

Sakralmusik und Tango? – Es mag uns als unvereinbarer Widerspruch erscheinen, dass die ernste Kirchenmusik mit diesem von vielen als lasziv empfundenen Tanz etwas zu tun haben soll. Aber ist der Graben zwischen diesen beiden Musikgattungen wirklich so gross? Der Tango war zur Zeit seiner Entstehung im letzten Drittel des 19. Jh. in den Hauptstädten Argentiniens und Uruguays musikalisches Ventil einer sozialen Unterschicht, vorwiegend aus Immigranten bestehend, die unterdrückt und entrechtet war. Auch die Befreiungstheologie der katholischen Kirche hat ihren Ursprung in Lateinamerika und auch sie wollte der „Stimme der Armen“ Gehör verschaffen. So gesehen ist eine Synthese von Tango- und Sakralmusik durchaus einleuchtend und erscheint nicht weit hergeholt! Zudem kann bei einer siebentägigen Erschaffung der gesamten Schöpfung (LA CREACION) etwas Tangoschwung gewiss nicht schaden – das müssten selbst die Kreationisten eingestehen...

Der argentinische Komponist Martín Palmeri, 1965 in Buenos Aires geboren, komponierte im Abstand von 20 Jahren zwei grosse geistliche Werke: die 1996 uraufgeführte MISA A BUENOS AIRES - MISATANGO und das 2016 entstandene Tango Oratorio LA CREACION, das in diesen Tagen in Lyss und Biel uraufgeführt wird. Palmeri hat in den beiden dazwischen liegenden Dezennien seine musikalische Sprache weiterentwickelt, so dass heute 2 Werke zur Aufführung kommen, die zwar beide dem Tango verpflichtet sind, im Hinblick auf LA CREACION aber auch einen deutlichen stilistischen Wandel hörbar werden lassen! Die Messe von 1996 ist noch stark von den Vorbildern der abendländischen Kirchenmusik geprägt. Sie verwendet Kompositionstechniken und Satzmodelle, die vornehmlich in den Barock und gelegentlich sogar in die Renaissance zurückweisen. Dabei versteht es Palmeri geschickt, diese Elemente mit der musikalischen Sprache des Tango zu verbinden.

Die Fuge als zentrales Kompositionsmittel:

Palmeris Verwendung der Fuge ist einerseits gattungsspezifisch, andererseits verweist sie auf den Einfluss Astor Piazzollas. „Für die Erhöhung der musikalischen Qualität griff Piazzolla auf Formen der Kunstmusik zurück“¹. Der Gebrauch der Fugentechnik „für Tangokompositionen verweist auf Piazzollas ästhetischen Anspruch, die musikalische Sprache des Tango in Kunstformen einzubetten“. Ihre Anwendung ist jedoch „auf Einzelfälle beschränkt und stellt kein personalstilistisches Merkmal dar“². Bei Palmeri hingegen ist die Fuge ein wichtiges Kompositionsmittel, das hier in beiden Werken zur Anwendung kommt!

Nach den homophon gehaltenen Eröffnungstakten (pesante, im ff) mündet das Kyrie der MISATANGO in eine Fuge, die noch ganz in der bachschen Tradition steht. Ihre Exposition bewegt sich über einem gehaltenen Orgelpunkt C. Das musikalische Geschehen belebt sich, wenn der Bass in schreitender Bewegung den Orgelpunkt verlässt und die übrigen Begleitinstrumente ihre für den Tango charakteristischen synkoptierten Rhythmen einwerfen. Einen umgekehrter Vorgang bringt die abschliessende Fuge der Messe bei „Dona nobis pacem“. Hier mündet die Fuge in der dynamischen Schlusssteigerung wieder in eine Orgelpunktsituation über C. Danach folgt in homophonem Chorsatz eine stufenweise Beruhigung vom Forte zurück ins dreifache Pianissimo. Palmeri verwendet unterschiedliche Fugentechniken. So wird im wiederkehrenden Kyrie-Abschnitt eine neues, chromatisches

¹ J.Krüger, Seite 122

² J.Krüger, Seite 123

Thema eingeführt und anschliessend mit dem 1. Fugenthema kombiniert vorgetragen, ähnlich einer Doppelfuge. Die Schlussfuge arbeitet mit Themen-Engführungen, d.h. es kommt zu zeitlich verschobenen Themenüberlagerungen. Auch die Auferstehung Christi nach der Kreuzigung im „Et resurrexit“ wird durch aufsteigende Fugeneinsätze vom Bass über Tenor und Alt bis zum Sopran musikalisch überzeugend dargestellt.

Im Oratorium LA CREACION erklingen Fugen in den 3 Schöpfungstagen I,V und VII. Schon die Gestaltung der Themen zeigt aber, dass Palmeri inzwischen zu einer Tonsprache gefunden hat, die sich nicht mehr so stark an tradierten Vorbildern orientiert. Dies sei an der Fuge in Teil V kurz erläutert. Die Textvorlage lautet „Crescite et multiplicamini“ (seid fruchtbar und vermehret euch). Das zu Beginn kurz vorgestellte Thema wird im späteren Verlauf des Satzes in einer Fuge durchgeführt. Es besteht aus 4 Phrasen, die durch deutliche Pausen (2 x punktierte Viertel, einmal ganzer Takt von 4/4) unterbrochen sind. Der geschlossenen Spannungsbogen, wie wir ihn von vielen traditionellen Fugenthemen her kennen ist hier aufgebrochen oder zumindest stark geweitet. Eine zusätzliche Besonderheit ist, dass jede Phrase mit einem Tritonus-Sprung endet. Die ersten beiden Male aufwärts, die folgenden beiden Male abwärts. Das Thema ist symmetrisch aufgebaut, d.h. die zweite Themenhälfte (Phrase 3 und 4) spiegelt in ihrem melodischen Verlauf die erste Themenhälfte, was wiederum Zusammenhang stiftet. Die Tritoni werden als starke Dissonanzen nicht sogleich aufgelöst, wie dies in traditioneller Harmonik gefordert wäre, sondern der Komponist lässt sie als Schlussintervall jeder Phrase unaufgelöst stehen... Die Länge und die Komplexität der Fuge steht für die Artenvielfalt und Vermehrung der Tiere in Wasser und Luft! Der 7. Schöpfungstag beginnt in gemässigtem Tempo (Moderato) bis beim letzten Textvers das Tempo zum raschen Allegro wechselt und damit die Schlussfuge „Istae sunt generationes“ einsetzt. Der auf den Schluss hin drängende Stretta-Charakter dieser Fuge ist unüberhörbar. Auch ihr Thema ist wie schon das Thema der ersten Fuge chromatisch erweitert.

Zur Harmonik, Melodik und Thematik:

Der Dichter George Bernhard Shaw soll den Tango so charakterisiert haben: „Der Tango ist der vertikale Ausdruck eines horizontalen Verlangens“. Wenn man einmal von der Anspielung dieses Zitates absieht, dient es durchaus auch zur Erläuterung eines musikalischen Sachverhalts. Der vertikale Aspekt, die Harmonik dient „der Färbung des melodischen Materials“³, wobei die Melodik eben das horizontale musikalische Geschehen repräsentiert. Janine Krüger weist in diesem Zusammenhang darauf hin, „dass der Kompositions- und Arrangierstil stets vom Paradigma einer Verschönerung der Melodielinie bestimmt ist, dem sich die harmonische Textur unterzuordnen hat“⁴. Astor Piazzolla ist als Repräsentant des Nuevo Tango ein wichtiges Vorbild für Palmeri, wobei aus der Biographie Piazzollas hervorgeht, „dass der Tango nur eine Komponente seiner kulturellen Prägung war. Die musikalische Aneignung umfasste neben dem Tangogenre auch die Jazzmusik, mit der der Argentinier zu Zeiten des New York- Aufenthaltes der Familie in Kontakt kam ... Weiterhin weist die Biographie Piazzollas wesentliche Berührungspunkte mit

³ Janine Krüger: ¿Cuál es tu tango? Musikalische Lesarten der argentinischen Tangotradition Waxmann Verlag GmbH, 2012; ISBN 978-3-8309-2736-5, Seite 86

⁴ ebd.

der Kunstmusik auf“⁵, welche er im Unterricht bei Alberto Ginastera kennen lernte. Hier schliesst sich der Kreis, denn auch Palmeris musikalischer Stil verbindet diese unterschiedlichen musikalischen Welten miteinander. Aus dem Gesagten geht hervor, dass sich Tonalität und Harmonik bei Palmeri nicht wie im neuen Jazz und der Neuen Musik Europas radikal von der Vergangenheit abwendet, sondern bei aller Weiterentwicklung immer der Tradition und dem Primat des Melodischen verpflichtet bleibt. Janine Krüger schreibt in diesem Zusammenhang: „Infolge dessen treten starke harmonische Anreicherungen innerhalb des orchestralen Satzes vorrangig im Begleitfundament auf...“⁶. Dies sei an einer einfachen Stelle aus der Messe gezeigt: In den ersten 8 Takten des „Benedictus“ verharren die 3 Oberstimmen (Sopran, Alt und Tenor) auf einem ungetrübten G-Dur Akkord, wobei der Bass zwei Mal eine diatonische Ostinatobassfigur durchschreitet, die auch im weiteren Verlauf des Satzes verwendet wird. Der instrumentale Streichersatz hält ebenfalls einen Liegeklang über 8 Takte hinweg. Er dissoniert jedoch mit dem Chorsatz, da sich von den 4 Tönen nur gerade das h mit der G-Dur-Harmonie verbindet. Die übrigen 3 Töne (fis, a und e') sind akkordfremd. Dies ergibt im vorgeschriebenen Piano einen reizvollen, mystisch anmutenden Sphärenklang.

Doch auch Palmeris musikalische Sprache hat sich im Laufe der letzten 20 Jahre seit der Messe weiterentwickelt. Der tonale Rahmen wurde deutlich erweitert. Neuartige, chromatisch angereicherte Melodiewendungen führen an die Grenzen tonaler Eindeutigkeit, so dass wir beim Oratorium LA CREACION durchaus von freitonaler Musik sprechen können. Da das Tango Oratorio ein narratives Werk ist hat Palmeri seine musikalischen Mittel auch in den Dienst der Textverdeutlichung gestellt. Der allein klingende Orgelpunkt, der das Werk eröffnet, steht in tonmalerischer Weise für den Urzustand zu Beginn der Schöpfung. In MISATANGO standen die einleitenden und abschliessenden Orgelpunktstellen noch in der Gattungstradition, vergleichbar der Einleitung zur Matthäuspassion bei Bach. Wenn am 3.Tag von der Trennung des Wassers vom Trockenen die Rede ist (...in locum unum et apparet arida), folgt auf A-Dur abrupt ein Es-Dur Akkord, was in denkbar grösstem Gegensatz zu A-Dur steht (Tritonusverhältnis). Ähnlich ungewohnte Harmoniekontraste bringt der Komponist, wenn im 4. Teil die Scheidung von Tag und Nacht (g-moll / es-moll / g-moll) , sowie Licht und Finsternis (g-moll / Ces-Dur / E-Dur / As-Dur) geschildert wird. Am 6. Tag dann erschuf Gott die Menschen und er sprach zu ihnen: „Crescite et multiplicamini / seid fruchtbar und vermehret euch“. Ein sich im Quintraum chromatisch empor windendes Thema steht hier für die Fruchtbarkeit und Vermehrung des Menschengeschlechts. Zuerst nur von den Männerstimmen und dann im Tutti vorgetragen.

Zu Gattung und Form:

Beim Komponieren der lateinischen MISATANGO konnte Palmeri an die lange Gattungstradition der Ordinariumsmesse anknüpfen, die eine feste zyklischen Abfolge in sich abgeschlossener Teile vorgibt: Kyrie – Gloria – Credo – Sanctus – Benedictus – Agnus Dei. Das Tango Oratorio LA CREACION stellte den Komponisten hingegen vor neue formale Herausforderungen. Die Textvorlage ist dem 1. Buch Mose (Genesis) entnommen und beschreibt Gottes Erschaffung der Welt in 6 bzw. 7 Tagen. Ein narratives Werk also mit einem linear vorwärtsschreitenden Erzählstrang – ebenfalls in lateinischer Sprache! – Zwar ist auch hier ein äußerer Rahmen von 7 Abschnitten gegeben, doch sah sich der Komponist

⁵ J.Krüger, Seite 119

⁶ J.Krüger, Seite 87

zweifellos mit der Frage konfrontiert, wie er die bloße Aneinanderreihung unterschiedlicher Teile vermeiden und dem Werk einen inneren zyklischen Zusammenhalt geben konnte. Palmeri löst das Problem, indem er sich eines Mittels bedient, das bereits in der Romantik (z.B. in Liedzyklen) gängig war, des Rückgriffs auf thematisches Material früherer Abschnitte (Lieder).

Ganz im Sinne einer formalen Abrundung treten diese Themenreprise in LA CREACION vor allem im letzten Teil auf. Der Mezzo-Sopran eröffnet ihn mit dem Motiv „creavit Deus“ aus dem 1.Schöpfungstag (s. T. 115^f / T. 123^f / T. 131^f). Anschließend werden die ersten 16 Takte des Oratoriums notengetreu wiederholt. In der nachfolgenden Mezzosopran - Partie kontrapunktiert die instrumentale Begleitung die Solistin mit 2 Themen aus dem Anfangsteil: dem oben bereits erwähnten „creavit Deus“ und der sehr eingängigen Melodie „Vidit Deus lucem...“ (T. 64^{ff}), deren Wiederaufnahme bereits in den 4 Schlusstakten des vorangegangenen VI. Teils angekündigt wurde.

Auch die Teile III und IV sind thematisch verknüpft. Deren gemeinsames (Unisono-) Thema erinnert stark an das bekannte, viel zitierte B-A-C-H Motiv, wobei die Doppelpunktierungen die barocke Konnotation noch unterstreichen.

Zur Besetzung:

Dem vierstimmigen gemischten Chor ist ein Instrumentalensemble in Kammermusikbesetzung zur Seite gestellt. Es kann als Reduktion des „Orquesta Típica“ des argentinischen Tangos angesehen werden. Dieses besteht ab 1940 aus verschiedenen Streicherregistern, Klavier und einem oder mehreren Bandoneons. Anfangs des 20. Jahrhunderts „avancierte das Bandoneon zur publikumsattraktiven Vedette der Tangoensembles... Eine wesentliche Rolle spielte seine Vielseitigkeit als Melodie-, Begleit- und Rhythmusinstrument und die dadurch gegebenen Kombinationsmöglichkeiten mit anderen Instrumenten.“⁷

„Der Kontrabass, der ab 1916 in die Ensembles aufgenommen wurde, erfüllt im wesentlichen rhythmische Begleitfunktion, die gelegentlich, vor allem zur Hervorhebung der Gegenbetonung, durch Trommeln mit der Hand oder dem Bogen auf Schallkörper und Saiten verstärkt wird. ... Das besondere, durch Bandoneon und Saiteninstrumente bestimmte Timbre des Tango wird auch von Neuerern wie Astor Piazzolla respektiert“⁸ - und auch Palmeri schliesst sich dieser Tradition an.

⁷ Dieter Reichardt: Tango, Verweigerung und Trauer, Kontexte und Texte, Suhrkamp st 1087, Seite 62

⁸ ebd. S. 64