

Die «música culta» und das «Neue Chilenische Lied»¹

(Übersetzung: Insa Oertel)

1. Die «música culta». Versuch einer Definition.

1.1. In der Vergangenheit wurden viele Bezeichnungen entwickelt für das, was wir umgangssprachlich «música culta» bzw. «populäre Musik» nennen. Durch diese Gegenüberstellung werden jedoch beide Bereiche gleichermaßen auf einzelne Funktionen und Aspekte reduziert, was wir im Grunde als problematisch empfinden. Es ist ja jede Art von Musik Teil der Kultur und damit auch kultiviert. Jede Musik kann auch ernst sein, z.B. auch die folkloristische Musik für Verstorbene oder Populärmusik, die andere Zwecke verfolgt als die der «Unterhaltung» oder des «Amüsemments». Dies betrifft oft Lieder mit narrativem Charakter oder solche, in denen es um Liebesprobleme geht. Auch politische Lieder können in diesen Bereich gehören, abgesehen von denen, die humor- oder freudvoll angelgt sind.

1.2. Bessere Ergebnisse erzielt man, wenn man auf weiter gefasste Definitionen zurückgreift, die eher polar als kategorial sind, die sich nicht auf abgegrenzte Bereiche beziehen, sondern stattdessen Tendenzen anzeigen.

1.2.1. Es gibt Musikarten, in denen die Funktion im Vordergrund steht und weniger die höhere Form einer Kunstfertigkeit. Solche «Werke» sind nicht auf eine Synthese zwischen Form und Inhalt ausgerichtet und sie erreichen selten Komplexität und Größe. In diesem Genre herrscht die kleine Form vor. Diese Musik wird häufig in Räumlichkeiten präsentiert, die dem eigentlichen Anliegen der Musik, nämlich der Kommunikation, nicht besonders gerecht wird: Auf der Straße, im Wohn- oder Schlafzimmer. Der Unterhaltungs- und Musikindustrie ist es allerdings trotzdem geglückt, genau für diesen Bereich Formen der Massenkommunikation zu finden und zu etablieren. Wird diese Musik dann von einer großen Mehrheit ausgeübt oder gehört, so wird sie gemeinhin «Populärmusik» genannt.

1.2.1.1. In Lateinamerika erreicht das Konsumieren und Praktizieren von Populärmusik unter den Volksmassen immer noch eine hohe Quote. Die praktische Betätigung wird jedoch unter dem Einfluss zunehmender Verbreitung der Massenmedien (Fernsehen, Radio, Schallplatte, Kassette etc.) stark verdrängt. Die Praxis entwickelt sich stattdessen eher im Eifer des politischen oder auch religiösen Gefechts, besonders wenn es darum geht, für größere

¹ David (Hrsg.): LITERATURA CHILENA Año 9/Nos 33,34; Madrid 1985; pp 14-21

soziale Gerechtigkeit oder Demokratisierung zu kämpfen.

1.2.2. Es gibt die andere Art von Musik, deren Produkte erst dann an das Publikum weitergegeben werden, wenn sie - zumindest aus der Perspektive des Komponisten - ein Mindestmaß an Übereinstimmung mit traditionellen, akademischen oder auch vom Autor selbst formulierten Regeln aufweisen. Die bis ins Detail ausgearbeitete Form und insbesondere die Großform galten lange Zeit als spezifisches Merkmal dieses Genres. Die Räumlichkeiten, in denen sie ihre Wirkung entfalten kann, sind meist adäquat: Konzertsäle, Opernhäuser. Die Funktion dieser Musik weicht stark von derjenigen der Populärmusik ab. Die ernste, kultivierte Musik des Konzertes oder der Großform wird in erster Linie wegen des «Werkes» gehört (mit seinen verbindenden und insbesondere seinen syntaktischen Zusammenhängen) und weniger wegen möglicherweise von Titeln oder anderen Botschaftsformen initiierten Funktionen. So kann man beispielsweise Messen oder Oratorien in konzertanter Form hören, gelöst von ihrer ursprünglichen Funktion. Das kann ebenso auf politische, religiöse u.a. Inhalte zutreffen. Die Beziehung zwischen dem Hörer von Konzertmusik und den Botschaften eines Werkes sind lose, nicht verpflichtend. Dennoch war es immer möglich, die *música culta* in unterschiedlichem Ausmaß zu funktionalisieren.

1.3. Auf die bereits verwendeten Termini «Konzertmusik» oder «*música culta*» als Gegensatz zur «Populärmusik» werden wir weiterhin zurückgreifen. Die letzte Kategorie schließt die neue Musik mit Text ein, die wir «*Nueva Canción Chilena*» (Neues chilenisches Lied) oder «*Canto Nuevo*» (Neuer Gesang) nennen wollen und die im Zentrum unserer Ausführungen stehen soll, die Tatsache betonend, dass hier eine starke Verbindung zu den afro-indo-iberoamerikanischen Wurzeln der Folklore besteht, insbesondere jene, die der andinen Tradition entstammen, d.h. der chilenisch-bolivianischen und chilenisch-argentinischen Anden.

2. Nueva Canción Chilena, Nueva Canto Chilena. Versuch, Übereinstimmungen und Unterschiede aufzuzeigen

2.1. Die «*nueva canción chilena*» gab es bereits vor dem «*canto nuevo*». Sie entstand vor 1969, aber erst in diesem Jahr wurde ihr Name geprägt anlässlich des ersten «Festival de la Canción Chilena», das inmitten der letzten Wahlkampagne für die Präsidentschaftswahlen der als «Unidad Popular» bezeichneten politischen Bewegung stattfand. (1)

2.2.1. Die «*nueva canción chilena*» hat einen langwierigen Prozess der Rückgewinnung nationaler Werte der folkloristischen und populären Tradition durchlaufen, die von der ausländischen phonographischen Industrie und dem

Radio umgangen wurden, weil man dort die billigen «Konserven» nationaler Interpreten und Autoren vorzog. Hinzu kam eine gewisse Vorliebe - besonders innerhalb der chilenischen Mittelschicht - für importierte Produkte, denen man eine höhere Qualität zuschrieb. Deshalb wirkt diese Rückbesinnung auf die kulturellen Basisfunktionen wie ein vorgehaltener Spiegel gegenüber der nationalen Realität. Es ist eine Realität, die sich verändert hatte in ihren konkreten Ausformungen und auch hinsichtlich ihrer emotiven, moralischen, politischen, sozialen und ästhetischen Erscheinungen. Dieser neu eingeleitete Prozess wird nun zu einem kulturellen Faktor des Kampfes bei der Veränderung der nationalen Wirklichkeit. Der Beginn der chilenischen Diktatur forderte eine Differenzierung der Kampfformen. Die «nueva canción chilena» wurde im Land verboten und musste sich im Ausland entwickeln. Die Hörergruppen sind mittlerweile über den ganzen Erdball verstreut, was den ursprünglichen kulturellen Charakter verändert hat. Die Existenz dieser Musik ist nicht zwangsläufig an die Solidarität mit dem Befreiungskampf des chilenischen Volkes gebunden. Vielmehr entfacht sie eine Bewegung, deren Front sich auf andere Länder ausweitet und deren immanente Qualitäten im internationalen Liedmarkt Fuß fassen. In Chile selbst wird die Alternative zur offiziellen Kultur der «canto nuevo».

2.2.2. Der «canto nuevo» entstand in Chile unter dem Militärregime, dessen Feindseligkeiten es zu besiegen galt, anders als es für das «nueva canción chilena» der Fall war. Das weite Spektrum der Folklore und der Populärmusik konnte sich zwar einerseits relativ frei innerhalb des Militärregimes entfalten, die Formen der Machtausübung haben die Ausdrucksmöglichkeiten sowie die Neigungen, Emotionen, Meinungen, Vorsätze, kritische Urteile etc. aber stark eingeschränkt. Dass es der Zensur nicht gelang, alle kulturellen Äußerungen des Befreiungskampfes zu eliminieren, ist vor allem das Verdienst der Kulturschaffenden Chiles, insbesondere der Musiker und Dichter, die allein oder gemeinsam als «cantautores» auftreten und deren Ansehen die Grenzen des Landes weit übersteigt. Aufgrund seiner autonomen Entwicklung gelingt es dem «canto nuevo» trotz des herrschenden Zensursystems das Gegenbild zur offiziellen kulturellen Ordnung widerzuspiegeln. (2)

3. Charakteristika der zeitgenössischen Musica Chilena Culta, die in Chile entscheidend sind für die Entwicklung der «Nueva Canción Chilena» und des «Canto Nuevo»

3.1. Die ernste oder etablierte Musik Chiles dieses Jahrhunderts entwickelte sich vor allem innerhalb des chilenischen Sinfonischen Orchesters («Orquesta Sinfónica de Chile»), dem es immer wieder unter der Leitung Armando Carvajals gelang, interessante und technisch hochwertige Aufführungen zu präsentieren, was vielen chilenischen Komponisten des ernsten Genres in

ihren bedeutendsten Entwicklungsphasen eine große Hilfe war. Das «Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile» (Institut für musikalische Verbreitung der Universität Chiles), das seinen Betrieb im Jahre 1940 aufnahm, gab der nationalen Musik einen entscheidenden Impuls durch das Zeitschriftenorgan «Revista Musical Chilena», durch die Ausschreibung «Premios por Obras» (Werkprämierungen) und nicht zuletzt durch die «Festivales de Música Chilena» (Festivals der chilenischen Musik) im Jahre 1947. Auf diese Weise konnte die Arbeit eines bestimmten Werkes belohnt werden, auch wenn es noch nicht zur Aufführung gekommen war. Die reale Durchführung der Festivals begann allerdings erst im Jahre 1948. Es waren sinfonische und kammermusikalische Werke zugelassen, die häufig auf Anreiz der «Premio por Obra» entstanden waren.²

3.1.1. Die música culta hat sich nicht als monolithischer Block entwickelt. In dem hier behandelten Zeitabschnitt, der vom Jahr 1948 bis zum Jahr 1969 reicht und in dem die Bezeichnung «nueva canción chilena» geprägt wurde, kann man zwei Entwicklungsrichtungen beobachten: Die erste zielt auf die Ausarbeitung und Erweiterung der ernsten Musik, was die Restaurierung historischer Stile ebenso wie experimentelle Produktionen der Avantgarde einbezieht. Die zweite Ausrichtung zeigt eine Tendenz, traditionelle lateinamerikanische Elemente, und hierunter insbesondere die chilenischen, in die Formen der etablierten Musik zu integrieren. Anfangs geschieht das ohne nachweislich politische Tendenzen. Je mehr wir uns dem Jahr 1969 nähern, desto prägnanter wird die Politisierung innerhalb der ernsten chilenischen Musik. Teilweise wird versucht, avantgardistische oder experimentelle Aspekte mit musikalischen Elementen, die folkloristisch oder populär verwurzelt sind, zu verbinden.

3.1.2. Der synthetisierende Prozess zwischen Populärmusik und ernster Musik ist in Chile motiviert durch eine allgemeine Politisierung der linken Kultur. Zwei simultan verlaufende Entwicklungen sind hier zu verzeichnen. Z.B. bemühen sich akademisch ausgebildete Komponisten Agitationsthemen aufzugreifen. Folgende Werke gehören dazu: «Oda a la Energía» (1958) von Gabriel Brncic, «América Insurrecta» (1962) mit einem Text Nerudas, «Sebastián Vásquez» (1964) von Fernando García und «Pesponso para José Miguel Carrera» (1967) mit einem Text Angel Cruchaga Santa Marías, komponiert von Gustavo Becerra. Andere, wie Roberto Falabella (1926-1958), folgen der schon bestehenden Linie, die nationale Folklore in die música culta einzubeziehen. Dessen bedeutendstes Werk in dieser Hinsicht sind die «Estudios Emocionales para Orquesta» (1957), die auf der Folklore des chilenischen «Norte Grande» beruht. Dieses Werk ist ein sehr konzentriertes Extrakt des synthetischen Prozesses, der sich sonst eher in freieren Formen realisiert, wie

² Nähere wertvolle Informationen hierzu findet man in der Revista Musical Chilena Nr.32, Dezember 1948/Januar 1949, gedruckt im Universitätsverlag /«Imprenta Universitaria» p 7

etwa in «Tres Aires Chilenos» von Enrique Soros, «Nochebuena»(1935) von Próspero Bisquertt, «La vida del campo» (1938) von Alfonso Letelier, «Canciones Araucanas» von Carlos Isamitt neben vielen anderen, die ebenfalls diesen Weg beschritten haben. Ein Merkmal ist all diesen Komponisten gemeinsam: Die europäische Tradition der ernsten Musik wird in ihren Werken weder aufgegeben noch vernachlässigt. Ebenso lehnen sie es nicht ab, mit den Elementen der westlichen oder lokalen Avantgarde zu experimentieren. Diese Phänomene finden sich manchmal gehäuft in ein und demselben Werk: So wird z.B. in «Nueva York» von León Schidlowsky oder auch in »Segunda Concierto para Guitarra y Jazz-Combo» von Gustavo Becerra-Schmidt afro-anglo-indo- und iberoamerikanische Folklore vereint. Beide Werke stammen aus den 70er Jahren. Auch die elektronische Musik erhält hier ihren Einzug, indem sie unter verschiedenen politischen Vorzeichen Elemente der lateinamerikanischen Wirklichkeit und der folkloristischen und populären Tradition Chiles einbezieht. Hierfür stehen insbesondere zwei Komponisten: José Vicente Asuar und Juan Amenábar. Im Ausland setzen Gabriel Brncic und Gustavo Becerra-Schmidt die Arbeit in diesem Metier fort. Zu den diesbezüglich interessanten Werken des Erstgenannten zählen: «Destierro y Cielo» (1978-80) und «Chile, fértil provincia» (1978), zu denen von Becerra-Schmidt: die elektronische Musik in seiner Rundfunk-Mini-Oper «Historia de una Provocación» (1972) und die «Balistocata Disparata» (1982), bekannt auch in der Version für Klavier solo.

3.1.3. Andersherum gibt es aber auch innerhalb der Populärmusik Annäherungen an die música culta, vor allem, wenn es sich um Instrumentalmusik handelt, wie es z.B. bei dem Stück «Anticuecas» (50er Jahre) für Gitarre solo von Violeta Parra und «Ventolera» (1970) von Victor Jara der Fall ist.

3.1.4. Erst nach 1969 kommt es zur direkten Zusammenarbeit zwischen Autoren und Musikern der «nueva canción chilena» mit den Komponisten und Interpreten ernsten bzw. konzertanten Musik. «Los Jaivas» ist schließlich die erste chilenische Gruppe, deren Mitglieder (u.a. die Brüder Peralta de Viña del Mar/1969), auf eine akademische Vorbildung zurückgreifen können. Seitdem sind Kooperationen zwischen «Musikern vom Konservatorium» und «Populärmusikern» immer häufiger, zumal sich bereits einige «ernste» Autoren bereits erfolgreich in der Populärzene hervorgetan haben. Als wichtigste könnten Pablo Garrido und Vicente Bianchi genannt werden, ersterer mit einer stärkeren Neigung zur ernsten Musik wie beispielsweise in «Rapsodia Chilena», der andere mit einem Hang zum populären, sogenannten «kommerziellen» Zweig, wie es für das Werk «Pérgola de Flores», arrangiert von Francisco Flores del Campo und Nené Aguirre, zutrifft. Zu den außergewöhnlichen Werken, die einen längeren Atem brauchen (Kantaten) und in denen folkloristische und populäre Materialien unorthodox eingewoben werden, gehört die 1942 vom Jesuitenpater Francisco Dussuelt verfasste «Cantata Patética» sowie die 1949

entstandene Kantate «Arauco» (3). Die Zusammenarbeit von Waldo Aránguiz und Angel Parra brachte 1965 «Oratorio para el Pueblo» hervor, das als Liederzyklus das Spektrum der nationalen Folklore entfaltet, ohne dass sich eine formale Einheit ergeben würde. Gleiches gilt für Werke wie «Al séptimo de Línea» von Guillermo Bascuñán und Luis E. Urquidi oder «El Sueño Americano» von Patricio Manns. Ein Sonderfall ist die musikalische Umsetzung der «Cantata escénica» Pablo Nerudas, realisiert als «Fulgor y Muerte» von Joaquín Murieta, einem konzertanten Werk, in dem auf einzigartige Weise eine Verbindung des «nueva canción chilena» und der ernsten Musik auf sehr hohem Niveau geschaffen wurde.

3.1.4.1. Die Gruppe «Quilapayún» war eine der ersten, in der Musiker mit akademischer Ausbildung, darunter Luis Advis und Sergio Ortega, am Aufbau beteiligt waren. Frühe Werke aus dieser Zusammenarbeit sind «Cantata Santa María de Iquique» und «La Fragua» aus den Jahren 1970 bzw. 1973. Dieser Zusammenschluss von ernster und populärer weitete sich aus auf Celso Garrido, einen peruanischen Komponisten, dem die Populärmusik einige wertvolle Entwicklungen zu verdanken hat, und der später von der Gruppe «Inti-Illimani» für eine gemeinsame Arbeit gewonnen werden konnte. Cirilo Vila und Edmundo Vásquez treten mit verschiedenen Gruppen auf, produzieren aber auch eigene Werke. Gustavo Becerra-Schmidt ist bei der Gründung der Gruppe «Aparcoa» aktiv.

3.1.4.2. Die bedeutendsten Produktionen, in denen die Verbindung der beiden Genre sich entscheidend weiterentwickelt, sind im Repertoire der Gruppe «Quilapayún», das um den 11. September 1973 herum entstand, zu finden. Aus einer lebendigen Interaktion heraus entsteht 1970 in diesem Kreis die «Cantata Santa María de Iquique» von Luis Advis (Text und Musik); 1973 «La Fragua»; 1978 eine neue Version der «Cantata Santa María de Iquique»; 1979 die Kantaten «Discurso del Pintor Mata» von Eduardo Carrasco, «Américas» von Gustavo Becerra-Schmidt, 1982 «Un Canto para Bolívar» von Juan Orrego-Salas, die beiden letztgenannten nach Texten Pablo Nerudas. Sie gehören zu den «Cantatas populares», wie auch die Kantate «Allende» von Becerra-Schmidt nach einem Text von Eduardo Carrasco. Es bleibt noch zu sagen, dass die wachsende Autonomie der Gruppe «Quilapayún» in der Zusammenarbeit mit Eduardo Carrascos als Vertreter der ernsten Musik, eine Synthese außerordentlicher Dimension erreichte, die für Nachfolger wie «Los Jaivas» dann von Anfang Maßstab sein sollte.

Es gibt auch Beispiele, in denen die Musik stärker zum Ernsten hin tendiert als zum Populären. Dies gilt für das Lied «Biografía Mínima de Salvador Allende para ser leída en voz alta el 11 de septiembre» opus 85, in melodischem Zeitmaß, 1983 von Juan Orrego-Salas nach einem Text (Sonett) David Valjalos komponiert. Selbstverständlich wurde dabei im Titel die Verbform «leída» (gelesen) ausgetauscht durch «cantada» (gesungen).

3.1.4.3. Die Gruppe «Los Jaivas» ist im Zusammenhang mit unseren Reflexionen als Grenzfall zu betrachten. Ebenso wie die «Blops» greifen sie Elemente des Jazz-Rock-Beat und Pop auf, begründen damit neue «Großformen» und eine neue Art von «Sinfonismus», womit nicht nur Opern wie «Jesus Christ Super Star» gemeint sind, sondern vor allem auch solche Werke, die von ihnen als «Konzert» bezeichnet werden und die Dimensionen erreichen, die man zuvor höchstens von Wagner, Bruckner oder Mahler gewohnt war. Ihr historischer Wert besteht in erster Linie darin, dass diese Größe mit den Mitteln der Improvisation erreicht wird, dass ihr besonderes Merkmal die «Live»-Version ist und ihr Wesen in der Nicht-Wiederholbarkeit begründet ist. Es stimmt, dass die Mitglieder von «Los Jaivas» weitestgehend dem konservatorischen Ambiente entstammen, nicht so aber die von ihnen verwendeten Formen, denn die haben ihre Wurzeln nicht in der akademischen, sondern in der außereuropäischen, vornehmlich andinen Tradition. Die meisten Werke sind festgelegt (in Deutschland würde man sie «durchkomponiert» bzw. «durchimprovisiert» nennen), dabei permanent offen für Improvisationsprozesse, die einem klar konstruierten Plan folgen. Ob diese Gesamtform durch Komposition oder Improvisation entsteht, ist für das Endprodukt unerheblich. Musik diesen Typs befindet sich gerade erst in der Entstehungsphase. Sie entwickelt sich besonders im Zusammenhang mit elektronischen Instrumenten und dem Computer, kann aber auch Quelle eines neuen Typs ernster, etablierter oder konzertanter Musik sein, was allerdings nichts wirklich Neues ist: Bereits im Klassizismus ging man von der populären Musik aus, stellte die Einfachheit des Liedes oder Tanzes (vgl. Lied und Suite) den polyphonischen Formen gegenüber, wobei es dann schwierig war, die Texte zu verstehen oder gar dem Aufbau der Gesamtstruktur zu folgen. Die Texte, die «Los Jaivas» verwenden, entstammen der Folklore, reichen von Violeta Parra bis zu Pablo Neruda. Diese Offenheit teilen sie mit all denen, die auf der Suche nach einer Synthese sind.

3.1.4.4. Die Entwicklung einer Großform, in der eine Synthese der «Nueva Canción Chilena» mit der música culta angestrebt wird, ermöglicht die Zusammenführung eines sinfonischen Klangkörpers mit Klängen aus dem Popularbereich oder eben solchen, des «Canto Nuevo» bzw. der «Nueva Canción Chilena». Drei Gruppen haben sich dem vor allem gewidmet: Die Gruppe «Quilapayún», «Los Jaivas» und auch die «Cantata de los Derechos Humanos», komponiert von Alejandro Guarello für die Gruppe «Ortiga», die dieses auf den Text Pater Esteban Gumucio de los Sagrados Corazones verfassten Werkes mit einem klassischen Orchester zu Aufführung brachte (1978), gehört hierher.

3.2. Einige haben sich stark verändert, wenn sie sich von einem extremen Pol in Richtung Synthese bewegten. Bei anderen war das nicht so nötig.

Beispielsweise hat Luis Advis einen gewissen Typ der populären «Salon»-Musik etabliert, der die verbreitete Tradition der Hausmusik abgelöst hat. Er kennt nicht den «Elfenbeinturm», in den sich viele angehende Komponisten der Akademien einschließen. Er schreibt, was ihm gefällt unter Berücksichtigung dessen, was den Hörern gefällt. So hatte er bereits viel geschrieben, bevor er sich überhaupt mit den akademischen Disziplinen befasste. Es sind leicht zu verstehende Werke, denen es jedoch nicht an Originalität fehlt. Unter ihnen das Schmuckstück der Musikkultur für Kinder «La Princesa Panchita».

Unterdessen hat er begonnen, Komposition zu studieren und löst dabei auch mit Auszeichnung die von der Akademie gestellten Aufgaben. Bald folgte sein Werk «El Evangelio según San Jaime» nach einem Text von Jaime Silva und schließlich «Cantata Santa María de Iquique», einem entscheidenden Meilenstein bzgl. der Synthese von «nueva canción chilena» und música culta. Wie beiläufig nimmt er alles gut auf, was die Gruppe «Quilapayún» bereits beigetragen hatte. Diesen Weg weiterverfolgend, erschien 1972 sein «Canto para una Semilla», eine Elegie für Violeta Parra.