

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1986)

Heft: 9

Artikel: Hommages und Elegien in memoriam Federico García Lorca = Hommages et élégies in memoriam Federico García Lorca

Autor: Vogt, Harry

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927314>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Hommages und Elegien in memoriam Federico García Lorca

Hommages et élégies
in memoriam Federico García Lorca

versucht. Ein Versuch, der unseren fi-
xierten Denkversuchen vor dem Ein-
schlafen ähnelt. Auch dieses Spiel kann
zu einem ganzen Programm ausgeweitet
werden, das man leicht Kurtágs Stück
(*Beispiel 6*) entnehmen oder aus eigenen
Wünschen und Erfahrungen entwickeln
kann.

Die Zankspiele, die sich im Vorfeld von
Kurtágs Zankstücken (*Beispiel 7*) spielen
lassen, können demonstrieren, dass das
Entziffern von Noten und Zeichen kei-
nesfalls der direkteste Weg ist, um an
notierte Stücke heranzukommen. Oft
erhält man eine gründlichere Einsicht in
Notationsformen, wenn man sich vor-
erst auf eigene Faust mit der gestellten
Aufgabe beschäftigt, das heisst in
diesem Fall, auf eigene Faust zankt.
Aber auch Kinder, die bloss zuhören,
werden die Stücke anders aufnehmen,
wenn sie eben vom Streiten kommen.
Allerdings würde die Anweisung



Beispiel 7: «Zanken 3»

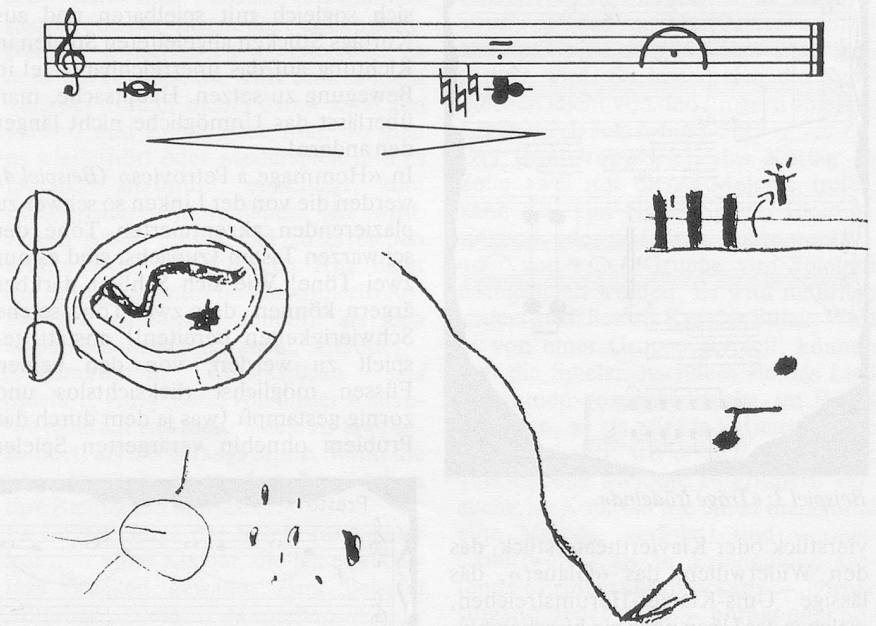
(Der Abdruck sämtlicher Notenbeispiele er-
folgt mit freundlicher Genehmigung der
Editio Musica, Budapest.)

«Zankt euch mal!» nicht viel auslösen.
Es ist stets eine seltsame Mischung von
Präzision und Vagem, welche anregt,
Skrupel vergessen lässt und Verbor-
genes und Vergessenes zutage fördert,
auch zu Forschungen, Verbesserungen
anspornt. Die Aufgabe, miteinander
durch Gesten wie zwei Feinde, die
durch eine dicke Glasscheibe vonein-
ander getrennt sind, zu streiten, vermag
sowohl Instrumentalisten wie Nicht-
Instrumentalisten an das einschlägige
gestische Vokabular zu erinnern. Auf
dem Klavier kann Ähnliches ein Streit

zu zweit um eine Taste bewirken. Ich
kann mich auch an glänzende Szenen in
Schulhauskonzerten erinnern, wo zu
zweit völlig unverfroren und höchst dif-
ferenziert und variiert mit je drei einsil-
bigen Schimpfwörtern gestritten wurde
– eine Vorbereitung für «Zanken» (3)
von Kurtág, welches in der Folge auf un-
eingeschränktes Verständnis stiess –,
ein Stück, welches es in seiner Be-
schränktheit ohne die Vorbereitung
sicher schwer gehabt hätte bei Schul-
klassen von vierzehnjährigen.

Eine erstaunlich seriöse und ergebnis-
reiche Beschäftigung mit Musik erlau-
ben übrigens Kurtágs «Mikroludien». Es
sind Stücke, die nur wenige Sekun-
den dauern und die sich im knappsten
Fall – im Mikroludium Nr. 1 (*Beispiel 8*)
– auf zwei Spielzüge beschränken –
den Anfang und den Schluss (hinzu-
kommt, nimmt man es genau, noch die
Wirkung des ersten Spielzugs, eine Art
ungewollter Mitte). Ein beinahe jeden
Zuhörer und Klavierspieler anregendes
Unternehmen ist es, die Mikroludien
als zerbrochene Fundgegenstände zu
präsentieren, deren hintere Hälfte ver-
loren ging, und zum Beispiel die Zuhö-
rer aufzufordern, das angefangene
Stück im Kopf – also für alle anderen
Anwesenden unhörbar (niemand bla-
miert und exponiert sich) – so direkt
wie möglich zu beenden, und so, dass
man den Anfang beantwortet. Ich habe
so den unhörbaren Aufführungen von
Hundertern von Mikroludien beige-
wohnt. Dasselbe Spiel kann auch von
mehreren Spielern mit Instrumenten
gespielt werden. Dabei liefert jeder Mit-
spieler nur einen «Zug». Aber was
heisst schon «Zug»? Es ist an den Spie-
lern, das zu definieren – durch Spielen
oder durch Beratungen vor und nach
dem Spiel. Vielleicht gehört es über-
haupt zu dieser Art von Spielen, dass es
Spiele im Entstehen sind, die von den
Spielenden selber ständig variiert, berei-
chert, kompliziert und wieder vereinfacht
oder gar über den Haufen gewor-
fen werden.

Gertrud Schneider



Beispiel 8: «Mikroludium 1» mit zeichnerischen Umsetzungen von Neunjährigen

Hommages und Elegien in memoriam Federico García Lorca
Genau 50 Jahre sind seit dem Mord an Federico García Lorca vergangen. Die blutige Tat, verübt von den Handlangern Francos am 19. August 1936, also rund einen Monat nach Beginn des Spanischen Bürgerkrieges, hatte seinerzeit eine Welle der Trauer und Empörung ausgelöst – nicht nur in Spanien. Zahlreiche Dichter und Maler widmeten Lorca Werke. So erschien unmittelbar nach seinem Tod eine Flut von Bildern, Gedichten und Artikeln. Der grausame Dichtermord forderte auch Komponisten heraus. Es entstanden Hommages, Elegien und Lamenti, die an Lorca erinnern, ihn betrauern oder seine Mörder anklagen. Etwa 15 solcher Kompositionen wurden in den vergangenen fünf Jahrzehnten geschrieben. Das ist freilich nicht allzu viel im Vergleich zu den über 200 Werken, die auf Texten, Gedichten und Dramen von Lorca basieren – schliesslich zählt Lorca (neben Brecht, Rilke oder Joyce) zu den meistvertonten Autoren unseres Jahrhunderts¹. Doch während viele dieser Lorca-Lieder und -Kantaten, -Opern und -Ballette kaum die Qualität ihrer Vorlagen erreichen, finden sich unter den Lorca-Hommages und -Elegien gleich mehrere hochrangige Kompositionen. Wohl gerade deshalb, weil hier nicht versucht wird, das Werk dieses andalusischen Dichters in Musik zu verwandeln. So spielen denn auch ibero-folkloristische Elemente in diesen Stücken – anders als in den Vertonungen – eine vergleichsweise untergeordnete Rolle. Im Mittelpunkt steht hier vielmehr die Person Lorcás, aber auch die politisch-subjektive Perspektive des jeweiligen Komponisten. Wie verschieden dieses Motiv, der Mythos des ermordeten Dichters, kompositorisch verarbeitet werden kann, wird in diesem Artikel anhand der wichtigsten Beispiele erläutert.

Hommages et élégies in memoriam Federico Garcia Lorca
Cinquante ans exactement se sont écoulés depuis la mort de García Lorca, fusillé par la garde franquiste aux premiers jours de la guerre civile, le 19 août 1936. Ce qui provoqua douleur et indignation, non seulement en Espagne, mais dans le monde entier. Nombre d'artistes – écrivains, peintres – vont se consacrer à l'oeuvre de Lorca: naissent alors poèmes, critiques, tableaux. Cette mort tragique ne manqua pas d'affecter également les compositeurs: quinze oeuvres environ (hommages, élégies, lamenti) furent écrites depuis lors. Ce qui est peu en comparaison des quelque deux cents oeuvres composées sur des poèmes et drames de Lorca. Ce qui place celui-ci – avec Brecht, Rilke ou Joyce – au premier rang des écrivains de notre siècle qui ont inspiré les compositeurs. Beaucoup de compositions d'après Lorca n'atteignent en rien la qualité de leur modèle, tandis que parmi les hommages à Lorca se trouvent plusieurs oeuvres de haut niveau. Dans ces dernières il ne s'agit pas de transmuier l'oeuvre du poète andalou en musique. Ainsi les apports folkloriques espagnols sont très rares. Les compositeurs insistent beaucoup plus sur le personnage Lorca, ainsi que sur leurs propres perspectives politico-subjectives.

Von Harry Vogt

Der Mexikaner Silvestre Revueltas war der erste Komponist, der in Gedenken an Lorca eine «Homenaje» verfasste. Er lebte in Spanien zu Beginn des Bürgerkrieges und unterstützte die Republikaner im Kampf gegen Franco. Seine «Homenaje» für Kammerorchester entstand 1936, noch unter dem Eindruck der direkten Betroffenheit und Trauer. Anders aber als man erwarten könnte, ist das Werk keinesfalls erfüllt von Leidensgesten. Lediglich der mittlere Satz, «Duelo» (Trauer), steht ganz im Zeichen der Klage. Die beiden anderen Sätze dagegen schäumen über vor Temperament und Witz, sie werden beherrscht von einer geradezu unbändigen Stimmung, die nur gelegentlich gestört wird durch brutale Brüche und sarkastische Zwischentöne. Filmschnittartige Wechsel und Kontraste kennzeichnen diese Musik ebenso wie das robuste Ko-

lorit der Instrumentation. Gespielt wurde die «Homenaje» von Revueltas übrigens, wie die Legende überliefert, erstmals im spanischen Rundfunk im Herbst 1937, als Madrid bereits von den franquistischen Truppen belagert war. Ohne Übertreibung könnte man hier von einem musikalischen Beitrag zum Kampf gegen Franco sprechen. Neben dieser «Homenaje» von Revueltas entstanden in den ersten Jahren nach Lorcás Tod mehrere Kantaten und Oratorien, in denen dem liquidierten Dichter die Reverenz erwiesen wird, etwa die «Ballada o García Lorca» (1936) der Polin Wera Krasnogljadowa oder die Komposition «Llanto» (1944) des Franzosen Gustave Pittaluga sowie die «Elegía», die der Argentinier Juan José Castro, der übrigens eine ganze Reihe von Texten Lorcás vertont hat, im Jahre 1945 vorlegte.

Vergleichsweise intim nimmt sich daneben die Sonate für Violine und Klavier «à la mémoire de Federico García Lorca» aus, die Francis Poulenc in den Jahren 1942–43/49 verfasste. Poulenc, der zu Beginn der 40er Jahre aktiv für die Résistance arbeitete und in jener Zeit auch Texte von Aragon und Eluard vertonte, erinnert an ein Opfer des Faschismus, freilich in sehr poetischer Weise. Seine Sonate ist erfüllt von wohlklingenden Harmonien und melancholischen Figuren – insbesondere der mittlere Satz, den Poulenc mit dem Motto «Die Gitarre bringt die Träume zum Weinen» (nach einer Zeile von Lorca) überschrieb.

Nonos Epitaph von 1952/53

Ebenfalls um den symbolischen Charakter jenes grausamen Verbrechens geht es in dem «Epitaph auf Federico García Lorca», das Luigi Nono nur wenige Jahre später, zwischen 1952 und 1953, komponierte. Dabei wird die politische Stossrichtung hier ungleich schärfer formuliert. Die grosse, aus drei selbständigen Stücken bestehende Lorca-«Grabschrift»² markiert darum im Schaffen dieses Komponisten einen wichtigen Punkt. Deutlich artikuliert hier Nono, zu jener Zeit gerade frisches Mitglied der Kommunistischen Partei Italiens, sein Engagement, seinen Widerstand gegen die Franco-Diktatur. Er überschreibt daher seine «Epitaffio»-Trilogie mit dem Namen jenes «Sängers», der, mit den Worten Pablo Nerudas, «das Herz Spaniens verteidigt hat», ein Opfer von vielen, «aus dem ungeheuren Wald unserer Toten»³. «España en el corazón» (Spanien im Herzen) – programmatisch (nach dem Titel eines Gedichtbandes von Neruda) benennt Nono denn auch sein «Epitaffio no 1» (1952). Anders als in den Stücken seiner damaligen Weggenossen – etwa Stockhausens «Kreuzspiel» oder den «Structures I» von Boulez, die ungefähr zur gleichen Zeit entstanden – ist der Umgang mit seriellen Kompositionsmethoden bei Nono sehr viel einfacher. Er arbeitet nicht mit letzter reihentechnischer Konsequenz. Dafür gilt sein Interesse auch den klanglich-expressiven Aspekten des Materials, das hier – ohnehin reduziert – mit begrenzten Mitteln ausbreitet wird. Die drei Sätze des «Epitaffio no 1» folgen genau den Inhalten, ja den Stimmungen, die in den Vorlagen entworfen werden. So finden die beiden Lorca-Gedichte «Tarde» und «Casida de la rosa» (im ersten und dritten Satz) ihre klanglich-atmosphärische Entsprechung ebenso wie «La guerra», das Neruda-Gedicht, das mit deutlichen Bildern den Untergang Spaniens skizziert und das hier, als Zentrum des «Epitaffio no 1», rhythmisch geschärft von Sprechchören vorgetragen wird.

Der entscheidende Punkt aber ist die Art des Materials. Selten hat Nono sich so weit mit Folklorismen eingelassen wie in seiner «Epitaffio»-Trilogie. Er arbeitet hier mit einfachen Liedmaterialien, mit rhythmischen und melodi-

schen Elementen der «Internationale» sowie des Resistenz-Liedes «La bandiera rossa», also mit, wie Nono sagt, «präexistentem Material», das allerdings überaus dezent und nur an wenigen Stellen direkt vernehmbar in die Struktur seiner Musik eingebettet ist.⁴ So basiert auch das «Epitaffio no 2», «Y su sangre ya viene cantando», eine Art Flöten-Concertino, auf volkstümlichen Materialien, nämlich spanischen Rhythmen⁵, die freilich nicht von Beginn an herausgestellt, sondern behutsam umkreist und in ihre Elemente zerlegt werden, und dabei über weite Strecken das strukturelle Gerüst dieser Musik bilden. Ebenfalls folkloristisch angehaucht wirken die gitarristischen Anspielungen, die Nono hier, angeregt von Lorcás Gedicht «Memento», in seiner Musik versteckt: die Streicher spielen fast nur kurztonige Figuren, «verfremdet» durch Tremoli, Pizzicati oder legno-battuto – das Ensemble wird, «gezupft» und «geschlagen», gleichsam in eine grosse Gitarre verwandelt.

Das umfangreiche dritte «Epitaffio» schliesslich knüpft an die vorherigen Teile an. Es enthält sowohl percussive Sprechchöre und lyrische Passagen, wie sie im «Epitaffio no 1» vorgebildet waren, als auch, dem Schlusssatz des «Epitaffio no 2» folgend, konzertante Partien à la Malipiero.⁶ Insofern also stellt das «Epitaffio no 3» eine Art Finale der Trilogie dar – auch in puncto Besetzung, die hier fast oratorisches Ausmass annimmt. Das Stück beruht wiederum auf einem eher einfachen, dem Volkston näherstehenden Lorca-Gedicht, und zwar der «Romance de la guardia civil». Lorca schildert darin den Überfall auf eine Zigeunerstadt und nimmt damit unbewusst, wie in einer Vision, die Schrecken des spanischen Bürgerkrieges vorweg, ja er beschreibt die Todesschwadron, als hätte er seine eigenen Mörder vor Augen: «Ihre Schädel sind aus Blei, darum weinen sie auch niemals . . .». Auch hier wieder der Schwarz-Weiss-Kontrast von harter Realistik und lyrischem Stimmungsbild. Ähnlich wie in der «Romance» treten auch in Nonos Musik die Gegensätze in Erscheinung – ganz im Sinne des Konfliktes: Ordnung/Gewalt oder Freiheit/Chaos, der hier ausgetragen wird. Auf der einen Seite die düsteren Klangsymbole der Zivilgardisten, dumpfes Getrommel und monotone Rhythmik, auf der anderen die Stadt der Zigeuner, die wie verzaubert in exotisch schillernden Farben erblüht. Das «Epitaffio no 3» endet schliesslich in einem Appell, der vom Chor «bocca chiusa», also gleichsam inwendig vorgetragen wird.⁷ Mit diesem «Gesang des freien Spanien» beklagt Nono nicht nur Lorca, es geht ihm auch darum, die Solidarität mit den Leidtragenden des Franquismus zum Ausdruck zu bringen.

Während Nono mit den Worten, oder richtiger: im Namen Lorcás spricht, scheinen die drei folgenden Werke dagegen wieder mehr an der Person des Dichters orientiert. Das trifft zu auf

Max Pinchards radiophonisches «Tombeau» (1960) wie auf das Gitarren-Concerto «à la mémoire d'un poète assassiné» (1967) von Henri Tomasi; ebenfalls eher personenbezogen wirkt die «Homage to García Lorca», die der australische Komponist Richard Meale 1964 nach einem längeren Spanienaufenthalt schrieb. Freilich verzichtet Meale auf folkloristische Elemente. Seine Musik steht der seriellen Richtung näher, ist gleichwohl gemässigt, im Ton durchaus eigenwillig und expressiv. So kulminiert diese «Homage» am Ende in einem Zwölftonakkord, sehr geräuschhaft artikuliert – die 20 Streicher müssen druckvoll «kratzen», bewegen sich also an der Schmerz-Grenze. Der effektvolle Schluss kündigt vom Schrecken, weist nochmals auf die Härte von Lorcás Schicksal, nachdem die Musik zuvor mit viel Klangsinn den Dichter besungen hatte.

1975: Ende der Franco-Diktatur

Mitte der 70er Jahre erscheinen in relativ kurzer Folge dann gleich drei wichtige Werke in Gedenken an Lorca, drei in puncto Ansatz und Machart freilich recht unterschiedliche Kompositionen. «Elegías a la muerte de tres poetas españoles» nennt Cristóbal Halffter sein 1975 komponiertes Orchesterwerk. Er schrieb es, um, wie er sagte, «eines der traurigsten und zugleich charakteristischen Ereignisse der spanischen Kultur in den letzten vier Jahrhunderten herauszustellen»⁸. Halffters «Elegías» beziehen sich auf das Schicksal dreier Dichter, die allesamt im Bürgerkrieg ums Leben kamen. Neben Antonio Machado und Miguel Hernández ist das natürlich Lorca, dem – unter dem Titel «Sangre» (Blut) – die letzte und zugleich heftigste der drei Elegien gewidmet ist.⁹ Unerbittlich schroff prallen die Gegensätze hier aufeinander – Schlagzeugsalven und Blechbläserattacken stehen neben weich fliessenden Streicherlinien, brechen immer wieder gewaltsam in die flächige Ruhe herein. Halffter reflektiert die zurückliegenden 40 Jahre der Unterdrückung zu einer Zeit, als in Spanien die «Wende», der Übergang von der Diktatur zur Demokratie, vollzogen wurde.¹⁰

Auf eine ganz andere Weise nähern sich dem Thema die beiden deutschen Lorca-Elegien aus dem Jahre 1977, von Theo Brandmüller und Udo Zimmermann. Beide Komponisten haben sich mehrfach mit Lorca, vor allem mit dessen Dramen auseinandergesetzt. Brandmüller schrieb u.a. eine Bühnenmusik zu Lorcás «Bluthochzeit» (1974), bevor er seine «Klage um Federico García Lorca» für Schlagzeug und Streicher in Angriff nahm. Der Titel «Ach, trauriger Mond . . .» verweist auf die berühmte Waldszene in der genannten «lyrischen Tragödie». Mit den Worten «Ach, trauriger Mond! Lass dunkelen Zweig der Liebe» wird in der «Bluthochzeit» der Mond als Symbol der «unheimlichen Geborgenheit», der Kälte und des Todes, beschworen. Brandmüller bezeichnete jene «bitten-

den Invocationen» des Mondes als «Inspirations- und Angelpunkt» seiner Trauermusik für Lorca.¹¹ Ausgehend von Lorcass Waldszene ist auch seine «Klage» erfüllt von «Klängen der Nacht». «Aus der Ferne hört man zwei Violinen, die den Wald ausdrücken», hatte Lorca in einer Regieanweisung vermerkt. Und ebenfalls mit Geigen, die hier freilich zu einem Streichersensemble erweitert sind, lässt Brandmüller die entsprechende Stimmung wiedergeben. Dabei greift er auf bewährte tonmalerische Mittel zurück, statisch ruhende Orgelpunkte und schwebende Streicher-

Nono oder Halffter, wieder enger nebeneinander. Zimmermann gliedert sein Werk symmetrisch in «Antiphon», «Psalm» und «Antiphon». Der ausgedehnte Mittelsatz, «Psalm», beruht auf dem Anfang des Chores «Kommt ihr Töchter, helft mir klagen» aus der «Matthäus-Passion» von Bach. Dieses Zitat wird in einer Fuge entfaltet, in einer mächtig anschwellenden Fächerfuge, die sich verbissen steigert und auf dem Höhepunkt quasi aus allen Fugen gerät, so «als läuteten alle Glocken der Welt Sturm».¹³ Das Werk mündet schliesslich auf einem Ton, auf einem

hung und Gängelung des Künstlers durch die politischen Machtverhältnisse. Die angeführten Beispiele zeigen, wie dieses Thema durch die Personifizierung im Dichter Lorca – trotz unterschiedlicher stilistischer Mittel – im Ton stets emotional und zuweilen auch pathetisch verarbeitet wird. In fast allen Fällen tragen diese Stücke bekenntnis-hafte Züge, indem sie über das zum Mythos erhobene Verbrechen hinaus die historischen Umstände der Tat reflektieren.¹⁴ Harry Vogt



Letztes bekanntes Foto von García Lorca (Juli 1936 in Madrid)

flächen; von dieser «Folie» hebt sich das solistische Schlagwerk quasi tonangebend ab.¹² Die gleichförmige Notturmo-Stimmung wird nur in einem Abschnitt (T. 137–198) durchbrochen, in einem nervös aufbrausenden, gleichwohl aber noch kontrollierten Ausbruch. Danach kehrt wieder die harmonisch gleitende Ruhe ein und das Stück schliesst mit einem musiktheatralischen Effekt: das Tam-Tam wird ins Wasser getaucht, geht sozusagen unter und soll dergestalt den Mond musikalisch verkörpern – Reverenz an ein Symbol, das überaus häufig und in vielen Bedeutungszusammenhängen bei Lorca vorkommt.

Die Intention von Theo Brandmüllers «Ach, trauriger Mond...», nämlich der Versuch, «die Klage um den grossen Poeten in Hoffnung umzumünzen», könnte auch für die «Sinfonia come un grande lamento» von Udo Zimmermann gelten. Gleichwohl mutet diese ebenfalls 1977 komponierte «Sinfonia» unmittelbarer, in ihrer deutlichen Sprache aktiver an als das Stimmungsbild von Brandmüller. Klage und Anklage stehen hier, ähnlich wie zuvor bei

schier endlosen, über 50 Sekunden dauernden *gis*». «Tausend Geigen finden Raum in meiner Hand», heisst es in dem Gedicht von Lorca, das Zimmermann seiner Partitur als Motto voranstellt: «Das Weinen» ist «eine unendliche Geige». Die «Sinfonia» verstummt ganz nach innen gekehrt, wie mit geschlossenen Lippen. Ein Moment, der erfüllt ist von Trauer und Hoffnung zugleich. Auch darin wieder eine Parallele zu Nono, der sein «Epitaph» ebenso intim hat ausklingen lassen, oder auch zu Halffter, dessen Lorca-Elegie nach den wildesten Entladungen in einem unendlich leisen Orgelakkord nachzittert.

In den fünfzig Jahren, die seit dem Mord an Lorca verstrichen sind, ist diese grausame Tat stets in Erinnerung geblieben; das Verbrechen hat auch in der historischen Distanz noch seinen Symbolcharakter behalten und somit künstlerische Auseinandersetzungen motiviert. Die Trauer um die Person des Dichters war meist zugleich auch Trauer um den Verlust der Freiheit in Spanien. Das Schicksal Lorcass wurde dergestalt beispielhaft für die Bedro-

¹ vgl. den Aufsatz des Autors zu den Musikwerken nach García Lorca, speziell zu den Vertonungen seiner Texte (in Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin, 1986).

² Neben zahlreichen Einzel-Aufführungen gab es bislang offenbar nur zwei komplette des ganzen «Epitaphs»: in Berlin (4.10.1957, unter Scherchen) und in Leipzig (10.9.1963).

³ Neruda: Federico García Lorca, (1937), in: Der gemordete Albatross, Neuwied 1980, S. 7.

⁴ vgl. Friedrich Spangemacher, der detailliert die Verfahrensweisen, mit denen Nono das «prä-existente Material» verarbeitet, untersucht (in: Luigi Nono: Die elektronische Musik, Regensburg 1983, S. 70 ff).

⁵ vgl. die baskischen Melodien, die Levisnac in seiner «Encyclopédie de la musique», Paris 1920, Bd. 4, S.2355 ff., oder in dem gleichen Werk, S.2909 ff., anführt.

⁶ Übrigens weist die Partitur des «Epitaffio no 3» gegenüber dem Mitschnitt der Uraufführung in Hamburg (NDR, 16.2.1953) einige Striche auf; gerade die rein orchestralen Zwischenspiele wurden später offenbar gekürzt (etwa um T.181 oder T.216).

⁷ Der ganze Schluss kreist um die Gitarre, auch wenn das Instrument nirgends direkt imitiert wird: zuerst die typischen Quartetten (ab T.384), die in T.410 zu einem leersaitenartigen Akkord geballt erscheinen, dann die pentatonischen Gitarrentöne (d,g,a,h,e), die das Tonreservoir des einstimmigen Chor-Epiloges (T.411–442) bilden.

⁸ Halffter: «Elegien zum Tode dreier spanischer Dichter», in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, XVI, Mainz 1976, S. 66.

⁹ Titel und Intention dieses Werkes ähneln dem rund zwei Jahre später von Georg Katzer komponierten Radio-Hörstück «Stimmen der toten Dichter» (1977). Neben Hernández und Lorca bezieht Katzer hier noch Texte von Neruda mit ein. Auch dieses Tonbandstück verweist auf die Parallelen dreier tragischer Schicksale.

¹⁰ Genau im fünfzigsten Todesjahr hat Halffter sein zweites Werk in memoriam Lorca, das Cello-Konzert «No queda más que el silencio» («Nichts bleibt übrig als die Stille»), vorgelegt. Dieses Stück kreist nicht mehr in erster Linie um Trauer, sondern stärker noch um «Gedanken der Flucht, des Ausbruchs, der beginnenden Abwesenheit», und schliesslich, ganz im Zeichen der Hoffnung, um «den Beginn eines Aufbruchs in eine bestimmte Richtung», die Halffter in seiner kurzen Werknotiz (im Programmheft zur Uraufführung, Freiburg, 20. Juni 1986) «jedoch nicht weiter definieren» wollte.

¹¹ Diese und die nachfolgenden Äusserungen Brandmüllers sind entnommen aus einer Programmnotiz zu «Ach, trauriger Mond...» (SWF, Landesstudio Mainz, o.J.).

¹² Von Brandmüllers Lorca-«Klage» existiert auch noch eine Version für Schlagzeug und Orgel, unter dem Titel «Elegia» (1978).

¹³ Udo Zimmermann, zit.n. Fritz Hennenberg: Udo Zimmermann. Für Sie porträtiert, Leipzig 1983, S. 27.

¹⁴ Die Lorca-Hommages und -Elegien sind durchaus vergleichbar mit den Reaktionen, die es auf den Tod des chilenischen Sängers Víctor Jara gab (von E.M. Márton, R. Riehm, W. Biermann, H.W. Henze u.a.m.); auch hier wurde meist der politisch-zeitgeschichtliche Hintergrund, der Chile-Putsch 1973 und seine Folgen, miteinbezogen.