

Janine Krüger (Hannover)

Der metaphorische Süden im argentinischen Tango als Beispiel für die Suche nach Identität

Die argentinische Hauptstadt Buenos Aires war ein Schmelztiegel für Immigrantenströme aus aller Welt, wobei die meisten ihren miserablen Lebensumständen entfliehen wollten, um ein neues, besseres Leben in der neuen Welt zu beginnen. Damit lässt sich schon eines der Wesensmerkmale der urbanen Grundstimmung, der *tanguidad*, die aus soziologischer Sicht die Hafentadtmentalität ausdrückt, herausfiltern: das Fehlen der gewohnten Umgebung, das Fehlen des ethnischen Bezugspunktes. Dass wirtschaftlicher, politischer und persönlicher Erfolg ungemein dazu beitragen, eine neue, starke kulturelle Bindung hervorzubringen, beweist bedingt das Beispiel der nordamerikanischen Nachbarn, die trotz der massiven Immigrationerschwierigkeiten eine Art kollektive Kraft zum Aufbau des Landes hervorbringen konnten. In Argentinien war davon jedoch nichts zu spüren, stattdessen herrschten Unsicherheit, Armut und vor allem Hoffnungslosigkeit. Zwischen diesem Lebensgefühl und den damaligen Tangotexten besteht zweifellos ein enger kausaler Zusammenhang, denn fast alle Textinhalte beschäftigen sich mit dem Thema der Vergänglichkeit, als Reaktion auf die sich immer weiter verbreitende Unzufriedenheit:

Denn, wenn der Mensch in Rom ein Vergänglicher ist, dann ist er es hier noch viel stärker, weil wir [die Argentinier] das Gefühl haben, in einem universellen Kataklismus zu leben, ohne diese Rückendeckung tausendjähriger Tradition.¹

Wenn die miserablen Lebensbedingungen die Ursache und die Angst vor der Vergänglichkeit die Reaktion sind, stellt sich nun die Frage, welche musikalische und textliche Umsetzung daraus resultiert. Man stelle sich einen jungen Immigranten vor, der ins Zentrum der Großstadt aufbricht, um dort sein Glück zu versuchen. Er findet keinen persönlichen Halt und inszeniert daraufhin für sich eine fiktionale Welt, in der sich die glücklichen Erinnerungen mit der Verdrängung der schmerzhaften Erfahrungen mischen. Dies ist der Grund dafür, warum der überwiegende Teil der Tangotexte rückwärts gewandt ist, denn nur in der Vergangenheit findet man die Identität, die man in der Gegenwart noch vermisst. Dieses Lebensgefühl wurde von *tangueros* geteilt, so dass aus der Einsamkeit wieder eine Art Gemeinschaft entstand. Man verstand sich, aber es gibt im Tango nie den Moment, in dem z. B. alle mitsingen: Die Rezeption erfolgt egozentriert, denn Erinnerungen sind persönlicher Art und als essentieller Bestandteil der individuellen Geschichte nicht oder nur schwer gemeinsam vermittelbar. Diese Auswirkung der gesellschaftlichen Empfindung

¹ Horacio Salas, *Der Tango*, Stuttgart 2002, S. 18. Zur Sozialgeschichte des Tangos vgl. auch Julio Mafud, *Sociología del tango*, Buenos Aires 1966, und Pablo Vila, »El Tango y las identidades étnicas en Argentina«, in: *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*, hrsg. von Ramón Pelinski, Buenos Aires 2000, S. 71–97.

und der Suche nach ethnischer Identität in Form des Vergangenheitsbezuges möchte ich mit dem metaphorischen Süden bezeichnen, der sowohl implizit als auch explizit in den Texten angesprochen wird. Es ist dabei zu beachten, dass das Wort ›Süden‹ keinesfalls eine geographische Referenz ist, sondern allein durch seine Assoziation mit Wärme und Wohlfühl verstanden wird. Somit wird mit Hilfe des metaphorischen Südens eine interne Welt beschrieben, die im spannungsvollen Gegensatz zur externen Realität steht.

Das bekannteste Tango-Canción in diesem Kontext ist wohl die Komposition *Sur* von Anibal Troilo mit dem Text von Homero Manzi aus dem Jahre 1948. Es heißt hier:

San Juan und das alte Boedo und der ganze Himmel, Pompeya und weit drüben die Überschwemmung. [...] Die Ecke des Schmieds, Schlamm und Pampa, dein Haus, dein Gehweg und der Graben, und ein Duft von Unkraut und Luzerne, der mir von neuem mein Herz erfüllt.²

Mit erschreckender Beiläufigkeit wird der Tango als traurig, melancholisch und nostalgisch beschrieben, auch wenn die wenigsten diese Charakteristika miteinander in Bezug setzen können. Das eigentlich Traurige und Schmerzhaftes im Tango ist die Erkenntnis, dass die imaginäre Welt, in der nach Identifikation gesucht wird, nicht bzw. nicht mehr existiert und damit das bewusste Wahrnehmen der fortschreitenden Zeit verstärkt wird. Betrachtet man sich die angesprochenen Titel weiter, so kommt man im Refrain des Tangos *Sur* zu folgendem Resümee:

Nie mehr werd' ich beleuchten mit den Sternen unseren friedvollen Gang durch die Nächte von Pompeya. [...] Die Vorstadtstraßen und die Vorstadtmonde und meine Liebe in deinem Fenster, alles ist gestorben, ich weiß es schon.

In dem Tango *Tiempos viejos*, ein weiteres der zahllosen Beispiele, heißt es mit nicht geringerer Bitterkeit:

Erinnerst du dich, Bruder, wie schön sie war? Man machte einen Kreis, um sie tanzen zu sehen. Wenn ich sie heut so alt auf der Straße seh, wend ich mein Gesicht ab und fange an zu weinen.³

Zusammenfassend kann man also sagen, dass die durch die Texte ausgedrückte Metafiktion ein Ausdruck des Lebensgefühls ist. Sie dient als Unterstützung bei der Identitätssuche, indem das vergangene Zugehörigkeitsgefühl noch einmal erfahrbar gemacht wird und letztendlich durch dessen Entlarvung als reine Erinnerungswelt einen bitteren Nachgeschmack hinterlässt. Die schmerzhaftes Erkenntnis, dass der Süden mittlerweile zum kalten Norden geworden ist, bringt prinzipiell keinerlei Fortschritte für den aktuellen Selbstfindungsprozess, sondern verstärkt eher die Introversion. Wohl aber entsteht ein emotionales Polster, eine Art Hinterzimmer, in das man sich zurückziehen kann, in dem man Vertrautheit und Verständnis vorfindet und in dem die Möglichkeit zur persönlichen Spiegelung besteht.

2 Zitiert nach Salas, S. 277.

3 Zitiert nach Dieter Reichardt, *Tango. Verweigerung und Trauer*, Frankfurt a.M. 1984, S. 373.

Den Tangos aus den Jahren 1925 und 1948 soll nun Astor Piazzollas Komposition *Sur. Regreso al amor* folgen, ein als Filmmusik intendiertes Stück aus dem Jahre 1988. Zu dieser Zeit war der Tango als massenkulturelles Phänomen nicht mehr existent. Piazzolla gilt zwar vielen Westeuropäern als der Protagonist des Tangos schlechthin, jedoch ist in seinem Heimatland seine Zugehörigkeit zur Tangokultur bis heute umstritten.⁴

Im Zentrum der Filmhandlung steht der Argentinier Floreal, ein politischer Gefangener der Militärdiktatur, welcher sich nach seiner Entlassung mit einer vollkommen veränderten Welt konfrontiert sieht. Das Anknüpfen an seine Liebesbeziehung sowie das Einleben in eine veränderte Gesellschaft gestaltet sich in jeder Hinsicht schwierig, so dass er nach kurzer Zeit seine neu gewonnene Freiheit weder schätzen noch ausleben kann. Die Art, wie der Film *Sur* die Auseinandersetzung mit der nationalen Geschichte und damit auch mit dem eigenen Schicksal behandelt, wird auch in der Komposition *Sur. Regreso al amor* Bezüge zu prägenden, jedoch vergangenen musikalischen Einflüssen deutlich. Interessant ist in der folgenden Betrachtung, dass die Komposition eine instrumentale Bearbeitung des Tangos *Vuelvo al sur* ist, dessen Musik von Astor Piazzolla und dessen Text vom Regisseur Fernando Solana stammen. Piazzollas Motivation war es, den Einsatz von Sängern und damit den Gebrauch des Wortes als Medium weitgehend auszuschließen. Im Verlauf seiner Karriere wurde *Sur. Regreso al amor* in der instrumentalen Bearbeitung zu einem festen Bestandteil des Quintettrepertoires, während das Tango-Canción *Vuelvo al sur* nur auf dem Filmmusikträger zu finden ist.

Das Stück lässt sich grob in drei Teile untergliedern, welche durch eine Einleitung und eine Coda eingerahmt werden. Jeder Teil ist durch eine unterschiedliche Begleitstruktur bestimmt, welche alle in der Zusammenführung der linken Hand des Klaviers mit der Kontrabassstimme dem Beispiel Orlando Goñis folgen, des Pianisten des Orchesters Anibal Troilo. In der Einleitung besteht darüber hinaus ein weiterer Bezug zu Goñi: das tango-spezifische Vierer-Metrum im Stile des Walking Bass:

The image shows a musical score for the piano and double bass parts of the introduction of 'Sur. Regreso al amor'. The piano part is written in the right hand of a grand staff, and the double bass part is written in the left hand. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The piano part consists of a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The double bass part features a walking bass line with a characteristic four-beat pattern.

Notenbeispiel 1: *Sur. Regreso al amor*, rhythmisches Fundament der Einleitungstakte⁵

4 Vgl. Janine Krüger, *Zum Verhältnis Astor Piazzollas zur Tradition des argentinischen Tangos*, Wissenschaftliche Hausarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien, Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar 2003.

5 Die hier verwendeten Notenbeispiele sind der unveröffentlichten Transkription dieses Tangos durch Christiaan van Hemert entnommen, dem ich für die Erlaubnis zum Abdruck herzlich danke.

Die Wirkung des als kräftigendes rhythmisches Fundament intendierten Stilmittels ist allerdings eine andere: Zum einen fehlt die im Tango übliche verstärkte Betonung der ersten und dritten Zählzeit, zum anderen ergibt sich durch die von Piazzolla gewählte Tempo- und Taktwahl eine zeitliche Dehnung des Begleitmotivs. Die Übernahme der chromatisch geführten Auftakte (so wie man es beim *arrastre* oder *canyengue* nachvollziehen kann) sichert zwar den Tangocharakter, jedoch entsteht ein Höreindruck, als drehe sich die Einleitung im Kreis. Die ostinate Begleitung lässt keine Vorwärtsbewegung zu.

Von einer dazu kontrastierenden, sich frei entfaltenden Melodiestimme im üblichen Sinne, lässt sich bei der Betrachtung der Melodieinstrumente nicht sprechen: Man erkennt ein Dreiklangsmotiv, welches seine Spannung allein aus dem chromatischen Gebrauch von Sequenzen sowie der Verwendung der tangospezifischen artikulatorischen Gegensätze *staccato/portato* erhält. Der Charakter dieses Motivs gleicht durch die pochenden Achtelnoten und die gleich bleibenden Tonhöhen einer inneren Nervosität. Der Eindruck der inneren Verwirrung wird durch den Einsatz der *chicharras* der Violine noch verstärkt, da dieser hier nicht nur als perkussiver Effekt wie im *orquesta típica* gebraucht wird, sondern auch zur Abrundung der entworfenen Stimmung beiträgt: aggressiv und unheilvoll.

Auch im ersten Teil bestimmt die Chromatik das Geschehen der Basslinie, welche jedoch im Gegensatz zum Einleitungsteil in einer Abwärtsbewegung verankert ist. Der sich damit in der Rhythmusgruppe andeutende düstere und klagende Charakter des ersten Teiles findet im Bandoneonsolo seinen melodischen Ausdruck. Es lassen sich bandoneonstilistische Einflüsse Pedro Maffias und Pedro Laurenz' nachweisen, z. B. im Gebrauch des Vorschlags in Takt 19 sowie der Skalenaufgänge in Takt 21:

Notenbeispiel 2: *Sur. Regreso al amor*, Violin- und Bandoneonstimme

Als melodisches Material dienen hier jedoch die Einzeltöne der zu Grunde gelegten Harmonie, welche nach jedem zweiten Takt wechselt. Die Bandoneonstimme erscheint dem Hörer durch die zerrissenen musikalischen Phrasen wie eine Art Improvisation, jedoch über ein bisher unbekanntes Thema. Durch das Fehlen des thematischen Bezuges könnte der gesamte erste Teil als ein Verlorensein gedeutet werden, als unsicheres Umherirren ohne Halt. Wie in der Partitur in der Verwendung der *fraseos* zu sehen ist, erfordert die Interpretation eine freie Art der Phrasierung. Damit wird das Solo zum musikalischen Sprachrohr des Solisten, was in der künstlerischen Umsetzung durch Piazzolla eine überschnelle, die Einzeltöne fast verschluckende und angespannte Spielart bedeutet. Dadurch wird das Bandoneonsolo, dessen rein musikalische Anlage einer Improvisation gleicht, zu einer Herausforderung für den Zuhörer. Der Rezipient, ohnehin schon dadurch verwirrt, dass

ihm ein Thema vorenthalten wird, muss nun auch noch konzentriert die schnellen Läufe verfolgen, um in der freien melodischen Gestik die Höhe- und Tiefpunkte aufzuspüren.

Die im ersten Teil aufgebaute Spannung löst sich ein wenig im nun folgenden zweiten Teil, wobei die Bandoneonstimme beide Teile miteinander verbindet. Durch die Wahl der tangotypischen Artikulationswechsel *portato/staccato* erhalten die binären Achtelgruppen noch eine Verstärkung ihres klagenden und fragenden Charakters:



Notensbeispiel 3: *Sur. Regreso al amor*, Überleitung zum 2. Teil in der Bandoneonstimme

Es scheint, als ob eine Antwort auf die elementare Frage nach dem weiteren Verlauf in persönlicher oder musikalischer Hinsicht spannungsvoll erwartet wird. Diese wird nun von der Violinstimme gegeben, welche sich während des Bandoneonsolos nur als ein das Solo umspielendes und begleitendes Element präsentiert hatte. Auffällig ist dabei, dass sich das Solo der Violine nicht vom vorhergegangenen Bandoneonsolo unterscheidet, auch die begleitende Rhythmusgruppe unterscheidet sich nicht vom Begleitungsfundament des Bandoneonsolos. Trotzdem ist die ästhetische Wirkung eine andere, da auch hier mit dem *fraseo* eine individuelle Interpretation gefordert wird. Einem Zuhörer mit einer gewissen Tango-Hörerfahrung würde das Violinsolo um einiges vertrauter erscheinen, da in den Formationen der Tango-Orchester die Violine (bis auf die Perkussionseffekte) als Melodieinstrument eingesetzt und ihr damit – im Gegensatz zum Bandoneon – ein höherer Anteil an Wahrnehmung als Soloinstrument zuteil wurde. Dieses erfüllte zwar beide Funktionen (Rhythmus/Melodie), jedoch waren die Möglichkeiten zum Soloeinsatz im Orchester stark begrenzt. Das warme Timbre der Geigenstimme kündigt somit einen Bezug zur vergangenen Tangokultur der 1930er und 1940er Jahre an, indem in der Interpretation die übliche Balance zwischen freier Interpretation und nur partieller Virtuosität gewahrt wird:

Notensbeispiel 4: *Sur. Regreso al amor*, 2. Teil, Violin- und Bandoneonstimme

Die Vermutung bestätigt sich, betrachtet man nun die Bandoneonstimme, die die Harmonik der Rhythmusgruppe als Synkope übernimmt und sich somit in ihre traditionelle Rolle im *orquesta típica* zurückdrängen lässt. Durch die Fermate in der Violinstimme auf dem

Ton *d*, welcher durch die Oktavversetzung nach oben auch aus dem vorherigen chromatischen Abgang heraus fällt, entsteht eine spannungsvolle Pause, ein kurzes Innehalten. Erst nach dem folgenden die Spannung auflösenden Skalenlauf erscheint zum ersten Mal in diesem Stück eine traditionelle Tango-Instrumentierung:

Cadenza ad libitum

The image displays a musical score for five instruments: Violin, Bandoneon, Electric Guitar, Piano, and Double Bass. The score is written in 4/4 time and includes a section labeled 'Cadenza ad libitum'. The Violin part features a melodic line with a chromatic descent followed by a sharp interval jump and a subsequent scale. The other instruments provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Notenbeispiel 5: *Sur. Regreso al amor*, orchestertypische Instrumentierung und Phrasierung

Die Violinstimme reißt die anderen Stimmen mit sich nach unten in den folgenden Teil, und die vorher suchende und nervös wirkende Bandoneonstimme ist bei der Ankunft diejenige, die mit den *arrastres* in der rhythmischen Form des *canyengue* am deutlichsten die Verbindung zum Tango herstellt. Diesem kraftvollen Ausdrucksmittel schließen sich, wie im Tango typisch, die übrigen Rhythmusinstrumente an, so dass ein kräftiges Fundament kreiert wird, welches das Violinsolo tragen kann. Dieses Solo erhält durch den Verzicht auf schnelle Notenwerte einen ruhigeren Charakter, wozu ebenfalls der Verzicht auf große Tonsprünge, wie noch im Violinsolo zuvor, beiträgt. Der musikalische Gestus gleicht dem eines Violinsolos im *orquesta típica*. Wie bereits erwähnt, wird dabei die Solostimme stark phrasiert und nur gelegentlich virtuos umspielt.

Im Vergleich mit der Tangotradition ergibt sich jedoch hinsichtlich der Nutzung von *arrastres* und *canyengues* ein wesentlicher Unterschied: Diese Stilmittel wurden nie über einen langen Zeitraum hinweg, sondern nur an einzelnen Stellen verwendet. Somit stellt sich die Frage nach der Motivation, sie permanent zum Aufbau einer fast monoton anmutenden Basis einzusetzen. Es kann vermutet werden, dass die Wurzeln so kraftvoll und anhaltend wirkten, dass es unmöglich war, sich ihnen zu entziehen: Sie drängen sich in das Zentrum der Aufmerksamkeit und können sich so ihrer Wahrnehmung sicher sein. Eine andere Erklärung betrifft Piazzollas Entscheidung, sich von der typischen *orquesta típica*- oder *sexteto típico*-Formation zu lösen und sich einem Ensemble in Quintettform zu zuwenden. Damit wird, trotz der notwendigen Verteilung von Rhythmus-, Harmonie- und

Melodiefunktion, jedes Instrument zu einem Soloinstrument. Dies erfordert zum einen sehr gut ausgebildete Musiker und zum anderen die Schaffung einer begleitenden Grundlage, worüber sich der jeweilige Solist über einen längeren Zeitraum hinweg frei entfalten kann. Es ist in dieser Komposition zu erkennen, dass die Idee des *orquesta típica*, das jeweils kleine Instrumentalsolo in Form eines *canyengue* zu unterstützen von Piazzolla aufgegriffen und zum Ausdruck seines musikalischen Anspruchs ausgeweitet wurde.

Die Wiederentdeckung tangospezifischer Elemente und deren individuelle Adaption kann als auskomponierte Identitätssuche gedeutet werden, wobei der metaphorische Süden, also das Element zum Ausdruck der einst bestehenden identitätsstiftenden Symbole, nun der Tango selbst ist. So ist die in dieser Komposition später verwendete 3-3-2-Formel ebenfalls eine Anlehnung an Goñis Oktaven, jedoch wurden sie von ihrer ursprünglichen Funktion als motivische Einschübe durch die Verwendung des modifizierten Milongarhythmus und der entsprechenden Akzentverteilung zum rhythmischen Fundament transformiert.

Dass aber auch dieser musikalische Rückblick nur auf vergangene Phänomene Bezug nimmt, beweist die Coda, die sich kaum von der Einleitung unterscheidet. Man befindet sich an genau derselben Stelle, denn die pessimistische unheilvolle Grundstimmung der Einleitung ist nach wie vor spürbar. Jedoch hat der Hörer trotz der abwärts schleifenden Glissandi der Geige und der *chicharras* und *tambors* den Eindruck, dass die Bandoneonstimme kraftvoller und gesammelter ist.

Natürlich drängt sich nach der Betrachtung dieses Stückes die Frage auf, ob nicht der Komponist selbst, dem jahrelang die Zugehörigkeit zur Tangokultur verweigert wurde, von diesem Gefühl betroffen ist und in dieser Solostimme seine persönliche und künstlerische Verlorenheit darstellt. Die besprochene Tangokomposition lässt sich wohl unterschiedlich als eine Art Meta-Tango deuten, in der der Süden einen neuen Bezugspunkt erhält.

Nana Loria (Tbilissi)

La Musique géorgienne entre deux siècles

La vie politique, économique et sociale de la Géorgie est loin d'être à l'égal de celle des pays européens industrialisés. Mais quant au développement de l'art musical, de la musique académique, nous avons des objectifs communs. Ils consistent en l'expression de représentations élargies sur le monde, tenant compte non seulement de l'individualité humaine, mais aussi de l'identité nationale, donc c'est le mouvement vers le style universel *Weltmusik*, auquel ce colloque est consacré.

La nouvelle pensée musicale résultera d'une recherche continue dans la typologie de formes et de genres différents, de langue musicale et de leur parachèvement (une pareille