.

The image shows a musical score for Seguiriya Transcription Modus 2. It consists of a vocal line and a guitar line. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The lyrics are: 'P P i P P i P P a m i I M I M...'. Above the vocal line, there are Roman numerals: 1/2 III, A b (6). The guitar line is in treble clef and shows fingerings for the strings (T, A, B). The score includes dynamic markings like 'p' and 'sfz', and a '6' indicating a sixteenth note group.

Tatsache ist, dass genauso wie beim Transkriptionsmodus 1 des Compás der Bulería und Soleá, für das Verstehen der grundsätzlichen Architektur des Rhythmus, Hintergrundinformationen unentbehrlich sind.

4.5 Der Transkriptionsmodus der Guajira

Interessanterweise ist die Guajira der einzige Palo, bei dem es keine grundlegenden Unterschiede, sowohl in der Zählweise innerhalb der Musikkultur, aber auch unter den Transkriptionen. Die Guajira wird als ein alternierender 6/8-3/4 Takt aufgefasst,¹⁸⁸ dessen Anfang allerdings traditionell als 12 bezeichnet wird.

¹⁸⁶Faucher Alain: El Arte de Gerardo Nuñez ,Affedis Paris (Verlag), 1997

¹⁸⁷ Die Zahlen sind vom Verfasser dieser Arbeit hinzugefügt

¹⁸⁸ Siehe: Manolo Franco in: „La Guitarra de Manolo Franco“ , Meilen Schweiz, Encuentro Productions, Video Kommentare

Beispiel 1:

Der Compás Básico de Guajira gespielt von Gitarristen Manolo Franco für die Traskriptionsserie von Encuentro Productions¹⁸⁹:

Compás básico

Beispiel 2:

Compás básico der “Guajira de Lucia” von Paco de Lucia zwischen der ersten und zweiten Falseta des Stückes aus der Transkription von Michael Haas¹⁹⁰:

und die gleiche Stelle aus der Transkription von Jorge Berges¹⁹¹

4.6 Die Transkriptionsmodi des Fandango:

Es gibt auch für Fandango Compás mehrere Transkriptionsmodi. Folgende Reihung ist chronologisch nach dem Erscheinungsdatum der Transkription erfolgt.

¹⁸⁹ Encuentro Productions: La Guitarra de Manolo Franco, Meilen Schweiz, Guajira “Ecos Cubanos”.

¹⁹⁰ Haas Michael: „Guajira de Lucia“ Gitarren-Studio Musik Verlag: Eleonora und Michael Haas, Berlin 1988

¹⁹¹ Berges Jorge: “Fantasia Flamenca de Paco de Lucia“ De Lucía Gestión, Madrid, 2005, S. 68

4.6.1 Fandango Transkriptionsmodus 1:

Eine ältere Transkription des Fandango „por los olivares“ des einflussreichen Gitarristen Sabicas aus der Schallplatte „Flamenco puro“ transkribiert von Joseph Trotter¹⁹², deutet den Compás, sich an seiner harmonischen Struktur orientierend¹⁹³, als eine Abfolge von 2x 3/4 Takten¹⁹⁴:

Fandango: Compás básico

12

E F C7 (G) F E E

4.6.2 Fandango Transkriptionsmodus 2:

Der Gitarrist Juan Martin gibt uns folgende Version für die Notation des Compás básico im Fandango¹⁹⁵ (siehe 2.2.1.a5, Auffassung nach dem Harmoniewechsel):

E Am G F E E

Juan Martin empfindet den Am Akkord (im vorigen Beispiel substituiert durch F) als einen stärkeren Schwerpunkt als den Anfangsakkord E. Trotzdem betrachtet er den E Akkord als den Anfang des Compás. Daher markiert er ihn mit der Zahl 1. Wie beim Transkriptionsmodus 1, haben wir eine 2x3/4 Taktform.

Die zeitgenössische Schreibweise basierend auf der Betrachtung des Fandango-Compás als ein polyrhythmisches Gebilde, bringt ein wenig mehr Klarheit:

4.6.3 Fandango Transkriptionsmodus 3 und das fünfte allgemeine Qualitätskriterium einer Transkription:

¹⁹² Trotter Joseph: Sabicas : „Flamenco Puro“, Editiones Musicales Hispavox, 1960, S. 19

¹⁹³ siehe 2.2.1.a5)

¹⁹⁴ Die Akkordbezeichnungen wurden vom Verfasser dieser Arbeit hinzugefügt.

¹⁹⁵ Martín Juan: El Arte Flamenco de la Guitarra: Fandango S. 62

Beispiel 1:

E Am Am G F E E

Bei diesem Beispiel (Die Akkorde sind schematisch dargestellt um auf die Beziehung zu den vorigen Beispielen hinzuweisen) sehen wir die heute verwendete Notation des Fandango-Compás. Bei dieser Notationsform besteht der compás aus 4x 3/4 Takten in doppelter Geschwindigkeit. Das Beispiel stammt aus der Serie „La Guitarra Flamenca“ von Encuentro Productions¹⁹⁶ und wird vom Gitarristen Pepe Habichuela gespielt.

Beispiel 2:

Das ist die Transkription von Jorge Berges¹⁹⁷ des Fandango „Punta Umbria“ von Paco de Lucia. Wie bereits erwähnt, muss der Gitarrist mit seinen Fuß jeden ersten Taktschlag mitklopfen, etwas was bei dieser Notation trotz der binären Akkordstruktur relativ übersichtlich wird.

Beispiel 3 :

Hier haben wir 2 Beispiele eines Vergleichs des Transkriptionsmodus 1 mit dem Transkriptionsmodus 3. Es handelt sich um den Anfang des Sabicas Fandango „por los olivares“ transkribiert von Joseph Trotter¹⁹⁸:

¹⁹⁶ Encuentro Productions: La Guitarra de Pepe Habichuela, Meilen Schweiz, 1997, S. 57

¹⁹⁷ Berges Jorge: „La fabulosa guitarra de Paco de Lucia“, De Lucía Gestión, Madrid, 2002, S. 149

¹⁹⁸ Sabicas : „Flamenco Puro“, Ediciones Musicales Hispavox, 1960, S. 19

12 2 4 6 8 10 199

und von Juan de la Mata²⁰⁰ aus dem Jahr 2005 :

12 3 6

9

Während im ersten Beispiel der beginnende E-dur Akkord den Beginn des Compás andeutet, ist er für den zweiten Transkriptor der Auftakt. Erst später, als sich der Compás básico (siehe 4.6.1) manifestiert, entsteht für den Leser die Relation zwischen Compás und Notation.

Wie sehr oft in der Flamenotranskription, muss der Leser einer Partitur, bevor er mit ihrem Studium beginnt, a) die Zählweise und b) den Transkriptionsmodus des Transkriptors entziffern. Dazu muss er als Hilfsmittel Palo-spezifische Merkmale zu Rate ziehen wie: Cierre, Llamadas und Compás básico, Elemente für dessen Identifizierung als solche doch ein sehr großes Maß Erfahrung erforderlich ist. Daher:

Qualitätskriterium 5: Die Flamenotranskription sollte dem Leser am Beginn der Partitur, Hinweise auf die Zählweise und den Transkriptionsmodus des Transkriptors geben.

¹⁹⁹ Die Zahlen sind vom Verfasser dieser Arbeit hinzugefügt

²⁰⁰ Juan de la Mata Juan Manuel Montoya: "Sabicas: Flamenco Puro" (2005)

4.7 Zusammenfassungen aller Transkriptionsmodi:

An der Fantasie des Transkriptors, rhythmische Strukturen in eine schriftliche Form zu codieren, sind theoretisch keine Grenzen gesetzt. Diese Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, weil es in diesem Bereich keine Vollständigkeit geben kann. Hier werden die Transkriptionsstile behandelt, so wie sie in hochqualitativen Noteneditionen zu finden sind, die den Anspruch stellen, dem Leser das Repertoire für Flamenco Gitarre und den musikalischen Duktus der Flamencomusik im Allgemeinen, näher zu bringen.

4.7.1 Zusammenfassung der 5 Bulerías-Transkriptions-Modi:

Transkriptionsmodus 1:

> > > > >
12 3 6 8 10



Bulerías-Transkriptionsmodus 2:

> > > > >
12 3 6 8 10



Transkriptionsmodus 3:

12 3 6 8 10
> > > > >



Transkriptionsmodus 4:

12 3 6 8 10
> > > > >



Transkriptionsmodus 5:

12 3 6 8 10
> > > > >



4.7.2 Zusammenfassung der 2 Soleá-Transkriptions-Modi:

Soleá-Transkriptionsmodus 1:

> > > > >
3 6 8 10 12



Soleá-Transkriptionsmodus 2:

> > > >
(12) 1 3 6 8 10



Soleá-Transkriptionsmodus 3:

12 3 6 8 10
> > > > >



4.7.3 Zusammenfassung der 2 Seguiriya-Transkriptionsmodi

Seguiriya-Transkriptionsmodus 1:

Traditionelle Zählweise:

1 2 3 4 5 1

Moderne Zählweise:

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



Seguiriya-Transkriptionsmodus 2:

Traditionelle Zählweise:

1 2 3 4 5

Moderne Zählweise:

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



4.7.4 Der Guajira-Transkriptionsmodus:

12	3	6	8	10
>	>	>	>	>

4.7.5 Zusammenfassung der 3 Fandango-Transkriptionsmodi:

Fandango-Transkriptionsmodus 1 (Compás básico):

12

E Am Am G F E E

♩ = 80



Fandango-Transkriptionsmodus 2 (Compás básico):

1

E Am Am G F E E (E)

Moderate ♩ = 80



Fandango-Transkriptionsmodus 3 (Compás básico):

12

E Am Am E G F E E

♩ = 160



5. Betrachtung des Werkes von: Alain Faucher, Encuentro Productions, Claude Worms, Jorge Berges und Juan Manuel Cañisares

Diese Auswahl erfolgte nach folgenden Kriterien:

- 1) Diese zeitgenössischen Herausgeber/Bearbeiter präsentieren in ihrem Werk den aktuellen Stand der Transkription von Flamenco-Gitarrenmusik.
- 2) In ihrem Werk sind die unterschiedlichen Konzepte der Transkription von Flamenco-Gitarrenmusik sichtbar.
- 3) Die Herausgeber/Bearbeiter gelten in der Flamenco Welt als kompetente Fachleute mit profundem Wissen und langjähriger Erfahrung im Gebiet der Transkription von Flamenco-Gitarrenmusik.
- 4) Ihre Werke sind hochqualitative Produkte, die sehr geschätzt werden, sowohl bei der Buchkritik als auch bei den Lehrenden und lernenden Gitarristen.
- 5) Ihre Werke sind am entsprechenden Marktsegment sehr präsent.

Selbstverständlich gibt es heute eine Reihe seriöser Arbeiten auf diesem Gebiet, deren Betrachtung aber der festgesetzte Rahmen dieser Diplomarbeit nicht erlaubt.

Die Wahl der ausgewählten Transkriptions-Werke erfolgte nach folgenden Kriterien.

1) Es handelt sich um Transkriptionen, die bezüglich Schreibweise und Compás-umsetzung repräsentativ für den jeweiligen Transkriptor sind.

2) Es handelt sich um Transkriptionen, die die gleiche Musik behandeln (Sowohl Alain Faucher als auch Encuentro Productions haben Musik des Gitarristen Moraito herausgebracht, sowie Jorge Berges und Juan Manuel Cañizares Musik von Paco de Lucia).

5.1 Alain Faucher

Der Franzose Alain Faucher gilt heute als eine der kompetentesten Persönlichkeiten im Bereich der Transkription für Flamenco-Gitarrenmusik. Über den Verlag „Affedis“ vertreibt er 15 Transkriptionsalben von großen Künstlern, sowie 370 transkribierte Solostücke und unzählige einzelne Falsetas, die in Anthologien zusammengefasst sind. Er veröffentlicht Artikel über theoretische Aspekte des Flamenco und wenn möglich, notiert er die Musik in Konsultation mit den großen Meistern. Seine Bücher werden hauptsächlich über Internet vertrieben. Alain Faucher hat eine Vorliebe für die Transkription von Musik, die als nicht festhaltbar und vor allem als nicht reproduzierbar gilt, wie zum Beispiel die Musik von Moraito²⁰¹ Niño Miguel, Tomatito oder Gerardo Nuñez. Speziell die Transkription von Gerardo Nuñez, ursprünglich als „Volume“ 1 und 2 konzipiert, kann nicht fortgesetzt werden wegen mangelnder Nachfrage aufgrund der Schwierigkeit des technischen Niveaus, das von der Partitur dem Spieler abverlangt wird. Viele Transkriptionen sind in Zusammenarbeit mit dem Komponisten entstanden.

Die 15 Transkriptions-Alben von Alain Faucher sind: „*Paco Cepero: Aires de Jerez*“, „*Soleá por medio, Soleá por Bulerías: Falseta Anthologie*“, „*Serranito: Inspiration Flamenca*“, „*Sabicas: Rey de Flamenco*“, „*Nino Ricardo: El Genio de Nino Ricardo*“, „*Tomatito: La Guitarra de Tomatito*“, „*Gerardo : Nuñez: El Arte de Gerardo Nuñez*“, „*Moraito: Morao y oro*“, „*Ramon Montoya: Arte Clasico Flamenco*“ „*Pepe Habichuela: Esencias*“, „*Key to Fandango*“, „*El Niño Miguel: Guitarra Gitana*“, „*Federico Garcia Lorca: Canciones populares antiguas*“, „*Danses Arabes*“, „*Enrique de Melchor: Herencia Gitana*“, „*Melchor de Marchena: El Duende Gitano*“.

²⁰¹ : „Das Beispiel von Moraito ist sehr bezeichnend, da es sich um den Still von Jerez handelt. Der Flamenco von Jerez galt als unfassbar, nicht fixierbar: er war an einer Philosophie des Moments gebunden, eine Quintessenz der Verbindung von festero und jondo. Als ob Jerez sich gegen eine reproduzierbare Form sträubte, so als sei jede Form nichts weiter als eine starre Formhülle. Wiederholungen sind die große Angst des Gitarristen aus Jerez“ :Frédéric Deval im Vorwort des Notenalbums „Morao y Oro“ (1995).

5.1.1 Allgemeine Merkmale:

Alle Bücher enthalten ein Vorwort, in dem Alain Faucher den Charakter der darin enthaltenen Palos beschreibt und eine Erläuterung der Flamenco-spezifischen Techniken und ihrer Schreibweisen. Alle Stücke sind in Standardnotation und Tabulatur geschrieben. Jedes Buch enthält Transkriptionen von ca. 6 Vortragstücken (außer bei Falseta Anthologien).

Die Transkriptionsmodi der Palos im 12er Compás sind:

Palo/Familie Transkriptionsmodus

Bulería	1
Soleá	1
Guajira	1
Seguiriya	1
Fandangos	3

Die Transkriptionen von Alain Faucher setzen voraus, dass der Leser mit dem Compás und der formellen Struktur eines Flamenco Stückes vertraut ist. Das Notenbild gibt keine Anhaltspunkte über die Compásgliederung der Werke. Akzentzeichen werden verwendet, um auf tatsächlich betonte Noten aufmerksam zu machen und nicht um die Compás-Beschaffenheit anzudeuten.

In der Partitur selbst, gibt es keine Anhaltspunkte auf die Zählweise des Compás. Die Fingersätze sind ausführlich markiert, vor allem wenn es um den Einsatz des Daumens geht. In vielen Stellen kann der Leser durch die Bezeichnung „apoyando“ oder „tirando“²⁰² erkennen, um welche Anschlagsart der rechten Hand es sich handelt.

Auch der „Compás-medio“ wird nicht angedeutet. Spezielle Notationszeichen symbolisieren die typischen Rasgueo-Techniken der Flamenco Gitarre. Die Flamenco-Terminologie wird nur in Zusammenhang mit Flamenco-Gitarrentechniken verwendet, aber nicht um formale Elemente in der Musik zu beschreiben.

Der folgende Merkmalkatalog veranschaulicht ob der Transkriptor die besonderen Elemente der Musik (Compás, Falseta usw.) in seinem Werk integriert:

²⁰² Alain Faucher: “El Arte de Gerardo Nuñez”, “Sevillanas” Paris 1997 S. 50

5.1.2 Merkmalkatalog

1. Markierung/Abgrenzung des Compás	nein
2. Zählweise des Compás	nein
3. Markierung/Abgrenzung der Falsetas	nein
4. Markierung/Abgrenzung des Compás básico und der Llamadas	nein
5. Benützung der Terminologie des Baile	ja
6. Abgrenzung des „Compás medio“	nein
7. Fingersätze	ja
8. Spezielle Notationszeichen	ja
9. Akkordbezeichnungen	nein
10. Einheitlicher Umgang mit ähnlichen Palos	ja
11. Aufrechterhaltung der Regeln der konventionellen Notation	nein ²⁰³
12. Genauigkeit	ja

5.2 Encuentro Productions:

Ein sehr bemerkenswertes Projekt sind die Transkriptionen von Encuentro Productions. Anders als Alain Faucher, der bereits aufgenommene und auf CD veröffentlichte Musik transkribiert, handelt es sich bei der Schweizer Firma um Gitarrenmusik, die speziell für den Zweck der Transkription im Studio aufgenommen wird. Die Transkriptionen werden mit dem dazugehörigen Video angeboten. Die eingeladenen Gitarristen spielen meistens mit Palmas- und Cajonbegleitung ihre Musik, sowohl im Originaltempo als auch verlangsamt, um beim Seher, wie im Flamenco üblich, einen audiovisuellen Lerneffekt zu erzeugen. Durch mehrere Kameraperspektiven sind Handpositionen und Fingersätze gut sichtbar. *„Aus verständlichen Gründen ist regelmäßiger Unterricht bei einem qualifizierten Lehrer nicht immer möglich. Die wenigen Notenausgaben machen es einem auch nicht gerade leicht. Vor allem über den modernen Flamenco existiert kaum Literatur“*. So kommentieren Bruno Jundt und Nikole Arnold, ihre Motivation zur Durchführung des Projektes „La guitarra Flamenca“.

Folgende Transkriptionsalben sind bis heute veröffentlicht:

Paco Serrano • Enrique de Melchor • Tomatito • Merengue de Córdoba Vol. 1 (Speziell für Anfänger) • Merengue de Córdoba Vol. 2 (Speziell für Anfänger) • Rafael Riqueni • Pepe Habichuela • Moraíto • Chicuelo • Gerardo Nuñez

²⁰³ Der Transkriptionsmodus 1 hebt die Bedeutung der Taktstriche im 3/4 Takt auf.

5.2.1 Allgemeine Merkmale:

Das Notenbuch beinhaltet die vollständige Musik sowohl in Notenschrift als auch in Tabulatur. Das Vorwort ist in Deutsch, Englisch und Französisch geschrieben. Technische Erklärungen, Informationen über Notationszeichen, die über das konventionelle Notenbild hinausgehen (Golpes, Rasgueos etc.) und Biografie des Künstlers sind ebenso darin zu finden wie ein Flamenco-Glossar.

Die Falsetas sind nummeriert und klar von einander im Notenbild abgegrenzt.

Bei Soleá, Alegrías und Bulerías Transkriptionen wird der Compás immer in vier Takten pro Notenzeile (*Transkriptionsmodus 1*) verteilt, daher ist er sehr leicht als solcher wahrnehmbar.

Der „Compás medio“ wird mit nur zwei Takten dargestellt, die anderen 2 Takte des Compás fallen weg²⁰⁴:

Notenbeispiel: „Compás medio“:

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line on a treble clef staff and a guitar tablature on a six-line staff. The tablature includes fret numbers (0, 1, 4, 1, 0) and a 'p' (piano) dynamic marking. The second system shows a vocal line with lyrics 'a m i a i i a i i i' and a guitar tablature with fret numbers (0, 3, 0, 3, 0, 2). An arrow points from the first system to the second, indicating a continuation or a specific detail.

Die Anweisungen, Erläuterungen und Erklärungen, die der Musiker vor und nach seiner Interpretation gibt, sind im letzten Teil des Transkriptionsbuches in schriftlicher Form festgehalten.

Die darin enthaltenen Transkriptionsmodi sind identisch mit den Transkriptionsmodi bei Alain Faucher.

5.2.2 Merkmalkatalog

1. Markierung/Abgrenzung des Compás	ja
2. Zählweise des Compás	nein
3. Markierung/Abgrenzung der Falsetas	ja
4. Markierung/Abgrenzung des Compás básico und der Llamadas	ja
5. Benützung der Terminologie des Baile	ja

²⁰⁴ Encuentro Productions: La Guitarra de Pepe Habichuela Guitarra Flamenca de Moraito, 1998, S.23

6. Abgrenzung des „Compás medio“	ja
7. Fingersätze	ja
8. Spezielle Notationszeichen	ja
9. Akkordbezeichnungen	nein
10. Einheitlicher Umgang mit ähnlichen Palos	ja
11. Aufrechterhaltung der Regeln der konventionellen Notation	nein
12. Genauigkeit	ja

5.3 Claude Worms

Der Pariser Claude Worms hat Geschichte und Philosophie und Flamenco Gitarre bei José Pena studiert. Er assistierte Gitarristen wie Serranito und Oscar Herrero bei der Transkription ihrer Musik. Ein großer Teil des Transkriptionswerkes von Claude Worms besteht:

a) aus der Serie „*Duende Flamenco*“, deren Bände nach den Palos klassifiziert sind:

Die Werke sind: *La Soleá 1a, 1b/ La Bulería 2a, 2b, 2c, 2e/ La Siguirya & Serrana 3a, 3b,/ Tangos, Tientos y Farruca 4a,4b,4c/ Alegrias 5, 5a, 5b/ Granaina, Malaguña, Minera 6a / Rondeña et Taranta 6b/*

b) aus de Serie *Maestros clásicos de la guitarra flamenca*:1) Sabicas, 2) Manuel Cano 3) Serranito

c) aus der Serie *Maestros contemporáneos de la guitarra flamenca*: 1) Vicente Amigo 2) José Luis Montón

d) aus der Serie: *Traité de Guitarre Flamenca* (in Zusammenarbeit mit Oscar Herrero): Band 1,2,3 die sich hauptsächlich mit Fragen der Technik befassen.

5.3.1 Allgemeine Merkmale:

Jedes Buch besteht aus ca. 100 Seiten und inkludiert Einführungstext Notationserklärungen in mehreren Sprachen. Claude Worms bevorzugt für Bulerías den Transkriptionsmodus 3, für Soleá aber den Transkriptionsmodus 1. Er verwendet die „Terminologie des Baile“ z.B. um auf *Llamadas* und *Remates* aufmerksam zu machen²⁰⁵. Claude Worms ist der einzige Transkriptor der in diesem Kapitel behandelnden Bearbeitern von Flamencomusik, der Wert darauf legt, dass die *Compáses* durch eine Trennlinie voneinander abgegrenzt werden. In

²⁰⁵ Siehe: „Tangos, Tientos y Farruca“ 4a, S.25

seinen aktuellen Arbeiten fügt er auch Akkordsymbole hinzu:²⁰⁶

Compás-Trennlinie

Bei vielen Transkriptionen sind die Positionen des Compás durchnummeriert (siehe Vicente Amigos: „Gitano de Lucia“, Beispiel 4.1.3 Bulería Transkriptionsmodus 3).

Die Transkriptionsmodi bei Claude Worms sind

Bulería	3
Soleá	1
Guajira	1
Seguriya	2
Fandangos	3

5.3.2 Merkmalkatalog

1. Markierung/Abgrenzung des Compás	ja
2. Zählweise des Compás	ja
3. Markierung/Abgrenzung der Falsetas	ja
4. Markierung/Abgrenzung des Compás básico und der Llamadas	ja
5. Benützung der Terminologie des Baile	ja
6. Abgrenzung des „Compás medio“	ja
7. Fingersätze	ja
8. Spezielle Notationszeichen	ja
9. Akkordbezeichnungen	ja
10. Einheitlicher Umgang mit ähnlichen Palos	nein
11. Aufrechterhaltung der Regeln der konventionellen Notation	Ja bei Bulerías Nein bei Soleá

²⁰⁶ Worms Claude: Mario Escudero: Gloria de la Guitarra Flamenca, “Fiestas en Cádiz” (alegrías), Morro Music corp. S. 31, 2008

Von großer Bedeutung für das Thema Transkription von Gitarrenmusik im Flamenco, ist die Sicht von zwei renommierten Gitarristen aus Spanien, die sowohl in der oral tradierten Welt des Flamenco als auch in der Welt der Musik-Schrift große Kompetenz aufweisen. Das sind Jorge Berges und vor allem Juan Manuel Cañizares:

5.4 Jorge Berges

Der spanische Gitarrist, hat die frühen Paco de Lucía Alben *“La fabulosa guitarra de Paco de Lucía”* (2002) und *“Fantasía flamenca de Paco de Lucía”* 2003 im Auftrag des Verlags *De Lucía Gestión* transkribiert. Er kommentiert selbst seine Absicht so: *“I didn't try to transcribe the magic of this 'wizard' onto the musical staff, but just to graphically share a small piece of the work by this guitarist among guitarists”*²⁰⁷. Der Verlag: *“we also want to wipe off the market some of the transcriptions written by people who have nothing to do with Paco de Lucía and which leave a lot to be desired as far as quality”*²⁰⁸.

Die Notensammlungen gelten als die offiziellen Transkriptionen des Werkes von Paco de Lucía²⁰⁹. Andere Arbeiten von Jorge Berges sind *“Serranito en Concierto”* (Ed. RGB Arte Visual) *“Gerardo Núñez, la técnica al servicio del Arte”* (Ventilador Music); und *“Discografía completa de Camarón de la Isla con cifrado compaseado de acordes para guitarra y piano”*. Er veröffentlicht auch Transkriptionen und Artikeln über Gitarren-Technik in der Zeitschrift *“Acordes de Flamenco”*, eine spanische Flamenco-Zeitschrift, die zweimonatlich erscheint und die sich speziell der Flamenco-Literatur widmet, sowie der Fotografie, der Musik, der Kunst und allem, was sich auf die Kultur des Flamenco bezieht.

5.4.1 Allgemeine Merkmale:

Die Transkriptionen von Jorge Berges, so wie die von Juan Manuel Cañizares, unterscheiden sich von allen anderen in dieser Arbeit vorgestellten Projekte im folgenden Punkt: Für die Notation der Soleá Compás-Familie wird nicht der Soleá-Transkriptionsmodus 1 verwendet: Beispiel: Das Finale von „mi inspiration“ (Alegría)²¹⁰:

²⁰⁷ Internet: <http://www.flamenco-world.com/magazine/about/pacodelucia/paco.htm>

²⁰⁸ Internet: <http://www.flamenco-world.com/magazine/about/pacodelucia/paco.htm>

²⁰⁹ Internet: Flamenco-world.com: *“With the intention of offering a product with a guaranteed quality, Paco de Lucía - through the company - launches the official musical transcription collection of all his work”*.
<http://www.flamenco-world.com/magazine/about/pacodelucia/paco.htm>

²¹⁰ Berges Jorge: *“Fantasía flamenca de Paco de Lucía”* 2003, S. 64

6. Markierung des „Compás medio“	nein
7. Fingersätze	ja
8. Spezielle Notationszeichen	ja
9. Akkordbezeichnungen	ja
10. Einheitlicher Umgang mit ähnlichen Palos	ja
11. Aufrechterhaltung der Regeln der konventionellen Notation	ja
12. Genauigkeit	ja

5.5 Juan Manuel Cañizares

Juan Manuel Canizares wurde 1966 in Sabadell in Katalonien geboren. Er erhielt seine musikalische Ausbildung unter anderem in Barcelona. 1982 gewann er einen Flamenco-Gitarrenwettbewerb in Jerez. Besonders intensiv und prägend war die Zusammenarbeit mit Paco de Lucia, mit dem er 1988 bis 1998 Tournées in aller Welt unternahm. Juan Manuel Cañizares spielte in Carlos Sauras berühmten Film "Flamenco" mit, als Gitarrist an der Seite des Sängers Enrique Morente. *„Zwar eigentlich Flamenco-Gitarrist, ist Cañizares offen für unterschiedliche Stilrichtungen und konzertiert gemeinsam mit Künstlern wie Enrique Morente, Maria Pages, Pepe de Lucia, Peter Gabriel, Al di Meola, Mike Stern, Peter Erskine, Marc Almond, La Fura dels baus und The Chieftains“*²¹¹. Canizares hat auch die Suite Iberia von Albeniz für Gitarre transkribiert. Aufgrund seiner Erfahrung sowohl als Flamenco Gitarrist aber auch als Transkriptor, ist seine Präferenz, betreffend Transkriptionsmodi der diversen Palos, äußerst wichtig für das von dieser Arbeit behandelte Thema. Cañizares schreibt im Vorwort des Notenalbums „Fuente y Caudal“, dass er von Paco de Lucia stark zur Realisierung dieses Projektes ermutigt wurde, etwas das darauf hindeutet, dass die großen Meister der Flamencogitarre die Verschriftlichung ihres Werkes positiv betrachten (möglicherweise nicht nur aus kommerziellen Gründen).

Die Transkriptionsmodi bei Juan Manuel Cañizares:

Bulería	4
Soleá	3
Guajira	1
Seguiriya	1
Fandangos	3

²¹¹ Internet: <http://radiokulturhaus.orf.at/highlights/122755.html>

5.5.1 Merkmalkatalog

1. Markierung/Abgrenzung des Compás	ja ²¹²
2. Zählweise des Compás	nein
3. Markierung/Abgrenzung der Falsetas	nein
4. Markierung/Abgrenzung des Compás básico und der Llamadas	nein
5. Benützung der Terminologie des Baile	nein
6. Markierung des „Compás medio“	ja
7. Fingersätze	ja
8. Spezielle Notationszeichen	ja
9. Akkordbezeichnungen	ja
10. Einheitlicher Umgang mit ähnlichen Palos	ja
11. Aufrechterhaltung der Regeln der konventionellen Notation	ja
12. Genauigkeit	ja

„Basically it is written for guitar but not for that reason exclusively for guitarists. Instrumentalist of different instruments and styles they could also use it, since containing harmonic coding, the themes songs could be interpreted by different musicians in formation instrumental“²¹³ Das ist ein einmaliger Ansatz in der Geschichte der Flamenco Transkription: Cañizares stellt nicht nur den Anspruch, dass er von Gitarristen verstanden wird, sondern dass das auch von anderen Instrumentalisten geschieht. Schließlich ist das auch der Anspruch und Sinn der Transkription: **Eine erfolgreiche Re-Adressierung.**

²¹² Die Compásmarkierung erfolgt aus den ständig wechselnden Takten: **3/4+3/4+2/4+2/4+2/4**

²¹³ Cañizares Juan Manuel: Paco de Lucia: „ Fuente y Caudal“ 2005 S. 8

Zusammenfassung:

Der Titel dieser Diplomarbeit ist: „Konzepte der Transkription von Flamenco-Gitarrenmusik“. Als erstes wurde herausfiltriert, dass die relevante Bedeutung des Terminus Transkription in Zusammenhang mit diesem Thema, „die Überführung des Gehörten ins Sichtbare“ ist und konkreter: Die Übertragung einer oral überlieferten Musik in das moderne Standardnotationssystem.

Im nächsten Schritt wurden die Mechanismen behandelt, die sich in Bewegung setzen, wenn dieser Transformationsprozess zwischen den zwei heterogenen Medien Musik und Schrift stattfindet: Die Transkription bewirkt einen Informationsverlust, weil sie ein Abstraktionsverfahren ist. Sie bewirkt aber auch eine Re-Adressierung des ursprünglichen Musikmaterials an neue Rezipientenkreise und entkoppelt seine Identität von der Identität seines Erschaffers. Genau das passiert mit der Flamencotranskription.

Die Beschaffenheit der Transkription hängt hauptsächlich vom Zweck ab, für den sie produziert wird, aber auch von anderen Parametern wie Kenntnis der Musikkultur, aus der das „Gehörte“ stammt oder von den technischen Mitteln, die der Transkriptor zur Verfügung hat. Die Transkriptionen die diese Diplomarbeit behandelt, werden mit der Funktion des „Lehrmittels“ belegt und ihr Entstehungsgrund beinhaltet sicher auch kommerzielle Aspekte, die mit den erleichterten Produkt-Vertriebsperspektiven des Internet seit den 1990er Jahren zusammenhängen. Der nächste Schritt war, zu untersuchen, wie die Lerntraditionen innerhalb der Flamenco- Musikkultur funktionieren, bzw. welche Rolle die Schrift von Musik in der Funktionsweise der Kultur einnimmt.

Es wurde gezeigt, dass das Selbstverständnis der Flamenco-Kunst mindestens drei Gesichter hat: Flamenco als a) „Gitanomusik“ mit Hauptmerkmal: „Das Spontane und Intuitive“, b) als Andalusische Folklore und reine Kunst im Sinne von Lorca und c) als universelle Ausdrucksform. Während für die ersten zwei Flamencokonzepte das Festhalten der Musik in einer schriftlichen Form einen Widerspruch mit dem „Spontanen“ „Reinen“ und „Intuitiven“ bedeutet, lässt diese dritte Selbstanschauung der Musikkultur alles offen und betrachtet die Verschriftlichung der Musik als ein zusätzliches Mittel zur Wissensübermittlung. Trotzdem gilt: Für die Funktionstüchtigkeit der Musikkultur, ihre Überlieferungsmechanismen und ihre Institutionen hat die Verschriftlichung der Musik keine Relevanz.

Außerhalb der geografischen Grenze der Musikkultur wird die Transkription von Flamencomusik als Lehrmittel elementar wichtig, weil sie vielleicht die einzige Möglichkeit

zum Erlernen der Musik darstellt. Ich gehe von der Annahme aus, dass in dem Fall der Leser einer Flamenco-Transkription ein „klassisch“ geprägter Musiker ist. Welche Bestandteile der Musik soll oder kann die Transkription für ihn transportieren, abgesehen von den bloßen Tonhöhen in einer simplen metrischen Struktur? Wie ist die Musik konstruiert?

Um diese Fragen zu beantworten wurden die 2 essenziellen Kategorien der Musik beschrieben: Die Palos als Repertoire-Ressource., und vor allem der „Compás“ als „Alles bestimmende Instanz“. Um eine systematische Betrachtung des Themas „Zählweise des Compás“ zu erreichen, habe ich den Begriff „Zählmodell“ eingeführt und mit Hilfe der vorhandenen Literatur demonstriert, dass außer bei Guajiras mehrere Empfindungs- und daher mehrere Zählmöglichkeiten und Transkriptionsmöglichkeiten des Compás der Soleá, Bulería, Seguiriya und Fandango gibt. Anschließend wurden andere Palo-spezifische sich im Compás befindlichen Mikrostrukturen wie die Cierre, die Remate und die Llamada erwähnt. Im Bewusstsein, dass diese Elemente für die Musik identitätsgebend sind, ging ich von der Tatsache aus, dass die Transkription zumindest Hinweise auf diese Bestandteile der Musik beinhalten soll. Daher habe ich einen Merkmalkatalog erstellt, mit dessen Hilfe ich den Umgang aktueller Transkriptionen mit diesen Strukturen beobachten konnte. Bei der Analyse dieser Transkriptionen bin ich auf 5 verschiedene „Transkriptionsmodi“ für Bulerías, 3 für Soleá, 2 für Seguiriyas, 1 für Guajiras und 3 für Fandangos gestoßen und auf einige Methoden, die tatsächlich manche von diesen charakteristischen Flamencomerkmalen wiedergeben können.

Im letzten Teil wurden die Transkriptionskonzepte von Alain Faucher, Claude Worms und Encuentro Productions, sowie die (was die Umsetzung des Soleá-Compás betrifft) für mich richtungweisenden Transkriptionen des Werkes von Paco de Lucia von Jorge Berges und Juan Manuel Cañizares behandelt.

Literatur:

Batke Johann Markus: Untersuchung von Melodiesuchsystemen sowie von Verfahren zu ihrer Überprüfung, Berlin, Berlin, Technische Universität, Diss 2006

Besseler Heinrich: Das Musikalische Hören der Neuzeit, Berlin 1959

Bockhold Rudolf: Über die Vorteile der Wahrnehmung einer materielosen Zeitgliederung in der Musik: Archiv für Musikwissenschaft, 59 Jahrgang., H.1, Franz Steiner Verlag 2002

Brikey Iris: „Die Calé und Flamenco“: „Altindische Tanzeinflüsse“, Aus „Tanz-Theorie-Tanz“, Gabriele Klein, Christa Zipprich, Sabine Kaross, Veröffentlicht von LIT Verlag Berlin-Hamburg-Münster, 2002

Dahlhaus Carl: „Notenschrift heute“. In Notation. Darmstädter Beiträge zu neuen Musik IX, Mainz 1965

Caballero, Ángel Álvarez: La Discoteca ideal de Flamenco. Barcelona 1995

Calvo, Pedro & Gamboa, José Manuel. El Duende de Ahora: Historia-Guia del Nuevo Flamenco. Madrid, 1994

Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. 2. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000

Elscheková, Alica Überlieferte Musik. In: Bruhn, H & Rösing, H. (Hg). Musikwissenschaft. Ein Grundkurs 1998

Faucher Alain: Keys for Fandango: Affedis, Paris 1999

Graf- Martinez Gerhard: Flamenco, B.Schott's Söhne Verlag, 1994, Mainz, Band 1

Graf- Martinez Gerhard: Flamenco, B.Schott's Söhne Verlag, 1994, Mainz, Band 2

Díaz-Báñez J. Miguel, Farigu Giovanna, Gómez Francisco, Rappaport David, Toussaint Godfried T: El Compás Flamenco: "A phylogenetic Analysis": Veröffentlicht in : Proceedings of BRIDGES: Mathematical Connections in Art, Music and Science, Southwestern College, Winfield, Kansas, July 30 - August 1, 2004

Fernández Lola: Flamenco Musik Theorie, Madrid 2004

Faucher Alain: El Arte de Gerardo Nuñez vol. 2, Affedis, Paris 1996

Faucher Alain: The Metamorphosis of a Falseta PART ONE
<http://www.affedis.com/articles.html>

Hildago Montoya Juan: Cancionero de Andalucia, Tito Musica, SA Barcelona 1971

Haungschild Frank: Die neue Harmonie Lehre, AMA Verlag, Band 1, 1988

Hornbostel Otto Abraham u. E .M. v.: „Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien“: Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, 11 Jahrgang, 1909

- Krämer, Sybille: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Dieselbe (Hg.): Medien,
- Knipp Kersten: „Flamenco“. 2006 Suhrkamp Verlag Frankfurt
- Keyser Charls H., Santa Barbara, CA 93102, „Introduction to Flamenco: Rhythmic foundation and accompaniment“, <http://users.aol.com/BuleriaChk/private/flamenco.html> 2008
- Kolinski Mieczyslaw: “A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns”. Source: Ethnomusicology, Vol. 17, No. 3 (Sep., 1973), pp. 494-506 Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, S. 497
- Krüger Stefan: „Die Musikkultur Flamenco“, Dissertation, Universität Hamburg 2001
- Kubik Gerhard. „zum verstehen afrikanischer Musik“, Reclam 1988
- List Georg: The Reliability of Transcription Author(s): George List Source: Ethnomusicology, Vol. 18, No. 3 Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology , Sep., 1974
- Littwin Stefan: Zu Sinn, Form, Grenze der Musikalischen Transkription im „Schnittpunkte: Altes im neuen-Neues im Alten“, Pfau Verlag, Saarbrücken, 1999
- Machado y Álvarez Antonio: Cantes Flamencos: Espasa-Calpe, Madrid 1991
- Marian-Bălașa Martin: “Who actually Needs Transkription? Notes on the Modern Rise of a Method and the Postmodern Fall of an Ideology“, The World of Music 47, (2)-2005
- Martín Juan: El Arte Flamenco de la Guitarra ,1978, united Music Publishers L.t.d.
Worms Claude: Duende Flamenco, Éditions M. Combre, Paris
- Pujol Emilio: El Dilema del Sonido en la Guitarra, Buenos Aires, 1960
- Reguera Rogelio: La guitarra en el Flamenco, 1983 Madrid
- Ragossnig Konrad: Handbuch der Gitarre und Laute, Schott 1978
- Schreiner Claus Flamenco gitano-andaluz, Fischerverlag, Frankfurt, 1985
- Schreiner Claus(Herausgeber) „Flamenco gitano-andaluz“, Bernhard-Friedrich Schulze, Ehrenhard Skiera (Autoren) , „La Guitarra Flamenca“ , Fischer 1985
- Schulze, Bernhard-Friedrich, Leistung und Funktion der Flamencogitarre als Solo- und Begleitinstrument. In: Awosusu, Anita (Hg). Die Musik der Sinti und Roma Band 3. Der Flamenco. Heidelberg 1998
- Stockmann Doris: Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte ,Probleme, Methoden: Acta Musicologica, Vol. 51, Fasc 2, 1979, /<http://www.jstor.org/stable/932454>

Ullrich Anne Valentine: „Musik-Transkription-Sprache“, Magisterarbeit, Institut für Sprach- und Kommunikationswissenschaft an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, 2004

Wagner Reinhard: Emotion und Motivation durch Populärmusik im Instrumentalunterricht, Diplomarbeit, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften an der Universität Wien, 2001

Washabaugh, William Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture. Oxford, 1996

Washabaugh William: Flamenco Music and Documentary, Ethnomusicology, Vol. 41, No. 1 51-67 Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, 1997

Zaminer Frieder: „Metrum“, in: Hans-Heinrich Eggebrecht (Hg.), Riemann Musiklexikon, Mainz 1967

Noteneditionen:

Encuentro Production: La guitarra Flamenca“:

Paco Serrano

Enrique de Melchor

Tomatito

Merengue de Córdoba Vol. 1

Merengue de Córdoba Vol. 2

Rafael Riqueni

Pepe Habichuela

Moraíto

Chicuelo

Gerardo Nuñez

Alain Faucher:

„Paco Cepero: Aires de Jerez“

“Soleá por medio, Soleá por Bulerías: Falseta Anthologie”

„Serranito: Inspiration Flamenca”

“Sabicás: Rey de Flamenco”

”Nino Ricardo: El Genio de Nino Ricardo”

“Tomatito: La Guitarra de Tomatito”

“Gerardo : Nuñez: El Arte de Gerardo Nuñez”

“Moraito: Morao y oro”

“Ramon Montoya: Arte Clasico Flamenco”
“Pepe Habichuela: Esencias”
“Key to Fandango”
“El Niño Miguel: Guitarra Gitana”
“Federico Garcia Lorca: Canciones populares antiguas”
“Danses Arabes”
“Enrique de Melchor: Herencia Gitana”
“Melchor de Marchena: El Duende Gitano”.

Claude Worms:

La Soleá: 1a, 1b
La Bulería 2a, 2b, 2c, 2e
La Siguirya & Serrana 3a, 3b
Tangos, Tientos y Farruca 4a,4b,4c
Alegrias 5, 5a, 5b
Granaina, Malaguña, Minera 6a
Rondeña et Taranta 6b
Maestros clásicos de la guitarra flamenca.:1) Sabicas, 2) Manuel Cano 3) Serranito
Maestros contemporáneos de la guitarra flamenca: 1) Vicente Amigo 2) José Luis Montón
Traité de Guitarre Flamenca (Oscar Herrero): Band 1,2,3

Berges Jorge: Paco de Lucia: “La Fabulosa Guitarra de Paco de Lucia” , De Lucia Gueestión, s. L, Madrid

Berges Jorge: Paco de Lucia: “ Fantasia Flamenca de Paco de Lucia” De Lucia Gueestión, s. L, Madrid

Cañisares Manuel: Paco de Lucia: “Fuerte y caudal” De Lucia Gueestión, s. L, Madrid

Regino Sainz de la Maza: “Zapateado” Union Musical Española, Madrid 1962

Seta Akira: „Rumba Improvisada“, Piezas de la Guitarra Flamenca 1993

Haas Michael: „Cepa Andaluza“,Gitarren-Studio Musik Verlag: Eleonora und Michael Haas, Berlin 1988

Setta Minoru: „La Guitarra de Paco de Lucia“, Seemsa (Verlag), Madrid 1993

Haas Michael: „Guajira de Lucia“ Gitarren-Studio Musik Verlag: Eleonora und Michael Haas, Berlin 1988

Trotter Joseph: Sabicas : „Flamenco Puro”, Editiones Musicales Hispavox, 1960

Juan de la Mata, Juan Manuel Montoya: “Sabicas: Flamenco Puro” (2005)

Zeitschriften:

El Olivo. Nr. 63. Januar 1999

Anda Zeitschrift für Flamenco, Deutschland, Nr16

Internet:

<http://www.affedis.com/articles.html>

www.deflamenco.com

<http://www.flamenco-world.com>

<http://www.klassische-gitarre.de/kuenstler/hreuning/interviews.html#miguel>

<http://www.castano-flamenco.com>

<http://www.tar.gr/content/index.php>

<http://www.ctv.es/USERS/norman/evolution.htm>

<http://www.jstor.org/>

<http://radiokulturhaus.orf.at/highlights/122755.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=-VCM0nimTXg>

<http://www.youtube.com/watch?v=yJX0UGGZ9Mw>

Discographie:

Vicente Amigo „de mi corazón al Aire” Sony Musis Entertainment, 42-468932-10,1991

Paco de Lucia: „La fabulosa guitarra de Paco de Lucia“ 1967, Philips, phca-4001

“ Fantasia Flamenca de Paco de Lucia” 1969 Polygram, Philips, phca-4002

“Almoraima” 19 Philips, 8320022-2

“Siroco” Mercury 830913-2

“El Duende Flamenco de Paco de Lucia” 1972 Polygram 824417-2

“Fuerte y caudal” Universal, 0042283234024

“Fosforito y Paco de Lucia. “ arcade Music” 93-017

Gerardo Nuñez: El gallo azul, 1987 MCI MUSIC 7427682

Moraito: „Morao y Moro” 1992 “Auvitis” B 3772

Pepe Habichuela: „Habichuela en rama“, “Nuevos Medios” 15703CD

Sabicas: „Flamenco puro”, 1959 Hispavox

Tomatito „Rosas y amor“ 1996 “Nuevos Medios” 15694CD

Vicente Amigo: La Poeta, SONY 42-487502-10

Vicente Amigo: “Gitano de Lucia”, Frente a frente”, Sony Music: 485290 2

Carlos Piñana: CAL-IBIRI, BB 430 CD

Pepe Romero: Flamenco, Philips, 4220069-2

Sólo Compás Soleá: Manuel Salado CD-2011-98, Fonotron SPAIN

Solo Compás Bulerías 2 (CD) : Grupo de Baile Maria del Mar Moreno, SC-5031, “Original Future Sounds”, Sevilla

Solo Compás Guajiras, Manuel Salado, CD-1007-97, , “Original Future Sounds”, Sevilla

Solo Compás Siguiriyas y Martinetes CD 2, SC-5041, “Original Future Sounds”, Sevilla

Solo Compás CD, Manuel Salado: Fandangos CD 1014/98, “Original Future Sounds”, Sevilla

Film:

Paco de Lucia. „Light and Shade”- A portrait, Michael Meert, Naxos Deutschland, 1994

Film „Flamenco vive“: Frankreich, Philippe Molins, **Produktion** / Bernheim, Chantal; Vercel 1997

Software:

Notenprogramm: Guitar pro 5

Musikverarbeitung: Nuendo Steinberg

Curriculum Vitae

1966 geboren in Athen

1978-1981 Besuch des französischen Lycée Leonin in Athen

1984 Reifeprüfung am Thukidides Gymnasium in Alimos Athen

1984 Beginn des Studiums der klassischen Gitarre am Konservatorium der Stadt Wien bei Prof. Inge Scholl-Kremmel.

1989 Teilnahme am internationalen Wettbewerb für klassische Gitarre in Barcelona als Repräsentant des Konservatoriums der Stadt Wien

1989-1991 Teilnahme an internationalen Meisterkursen im In- und Ausland: Bei Stefan Rak und Leo Brower in Wien, bei Kostas Kotsiolis in Volos Griechenland

1991 Konzertsolo Abschluss mit Auszeichnung

1991-1995 Studium der Musikwissenschaften an der Universität Wien

seit 1995 Lehrtätigkeit an der „Bildungsanstalt für Kindergartenpädagogik“ Sacre Coeur Pressbaum für das Fach Instrumentalunterricht Gitarre

Seit 1991 Beschäftigung mit Jazz und Flamenco. Konzerttätigkeit im In- und Ausland sowohl als Sologitarrist aber auch als Mitglied der Formationen: "Gazpacho Andaluz", "Rueda Flamenca" I und II, "Casa de Muñecas", "Viento del Este". Gründer der Gruppe "Artwork Quartet" sowie Mitglied der Formationen "Yuko Gulda Group", "Lakis & Achwach", „Medieval Noise Band“, "Mandys Mischpoche", "Fuego y Roció" und des „Timna Brauer & Elias Meiri Ensembles“. Begleiter der Liedermacherinnen Linde Prelog, Barbara Stromberger und der griechischen Sängerin Loukia Agapiou.

2001 Gründung der Flamencogruppe Fuente Compás, die sich der zeitgenössischen Flamencomusik widmet.

