



La revoltosa en Barcelona. (La Esquella de la Torratxe, 15 - 4 - 1898)

La Revoltosa

Saineté Lírico en un acto

Text: José López und Carlos Fernandez Shaw

Musik: Ruperto Chapí

Instrumentalfassung: Esther Roth

Regie: Sirkka Varonen

Musikalische Leitung: Maria Waser

Bühnenbild: Nina Seiler / François Zipper

Kostüme: Ruth Keller, Sabina Oertle

Maske: Susi Blascó

Beleuchtung: Bernhard Frei

Choreographie: Sirkka Varonen

Musikalische Einstudierung: Vera Schlosser / Maria Waser

Souffleuse: Kinga Fráter

Übersetzergruppe:

Christine Müller, Yvonne Spaar, Manuel Gerisch,

Jorge Esposito, Juan Kost, Joaquin Cano

Mundartübersetzung:

Thomas Gehring, Christine Tschirky

Produktion: Kantonale Maturitätsschule für Erwachsene, Zürich

Darsteller

Mari-Pepa.....	Kerstin Beckmann / Symona Ryser
Felipe.....	Vicenç Castillo / Martin Stürm
Candido.....	Manuel Fischer / Michael Schlitner
Gorgonia, seine Frau.....	Britta Kuhn / Beatrice Stettler
Tiberio.....	Andreas Baer / Martin Stürm
Encarna, seine Frau.....	Sonja Birrer / Barbara Wyss
Atenodoro.....	Urs Krebs / Michael Schlitner
Soledad, seine Braut.....	Sandra Christopher / Sandra Nickl
Candelas.....	Urs Krebs / Roland Wetzol
Chupitos.....	Mirjam Sennhauser
Nachbarin.....	Susi Blaskó / Anita Müller / Cornelia Rupprecht
Nachbar.....	Peppino Coppola / Denis Raschpichler
Alte Frau.....	Kinga Fráter

Musiker

Flöte.....	Heidi Gelpke
Oboe.....	Benjamin Elsässer
Klarinette.....	Beat Beckmann
Trompete.....	Martin Schiesser
Viola.....	Ursula Schlatter
Gitarren.....	Luzius Blatter, Martin Telli
Klavier.....	Richard Keller
Contrabass.....	Werner Broger

Wir danken für die Mitarbeit von: Peter Seiler und Michael Lang (Organisation), Patrick Honauer und seinem Team für den Barbetrieb und wir danken allen SchülerInnen der KME, die beim Aufbau und beim Abbau der Bühne geholfen haben.

«Ich bin kein Goifäri!»
ANDI BAER ALS TIBERIO

La Revoltosa (Inhalt)

Das Madrider Quartier Lavapiés bereitet sich auf das Volksfest "Verbena de la Paloma" vor. Die Frauen hängen Lampions auf, einige Männer spielen Karten. Plötzlich richtet sich das Interesse auf einen Punkt: die Wohnung der schönen Mari-Pepa, die vor kurzem hier eingezogen ist und schon die Gemüter verwirrt hat. In einer Seguidilla versuchen die Leute, begleitet von Atenodoro auf der Gitarre, Mari-Pepa zu provozieren. Das gelingt ihnen auch. Mari-Pepa tritt heraus und verbittet sich den Lärm. Man "verpasst" ihr noch weitere Strophen, in denen es um die Verführbarkeit der Frauen geht. Das Singen endet in einem Tumult, den der Hauswart Candelas mit mächtiger Autorität zu beenden versucht. Als alles sich beruhigt hat, findet Felipe, neben Candelas der einzige ledige Mann im Quartier, Gelegenheit, seinen Kollegen Candido und Tiberio die Vorzüge ihrer Ehefrauen Gorgonia bzw. Encarna und Atenodoro die Schönheit seiner Braut Soledad in schönsten Farben auszumalen und sie zu rügen, weil sie das alles anscheinend nicht zu schätzen wissen.

Auf einmal erscheint Mari-Pepa. Ihr Charme ist so umwerfend, dass die Ehemänner alle guten Ratschläge vergessen und mit Mari-Pepa in einem verliebten Quartett zu flirten beginnen. Felipe zieht sich angewidert zurück. Die Ehefrauen bekommen gerade noch das Ende des Auftritts mit und reagieren mit zornigen Vorwürfen. Wieder muss Candelas schlichten. Er will dem Vögelchen die Leviten lesen; aber für Mari-Pepa ist es ein leichtes, den gestrengen Junggesellen um den Finger zu wickeln. Die Frauen beschliessen sich zusammenzutun und hecken einen Plan aus.

Felipe und Mari-Pepa begegnen sich zufällig auf der Strasse. Man spürt, dass die Funken nur so sprühen, aber das Partnertraumbild, das jeder vor dem anderen entwirft, stellt sich zwischen sie und sie wenden sich mit einer zugleich verächtlichen und komischen Geste ab. Auch das Gespräch zwischen den etablierten Ehepartnern endet nicht besser.



Das Fest hat begonnen. Der Rummel bietet den Frauen eine gute Gelegenheit, ihren Racheplan gegen die treulosen Männer in die Tat umzusetzen: Sie schicken Chupitos, den Lehrjungen des Schneiders Candido, mit einer fingierten Botschaft Mari-Pepas zu jedem einzelnen der Männer und laden sie auf zehn Uhr zu einem Stelldichein. Candido, Tiberio, Atenodoro und auch Candelas beißen sofort an. Soledad singt ein faszinierend leidenschaftliches Lied von Liebeslust und Liebesleid.

Mari-Pepa und Felipe scheinen kein Vergnügen am Volksfest zu haben. Auf der Strasse vor ihrer Wohnung treffen sie aufeinander, und es kommt zu einem heissen Liebesgeständnis und einem zündenden Liebesduett. Kaum ist es fertig gesungen, bricht Felipes alter Argwohn wieder hervor und verleitet ihn zu beleidigenden Äusserungen. Getrennt gehen sie beide in ihre Wohnungen. Für Candido, Tiberio, Atenodoro und Candelas naht die Stunde der versprochenen Begegnung mit Mari-Pepa. Jeder hat seinen Kollegen abschütteln können und glaubt auch die Ehefrau ausser Reichweite. Mit freudig geschwellter Brust tritt jeder auf den Platz vor Mari-Pepas Wohnung. Wie ärgerlich, dass sie dort aufeinandertreffen! Es entsteht eine äusserst peinliche Situation. Jeder versucht eine Ausrede zu finden für sein Auftauchen zu dieser Zeit an diesem Ort, und jeder versucht den anderen hinwegzukomplimentieren. Nach langem hin und her ziehen alle sich zurück, um abzuwarten, bis die Luft wieder rein ist.

Auch Felipe hält es nicht mehr aus. Er hat gemerkt, dass er wirklich in Mari-Pepa verliebt ist. Er will mit ihr wieder ins Reine kommen und geht zu ihrer Wohnung. Als er Schritte hört und Rufe an Mari-Pepas Tür, glaubt er seine Befürchtung, Mari-Pepa sei ein leichtes Mädchen, bestätigt zu sehen und beginnt wild um sich zu schlagen. Es gibt ein grosses Geschrei, die Nachbarn kommen aus den Häusern. Gorgonia klärt alles auf: dass die Frauen eine Falle gestellt haben, in der ihre liderlichen Vögel ein paar Federn lassen sollten. Mari-Pepa sei völlig unschuldig. Einem Happy End für Felipe und Mari-Pepa steht somit nichts mehr im Weg.

«Gönd Si nu nöd z'wiit!»
BEATRICE STETTLER ALS
GORGONIA





Caricatura de la época, de
MAESTRO RUPERTO CHAPI
(1851 – 1909)

Die Musik in “La Revoltosa”

Die “Revoltosa” wird als “Saineté lírico en un acto” bezeichnet. Der Begriff Saineté bedeutet Leckerbissen, Schwank und meint eine kleine Form der Zarzuela. Ursprünglich war eine heitere Darbietung im Rahmen eines grösseren Bühnenwerkes angesprochen, ein Nachspiel im Gegensatz zum Entremès (Zwischenspiel). Die Saineté ist eine ebenso alte Form wie die Zarzuela und wurde wie diese im 19. Jahrhundert erneuert, d. h. volkstümlicher und realistischer gestaltet. Normalerweise gibt es in einer Saineté eine Seguidilla, verschiedene Tänze, A quattros (Vokalquartette) und Chöre. Es konnten auch Nummern aus anderen Werken aufgenommen werden. Die Instrumentalbegleitung wurde den Möglichkeiten des jeweiligen Theaters angepasst.

“La Revoltosa” ist als Saineté nicht abendfüllend. In Spanien wird sie meist zusammen mit “La Verbena de la Paloma” aufgeführt. Das Werk besteht aus einer Ouvertüre, die die verschiedenen Aspekte der Handlung musikalisch vorstellt, und 5 Musiknummern.

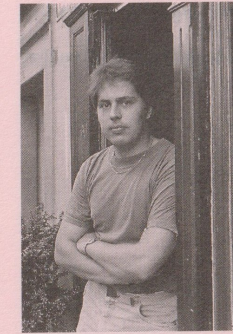
Nr. 1 In einer “Escena” geben die Darsteller durch einen rhythmisch festgelegten gesprochenen Text, der durch die langgehaltenen Töne a – e – d – g – h – e (Töne der Gitarrensaiten!) begleitet wird, ein Stimmungsbild der Szene. Es folgt die obligatorische Seguidilla, in der der Chor Mari-Pepa “anzuzünden” versucht. Der Seguidilla-Text folgt einem strengen Formschema (7-zeilige Strophe mit 7-, 5-, hier auch 6-silbigen Zeilen, die sich in Coplas und Refrain aufteilen). Musikalisch ist die Seguidilla ein Tanzlied im 3/4-Takt.

Nr. 2 ist ein Vokalquartett zwischen Mari-Pepa und drei Männern. Die Musik mit vielen kurzen Noten und eingängiger Melodie und einfachem Rhythmus lässt die Männer bis zum Grotesken komisch und Mari-Pepa lyrisch und ansprechend erscheinen. Interessant ist, dass die vier Sänger immer abwechselnd singen, nie gleichzeitig wie in der italienischen Oper.

Nr. 3 beginnt mit einem kurzen instrumentalen Zwischenspiel von ausgeprägtem Rhythmus, das eine Einstimmung in das Fest gibt. Im Anschluss daran singt Soledad ein Lied, das bereits die Guajiras (ebenfalls ein spanisches Volkslied) vom 3. Bild ankündigt. Dann geht die Nummer in einen langen rezitativartigen Sprechgesang über, in dem die verschiedenen Interessen der an der Handlung beteiligten Personen klargemacht werden. Es ist der Moment, wo die Intrige in Gang gesetzt wird. Nachher singt Soledad ihre Guajiras, ein klagendes leidenschaftliches Moll-Lied mit chromatischen Elementen, das von einem “Ay” und Händeklatschen des Chores begleitet wird.

Nr. 4 ist der emotionale Höhepunkt des Werkes, ein Liebesduett zwischen Mari-Pepa und Felipe, das mit einem langsamen Wechselgesang anfängt, sich aber bald in ein terzenseliges “animato” steigert. Dieses animato ist im 3/4-Takt geschrieben, aber eigentlich ist es ein 12/4-Takt, d. h. man muss das Lied in grossen viertaktigen Bögen empfinden, damit man das rasante Tempo überhaupt realisieren kann.

Nr. 5 ist wieder eine dramatische Szenenmusik, die ein kurzes Auftreten der Frauen und das peinliche Zusammentreffen der Liebhaber vor Mari-Pepas Wohnung zeigt. Um das Herumstehen und Nicht-zum-Ziel-Kommen musikalisch ausdrücken zu können, bedient der Komponist sich eines einfachen Mittels. Er wählt kurze einprägsame Melodien, die in allen möglichen Tonarten vorkommen. Nur wenn jeder allein ist, darf er sein Gefühl zeigen, wie der Schauspieler beim Beiseite-Sprechen. Wenn sie zusammen sind müssen sie Gleichgültigkeit demonstrieren. Felipes Gesang hebt sich durch seine Leidenschaftlichkeit deutlich ab. Er nimmt ein musikalisches Thema aus dem Liebesduett wieder auf. Die Entdeckung der vier Männer durch Felipe und seine ohnmächtige Wut werden durch schnelle und immer höher und lauter werdende instrumentale Begleitfiguren hörbar gemacht und durch einen ganz kurzen, lauten, hohen vokalen Einwurf des Chores und aller Beteiligten auf den Höhepunkt getrieben. Es folgt eine sehr



«Da chund än Maa mit Stiiil...»
MARTIN STÜRM ALS FELIPE

Alle Fotos:
PETER PFISTER, ZÜRICH

«Aber mini Herre, was soll das?»

SIMONA RYSER ALS MARI-PEPA

kurzes Orchesternachspiel, welches das Geschrei beenden soll, damit Gorgonia die Intrige aufklären kann – mit gesprochenen, nicht gesungenen Worten! Für die Oper wäre ein gesprochener Schluss wäre unvorstellbar. Er zeigt aber, wie wichtig die gesprochene Sprache für die Zarzuela bzw. die Saineté war und geblieben ist.

Die Zarzuela

Die *Zarzuela* ist die spanische Form des heiteren Musiktheaters. Wie in der englischen Masque und im deutschen Singspiel gibt es auch hier ein *Nebeneinander von gesprochenem und gesungenem Text*. Der gesprochene Text hat – wie in der italienischen Oper das Rezitativ – die Aufgabe, den Verlauf der Handlung verständlich zu machen.

Die Zarzuela entstand – etwas später als die italienische Oper – Mitte des 17. Jahrhunderts. Die ersten Aufführungen fanden in einem Sommerpalast Philipps IV. statt, der wegen der in dieser Region häufig anzutreffenden Brombeerbüsche, den „zarzas“, den Namen „Zarzuela“ hatte. Als Schöpfer der Zarzuela gilt *Calderon de la Barca*, der leichte *zweiaktige Stücke* mit mythologischen Figuren schrieb. Als erste Zarzuela gilt „El golfo de las Sirenas“. Die Musik von *Juan Hidalgo* ist verlorengegangen.

Die Musik scheint in den frühen Zarzuelas überhaupt nur eine Nebenrolle gespielt zu haben. Sie musste nicht einmal original sein. Man übernahm manchmal einfach beliebte Musiknummern aus schon vorhandenen Werken und unterlegte sie der neuen Zarzuela. Wenn eine Musik eigens neu für eine Zarzuela geschrieben wurde, so war das oft eine Gelegenheitsarbeit, die Kirchenmusiker oder Mitglieder der königlichen Kapelle so nebenbei erledigten.

Anfang des 18. Jahrhunderts tauchten Namen wie *José de Canizares*, *António Lieres* und *José de Nebra* häufig als Zarzuelakomponisten auf; aber das Interesse des Publikums an der Zarzuela schien zu erlöschen. Man wendete sich der



italienischen Oper und den reisenden italienischen Starsängern zu. Die Zarzuelakomponisten versuchten sich dem italienischen Stil anzunähern, d. h. die Musik innerhalb des Theaters qualitativ und quantitativ aufzuwerten und die leichtfüßige Handlung dramatischer zu gestalten. Sie nannten diese Werke „*zarzuelas armonicas*“, „*dramas musicos*“ oder „*zarci-comedias demusica*“. Aber offenbar war diesen Versuchen kein Erfolg beschieden. Die *Dekadenz der Zarzuela* war nicht aufzuhalten.

Im Jahr 1832 entstand dann zur Eröffnung des Musikkonservatoriums in Madrid ein Werk, das den Startschuss zur Wiederbelebung der Zarzuela gab: „Los enredos de un curioso“. Das Werk selber war offenbar nicht sehr bedeutend, aber der akademische Vorstoss zur musikalischen Vergangenheitsbewältigung scheint eine Lawine ins Rollen gebracht zu haben. Und so fand die spanische Romantik die Voraussetzungen, um sich von der italienischen Oper zu befreien und das „siglo doró“ der „*zarzuela grande*“, des „*genero chico*“ oder der „*saineté*“ (kurze, d. h. einstündige bzw. einaktige Formen der Zarzuela) einzuleiten.

Einer der wichtigsten Neuerer war *Francisco Barbieri*, der mit „El barberillo de Lavapiés“ (1874) den typisch spanischen Figarostoff zurückholte und ihm den spanischen Ton wiedergab: „Verschmitzt und sarkastisch macht er sich klein, um über die Hintertreppe hereinzuschlüpfen, die fürs Gesinde vorgesehen ist.“ Was Volker Klotz hier über den Barberillo sagt, gilt ebenso für Ruperto Chapis „La Revoltosa“. Auch dieses Werk ist berühmt geworden, weil es den neuen Geist versprüht, der beim Publikum Furore machte und der noch heute den Funken überspringen lässt. „Es spielt im handfesten Grossstadtgetümmel Madrids, dort wo sich der Vulgus besonders verdichtet, im Altstadtviertel Lavapiés. Der dramatische Schauplatz ist öffentlich. Alle können und sollen hier mitkriegen, was alles passiert. Denn das Schicksal von dieser und jenem ist im grossen Ganzen von Lavapiés und Umgebung das Schicksal von jeder und jedem. Die musikalische Dramaturgie der Zarzuela besagt: unverfälscht leben und sprechen, singen und tanzen fast nur

«Die wird scho neume dihome sii.»

VICENÇ CASTILLO ALS FELIPE





10

«Ich has im Griff...»
URS KREBS ALS ATENODORO

«Mir wänd rächti Manne und
kei Wöschlümpe...»
SANDRA CHRISTOPHER
ALS SOLEDAD

die Leute unterhalb der Oberklasse. Von ihnen handelt der szenische Hergang. Und ihr Blick gibt den Ausschlag auch für das Publikum. Er erweist sich als triftig und verbindlich, weil weder eigensüchtig private Gesichtspunkte ihn lenken noch unersichtliche Weltanschauungen. Es ist ein Blick mit vielen Augen, der aus vielen Mündern sich bekräftigt. Vom Plural des Chores gehen sie aus und kehren reicher und vielfältiger zu ihm zurück." (V. Klotz) Dieser Kollektivismus der spanischen Zarzuela ist etwas durchaus Eigenständiges, höchstens dem slawischen Musiktheater verwandt. Man bedenke, dass das übrige europäische Theater (z. B. Verdi und Wagner) einem immer intimeren Individualismus frönte.

Die berühmten Zarzuelas wie "Pan y toros", "La verbena de la Paloma" oder "La gran via" kennt heute noch jeder Spanier. Die Älteren können noch Melodien daraus singen oder Rhythmen daraus klatschen. Sie führen einem auf Wunsch auch Tanzschritte daraus vor. In den Kaufhäusern sind Kassetten mit Hunderten von Zarzuelas zu kaufen. Auch viele jüngere Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts führten die Tradition weiter mit Werken wie "Dona Francisquita" oder "Molinos de viento". Aber obwohl ein Stück wie "Carmen, Carmen" von Antonio Gallo, das deutliche Zarzuela-Elemente enthält, jahrelang in Madrid gespielt wurde und obwohl das spanische Fernsehen seit Wochen am Sonntagabend zu guter Sendezeit je eine Stunde "Antoljia de Zarzuela" zeigt, sieht es so aus, als ob die Gattung der Zarzuela wieder auf einem Tiefpunkt angekommen sei. Hat der Moloch Madrid sie mundtot gemacht?

Spanische Volksmusik

Das folkloristische Spanien teilt sich in verschiedene gegensätzliche Gebiete. Im andalusischen Süden kontrastiert die lärmige "zambra" mit den untröstlichen Tiefen des "cante jondo", der den aufmerksamen Hörer mit magischen

Kräften beschwört. Kastilien – Urheimat der spanischen Sprache – ist heute noch Bewahrer von Romanzen und episch-lyrischen Liedern aus historischen Zeiten. In Galizien (Finisterre) – keltische Enklave des maritimen nordwestlichen Spaniens – hört man tief bewegende Klagelieder, fast ohne Worte (alalas) sowie altpastorale Ständchen und Tänze mit dem Dudelsack (gaita). Stolz sind die Asturier auf ihre uralten Tänze. In Aragonien und Navarra spielt und tanzt man die leichtbeschwingte "jota" im 3/8 Takt. Katalonien (mit Valencia und den Balearen) gehört mit dem italienischen Piemont zu einer Folklore-Region, die eher mehr von Frankreich als von Spanien abhängt. Sein weltweit berühmt gewordener Tanz ist die "sardana". Schlussendlich ragt das Baskenland, mit seiner eigenen Sprachen und seinem eigenen Brauchtum, weit nach Frankreich hinüber. Diese ethnische (aber leider nicht politische) Einheit – Kernpunkt chronischer Unruhen und Wirren – bewahrt ein Erbe von Volkstänzen höchsten Interesses. Aus der vokalen und instrumentalen Produktion all dieser so verschiedenartigen "Dialektzonen" ragt jedoch die repräsentativste Ausdrucksform spanischer Musik, universell betrachtet, hervor: der **Flamenco** Südspaniens. Der Flamenco geht auf den "cante jondo" zurück. Ursprünglich wurde er ohne Instrumentalbegleitung gesungen. Zeitgenössische Künstler begleiten ihn mit Gitarre sowie Händeklatschen und spielen sogar reine Instrumentalversionen. Eine beschwörende Tendenz zum Dramatischen dauert immer noch an. Die melodisch-rhythmischen Formeln und tonalen Strukturen können strikte geregelt sein, aber gute Künstler nehmen sich die Freiheit zu improvisieren. Wir sind dann weit entfernt vom biedereren kleinen Volkslied und dringen in eine reservierte elitäre Kunstsphäre. Der Flamenco ist die wichtigste musikalische Ausdrucksform der Zigeuner, der "Gitanos".

Marcel Cellier: "Die Volksmusik in Spanien" (gekürzt)



11

«Und uf Dich chamä zellä!»
SUSI BLASKO ALS NACHBARIN

«OH...DIA JUGEND!
KINGA FRATER ALS ALTE FRAU

Spanische Musikgeschichte aus der Vo- gelperspektive

“Wegen des bedauerlichen Zustandes unserer Kenntnis der spanischen Musik ist dieses Gebiet, abgesehen von einigen flüchtigen Anspielungen in Handbüchern für Musikgeschichte, noch nicht in Angriff genommen worden.” Dies schrieb Paul Henry Lang 1941 in “Music in Western Civilization”. Noch heute erscheinen in unseren Breiten renommierte mehrbändige Werke der Musikgeschichte, die die spanische Musik nur am Rande oder überhaupt nicht erwähnen. Hofft man gar in einem öffentlichen Musikgeschäft wie Jecklin in Zürich Informationen zur Zarzuela zu finden, so muss man bald feststellen, dass es schwieriger ist, ein spanisches Buch in die Hand zu bekommen, als ein Paperback über indische, afrikanische oder gar vietnamesische Musik. Versuchen wir einen kurzen Einblick in die Geschichte der spanischen Musik zu gewinnen und unsere Vorstellungen ein wenig zu differenzieren!

Die grossen Entwicklungslinien in der spanischen Musik verlaufen sehr ähnlich wie in der nordeuropäischen. Das hängt damit zusammen, dass der Kulturaustausch trotz der geographischen Randlage Spaniens zu allen Zeiten sehr reger gewesen ist. Man denke an die Familienbeziehungen der Herrscherhäuser von Kastilien, Aragonien und Navarra zu denjenigen von Frankreich, England und Deutschland im Mittelalter oder die an Herrschaft des Hauses Habsburg unter Karl V. und seinen Nachfolgern im 16. Jh. Auch war die Macht der römisch-katholischen Kirche in Spanien immer sehr gross und trug zum Prozess der Internationalisierung bei. Daneben gab es aber auch Einflüsse, die sich auf die spanische Kunst stärker auswirkten als auf Nordeuropa: das sind vor allem der grosse Strom der hebräischen und arabischen Kultur und die Kunst der Gitanos (Zigeuner), die besonders in Südspanien eine Rolle spielte. Eigentümlich für die spanische Musik scheint es auch zu sein, dass die Volksmusik zu allen Zeiten, und auch heute, eine besonders breite Basis und einen grossen Facet-



tenreichtum besitzt.

Schauen wir zuerst auf die Entwicklungslinien, die parallel zu den unsrigen verlaufen.

Die früheste uns in schriftlichen Quellen erhaltene spanische Musik ist die einstimmige Kirchenmusik. Die Kirche von Toledo gilt als die älteste des Abendlandes. Aus dem 9. bis 11. Jahrhundert sind uns wertvolle Handschriften der westgotischen-mozarabischen Liturgie bekannt.

Aber auch nichtliturgische einstimmige Musik wurde in reichem Masse aufgezeichnet. Das schönste Beispiel für profane spanische Musik des Mittelalters ähnlich der Troubadourlyrik sind die “Cantigas de S. Maria”, die von König Alfons dem Weisen (1252 – 84) verfasst wurden. Die kunstvoll bebilderte Handschrift ist eines der grossartigsten Zeugnisse mittelalterlicher Kunst überhaupt.

Die frühe mehrstimmige Musik wurde in Spanien ebenso gepflegt wie in Notre Dame de Paris. Im 15. Jahrhundert entstanden einheimische Schulen geistlicher und weltlicher spanischer Musik, welche die spanischen Musiker förderten und die Komposition mehrstimmiger spanischer Musik anregten. Besonders die königliche Kapelle soll einen guten Ruf besessen und Musiker in alle Welt geschickt haben.

Unter den nationalen Schulen sind die von Andalusien und Kastilien die bedeutendsten. Die Musiker dieser Regionen wirkten fast alle einige Zeit an ausländischen Musikzentren, viele an der päpstlichen Kapelle in Rom, und lernten dort verschiedene neue Stile kennen. Die Biographien der spanischen Musiker des 16. Jahrhunderts sind den Lebensgeschichten niederländischer, deutscher und italienischer Komponisten der Zeit sehr ähnlich. Der blinde Cembalist, Organist und Komponist Cabezón (1510 – 60) z. B., der im Dienste Karls V. stand, unternahm im Gefolge Philipps II. eine Reise nach London und soll durch sein Spiel die englische Virginalmusik angeregt haben. Morales (ca 1500 – 1553) und sein Schüler und Nachfolger Guerrero (1528 – 99) kannten sich sehr gut im Stil der italienischen sakralen Musik aus und hinterliessen ein reiches Opus an Motetten und Messen, die sich heute bei Chorsängern grosser Beliebtheit

«Sulaika i der Wüeschi...»
MICHAEL SCHLITNER
ALS ATENODORO



14

«En Antwort gib ich später!»
KERSTIN BECKMANN ALS
MARI-PEPA



erfreuen wegen ihres klaren kontrapunktischen Stils. Am vertrautesten erscheint uns wohl *Victoria* (ca. 1550-1611) weil seine Musik Ähnlichkeiten mit dem Stil von Palestrina aufweist. Kein Wunder – war Victoria doch Schüler und Nachfolger des grossen Italieners. Wer *mehrstimmige weltliche Musik* bevorzugt, kann auch diese bei den spanischen Komponisten des 16. Jahrhunderts finden. Es sind uns reichhaltige Sammlungen mit Madrigalen, Villancicos, Sonetten und komischen Ensalades überliefert. Auch *Instrumentalmusik* aus dieser Zeit ist uns erhalten. Die beliebtesten Instrumente waren Orgel und Vihuela, die Vorläuferin der Gitarre. Anfang des 17. Jahrhunderts wurde eine eigene *Facultad organica* gegründet, die grosse Meister wie *Cabanilles* (1644 – 1712) hervorbrachte, der eine Kunstreise an den Hof Ludwigs XIV. unternommen haben soll.

Wie wir bis jetzt gesehen haben, entstanden bis zum 17. Jahrhundert spanische Kompositionen von internationalem Zuschnitt. Das beginnt sich jetzt zu ändern. Zwar wird auch weiterhin spanische Musik in allen Gattungen komponiert, aber die Komponisten, die im 17., 18., und 19. Jahrhundert Musikgeschichte schreiben, tragen italienische, französische und deutsche Namen. Vor allem die italienische Oper tritt – wie überall in Europa – ihren Siegeszug an. Ihre Allgegenwart hat auch in Spanien lähmende Wirkung. Aber nicht nur! Der *Widerstand gegen die italienische Musik* bringt auch eine eigene Form des Musiktheaters hervor, in dem hochkarätiges Sprechtheater mit Musikeinlagen verbunden wird. Die Zarzuela erfreute sich grosser Beliebtheit in Spanien, und so schrieben die meisten Komponisten, auch wenn sie Kirchenmusiker waren, eine grosse Zahl von Zarzuelas. Die meisten griffen bewusst auf die spanische Volksmusik zurück, um gegen die starken Italiener einen Boden zu gewinnen.

Auch die *Instrumentalkomponisten* versuchten einerseits, sich der Eigenart der Volksmusik zu vergewissern, andererseits bemühten sie sich, Kontakt mit den Fremden aufzunehmen. Ein bekanntes Beispiel ist im 18. Jahrhundert Padre *Antonio Soler* (1729-83), der bei Domenico Scarlatti,

dem damals berühmtesten Klavierkomponisten, die neue Form der *Sonate* zu schreiben lernte. Von Soler existiert ein grosses instrumentales Oeuvre, darunter mehr als 100 Sonaten. Auch ein grosser spanischer Gitarrist, *Fernando Sor* (1778 – 1839) suchte den Kontakt zum Ausland. Er unternahm Konzertreisen von London bis Moskau und lebte schliesslich in Paris. Seine Musik ist ebenso international wie die von Beethoven, und seine *Gitarrenwerke* gelten als Höhepunkte ihrer Gattung.

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts gewinnen überall in Europa die *Nationalstile* an Bedeutung. Man denke an Chopin, Smetana, Dvorak oder Sibelius. Auch die Spanier besinnen sich wieder auf ihren eigenen Volkston und versuchen ihn in Musikstücken aller Art, nicht nur in der Volksmusik und der Zarzuela, zum Erklängen zu bringen. Komponisten anderer Länder, vor allem Franzosen, waren plötzlich elektrisiert von spanischen Rhythmen und schrieben Werke *à l' Espagnole*. Die berühmtesten Beispiele stammen von Ravel und Debussy und natürlich von Bizet, der mit seiner Oper "Carmen", zu der ihn eine Zarzuela inspiriert haben soll, die spanische Musik weltweit in Erinnerung rief. Im 19. Jahrhundert gibt es auch wieder spanische Komponisten mit ganz grossen Namen: *Albéniz* (1860 – 1909), *Granados* (1867 – 1916) und vor allem *de Falla* (1876 – 1946). Ihre Werktitel, sei es Klavier-, Gitarren- oder Orchestermusik, beziehen sich ausdrücklich auf spanische Sujets, wie de Fallas "Noces en las Jardines de Espana". Die Musik erhebt damit den Anspruch "typisch spanisch" zu sein. Auch *Liederkomponisten* werden aktiv. An grossen spanischen Texten hat ja nie ein Mangel bestanden. Namen wie *de Falla*, *Garcia Lorca* (als Dichter und Komponist), *Toldra*, *Turina*, *Guridi* sind allen Sängerinnen bekannt.

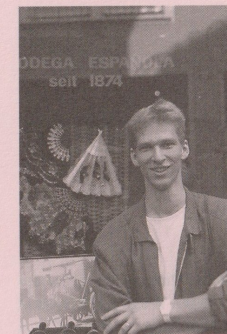
Die *Tradition der volksmusikinspirierten Kunstmusik* wird auch heute von eher traditionalistischen Komponisten weitergeführt. Daneben gibt es eine Reihe Komponisten, die sich auf *neue experimentelle Techniken* einlassen. Sie haben dasselbe Schicksal wie unsere Avantgardisten: man

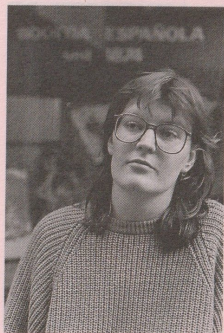


«Ich han das Wiibsbild satt!»
SANDRA NICKL ALS SOLEDAD

15

«Weniger Gschrei!
Mee Ornig!»
ROLAND WETZEL ALS
SEÑOR CANDELAS





16

hört ihre Werke in Konzerten für neue Musik — die Aufmerksamkeit des grossen Publikums aber müssen sie sich erst noch erkämpfen. Die spanischen Komponisten kennen aber noch ein anderes Problem: die Franco-Diktatur hat nicht nur die politische, sondern auch die künstlerische Umwelt ausgeschlossen. Da die Franquisten die Kunst genauso überwachten wie die Nationalsozialisten dies in Deutschland taten, hatten die Künstler Mühe, sich zu behaupten. Als die Diktatur zu Ende ging, (1973) glaubten sie, musikalische Stile aufarbeiten zu müssen (z. B. die serielle Musik), die im übrigen Europa bereits ad acta gelegt worden waren. Lange Zeit fühlten viele spanische Musiker sich verunsichert und versuchen verzweifelt, ihre Identität zu finden.

Wie sag' ich's meinem Publikum?

Die Primadonnen der Zarzuelas sind Schauspielerinnen, die singen, nicht Opernsängerinnen, die sprechen. Entsprechend hat das Libretto dieser Stücke einen höheren Anspruch, als es bei der kleinen Form zunächst scheint: Das gesprochene Wort, der pointierte Dialog gehört eng zur Gattung.

Wer in Zürich die "Revoltosa" aufführen möchte, steht vor der Frage, wie diese Sprechpartien zu gestalten sind, damit sie leicht über die Lippen und verständlich ins Ohr gehen. Wir haben uns zu einer Fassung in Zürcher Mundart entschlossen. Natürlich könnte die Wahl des Dialektes aufgefasst werden als Versuch, die lokale Mundart-Kultur zu fördern, oder umgekehrt als Absage an kulturellen Anspruch; beides wäre ein Missverständnis. Es geht uns in den Sprechpartien lediglich darum, das Publikum auf dem nächsten Weg zu erreichen.

Von Gerold Späth gibt es ein Hörspiel in zwei Fassungen: "Heisser Sonntag", "Heisse Sunntig". Wenn man unseren Text damit vergleicht, so findet man eine erstaunliche

«Wüschtlung...»
BARBARA WYSS
ALS ENCARNÀ

Uebereinstimmung in der Absicht und in den Mitteln, obwohl das Hörspiel erst nachträglich, als eine Art Kontrolle, beigezogen worden war.

Die Umarbeitung der spanischen Vorlage geschah in drei Schritten: Zunächst erstellten mehrere Hände eine möglichst wörtliche hochdeutsche Fassung, daraus entstand eine zürichdeutsche Fassung aus zwei Händen, und diese wurde schliesslich noch geglättet und ins Reine gebracht. Wir entschlossen uns auch bei der Umformung dazu, den Text vollständig bereitzustellen und der Arbeit auf der Bühne nicht mit Kürzungen vorzugreifen.

Wieweit das Vorhaben geglückt ist, wird erst die Aufführung erweisen. Einen grossen Gewinn haben die Beteiligten aber jetzt schon davongetragen, denn die Finessen eines Textes, die dramatischen Qualitäten usw. erschliessen sich beim Uebersetzen bis ins letzte. Und wie immer bei Unternehmungen, die nur in Zusammenarbeit möglich sind, hat sich an der Schule eine erfreuliche Gemeinschaft über Fachgrenzen und Statusunterschiede hinweg ergeben.

Thomas Gehring

Eine Fremde

Ich denke mir: eine karge Landschaft, ausgedorrt von der heissen Sonne, ein paar Bäume am Hügelkamm, knorrig, mit flacher Krone, in paralleler Stellung wie vom Wind in die eine Richtung gebogen, obwohl die Luft steht still, kein Wind auszudenken. Vielleicht ein Olivenhain, nicht auszumachen, ob zufällig oder absichtlich an diesem Fleck, in dieser Aufstellung gewachsen. Grillen und ein paar Eidechsen, die sich in ihrer Farbe dem lehmigen, rissigen Boden angepasst haben.

Weit, weit, zwischen dem braunroten trockenen Gebüsch, kaum erkennbar ein Bus. Ein Reisebus, überdeckt von Schmutz und Staub. Eine ziemlich holprige Sache, über-



FOTO: THEA GOLDMANN

17

«ya voy!»
MIRIAM SENNHAUSER
ALS CHUPITOS

Spanische Volkstänze
BRITTA KUHN, BEATRICE
STETTNER, MANUEL FISCHER
UND MICHAEL SCHLITNER

18



hauptsächlich verwunderlich, dass er sich fortbewegt. Eine grosse Staubwolke hinter sich herziehend, ziemlich lärmig, verschwindet er hinter Baumgruppen und flachen Hügeln in der Landschaft, um bald wieder aufzutauchen.

Ein paar Häuser, eine kleine Stadt, weit weg von jedem grösseren Ort, goldig-rot in der Abendsonne. Lange Schatten auf einem leeren Platz. Wenige Bäume, ein paar Laternen, ein Brunnen, vielleicht ein Ziehbrunnen, in der Mitte. Und ich, etwas hilflos, als einzige in dieser verlassenen Gegend ausgestiegen, auf meinem Koffer sitzend, mit den paar Requisiten, Fächer, Tuch, Schminke und Puder.

Nicht viel Zeit bleibt, Fensterläden gehen auf, Stimmen dringen aus den Häusern, vielleicht ein paar Gitarrenklänge. Ich muss meine Wohnung beziehen.

Ich denke mir: in der Ferne ein Punkt, nur durch seine Bewegung von dem grauen Weg und der rotbraunen Landschaft zu unterscheiden, flimmernd in der heissen Luft, wie eine Fatamorgana. Vielleicht also vermeintlich gesehen, nur angenommen. Die schöne Frau auf dem Maultier, die Beine seitwärts, Schweiß auf der Stirn, grosse dunkle Augen, jetzt vor Müdigkeit halb geschlossen, in fernen Gedanken, ein voller Mund, der geschlossen summen könnte. Schwarzes, wildes Haar, flüchtig zusammengebunden.

Im Schlepptau ein kleineres Maultier, beladen mit Bündeln und zuvorderst ein Mann, ein Eseltreiber wohl, der die Tiere am Zaum hinter sich herzieht, nass vor Schweiß in der glühenden Sonne.

Ein Junge vielleicht, der sie als erste entdeckt und die Nachricht schnell in der Stadt verbreitet. Eine Fremde. Eine Schöne.

Simona Ryser



19



Produktion:
Kantonale Maturitätsschule
für Erwachsene
Schönberggasse 7
8001 Zürich
Telefon 01 / 261 66 30

Redaktion und Text:
Maria Waser

Umschlag und Plakat:
Peter Pfister

Konzeption und Gestaltung:
Peter Pfister

Druck:
Buchmann Druck AG, Zürich





Die legendäre Sopranistin Vera Schlosser coacht die Sängerinnen und Sänger, rechts daneben Maria Porten nach der Aufführung

Unser Weg zur Zarzuela "La Revoltosa"

In Spanien gibt es Hunderte von "Zarzuelas". Es sind Zeugnisse einer Unterhaltungskunst, die leicht bekömmlich, in ihren Spitzenprodukten aber nie banal ist. Wir glaubten mit "La Revoltosa" ein Werk gefunden zu haben, mit dessen Erarbeitung wir leicht und sicher zum Verständnis dieser typisch spanischen Musikgattung vorstossen könnten. Jetzt wissen wir: Sicher ist dieser Weg, aber leicht mitnichten. Das erste grosse Hindernis war die Sprache. Die Zarzuela ist eine teils gesungene und teils gesprochene Form des Theaters. Die gesprochenen Partien hätten wir in der Originalsprache nie bewältigen können ;denn spanisch sprechen heisst noch lange nicht,das Vorort - Madrilenisch der Revoltosa verstehen. Wir sahen uns also nach Uebersetzern um, und dieser unfreiwillige Halt wurde zur ersten Denkpause. Einige offizielle Spanisch Vermittler wiesen unser Ansinnen empört zurück: eine Revoltosa übersetzt man doch nicht! Andere wären bereit gewesen, verlangten aber für uns unbezahlbare Uebersetzerlöhne. Wir wollten aber nicht aufgeben. In der Not besannen wir uns darauf,dass an unserer Schule neben den Italienern ja auch Spanier aus der 2. Generation studieren. Eine junge Französischlehrerin,die auch Spanisch studiert hat, gründete eine Gruppe, die zunächst eine Rohübersetzung anfertigte. Eine 2. Gruppe, bestehend aus einer Schülerin und einem Lateinlehrer, erstellte eine geglättete Fassung. Sie merkten aber bald, dass die Spässe dieses Volksstückes "den Schweizer SchauspielerInnen besser über die Zunge und den ZuhörerInnen ins Ohr gehen" würden, wenn man sie auf Zürcherisch formulieren könnte. So entstand eine Mundartfassung. Die Uebersetzungsfragen brauchten viel Zeit. Aber auch in der Musik türmten sich die Probleme. Es war von Anfang an klar, dass wir in den gesungenen Partien die spanische Sprache beibehalten würden. Aber die Gesänge der Revoltosa sind weder spanische Volkslieder noch italienische Belcanto-Arien.Sie enthalten viele rezitativartige Passagen mit Dialogen in rasantem Wortwechsel und für uns vertrackte Rhythmen. Auch der Charakter dieser Musik machte uns zu schaffen. Wenn bei uns eine schöne Frau einen Aufruhr unter den Nachbarn provoziert, dann neigen wir in unserer Dramatik zu pathetischen Ritardandi und ernsthaften Drohgebärden. Geschimpft wird in der Revoltosa auch - aber mit einer vitalen Freude am Wettkampf und mit einer "Kraft aus dem Bauch heraus". Es geschieht eine "Durchputzete" mit Tempo und guter Laune. Dieses kraftvolle Tempo,das nie nachlässt! Wieviel Mühe macht uns das! Die schöne Revoltosa selbst ist nie böse oder beleidigt, sie verliert nie ihren Charme- und doch ist sie keine oberflächliche Babe.Auch die anderen Frauen sind zwar manchmal zornig und behaupten energisch ihren Platz, aber sie agieren nicht als Moraltanten mit säuerlichen Mienen. So bleibt die Musik immer leicht und beschwingt oder in einem kurzen Moment des Liebeskummers auch traurig-aber eben wieder traurig ohne Selbstmitleid und Durchhängen. Ich glaube, dass wir durch die intensive Beschäftigung mit der Revoltosa auf unserem Weg zu den Spaniern ein gutes Stück vorangekommen sind, und wir hoffen unsere Erfahrungen auch ans Publikum weitergeben zu können.

Die Revoluzzerin oder die Geschichte vom Kampf der Geschlechter in Spanien.

Ich weiss, was Ihr jetzt denken werdet: "Schon wieder einer, der die Rollen vertauschen möchte!"

Nein. Es geht um die diesjährige Theaterproduktion der KME: Am 5. November 1991 war Premiere im Theatersaal der Uni Irchel. Zu sehen und zu hören gab es „La Revoltosa“ von José López und Carlos Fernandez mit Musik von Rupert Chapé.

Die Handlung ist die Karikatur von „Carmen“ von „Der Bluthochzeit“ und wie sie alle heissen.

Karikatur deshalb - und das ist nicht im geringsten abwertend gemeint - weil dieses Stück ursprünglich als Nachspiel im Rahmen eines grösseren Bühnenwerks gedacht war und zur „Auflockerung“ dienen sollte.

Alle die an der Premiere dabei waren, und ich erlaube mir das in ihrem Namen zu schreiben, haben sich bestimmt nach der Vorstellung aufgelockert gefühlt. Die Karikatur war gelungen. Was hat aber der Titel mit der Revoltosa zu tun?

Man/frau bekam zu sehen, wie der Streit um die grammatikalischen Ungenauigkeiten unserer Sprache (ich spreche von -Innen, man/frau etc.) auf einer anderen Ebene ausgeführt worden.

Es ging nicht um die Emanzipation der Frau und des Mannes auf dem Papier.

Es wurde (vor allem von den Frauen) mit Leidenschaft und viel Witz dafür gekämpft, dass die verteilten Rollen (welche auch immer) eingehalten wurden. Die Kämpfe wurden - von einem 8-teiligen Orchester musikalisch unterstützt (Leitung: Maria Waser) - in packenden Gesangsduellen (auf Spanisch) ausgeführt.

Der Grund für diese Kämpfe war Mari-Pepa (von Simona Ryser dargestellt und hervorragend interpre-

tiert). Sie verdrehte ganz zum Neid der Frauen die Köpfe (fast) aller Männer von Lavapiés (Madrider Quartier). Nur Felipe (Martin Stürm) scheint sich über Maria-Pepa, keine Gedanken zu machen. Als stolzer Hidalgo, geht es ihm gegen den Strich einer Frau nachzuschauen, geschweige denn nachzulaufen. Aber wie es halt so ist, siegt die allmächtige Liebe über den Stolz, als Felipe merkt, dass Maria-Pepa sich wirklich für ihn interessiert. Olé.

Es war ein schöner Abend. Das Programmheft mit den Autogrammen der Beteiligten, die ich nach der Vorstellung noch erhalten konnte, wird in meinem Theater- und Konzerttagebuch und in meinen Erinnerungen einen besonderen Platz einnehmen.

Andreas Venakis 831



«La Revoltosa»

Eine Zarzuela-Aufführung in der Universität Irchel

zm. Die Zarzuela könnte man als spanische Operette bezeichnen; sie ist ein musikalisches Bühnenstück, in welchem relativ viel gesprochen wird, in welchem die aus der Rokoko-Klassik kommende Musik leichtfüssig, anspruchslos, aber doch kultiviert daherkommt – im Gegensatz zu vielen deutsch-österreichischen Operetten nie billig oder kitschig, aber mit starken Einflüssen der spanischen Volksmusik. Die gesungenen Partien stellen an die Gesangkunst keine allzu grossen Anforderungen, vielmehr stehen sie dem Volkslied nahe, und die Stoffe stammen aus dem Alltag der spanischen Dörfer oder Vorstädte und sind dem Volksmund entnommen. Die Zarzuela entstand in einer ersten Form, noch mit mythologischen Themen, Mitte des 17. Jahrhunderts im Sommerpalast Philipps IV. und fand die beschriebene volkstümliche Form 1832 in bewusster Wiederaufnahme der einheimischen Theatertradition, als Gegengewicht zur übermächtigen italienischen Oper. Zu Zeiten, da unser Radio noch vielfältiger Kulturträger war, wurden im Rahmen der Opernabende ab und zu auch Zarzuelas dargeboten, die musikalisch durchaus auf der Höhe bester deutscher Singspiele standen.

Es war eine sehr gute Idee, im Rahmen der Zürcherischen Kantonalen Maturitätsschule für Erwachsene eine Zarzuela mit den schuleigenen Kräften einzustudieren und öffentlich aufzuführen. Um den Inhalt zugänglich zu machen, wurden die grossen gesprochenen Teile von den Teilnehmern zunächst ins Deutsche, dann konsequenterweise gar in die Zürcher Mundart übersetzt, womit eine flüssige, einem hiesigen Volksstück entsprechende, jedermann verständliche Wiedergabe möglich wurde. Der Text der gesungenen Partien wurde dagegen in spanischer Sprache belassen. Die technisch nicht sehr anspruchsvollen Gesänge lassen sich von nicht oder nur zu einem kleinen Teil ausgebildeten Stimmen gut bewältigen. Etwas schade war, dass die Orchesterbesetzung stark verändert werden musste, indem auf die Streicher fast ganz verzichtet und ein etwas holperiger Bläasersatz geschaffen wurde, der dem klar hörbar von Gitarrenmusik ausgehenden ursprünglichen Satz wenig gerecht wird.

Es versteht sich, dass die Wirkung eines solchen Stücks von der Unmittelbarkeit und Virtuosität des Spiels und des Textvortrags abhängt. Trotz einer sicher guten Regiearbeit von *Sirkka Varonen* sind die Spieler noch wenig aus sich herausgegangen und hatten Mühe, sich in die Rolle von Volkskomödianten zu versetzen, während die

Musik von *Ruperto Chapi* in ihrer einfachen, kaum je mehrstimmigen Faktur unter der Leitung von *Maria Waser* in den Tempi, den Taktwechseln zwischen $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ und auch im Kontakt zwischen Sängern und Instrumentalisten bestens zur Darstellung kam. Das einfache, aber malerische Bühnenbild von *Nina Seiler* und *François Zipper*, das sich der kleinen und vor allem nicht hohen Bühne des Theatersaals in der Universität Irchel gut anpasste, liess den Spielern wenig, aber genügend Raum zur Entfaltung, und die bucklige Alte ganz am Rand, die sich über ein Buch beugt und dem Gesamtbild Atmosphäre verleiht, entpuppte sich dem aufmerksamen Beobachter als geschickt eingebaute Souffleuse in Ermangelung eines entsprechenden Unterstands.

Auch wenn «La Revoltosa» nur ein *Saineté Lirico*, also eine kleine Zarzuela ist, alles Wesentliche ist an ihr erfahrbar. – In wechselnden Besetzungen wird das Stück noch bis und mit Sonntag jeweils um 20 Uhr gespielt.

ZürnTip 1. - 7. Nov. 1991



Schülerinnen der Kantonalen Maturitätsschule für Erwachsene.

«La Revoltosa» – ein spanisches Volksstück

Vital und heiter

«Zarzuelas» kennt man hier wenig, diese ur-eigene Form des spanischen Musiktheaters. Ein Ensemble der KME bietet nun die Möglichkeit, eins der besten Stücke daraus kennenzulernen.

Ob sich der Junggeselle Felipe und die schöne Mari-Pepa dann wirklich kriegen, das werden die Besucher von «La Revoltosa» noch früh genug erfahren. Liebe ist Liebe, auf dem Theater, in allen Sprachen, in allen Ländern, in vielen Variationen immer das gleiche. Aber ganz nebenbei oder sogar zur Hauptsache, weil's eben immer das gleiche ist, werden die Besucher dabei eine Musikgattung kennenlernen, die bei uns überhaupt nicht gepflegt wird (wie auch?) und allenfalls auf raren Platten zu finden ist.

In Spanien jedoch gibt es Hunderte von Zarzuelas, heitere Musiktheaterstücke, die Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden. Calderon de la Barca gilt als Schöpfer des Genres, das von den in jener Region häufigen Brombeerbüschen, den «zarzas», seinen Namen

erhielt. Dabei ging's nicht um grosse Oper, wie sie in jenem Jahrhundert die Italiener und Franzosen entwickelten. Selbst renommierte Kirchenmusiker schrieben für diese Form.

Der Text wird gesprochen, wenn die Handlung vorwärtsgehen soll. Die Schauspieler(innen) müssen zwar singen können, aber es handelt sich eben nicht um Sänger(innen), die auch sprechen. Das kommt wohl auch dem Ensemble der KME entgegen, das von Sirkka Varonen und Maria Waser-Porten geleitet wird.

Es bedurfte einiger Künste und viel eigener Initiative, dieses spanische Stück umzuarbeiten. Es käme uns wohl sonst allzu spanisch vor. Einiges daran wäre schlicht unverständlich. So hat man eine möglichst wörtliche hochdeutsche Fassung hergestellt. Dann entwickelte

sich eine zürideutsche Version, die schliesslich noch bereinigt wurde.

So mag eine Situation entstehen, die dem Besucher der Aufführung zunächst kurios vorkommt, die aber sinnvoll ist: Die Gesänge bleiben spanisch, damit Melodiefluss und Akzentuierung stimmen. Der Dialog hingegen wird auf Schweizerdeutsch gesprochen, so dass die Pointen auch durchkommen.

Kennenlernen kann man nun also nicht nur ein pfiffiges Stück Theater, nicht nur rassige spanische Musik, sondern auch eine andere Kultur. Maria Waser-Porten sagt zur musikalischen Ausdrucksweise: «Wenn bei uns eine schöne Frau einen Aufruhr unter den Nachbarn provoziert, dann neigen wir in un-

Zürich, Uni Irchel (Theatersaal)

Di bis So, 10.11. 20 h

serer Dramatik zu pathetischen Rittardandi und ernsthaften Drogebärden. Geschimpft wird in der «Revoltosa» auch – aber mit einer vitalen Freude am Wettkampf und mit einer «Kraft aus dem Bauch heraus». Es kommt zu einer «Dureputzete» mit Tempo und guter Laune. So bleibt die Musik immer leicht und beschwingt oder in einem kurzen Moment des Liebeskummers auch traurig, aber eben wieder traurig ohne Selbstmitleid und Durchhängen.»

Thomas Meyer