

Graciela Paraskevaidis: Die klingenden Adern des anderen Amerika

Zur Präsenz des Indianischen in der lateinamerikanischen Konzertmusik¹

Der Gedanke des „Anders-Seins“ enthält das Vorhandensein eines vorherrschenden Zentralismus wie auch einer subalternen und vielfach abhängigen Randexistenz. Diese Fremdheit weist auf die Anwesenheit eines Anderen hin, das nicht nur anders, sondern häufig auch als minderwertig angesehen wird und dem man unterschiedliche zentralistische Modelle auferlegt.

Was für ein Amerika wird also das „andere“ sein, das uns heute an diesem Ort versammelt hat? Das Amerika der „Abya Yala“², das im Lauf der „fünfhundert Jahre Einsamkeit“³, um ein treffendes Bild von Cergio Prudencio zum fünfzehnhundertsten Jahrestag der Entdeckung Amerikas zu zitieren, immer wieder erniedrigt und zerstört wurde? Das „Eurindia“ des Argentiniers Ricardo Rojas?⁴ Das „Amerindia“? Die „Amériques“ von Varèse? Das Amerika der vielfachen Mestizierung, balkanisiert und überfallen, seines Namens verlustig gegangen und in den Hinterhof eines mächtigen Imperiums abgedrängt, und das auch noch in bewusster Kollaboration seiner einheimischen Eliten? Und welchen Standpunkt müssen wir heute einnehmen, um seine unterschiedliche Musik zu hören und zu verstehen? Für uns, die wir heute hierher gekommen sind: Empfinden wir es als unser Amerika, oder ist es uns ebenfalls fremd? Befinden wir uns in ihm, und empfinden wir uns als Teil dieser Mestizierung? Sind wir der Eine oder der Andere? Übernehmen wir das Eigene oder das Fremde?

Wir werden heute davon ausgehen, dass dieses andere Amerika unser Amerika ist, das der kubanische Visionär José Martí in seinem Essay von 1891 erahnte,⁵ dass der Rahmen, in dem wir seine klingenden Adern hören werden, die zeitgenössische Konzertmusik umfasst – anfechtbar auch kultivierte, ernste, gelehrte, akademische oder gebildete Musik genannt –, und dass innerhalb dieser Musik ein Raum für die Präsenz indianischer Quellen abgesteckt ist, sei es in instrumentaler, vokaler oder elektroakustischer Ausführung.

Mein Raum hier ist jetzt zwangsläufig durch die Verschiedenheit der musikalischen Instanzen und die verfügbare Zeit begrenzt. In Übereinstimmung mit den Richtlinien

¹ Dieses Referat wurde am 4. April 2009 in der Hochschule für Musik und Tanz Köln als Eröffnungsvortrag des Symposiums „La otra América“ gehalten. Übersetzung aus dem Spanischen: Karl J. Müller und Graciela Paraskevaidis. In: MusikTexte, 121, Mai 2009. Ergänzt und revidiert Juni 2009. Mit Dank an Ulrich Offerhaus.

Die symbolische Überschrift wurde von dem Buch „Las venas abiertas de América Latina“ des uruguayischen Schriftstellers Eduardo Galeano (Universidad de la República, Montevideo, und Siglo XXI, México DF, 1971. deutsch: Die offenen Adern Lateinamerikas. Peter Hammer Verlag, München, 1981) inspiriert.

² „Abya Yala“: reife, lebendige, blühende Erde. Präkolumbianischer Name des Kontinents, der von den indianischen Bewegungen verlangt wird.

³ Cergio Prudencio: „Fünfhundert Jahre Einsamkeit“. In: MusikTexte 43, Februar 1992.

⁴ Ricardo Rojas: Eurindia. La Facultad, Buenos Aires, 1924.

⁵ José Martí: Nuestra América. UNAM, México, 2003.

der Veranstalter dieses Symposiums werde ich also einige Beispiele für die Präsenz des Indianischen in den Sprachen der Konzertmusik ab 1970 vorstellen. Andere Aspekte der Mestizierung, wie zum Beispiel der afrikanischen, die sich sehr prägend und reichlich über den gesamten Kontinent hin ausbreitet, werden zunächst außer Acht gelassen.

Wir überschlagen berühmte Beispiele des neunzehnten Jahrhunderts wie die romantische Oper „Il Guarany“ (1870 in der Mailänder Scala uraufgeführt) des Brasilianers Carlos Gomes (1836-1896), der von Verdi als sein Nachfolger angesehen wurde. Eine komprimierte und unvollständige Erwähnung der historischen Beispiele aus der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts wird uns zu dem Chilenen Carlos Isamitt (1887-1974) führen, der 1931 in seinem „Friso araucano“ (Araukanischer Fries) für Stimme und Orchester und 1945 in seinen „Evocaciones huilliches“ (Beschwörungen der Huilliches) für Stimme und Klavier Texte und Idiome der musikalischen Tradition der Mapuche-Indianer aufgenommen hat. Gleichzeitig wird der chamäleonhafte Brasilianer Heitor Villa-Lobos (1887-1959) gelegentlich mit unterschiedlichen Ergebnissen aus den indianischen Quellen schöpfen. Der Mexikaner Carlos Chávez (1899-1978) wird Ähnliches in seiner „Sinfonía india“ (Indianische Symphonie) von 1935 unternehmen, eigentlich eine neoklassische Konstruktion von Beethoven-artigem Zuschnitt. In Perú werden der Forscher und Schöpfer belgischer Abstammung Andrés Sas (1900-1967) und der Komponist und Interpret deutscher Abstammung Rodolfo Holzmann (1910-1992) tätig sein. In Argentinien – einem Land, das traditionsgemäß Komponisten hervorgebracht und exportiert hat, – werden zahlreiche Autoren amerikanistische, indianische und kreolische Beiträge leisten: Alberto Williams (1862-1952), Julián Aguirre (1868-1924), Carlos López Buchardo (1881-1948), Felipe Boero (1884-1958), Luis Gianneo (1897-1963), Gilardo Gilardi (1899-1963) und viele andere mehr.

Was den indianischen Anteil betrifft, erwähne ich nur kurz als Beispiel die Opern „Huemac“ (1916) und „La novia del hereje“ (Die Braut des Ketzers, 1935) von Pascual de Rogatis (1880-1980), „Ollantay“ (1926) von Constantino Gaito (1878-1945) und „El oro del Inca“ (Das Gold des Inka, 1945) von Héctor Iglesias-Villoud (1913-1988), die alle im Teatro Colón in Buenos Aires uraufgeführt wurden. Es handelt sich um Werke – wir finden sie auch in anderen Ländern und anderen Genres –, die zumeist archaisierende Stereotypen aus präkolumbianischer Zeit bis in die Zeit nach der Entdeckung aufnehmen, um gleichzeitig musikalische Gesten - oft aus dem Nordwesten Argentiniens und auf tri- und pentatonischer Grundlage - in die Vorlagen des Belcanto einzubauen.

Wie dem auch sei, mit dieser in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts geborenen Generation, zu der noch so bedeutende Komponisten wie Silvestre Revueltas (Mexiko, 1899-1940), Amadeo Roldán (Kuba, 1900-1939) und Eduardo Fabini (Uruguay, 1882-1950) gehören, beginnt sich ein Interesse an Identitätsstiftung zu regen, das in seinen verschiedenen Themenstellungen durch schüchterne Naivität und teilweise indianische Anspielungen wie auch durch das Nicht-Vorhandensein von Fragen zu deren möglichen Aneignungen und Verwendungen charakterisiert ist. Der Ansatz der Mehrheit dieser Werke liegt in den Strukturen und Sprachen des Postromantizismus oder dem europäischen Neoklassizismus der Epoche zwischen

den beiden Weltkriegen. Die gutgemeinte Verführung einer idealisierten und versüßten Beschwörung von historischen Personen und Argumenten, die diese selbst erfunden haben können, steht noch über der Notwendigkeit, neue musikalische Wege zu betreten und sich mit kreativen Risiken auseinanderzusetzen, mit denen sich die Hegemonie der europäischen Vorbilder durchbrechen ließ.

Der sogenannte musikalische Amerikanismus der zwanziger und dreißiger Jahre, der auch durch die Musikwissenschaftler Francisco Curt Lange aus Uruguay und Carlos Vega aus Argentinien angeschoben wurde, spiegelt sich in dieser Epoche – wenn auch unabhängig voneinander – in der kontinentweiten Tätigkeit der von Varèse mitbegründeten Pan American Association of Composers (1928-1934), zu der die Mehrzahl der damals wichtigsten amerikanischen Komponisten gehörte, - amerikanisch im wahrsten Sinne des Wortes, weil den gesamten Kontinent umfassend. Noch heute überraschen die Erfolge im Austausch von Ideen und im Umlauf von aktuellen zeitgenössischen Stücken – Erfolge, die nicht nur den Bemühungen von Varèse zu verdanken waren, sondern auch denen von Henry Cowell, Aaron Copland, Nicolas Slonimsky und einigen Lateinamerikanern wie Carlos Chávez, Silvestre Revueltas und Amadeo Roldán.

Nach dem Wendepunkt 1959

Die zweite europäische Nachkriegszeit und der unausweichliche Aufstieg eines neuen Imperiums bringen der Musik Lateinamerikas aus den Metropolen eine Aktualisierung der Kompositionstechniken, die gleichzeitig von Fragen zur Rolle und Verantwortung des Komponisten in seiner Gesellschaft begleitet werden. Ich erinnere hier an die Manifeste der Grupo Música Viva, die von Hans-Joachim Koellreutter in Brasilien angeführt wurde. Zu Beginn der sechziger Jahre erhalten der obsolete indianische Neoklassizismus und seine ständig wiederholten nachgeäfften Formen der Oper, Symphonie, Kantate, Salón-Stücke und Lieder – bunte Postkarten eines musikalischen Tourismus – mit der „Cantata para la América mágica“ (Kantate für das magische Amerika, 1960) des Argentiniers Alberto Ginastera seinen Gnadestoß.

Es ist eben dieses Jahrzehnt, das für Lateinamerika einen neuen politischen und historischen Wendepunkt markiert, dessen Scharnier auf dem Sieg der Kubanischen Revolution am 1. Januar 1959 beruht. Dieser Wendepunkt beinhaltete verschiedene Ausprägungen kultureller und künstlerischer Ausstrahlung in Verbindung mit der Suche nach Gegenmodellen und der Bestätigung der eigenen Wirkung, ideologisch getragen vom Geist der Befreiung, der jene Jahre prägte.

Zwei Initiativen, die den ganzen Kontinent betrafen, trugen – direkt oder indirekt – zu einer Bewusstseinsbildung der jüngeren Generationen bei: Die erste war die kurze, aber intensive Existenz des anspruchsvollen Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Lateinamerikanisches Zentrum für höhere Musikstudien) des umstrittenen Instituto Torcuato Di Tella mit Sitz in Buenos Aires. Gegründet und geleitet von Alberto Ginastera, trafen sich dort zwischen 1963 und 1971 junge Komponisten aus vielen lateinamerikanischen Ländern; und mehrere von ihnen wurden später zu bedeutenden Bezugspersonen für ihre jeweiligen Länder. Die

zweite Initiative, die wanderte und unter verschiedenen Vorzeichen und anders orientierter Leitung als das Instituto Di Tella stand, entwickelte sich zwischen 1971 und 1989 unter dem Namen Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (Lateinamerikanische Kurse für zeitgenössische Musik), in deren Rahmen etliche ehemalige Studenten des erwähnten Centro Latinoamericano lehrten, darunter der 1930 geborene Guatemalteke Joaquín Orellana, der 1938 geborene Ecuadorianer Mesías Maiguashca, der 1940 geborene Uruguayer Coriún Aharonián, die Argentinier Oscar Bazán (1936-2005) und der 1943 geborene Mariano Etkin, außerdem ihr Landsmann Eduardo Bértola (1939-1996) und der 1955 geborene Bolivianer Cergio Prudencio. Unter den jüngeren Studenten befanden sich der 1953 geborene Guatemalteke Igor de Gandarias, der 1955 geborene Chilene Eduardo Cáceres sowie die 1957, 1960 und 1961 geborenen Brasilianer Chico Mello, Tato Taborda und Tim Rescala.

Seit Beginn der siebziger Jahre ist die Erinnerung an die indianische Vergangenheit nicht mehr naiv und pittoresk. Der Zeitgeist hat sie radikal umgestaltet in historische Anklage, ethnische Wiedergewinnung und gefeierte Hommage ihrer Identität. Die alte Postkarte hat sich in Zweifel, Ausdruckskraft und existenzielle Bejahung verwandelt.

Hier eine schnelle Übersicht:

In „Austeras“ (Strenge Stücke, 1975/1977) – ein Zyklus von fünfzehn Stücken für verschiedene Instrumente – stellt Oscar Bazán bezeichnende Fragen zur Diskussion:

- Einsatz der Wiederholung in einer fast rituellen Funktion
- Aleatorik der Klangfarbe und der Tempi
- Reduktion der Materialien.

Vor den genannten „Austeras“ hatte Bazán drei elektroakustische Stücke komponiert, bei denen er von einem ausschließlich vom Synthesizer erzeugten Material ausgegangen war: „Episodios“ (Episoden) und „Austera“ – diesmal im Singular –, beide aus dem Jahr 1973, und „Parca“ (karg) von 1974. „Es handelt sich“, so erklärte der Komponist, „um eine Reihe von Stücken, die den indianischen Ursprüngen nahe stehen und die ich ausgehend von Erfahrungen mit ‚armer Musik‘ empfunden habe. Beim Herumsuchen auf einem Arp-Synthesizer 2000 traf ich emotional auf die Instrumente, die ich mir beim mikrorhythmischen und -melodischen Spiel vorgestellt hatte (es war dafür notwendig, mich tief in die ethnische Musik einzugraben)“.⁶

Die konzeptionelle Handhabung der Wiederholung als ritueller Funktion und die freiwillige Reduktion der Materialien umreißen eine Wesentlichkeit (das heißt, ohne Rhetorik), in der die Stille einen Teil der Klangstruktur bildet und in der der sich ergebende Minimalismus sich vom nordamerikanischen Minimalismus der sechziger Jahre absetzt, und das insbesondere aufgrund der unterschiedlichen Quellen, die sich aus der Beobachtung der indianischen Musikpraxis, der Stille und der dynamischen Fluktuation ergeben.

⁶ Oscar Bazán: Brief an Coriún Aharonián, 19. November 1973.

In „La Visión de los Vencidos“ (Aus der Sicht der Besiegten, 1978) für vier Querflöten begibt sich Eduardo Bértola auf eine abstrakte, ebenfalls entblößte Ebene. Bértola entnimmt den Titel einer Sammlung von indianischen Erzählungen über die Eroberung Mexikos von Miguel León-Portilla. Das Motto der Partitur lautet: „... das alles geschah mit uns, wir sahen es, wir beobachteten es, von diesem traurigen Schicksal sahen wir uns beklommen ...“.⁷

Die höchste Ebene der Abstraktion in dieser Gruppe von Werken, die eher Symbole verknüpfen als Anspielungen oder Zitate, wird von Mariano Etkin in seiner Komposition „Muriendo entonces“ (Alsdann sterbend, 1970) für ein Kammerensemble erreicht. Dieses Werk stellt sich im genauen Gegensatz zu jeglicher ausdrücklichen Geste dar, die das geringste Anzeichen von Gedankenverbindung oder Erzählung aufweisen könnte. Man muss den Ursprung des Fragments suchen, das den Titel für das Stück bildet, um unter der Diktatur des Generals Onganía eine kaum erkennbare Spur zu finden, die es mit Worten eines Häuptlings aus der Provinz Formosa angesichts von Umständen unbeschreiblicher Not verbindet. Die extreme Strenge und Nacktheit des Werks wandelt sich zu Symbolen, und zwar nicht nur durch den verborgenen Bezug des Titels. Die musikalische Ausführung stürzt sich mittels ausdrucksstarker Gestik in ein Beispiel existenzieller Angst.

In Gegensatz dazu steht „Humanofonia I“ (1971), ein elektroakustisches Werk von Joaquín Orellana, am anderen Ende dieser symbolischen Abstraktion und belegt mit rüdem Naturalismus und unmittelbarer Ausdrücklichkeit die harte Alltagswirklichkeit in seinem Land. Orellanas Aufenthalt in Buenos Aires als Stipendiat im Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales 1967/1968 führte zu einer radikalen Wandlung seiner Musiksprache. Unter dem Obertitel „Humanofonías“ realisierte er ab 1971 eine Reihe von elektroakustischen und instrumentalen Stücken, die er auch als „ideologische Musik“ bezeichnete und die die Klanglandschaft der Stadt Guatemala durch Tonbandaufnahmen von Straßenrufen, Bettlern, Schreien von Neugeborenen, Befehlsstimmen und indianischen Ausdrücken beschreiben. Diese Klanglandschaft ergänzte er durch Klänge verschiedener, von ihm so genannter „Werkzeuge“, die er nach dem Vorbild der Marimba und anderer Instrumente aus der Volkstradition Guatemalas gebaut hat. Der Komponist schafft damit ein unverhohlenes, ungeschminktes Fresko, in dem nicht technische Perfektion, sondern ein naturalistisches Zeugnis der schrillen Tagesrealität das Wesentliche bildet. Das ist der Schwerpunkt seiner kompositorischen Arbeit: ein ethnologisches Klangdokument als elektroakustische *Collage*, durch die die Szenen beinahe filmartig laufen. Jedes spekulative Denken hört vor dieser expliziten Klanglandschaft auf. „Ein wirklich lateinamerikanischer Komponist ist derjenige, der das Ideal, die Identität und die Tatkraft erreicht, von seiner Umgebung und seiner eigenen inneren Realität gefangen zu werden“.⁸

Die Kolumbianerin Jacqueline Nova (1935-1975) zeigte schon früh ihr Engagement für versunkene indianische Kulturen in „Uerjayas“ (1966/1967) für Sopran, Männerchor und Orchester auf Texte der Indianer vom Stamm der Tunebo. Dieses

⁷ Miguel León-Portilla: *Visión de los vencidos*. UNAM, México, 1971.

⁸ Joaquín Orellana: „Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica en música actual“. In: *Alero*, 24, 3ª época, Universidad de San Carlos de Guatemala, V-VI 1977.

Werk stellt den Vorläufer ihres „Canto a la creación de la tierra“ (Gesang zur Erschaffung der Welt, 1972) dar, ein elektroakustisches Stück, das in dem von Francisco Kröpfl gegründeten und geleiteten Studio für Phonologie der Nationaluniversität von Buenos Aires realisiert wurde. Komponiert während ihres zweiten Aufenthalts in Buenos Aires, nachdem sie zur gleichen Zeit wie Joaquín Orellana Stipendiatin des Centro Latinoamericano gewesen war, weist „Creación de la tierra“ ebenfalls emblematische Züge auf. Über sich selbst schrieb Nova in dritter Person: „Von einer Recherche über die menschliche Stimme ausgehend ..., hat die Komponistin dieses Werk erstellt, das sich auf einen Originaltext der Tunebo-Indianer gründet (einer Gruppe aus der Region des Sarare nördlich von Boyacá, Kolumbien). Dieses Stück bezieht sich ausschließlich auf die Stimme, genauer: auf einige der ursprünglichen Gesänge der Tunebo-Indianer über die Erschaffung der Welt. In dem Stück gibt es kein einziges Element außer der Stimme des Indianers. Demnach sind die rhythmischen Bestandteile und die verschiedenen Klänge, die in diesem Stück zu hören sind, rein vokalen Ursprungs. ... Mit der elektronischen Bearbeitung der Stimme wird diese nicht oder kaum verständlich. ... Das Werk ist in sieben Abschnitte unterteilt. ... Es kann als indianisches Ritual betrachtet werden“.⁹

Dieser Begriff ist der Schlüssel für die Deutung des Stücks; denn ein Ritual bedingt etwas Magisches, das gleichzeitig heilig und transzendent ist. Für jemanden, der dieser Kultur nicht angehört, bringt es eine Haltung des Respekts und der Solidarität zum Ausdruck. Von diesem einzigartigen Vokalmaterial ausgehend, erarbeitet Nova in einem technisch noch analogen Studio eine komplexe Verflechtung von Geweben, Klangfarben und Rhythmen, um in den letzten Minuten des Stücks zu einer vollkommenen Entblößung der Stimme zu gelangen, die man erst dann in ihrer originalen Gestalt erkennt.

Es ist offensichtlich, dass der Geist dieser Zeit uns einige Gemeinsamkeiten auch in musikalischer Hinsicht beschert:

- eine respektvoll engagierte Haltung gegenüber der indianischen Welt
- das Zeugnis über indianische Kulturen
- ein Interesse, das sich eher konkreten, mit dem Mikrofon aufgenommenen als synthetischen Klängen widmet
- Aufnahmen, die in analogen Studios verschiedene Bearbeitungsprozesse durchlaufen
- die Verwendung von Stimmen und / oder Instrumenten von indianischen Kulturen
- die Strukturierung in unabhängige Blöcke
- die Wiederholung
- die Stille als strukturelles Element.

Suche nach altindianischen Klangspuren

Als ein weiteres Beispiel auf dieser komprimierten Reise möchte ich die elektroakustische Komposition „Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don

⁹ Jacqueline Nova: „Creación de la tierra“. In: A contratiempo, 12, Bogotá, 2000.

Juan Díaz de Solís“ erwähnen (Hommage an den Pfeil, der in die Brust des Don Juan Díaz de Solís geschossen wurde, 1974) des Uruguayers Coriún Aharonián erwähnen, die im Studio der Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB) realisiert wurde. „Hommage an den Pfeil ...“ sollte unbeabsichtigt die erste Komposition der E-Musik werden, die ausschließlich mit Instrumenten der Anden-Hochebene ausgeführt wurde.

Der Komponist erklärt in seinem Kommentar, dass es sich gut um eine konzeptionelle Synthese handeln könne, die auch auf ähnliche Werke anwendbar wäre. „Homenaje a la flecha ...“ geht ausschließlich von Klängen aus, die von mir auf einer kleinen Anzahl indianischer und ‚mestizierter‘ Flöten der Aymara- und Quechua-Kulturen von der Anden-Hochebene hergestellt wurden ..., Quenas, Pinkillos, Anatas oder Tarkas und Sikus. Ich versuche eine doppelte Hommage, eine erste für die wirklichen Eigner der Länder Amerikas, die durch die europäische Conquista und ihre kolonialen und neokolonialen Folgen vertrieben wurden. Ich habe versucht, die rhetorische, die romantische, die weinerliche, die philanthropisch-ethnozentrierte Hommage zu vermeiden. Ich habe versucht, die Kostümierung, die Postkarte, das exotische Foto zu vermeiden. ... Ich habe mich vor diese andere Kultur gestellt, die, wenn auch besiegt, trotzdem an der Herausbildung unseres heutigen lateinamerikanischen Menschen teilgenommen hat, und ich habe versucht, sie in jedem Augenblick innerhalb der Grenzen meiner Erkenntnismöglichkeiten zu respektieren. Deshalb sind die Flöten der Tradition des Altiplano nicht verzerrt: Sie haben ihren ‚natürlichen‘ Klang behalten und dazu ihre Anblastetechnik und ihre Schreie. ... Die Möglichkeiten des elektroakustischen Studios werden genutzt ..., um das Ausgangsmaterial zu bearbeiten, aber nicht um es zu denaturieren. Ich habe versucht, mich auf ... die eigentümlichen Klänge und ‚Gesten‘ dieser Flöten in ihrem üblichen Kontext zu stützen. ... Deshalb gibt es indianische und ‚mestizierte‘ Flöten, und es gibt Arten des Klangs, aber es gibt keine kleinen Indianer mit Federn und keine pseudo-traditionellen pentatonischen Melodiefragmente, die mit elektronischen ‚blips‘ begleitet werden.

Die zweite Hommage ist besonders für einen Indianer und seine historische Tat geschrieben: Juan Díaz de Solís war von der spanischen Krone ausgewählt worden, um ihre Herrschaft über die südlichen Gebiete des neuen Kontinents durchzusetzen (damals nannte man es ‚entdecken‘). ... Ein indianischer Pfeil wusste ihn ehrenvoll zu empfangen, so sagt die Legende, als er gerade dort an Land ging, wo heute der Rio de la Plata mündet. ... Ich erlaube mir, die Zuhörer zu bitten, das Hören dieses Stücks nicht von der Erklärung des Titels abhängig zu machen – des Titels und nicht des Werks. ‚Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís‘ ist keine programmatische Arbeit“.¹⁰

Ebenfalls auf der Suche nach altindianischen Klangspuren komponierte der Chilene Eduardo Cáceres „Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi“¹¹ (Zeremonielle Gesänge für Machi-Lehrlinge, 2004) für Frauenstimmen a cappella auf Texte in der Sprache der Mapuche des 1952 in Temuco geborenen, zweisprachigen Dichters

¹⁰ Coriún Aharonián: „Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz de Solís“. In: Booklet der CD Gran tiempo, T/E 25 CD, Tacuabé, Montevideo, 1994.

¹¹ Machi: Schamane, eine Frau unter den Mapuche-Indianern.

Elikura Chihuailaf.¹² „Jeder Versuch zur Identitätsfindung bedeutet, jene Musikpraxis – oder besser: jene Musiktheorien – ein für allemal abzuschaffen, die beim Schüler ein Stau-Gefühl erzeugen – das heißt, dass er den Eindruck hat, voll von Wer-weiß-nicht-was und gleichzeitig eingeschlossen zu sein, ohne dass er Musik machen kann, ohne sie erleben zu können ..., obwohl er sie fünf oder sechs Jahre lang studiert hat. ... Jeder Versuch wird nur durch eine radikale Veränderung der Einstellung der Professoren und Meister sinnvoll werden, ... da wir eine meist tote und unbewegliche Musikausbildung gehabt haben, die nur Formeln wiederholt und voller Heiliger, Rezepte und Vorurteile steckt, als ob wir Religion statt Musik studieren würden“.¹³

Andere Werke wie zum Beispiel „El Oro“ (1992) für Flöte, Violoncello, Sprecher und Tonband und die szenische Kantate „Boletín y Elegía de las Mitas“ (2006/2007) von Mesías Maiguashca zählen zu den kreativen und zeugnishaften Beiträgen zum Thema.

Die Gründung des Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) in La Paz, Bolivien, im Jahr 1980 gerät zu einem neuen Aufbruch angesichts der Herausforderung der historisch angenommenen Identität. Ein Werk wie „La Ciudad“ (Die Stadt) des Bolivianers Cergio Prudencio, des Mitbegründers und Leiters dieses Experimentellen Orchesters einheimischer Instrumente, markiert einen neuen Wendepunkt bezüglich der Frage einer kulturellen Identität und einer ethischen und ästhetischen Verpflichtung zur Eröffnung von neuen Wegen in der Musik und bildet damit eine soziohistorische wie auch ideologische Synthese. „La Ciudad“ wurde 1980 für das Eröffnungskonzert von OEIN komponiert. Mit dem Titel und der Miteinbeziehung – in seiner ersten Fassung – des gleichnamigen Gedichtes von Blanca Wiethüchter, von dem es inspiriert worden war, stellt es eine Huldigung an La Paz, die Geburtsstadt des Komponisten, dar.

Unter den Vorläufern von OEIN sowie des Stücks „La Ciudad“ innerhalb Boliviens zählt – nach Prudencio – „die Aimara-Musik als solche, in der Umgebung von La Paz so gültig wie präsent, sei es auf den Straßen wie in den Medien. Das Aimarische in ‚La Ciudad‘ besteht darin, es eingeatmet zu haben trotz der gesellschaftlichen Filter der Erziehung“.¹⁴

Ein anderer wichtiger Vorläufer war die im Jahr 1978 gegründete Vereinigung für zeitgenössische Musik Aleatorio. Prudencio schrieb aus diesem Anlass: „Aleatorio ist eine junge Gruppierung, die sich dem Schaffen und der Verbreitung heutiger bolivianischer Musik widmet. ... Das wichtigste Ziel von Aleatorio ist, die künstlerische Individualität unseres Landes auf dem Gebiet der Musik durch einen konstanten Schaffens- und Verbreitungsprozess zu betonen. Dies ist eine neue und revolutionäre Haltung, die dem Stand und den künstlerischen Ideen unserer gesellschaftlichen Umwelt entspricht. Aleatorio ist die Spiegelung unserer Zeit und unserer Wirklichkeit“.¹⁵

¹² Elikura [transparenter Stein], Chihuailaf [Nebel über einem See].

¹³ Eduardo Cáceres: „Música e identidad. La situación latinoamericana“. In: Revista Musical Chilena, Nummer 196, Santiago de Chile, Juli 2001 und www.latinoamerica-musica.net

¹⁴ Cergio Prudencio: Mitteilung an die Autorin, 11. November 2007.

¹⁵ Cergio Prudencio: „Aleatorio“. In: Programm des ersten Konzerts, La Paz, 4. August 1978.

Und weiter vorne: „Wir sind der Meinung, dass wir auf der Grundlage einer überholten und fremden Kunst nicht weiter existieren können. Selbst wenn wir von ihr gelernt haben, werden wir in ihr keine Ausdrucksformen finden, die unserer soziokulturellen Wirklichkeit und dem Geist unserer Länder entsprechen. Wir möchten ebenso wenig einen pentatonischen Nationalismus hervorbringen; diese Haltung wäre aufgrund dessen, was wir sind, ebenso touristisch wie die, nur nach strengen Zwölftonregeln zu komponieren. Es muss anerkannt werden, dass wir uns gesellschaftlich an einem Punkt befinden, an dem zahlreiche kulturelle Einflüsse zusammenfließen, von denen der Inkas bis hin zu nordamerikanischen. Aber eben aus dieser Situation heraus wird sich das Aufblühen unseres tiefsten Wesens ergeben. Dafür ist die Kunst immer ein guter Weg. ... Wissend, dass man auf der Suche nach einer Identität ist, sollte der neue bolivianische Musiker sich mit diesem Bewusstsein bilden“.¹⁶

Die Gründung des „Orquesta de Instrumentos Nativos de San Andrés“ (1987 in das „Experimentelle Orchester einheimischer Instrumente“ – OEIN umbenannt) fiel mit der Zweihundertjahrfeier des heroischen Aufstands von Túpac Katari zusammen, zu dessen Gedenken das Orchester entstand.¹⁷

In den Worten des Komponisten ist der Katarismus „eine Theorie, die in Erinnerung an die zweihundert Jahre des indianischen Aufstandes von Túpac Katari in La Paz im Jahre 1780 die Postulate und die Geschichte dieses Anführers einer Revision unterzieht: als Methode für die Analyse und Darstellung der Gegenwart und der Zukunft dieses riesigen soziokulturellen Sektors unserer Gesellschaft“.¹⁸ Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass „La Ciudad“ im Kontext des „Katarismus“ entstand, vor seiner späteren Sinn-Entleerung.¹⁹

Außerhalb von Bolivien ist es kein Zufall, unter den lateinamerikanischen Vorläufern, die die Gründung von OEIN und die Komposition von „La Ciudad“ angeregt haben, einige Werke der zuvor erwähnten Komponisten zu finden:

- die „ideologische“ Musik von Orellana, seine „Humanofonías“ und die „Klangwerkzeuge“, die er erfand, indem er von den Instrumenten der musikalischen Tradition der indianischen und Mestizenkulturen Guatemalas ausging
- „Creación de la tierra“ von Jacqueline Nova
- die Stücke von Oscar Bazán um „Austeras“
- „Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís“ von Coriún Aharonián
- auch mein „magma V“ (1977) für vier Quenas und das elektroakustische Stück „hauaquí“ (1975) wurden von Prudencio zu den externen Vorläufern gezählt.²⁰

¹⁶ Cergio Prudencio: Ankündigung über „Aleatorio“, La Paz, 15. Oktober 1978.

¹⁷ Túpac Katari (Julián Aspaza, 1750-1781) stand an der Spitze der langen und tapferen Belagerung von La Paz durch die Indianer und wurde von den Spaniern gevierteilt.

¹⁸ Cergio Prudencio: Mitteilung an die Autorin, 6. Dezember 1988.

¹⁹ Cergio Prudencio: Mitteilung an die Autorin, 12. November 2007.

²⁰ Cergio Prudencio: Mitteilung an die Autorin, XI Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, Uberlândia, Brasilien, Januar 1982.

Auswirkungen von OEIN

Die Gründung von OEIN hatte einige unmittelbare Folgen auf dem Kontinent:

- die Gründung des ODILA „Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos“ im Rahmen des Projekts Lateinamerikanischer Instrumente, das auf Initiative der argentinisch-venezolanischen Musikwissenschaftlerin Isabel Aretz zurückgeht, damals Leiterin des Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folclore (INIDEF) (Interamerikanisches Institut für Ethnomusikologie und Folklore) in Caracas. Unterstützt wurde sie von José Antonio Abreu, Direktor der Fundación Orquesta Nacional Juvenil (Stiftung Nationale Jugendorchester). Koordinator des ODILA-Orchesters war der 1953 geborene venezolanische Komponist Emilio Mendoza. ODILA entstand 1982 aus dem Instrumentenmuseum des INIDEF-Instituts, aber vor allem aufgrund der persönlichen Bekanntschaft von Abreu und Mendoza mit Cergio Prudencio und dem OEIN. Das Stück „Etnocidio“ (Ethnozid) von Emilio Mendoza entstand im Rahmen dieses Projekts. Trotzdem bewies das ODILA-Orchester in seiner flüchtigen Existenz eine oberflächlichere, weniger die komplexe musikalische Wirklichkeit des Kontinents erforschende Ausrichtung. Es war mehr auf ein ehrgeiziges, in die Metropolen exportierbares Produkt ausgerichtet als auf die Bürde und die Verpflichtung, neue klingende Adern zu eröffnen, der später auch andere lateinamerikanische Gruppen wie das chilenische "Antara" und das argentinische "Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías" der UNTREF leider nicht nachgekommen sind
- das elektroakustische Stück „Suiana-Wanka“ (1982) des 1955 geborenen Uruguayers Fernando Condon²¹
- das Stück „Prostituta americana“ (Amerikanische Prostituierte, 1983) von Tato Tabora, der ebenfalls lateinamerikanische Instrumente zusammen mit europäischen einsetzt.

Beide Stücke entstanden einfühlsam auf „La Ciudad“ und ihren Komponisten bezogen. Jahre später sollte Tabora „Estratos“ (Schichten, 1999) für OEIN komponieren, im gleichen Jahr auf dem Festival in Donaueschingen uraufgeführt wie die „Cantos crepusculares“ (Gesänge der Dämmerung, 1999) von Prudencio, der seit „La Ciudad“ nicht nur regelmäßig weiter für das OEIN komponiert, sondern auch andere Komponisten, sowohl bolivianische als auch ausländische, dazu animiert hat.

In „La Ciudad“ wird die rituelle Geste von den Perkussionsinstrumenten zu Beginn und am Ende des Werks angezeigt; aber es gibt eigentlich nur wenige Augenblicke, in denen sie nicht die Haupt- oder zumindest eine Nebenrolle spielen.²² Die Blasinstrumentengruppen wurden aufgrund ihres breiten und mannigfaltigen

²¹ Der Komponist sagt: „ ‚Suiana-Wanka‘ beruht ausschließlich auf Mikrophonaufnahmen von verschiedenen Instrumenten des Anden-Gebiets: Quenas, Pinkillos, Sikus, Tarkas, Mohocefios und noch weiteren Typen von Schlagzeuginstrumenten. Dazu kommen noch Instrumente der europäischen Tradition (Orgel, Flöte, Kontrabass). ‚Wanka‘ bezieht sich auf einen zeremoniellen Inka-Gesang, und ‚Suiana‘ wird von ‚suay‘ abgeleitet, das ‚Hoffnung‘ bedeutet.“

²² Die Instrumente in der Original-Partitur von 1980 sind: Pinkillos, Quena-Quenas, verschiedene Arten von Flöten, Mohocefios, Tarkas, Sikus, und Schlagzeug: große Trommeln und Wankaras.

Klangspektrums ausgewählt (verschiedene Formen der Klanguausstrahlung, Erzeugung von Ober- und Differenztönen und Mehrklängen, verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten von Dynamik und Artikulation), doch jegliche Instrumentalbehandlung geht von den Individual- und Gruppen-Charakteristika aus sowie von der respektvollen Nutzung der ursprünglichen Praxis. Es liegt nahe, dass das Hören gerade nicht vom europäisch-temperierten System bestimmt ist. Um eine homogene Aufführung zu erreichen, wiederholt Prudencio immer wieder die Notwendigkeit, dass die Blasinstrumente aus der gleichen handwerklichen Tradition stammen – in diesem Fall von den Aimara-Instrumentenbauern der Gemeinden um La Paz – und ihre eigene Stimmung beibehalten sollen.

„In dieser Welt existiert alles paarweise“,²³ sagt ein Sprichwort der Aimara. Dieses Prinzip der Dualität, der gegenseitigen Ergänzung, der Wechselbeziehung, die der kosmischen Vision der Andenkulturen eigen ist, bezieht sich direkt auf formale Aspekte der traditionellen Musik und auf das Verhalten von verschiedenen ihrer Instrumente, die als Paare innerhalb ihrer entsprechenden Familie oder „Truppe“ handeln, indem sie Töne ergänzen. Diese doppelte Einheit nennt sich *ira* (der voran geht) und *arca* (der folgt).

Indem sie allen leicht exportierbaren Klanglandschaften zum Trotz ein damals noch unerforschtes Gebiet umreißt, und „angesichts der Notwendigkeit, eine Identität und eine Funktion als Musiker in unserem eigenen historischen Kontext zu finden“,²⁴ ist die Komposition „La Ciudad“ zu einem neuen Wendepunkt geworden, zu einem ästhetischen und kompositorischen Bezugspunkt für lateinamerikanische Musik.

Prudencios „Tríptica“ (1985/1986) für sieben verstärkte Charangos und vier Instrumentalisten beschwört die Frauengesänge von Potosí als Grundlage eines delikaten Klanggewebes und „entsteht aus sehr einfachen und schlichten Klängen, ... Materialien, die die alte Q'echua-Tradition der Charangos ... hervorrufen. Die Materialien dienten ursprünglich der Musik zum Spielfilm ‚Los hermanos Cartagena‘ von Paolo Agazzi, sind aber als autonomes Stück davon unabhängig geworden“.²⁵

Neues Repertoire von OEIN

Nach „La Ciudad“ hat OEIN sein Repertoire ständig erweitert, das nicht nur Werke von Prudencio, sondern von anderen Komponisten umfasst wie dem bereits erwähnten Brasilianer Tato Tabora, dem Uruguayer Fernando Cabrera, dem Schweizer Mischa Käser und den Bolivianern Willy Pozadas, César Junaro, Gastón Arce, Alejandro Rivas, Lluvia Bustos, Miguel Llanque und Canela Palacios; die letzteren vier sind Vertreter der jüngeren Komponistengeneration.

Ganz wichtig ist die Tatsache zu erwähnen, dass die Komponisten die Grundhaltung des Orchesters gegenüber der Behandlung der Instrumente, ihre Verhaltensweise,

²³ Tristan Platt: *Especjos y maíz. Temas de la estructura simbólica andina*. CICPA, La Paz, 1976.

²⁴ Cergio Prudencio: Gespräch mit Coriún Aharonián. In: Wochenzeitung *Brecha*, Montevideo, 30. September 1988.

²⁵ Cergio Prudencio: *Tríptica*. In: Booklet der CD „Ensamble de cámara de la OEIN“. Fundación Arca-Ira und MEB. Cantvs, La Paz, 2004.

ihre ursprüngliche Art der Stimmung und des Blasens beibehalten haben; und weiterhin ist zu betonen, dass die Musiker von OEIN alle Instrumente des Orchesters kompetent spielen können.

Die junge 1979 in La Paz geborene Komponistin Canela Palacios hat gelegentlich als Instrumentalistin am OEIN teilgenommen. Mit ihrem Stück „La permanencia“ (Die Ausdauer, 2007) stellt sie sich einer doppelten Herausforderung: ihrer eigenen und persönlichen als Musikerin und der des historischen Moments in ihrem Land, wo seit drei Jahren eine tiefgreifende soziale und politische Revolution stattfindet, die ohne Zweifel nicht nur politisch, sondern auch geistig, kulturell, künstlerisch und erzieherisch von größter Tragweite ist. In ihrem Stück „La permanencia“, das 2007 von OEIN uraufgeführt wurde, hat Palacios ausschließlich ein Ensemble von Tarkas verwendet und damit einen besonders eigenständigen Ausdruck erreicht.

Im Jahr 1977 – also zwei Jahre nach dem elektroakustischen Stück „huauqui“ – habe ich als Folge meines ersten direkten Kontakts mit den Anden-Aerophonen „magma V“ für vier Quenas geschrieben, und 1980 – drei Jahre danach – habe ich die Gründung und Entwicklung von OEIN begrüßt und begleitet, zunächst aus der Ferne, dann allmählich näher durch die Bekanntschaft und kollegiale Freundschaft mit Cergio Prudencio, mit seinen Kompositionen und seiner Forschungsarbeit. Aber erst gegen Ende 2004 habe ich aufgrund eines Auftrags zum fünfundzwanzigsten Jubiläum von OEIN den Entschluss gefasst, ein Stück für dieses Orchester zu komponieren. „... y allá andaré según se dice“ (wie man sagt: dort wird er weitergehen) ist in den Jahren 2004 bis 2005 entstanden. Aus den reichen organologischen Beständen der Anden-Aerophone habe ich für achtundzwanzig Spieler zwölf Pinkillos, zwölf Sikus und zwölf Tarkas, vier Wankaras (große Trommel) und ein Paar afrokubanische Claves ausgesucht. Der Titel stammt, wie so oft bei mir, aus einem Gedicht („Pensamientos“, 1967) des Argentiniers Juan Gelman, das auf ein besonderes Ereignis in der lateinamerikanischen Geschichte anspielt, das auf bolivianischem Boden stattfand. Die Partitur trägt folgende Inschrift: „Túpac Katari wurde 1781 gevierteilt. Das Todesurteil lautete: ‚Weder dem König noch dem Staat angemessen ist, dass der Keim oder die Rasse dieses oder allen Túpac Amaru und Túpac Katari erhalten bleibt, aufgrund des großen Getöses und des Eindrucks, den dieser verfluchte Name auf die Eingeborenen gemacht hat ..., weil andernfalls ein ewiges Ferment anhalten wird“. Das Stück, das auf jede anekdotische Beschreibung verzichtet, soll als Ausdruck eines historischen Gewissens verstanden werden und ist zum fünfundzwanzigsten Bestehen von OEIN Bartolina Sisa (1750-1782), der kämpferischen Gefährtin des Túpac Katari, gewidmet, die nach ihm ebenfalls gevierteilt wurde.