

Graciela Paraskevaidis: Rituale des Imaginären. Der argentinische Komponist Eduardo Bértola *

Eduardo Juan Bértola, geboren am 14. Juli 1939 in Coronel Moldes, einem kleinen Ort in der Provinz Córdoba in Argentinien, ist ein ebenso unbekannter wie bedeutender Komponist seiner Generation, zu der wichtige lateinamerikanische Komponisten wie der Guatemalteke Joaquín Orellana und die Kolumbianerin Jacqueline Nova gehören. Wie Bértola haben sie vor allem Anfang der siebziger Jahre zur neuen Musik Lateinamerikas entscheidend beigetragen.

Gar nicht merkwürdig ist dabei die Tatsache, daß Bértola in seinem eigenen Land, in Argentinien, immer noch ein Unbekannter ist, in einem Land, das neben Mexiko und Brasilien als das größte Mutterland lateinamerikanischer Komponisten bezeichnet werden kann. In Argentinien sind nämlich so angesehene Komponisten wie Juan Carlos Paz, Alberto Ginastera, Hilda Dianda, Gerardo Gandini und Mariano Etkin geboren. Unbekannt ist Bértola geblieben, unter anderem weil er ab 1967 bis zu seinem Tod Anfang 1996 nur wenige Zeit in Argentinien gelebt hat und auch, weil er nur einige seiner Kompositionen in Argentinien zur Aufführung bringen konnte. Uruguay und Brasilien waren die Länder, in denen seine Musik am meisten gespielt wurde.

Nach dreijährigem Architekturstudium an der Nationaluniversität von Córdoba begann Bértola eine Musikausbildung, zunächst an der gleichen Universität und dann in Buenos Aires bei Erwin Leuchter. Damals machte Bértola auch Bekanntschaft mit den etwas älteren Komponisten und Pianisten Alcides Lanza und Gerardo Gandini, die ihn ermutigt haben, weiter zu komponieren. Für Lanza, der ein Klavierduo mit Armando Krieger hatte, schrieb Bértola **Usher 2005**, für Gandini zum dreißigsten Geburtstag **Las doradas manzanas del sol** nach einem Zitat von William Butler Yeats ("The golden apples of the sun").

1963 bis 1968 leitete er die Musikschule in Resistencia, Argentinien, wo er auch als zweiter Chorleiter des Coro Polifónico der Stadt, für den er **Variantes Alpha Omega** komponierte, tätig war. Bértola verstand sich auch als Promoter neuer Musik und organisierte Seminare über Musik des zwanzigsten Jahrhunderts und sogar eine Ausstellung von Partituren neuer Musik aus Lateinamerika.

Eine erste Europa-Reise unternahm Bértola zwischen Mai und August 1967. In Paris war eine Begegnung mit Iannis Xenakis für ihn sehr aufschlußreich. Als sein Antrag zu einem Stipendium bei dem von Ginastera gegründeten und geleiteten Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales abschlägig beschieden wurde, ging Bértola Mitte 1968 nach Paris, wo seine damalige Frau ein Stipendium für Kunstgeschichte erhalten hatte.

Zwischen 1968 und 1971 lebte Bértola in Paris, wo er Kurse über elektroakustische Musik bei Pierre Schaeffer und François Bayle von der Groupe de Recherches Musicales und am Konservatorium sowie 1970/1971 über Akustik bei Émile Leipp an der École des Sciences besuchte. 1970 nahm er an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik teil.

Erneute Kontakte zu Xenakis waren ihm sehr nützlich. Um sein Brot zu verdienen, arbeitete er unter anderem als Filmvorführer und Schreiner.

1969 gründete Bértola zusammen mit Pierre Boeswillwald, Joanna Brudzowicz, Dieter Kaufmann, Jacques Lejeune und Micheline Coulombe-Saint Marcoux die Groupe Internationale de Musique Electroacoustique de Paris (GIMEP), eine Komponistengruppe, deren Ziel es war, junge elektroakustische Musik zu verbreiten.

In Paris kam er auch häufig mit den dort lebenden und arbeitenden Vertretern der damals erfolgreichen kinetischen Kunst zusammen, an deren Ausstellungen er auch als Schreiner mitgewirkte.

Als Bértola im Juli 1971 nach Argentinien zurückkehrte, lebte er eine kurze Zeit in Resistencia und danach in Buenos Aires, wo er als Tontechniker am Radio de la Ciudad, dem Städtischen Rundfunk, arbeitete und an verschiedenen privaten Musikschulen unterrichtete.

Bértola, ein radikaler achtundsechziger Geist, bemerkte ein Jahr nach seiner Heimkehr:

Um Künstler zu sein, muß man zunächst und vor allem ein Mensch sein, und als solcher soziale Verantwortung übernehmen, sich politisch definieren. In Europa habe ich Lateinamerika besser kennengelernt, und ich glaube mehr und mehr an diesen Kontinent, an seine soziale Revolution und an seine kulturelle Befreiung. Ich denke, daß vor allem Argentinien eine kulturelle Kolonie Frankreichs und seiner Mythen gewesen ist und es immer noch bleibt. Wir sind eine Generation, die sich zur kulturellen Befreiung durchkämpfen muß, und die erste Aufgabe ist, die Mythen zu zerstören, welche die argentinische Oligarchie aufgebaut hat, um Selbstprestige und sozialen Status zu erreichen. Wenn man Europa kritisch betrachten will, muß man sich zuerst selbst kennenlernen.

Dem Beispiel der uruguayischen Gruppe Núcleo Música Nueva de Montevideo folgend wurde 1975 die Gruppe Núcleo Música Nueva de Buenos Aires von Bértola, Jorge Rapp und Graciela Paraskevaidis gegründet. Die Gruppe, die zwei Jahre lang existiert hat, organisierte eine Reihe von Veranstaltungen und Konzerten, in denen zum Beispiel die Komposition von Bértola **Tramos** uraufgeführt wurde.

In Buenos Aires setzte Bértola seine kompositorische Arbeit in erster Linie auf dem Gebiet der Elektroakustik fort: nach **Tramos** gehören Stücke wie **Gomecito contra la Siemens o el diablo de San Agustín** - Gomecito gegen Siemens oder der Teufel von Sankt Augustin -, **Historias para un movimiento imaginario** - Geschichten für eine imaginäre Bewegung - und **Trovas, crónicas y epigramas** - Troven, Kroniken und Epigramme - auch zu dieser Schaffensperiode, in der es vergleichsweise wenig Instrumentalmusik gibt.

Zwischen 1971 und 1984 war Bértola insgesamt sechsmal Dozent an den Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, wo er Gelegenheit hatte, nicht nur mit anderen, ähnlich denkenden Kollegen in Berührung zu kommen, sondern auch jüngeren Studenten seine Vorstellung von einer neuen lateinamerikanischen Musik zu vermitteln.

Ab 1975 wurde Bértola mehrmals nach Brasilien eingeladen. 1979 übersiedelte der Komponist endgültig in dieses Land und ließ sich zunächst in dessen Hauptstadt Brasília und ab 1985 in Belo Horizonte nieder. An den Musikhochschulen beider Städte wirkte er als Dozent für Formenlehre, Analyse, Akustik und elektroakustische Komposition.

Als jene Welt, an die er zwei Jahrzehnte lang geglaubt und für die er sich mit seiner Musik eingesetzt hatte, von den postmodernen Wellen der neunziger Jahre überrollt wurde, fing Bértola an, von der Realität Abschied zu nehmen und an tiefen Depressionen zu leiden. Psychisch kaum mehr fähig, die weitere Zukunft zu bewältigen, nahm er sich am 20. Februar 1996 in Belo Horizonte das Leben, an dem Ort, wo er elf Jahre zuvor eine Heimat gefunden hatte.

Schon in frühen elektroakustischen Stücken wie **Dynamus** und **Rouges** wird seine obsessive Idee von einer sozusagen "armen" elektroakustischen Musik, einer "musica povera", deutlich erkennbar. Diesen Gedanken hatten seit Ende der sechziger Jahre auch andere lateinamerikanische Mitstreiter verfolgt: als Reaktion und Protest gegen die sterile, rein theoretische Spekulation beim Komponieren. Theorien und Experimente waren Bértola nur Mittel zum Zweck.

Mit bewußt knappen, sparsamen Mitteln hat Bértola, wie er zu **Dynamus** schreibt, versucht,

dynamische und statische Bewegungen zu konfrontieren, die nach gewissen Proportionen gestaltet sind. Sowohl eine durchgehende, ununterbrochene Folge als auch einige wenige wiederholte Elemente spielen hier eine wesentliche Rolle, auch weil der Komponist durch sie versucht, jedes atmosphärische Gefühl zu vermeiden.

Trópicos - Tropen, Wendekreise - für Flöte, Klarinette und Violine wurde 1975 in Ouro Preto, Brasilien, komponiert.

Unter verschiedenen Anregungen zu dieser Komposition waren mir die Anwesenheit des guatemaltekischen Komponisten Joaquín Orellana und seine Vorschläge am wichtigsten; ihm ist das Stück gewidmet. Es ist eine in sich gekehrte Arbeit, in der ich bewußt auf jedes virtuose Verfahren verzichte. Alles konzentriert sich auf das Wesentliche in einer Sprache herber, schriller und aggressiver Klänge, die manchmal durch die extreme Intensität verzerrt werden. Die Form ergibt sich aus der Verwendung außergewöhnlicher Gebilde. Manchmal erscheint sie durch den starken Ausdrucksgehalt des Materials abrupt und brutal.

Ebenfalls 1975 realisierte der Komponist in seinem Privatstudio in Buenos Aires **Tramos** - Abschnitte, Wegstrecken - eine elektroakustische Collage, eine Art Hörspiel, das ein gewagtes Dokument des neueren argentinischen Zeitgeschehens geworden ist, als ob Bértola damals die Geschichte seines Landes nicht nur geschildert, sondern unmittelbar vorausgeahnt und vorweggenommen hätte.

Leider bleibt dieses Stück aus sprachlichen und inhaltlichen Gründen einem Nicht-Lateinamerikaner eher unverständlich und fremd. Jedoch handelt es sich um ein Schlüsselwerk der siebziger Jahre, das im lateinamerikanischen Kontext von grundlegender Bedeutung ist. Bértola verwendet Zitate bekannter Persönlichkeiten und verschiedenes Wort- und Musikmaterial aus Rundfunksendungen und bildet daraus ein

Netz von Symbolen, die aus der Welt der Politik, der Religion, der Kultur, der Kommunikationsmedien und sogar des Sports stammen. Ursprünglich bissiger Humor und witzige Aussagen verwandeln sich in unverhüllte Kritik an einer elenden Realität, die gegen Armut, Analphabetentum, kirchliche Heuchelei und politische Macht hart zu kämpfen hat.

Mit **Tramos** erreichte Bértola technisch wie inhaltlich einen kompositorischen Höhepunkt, der nicht nur ein gelungenes Beispiel für die damalige Zeit und für sein dezidiert politisches Engagement in der Musik darstellt, sondern darüber hinaus unterschiedliche semantische Lesearten und Annäherungen bietet.

Bértolas kurze Studienzeit bei Émile Leipp, einem anerkannten französischen Forscher auf dem Gebiet der Akustik, war für seine weitere Entwicklung als Komponist entscheidend. Zu erwähnen ist, daß Leipp in seinem Buch „Acoustique et Musique“ (1971) ein Fragment der Partitur von **Dynamus** als Beispiel elektroakustischer Musik eingefügt hat.

Wie schon deutlich in **Dynamus** und **Trópicos** konzentrierte Bértola sich auch in den darauffolgenden Stücken überwiegend auf bestimmte akustische Phänomene, insbesondere auf die Klangverteilung im Raum, Klang-Illusionen, Klang-Empfindung, Klang-Komplexe, Mischung von Ober- und Differenztönen und Mikrotonalität, die in Zeit und Raum neu gedacht und strukturiert wurden. Sicherlich könnte man hier schon von spektraler Musik sprechen.

La visión de los vencidos - Die Sicht der Besiegten - wurde 1978 für vier Flöten komponiert und basiert auf einem Zitat aus einem Buch des Mexikaners Miguel León-Portilla, in dem indianische Erzählungen über die spanische Eroberung, eben die Sichtweise, die Erlebnisse der Besiegten, geschildert und dargestellt werden. Das Motto auf der Partitur lautet:

... all dies ist mit uns geschehen, wir haben es gesehen, wir haben es angeschaut, und von diesem bedauerlichen und traurigen Los waren wir beängstigt.

Diese Komposition hat Bértola unmittelbar danach in eine zweite Fassung für vier Flöten, Kontrabaß und zwei Schlagzeuger umgearbeitet.

Duo dos temperamentos e das cores - Duo der Stimmungen und der Farben - für Violine und Viola entstand 1984 im Rahmen einer Reihe autonomer Stücke, die für zwei gleiche beziehungsweise ähnliche Instrumente komponiert worden sind, wie **Anjos xifópagos** - Zwillingengel - für zwei Flöten aus dem Jahre 1976, **De sonhos e quedas** - Von Träumen und Stürzen - für zwei Klaviere aus dem Jahre 1990 und **Retornos do tempo** - Rückkehr der Zeit - für zwei Fagotte aus dem Jahre 1991.

In seinen letzten in Brasilien verbrachten Lebensjahren jedoch komponierte Bértola jedoch bis auf eine Ausnahme zunehmend für Orchester beziehungsweise für verschiedene Instrumentalbesetzungen. Wichtiger Anlaß dazu war zweifellos die Bereitschaft brasilianischer Instrumentalisten, seine Musik zu spielen. Neben den Duos sind die Ensemblestücke **A hora e a vez** (1989) - Die Stunde und das Mal - und **Rituais do imaginário** (1992) - Rituale des Imaginären - bemerkenswert. In all diesen Werken sucht Bértola weiter nach besonderen spektralen und klangfarblichen Kombinationen, die

durch intervallische und dynamische Wechselwirkung entstehen. Die sparsamen Elemente lösen unterschiedliche Ausdrucksgesten aus, die darauf abzielen, die im Stück angelegten dramatischen Spannungen zu konzentrieren.

Sein letztes, noch unaufgeführtes Orchesterwerk mit dem Titel **Grandes trópicos** - Große Tropen, Wendekreise - bedeutet in seinen Worten

die Synthese und die Ausdehnung aller meiner Versuche und Anstregungen an der Seite der lateinamerikanischen Bewegung für eine neue und freie Musik.

Eine Kopie der eigenhändig geschriebenen Partitur widmete Bértola 1995, fünf Monate vor seinem Freitod, der Gruppe Núcleo Música Nueva de Montevideo in Dankbarkeit für die Verbreitung seiner Musik und versah sie mit folgenden Worten:

als Anerkennung für die Kraft, die Ausdauer und die politische Klarheit bei all den von Núcleo unternommenen Aktivitäten.

Bértolas Werkverzeichnis enthält etwa fünfundvierzig elektroakustische und Instrumentale Kompositionen, die meistens einen gemeinsamen Nenner und einem ähnlichen Ausgangspunkt haben: die Bestrebung nach einer vor allem von akustischen Phänomenen gesteuerten und bedingten Klangstruktur, einer direkten Hörerfahrung und einer unmittelbaren Sinneswahrnehmung, die jedoch nicht rein zufällig oder intuitiv ist und die am besten "live" im Konzertraum zur Geltung kommt. Dieses ausdrucks-geladene, verinnerlichte Klangbild verkörpert im lateinamerikanischen Kontext einen wertvollen Beitrag zur Suche nach einer eigenständigen musikalischen Sprache.

Werkverzeichnis Eduardo Bértola [1]

1. Frühe, zum größten Teil verschollene Werke:

Cinco piezas para piano (1958)
Tres burlescas (1959) für Klavier
Tres preludios (1959?) für Klavier
Sonata (1961?) für Violine und Klavier (unvollständig)
Scherzo (...) für Klavier
Sonata (...) für Flöte und Harfe
Estudios monódicos (...) für Klavier
Movimientos siderales (...) für Kammerorchester

2. Erhaltene Werke:

Cuarteto (1963/1964) für zwei Flöten, Vibraphon und Harfe
Variantes ALPHA-OMEGA (1966) für gemischten Chor a cappella
Las doradas manzanas del sol (erste Fassung 1966, zweite Fassung 1984) für Klavier
Usher-II-2005 (1966) für zwei Klaviere
Procne (1964/1966) für drei Sopranstimmen, drei Flöten, zwei B-Klarinetten, sechs Violinen, vier Bratschen, drei Celli, Harfe und Schlagzeug, nach einem Gedicht von Peter Quennell
Elegía I (1967) für Orchester
Mimesis (1967) elektroakustisch, Privatstudio
Hertz (1968/1970) für 14 Instrumente
Signaux (1969) elektroakustisch, Privatstudio Paris
Signals (1969) für 17 Instrumente
Signals (1969/1975) für 16 Instrumente
Rouges (1969) elektroakustisch, ORTF/GRM/Privatstudio, Paris
Dynamus (1970) elektroakustisch, Privatstudio, Paris
Dynamus II (1970?) elektroakustisch, Privatstudio, Paris
Penetraciones (1970), elektroakustisch, Privatstudio, Paris
Penetraciones II (1971) elektroakustisch, Privatstudio, Paris
Pexoa (1971) elektroakustisch, ORTF/Privatstudio, Paris
Elictros (1971/1972) elektroakustisch, Privatstudio, Buenos Aires
Gomecito contra la Siemens, o El diablo de San Agustín (1973) elektroakustisch, Privatstudio und CICMAT, Buenos Aires
Moiré (1973) elektroakustisch, CICMAT, Buenos Aires
Mecánica (1974) elektroakustisch, CICMAT, Buenos Aires
Respiraciones y voces (1974) elektroakustisch, CICMAT, Buenos Aires
Trópicos (1975) für Violine, Flöte (auch Pikkolo und Alt-Flöte) und Klarinette
Tramos (1975) elektroakustisch, Privatstudio, Buenos Aires
Tráfego (1976) für Klavier
Traslaciones (erste Version 1976; zweite Version 1984) für Flöte
Anjos xifópagos (1976) für zwei Flöten
Historias para un movimiento imaginario (1977) elektroakustisch, Privatstudio Buenos Aires
Trovas, crónicas y epigramas I-VII (1977) elektroakustisch, Privatstudio Buenos Aires
Um no outro (1977) für zwei Celli

La visión de los vencidos (1978, erste Version) für vier Flöten

La visión de los vencidos (1978, Ila und IIb) für vier Flöten, Kontrabaß und zwei Schlagzeuger

Dilemas para un sintetizador (1981) elektroakustisch, Privatstudio, Brasília

Trópicos N° 2 (1982) für zwei Flöten, Violine, Cello, Kontrabaß und Schlagzeug (verschollen?)

Os sonhos (1980/1982) für Orchester

Duo dos temperamentos e das cores (1984) für Violine und Viola

A hora e a vez (1989) für sieben Instrumente

Grandes trópicos (1989/1992, erste Version) für Orchester

De sonhos e quedas (1990) für zwei Klaviere

Retornos do tempo (1991) für zwei Fagotte

Rituais do imaginario (1992) für zwanzig Instrumente

Caminhos de sinais (1992) für zwei Klarinetten

Cantos a Ho (1993) für sieben Instrumente

Lucípherez (1994) für Kontrabaß

Grandes trópicos (1990/1995, endgültige Fassung) für Orchester

Theatermusik;

Le piéton (Ray Bradbury) (Pariser Biennale, 1969)

L'ordre régné à Berlin (Franz Wolf) (Pariser Biennale, 1969)

Délire à deux (Eugène Ionesco) (Nice, 1970)

Jacques ou la soumission (Eugène Ionesco) (Nice, 1970)

Macbeth (William Shakespeare) (Buenos Aires, 1973)

[1] Erste Zusammenstellung aus dem Nachlaß

* In: MusikTexte, 78, Köln, März 1999.