

Elisabeth Vogt

# Lateinamerikanische Selbstfindung

Der peruanische Komponist Edgar Valcárel

## I. Amerika auf der Suche nach kultureller Identität

Bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts hatten die Kolonialherren Spanien und Portugal ihr Amerika fest im Griff. Nicht nur Politik und Wirtschaft des neuen Kontinents wurden von Europa aus bestimmt, sondern auch dessen Sprache, die Religion, die Technik der Landwirtschaft, die Architektur und die schönen Künste.

In den Hauptstädten der Vizekönige in Mexiko, Lima und Salvador de Bahia versuchte man seinerseits, Europa in allem zu imitieren, was natürlich niemals gelingen konnte und deshalb zu einem nagenden Minderwertigkeitskomplex führte. Die Reaktion darauf war aber nicht etwa eine Besinnung auf eigene Werte, sondern es wurden immer mehr Künstler in die Kolonien geholt, in der Hoffnung auf metropolitanen Glanz. »Möchten Sie vielleicht einen Peruaner loben? Sagen Sie über ihn, er sehe wie ein Ausländer aus oder gar: er ist ein Ausländer!« So beschreibt das noch 1845 ein Europäer, der zu Besuch in der peruanischen Hauptstadt Lima weilte.

Die politische Ablösung von Spanien und Portugal in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts läßt zum ersten Mal so etwas wie Nationalstolz aufkommen. Es werden großartige Hymnen auf das eigene Land und seine Helden geschrieben, Literaten und Musiker stellen fest, daß es noch etwas anderes gibt als spanische Stanzas oder italienische Opernarien und auf dem gesamten Kontinent werden die ersten zaghaften Versuche einer eigenständigen Kunst gewagt, deren Ausgangspunkt die Traditionen der Indios sind.

Diese Kunst ist politisch bestimmt: Die gebildete Schicht in den neuen Hauptstädten interessiert sich nur so lange für die Indios und ihre Musik, ihre Erzählungen, ihre Bauwerke, wie der Kampf um die Unabhängigkeit dauert, hingegen ist ein wirklich tiefgreifendes Interesse, das nach Integration der Rassen strebt, nur bei den wenigsten vorhanden.

Ein Zustand der Abhängigkeit von Europa hat sich bis heute weitgehend bewahrt und spiegelt sich in allen gesellschaftlichen Bereichen wider, also auch in der Musik. Ein bekanntes Beispiel dafür ist das großartige Teatro Colón in Buenos Aires: Es ist nicht dadurch weltbekannt geworden, daß es argentinische Operaufführungen in internationaler Qualität bietet, sondern dafür, daß dort die europäischen Künstler ersten Ranges ein und ausgingen. Die Argentinier sind vor allem stolz darauf, daß sie ein

Opernhaus besitzen, das mit der Mailänder Scala verglichen wird.

Die Suche nach der eigenen Identität, die alle Lateinamerikaner eint, hätte zu so etwas wie einer einheitlichen musikalischen Sprache führen können, das Gegenteil ist aber der Fall. Nicht nur, daß sich die kulturellen Voraussetzungen von Nord nach Süd, von Ost nach West kaum krasser unterscheiden könnten, sondern es hat darüber hinaus auch harte Auseinandersetzungen der Komponisten über eine eigenständige Ästhetik und die adäquaten Techniken gegeben.

In den 50er und 60er Jahren waren dabei vor allem zwei Hauptrichtungen auszumachen: Die einen, das waren die Komponisten aus Argentinien, Chile und Uruguay, forderten »neutrale« Werke, unabhängig vom sozialen Umfeld und einzig und allein dem Kompositionsniveau verpflichtet, wie es von Europa vorgegeben wurde. Die anderen, die Komponisten Brasiliens, Kolumbiens, Perus und Venezuelas, forderten eine Art folkloristischer Kunst, also Werke, die in der Tradition der Musik der Indios standen.

Dieser Streit ist inzwischen wieder abgeflaut, aber beigelegt ist er noch nicht, denn im Grunde trägt ihn jeder lateinamerikanische Komponist mit sich herum und versucht, für sich selbst darauf eine Antwort zu finden.

## **II. Edgar Valcárcel – biographische Notizen**

Einer der Protagonisten dieses künstlerischen Spagat ist Edgar Valcárcel aus Perú. Valcárcel gehört praktisch zur ersten Generation im Land, die das Komponieren professionell betreibt.

Er wurde 1932 in Puno geboren und wuchs auf dem Landgut seiner Familie in den Bergen auf. Die Stadt Puno, hoch in den Anden am Titicacasee gelegen, sollte später für ihn zum Dreh- und Angelpunkt seiner musikalischen Identitätssuche werden. In den 50er Jahren kam er ans altehrwürdige Konservatorium in Lima, das wenige Jahre zuvor einen entscheidenden Schub erfahren hatte: Um 1940 herum waren zahlreiche europäische Musiker, überwiegend aus Deutschland, in Perú gestrandet, die vor den Nazis hatten fliehen müssen. In ihrer neuen Heimat begannen sie mit Enthusiasmus in der Hauptstadt Lima ein Sinfonieorchester aufzubauen und das Konservatorium auf professionelles Niveau zu bringen. Als Kompositionslehrer ragten vor allem Rudolf Holzmann, ein Schüler von Vladimir Vogel und der Belgier Andres Sas heraus. Die beiden brachten ihren Schülern alles bei, was sie selbst an Kenntnissen und Fähigkeiten aus Europa mitgebracht hatten.

Dank seiner großen Begabung erhielt Valcárcel schließlich ein Studienstipendium für das Hunter-College in New York. Die Jahre von 1964 bis 1966 verbringt er mit einem weiteren Stipendium am Institut Torcuato di Tella in Buenos Aires, einer Werkstatt für lateinamerikanische Komponisten, die Alberto Ginastera ins Leben gerufen hatte. Hier studiert Valcárcel u.a. bei Malipiero, Dallapiccola, Messiaen und Maderna. Den Studenten stand ein elektronisches Studio zur Verfügung, so daß sie, wie Valcárcel es formulierte, allesamt auf den neuesten kompositorischen Stand gebracht werden konnten.

Nach weiteren Jahren am elektronischen Studio in Princeton/ New York kehrte Valcárcel 1968 nach Perú zurück. Bis heute erhielt er einige Kompositionspreise, sowohl in Perú selbst als auch auf lateinamerikanischer Ebene. Seine Werke werden in Lateinamerika und den USA aufgeführt.

Valcárcel verdient sein Brot aber nicht mit seinen Kompositionen – was auch in einem eminent musikalischen Land, wie Perú es ist, nur den Musikern der Unterhaltungsbranche gelingt. Da außerdem selbst Notenpapier sehr teuer ist, ist es bereits eine Kostenfrage, ob das Material für eine Aufführung überhaupt erstellt werden kann! Valcárcel arbeitete also bisher als Kompositionslehrer und zeitweiliger Direktor des Konservatoriums in Lima und als Musiklehrer an einer peruanisch-amerikanischen Schule. Vor allem ist er aber auch ein ausgezeichnete Pianist, der es als seine Aufgabe ansieht, seine Landsleute mit den zeitgenössischen Werken aus aller Welt bekannt zu machen.

Es war wohl vor allem der langjährige Aufenthalt im Ausland, der Valcárcels Interesse für die Kultur seines eigenen Landes weckte. Er begann, sich vor allem mit seinen »Vorfahren«, den Indios zu beschäftigen, lernte deren Sprache Aymara und befaßt sich bis heute intensiv mit ihrer Musik, mit ihren Instrumenten und ihren Sagen und Legenden.

### **III. Edgar Valcárcel – seine Werke**

Die Erfahrungen, die er daraus gewinnt, verbinden sich mit seiner europäisch-nordamerikanisch geprägten musikalischen Erziehung zu einem ganz und gar eigenständigen Kompositionsstil. Er selbst beschreibt das folgendermaßen: »So wie John Cage, der sich in den 40er Jahren mit dem undurchdringlichen Turm zu Babel der musikalischen Kommunikation quälte und schließlich in der indischen Tradition das Warum der Schöpfung fand, und so wie viele andere Komponisten in den primitiven Kulturen und denen des Orients schöpferische Beiträge für neue musikalische Strömungen fanden, so finde ich in den musikalischen Quellen des Hochlandes, die bisher nur durch abfallende Pentatonik bekannt waren, aufregende Abgänge, die aufmerksam untersucht werden müssen. Da ragen etwa heraus alte mikrotonale Fortschreitungen, überraschende Klangmassen bei festlicher Musik (simultaner Auftritt verschiedener Musikgruppen), die natürliche Vokaltechnik der »Chaynas« mit ihrer Neigung zum hohen Falsett und die verblüffende Technik der »Sikuris« (Anm. d. Verf.: eine Art Panflöte), deren Möglichkeiten immer noch nicht genau untersucht wurden. Und die faszinierende Persönlichkeit des Charangos, deren typisches Arpeggieren eine melodische Linie entstehen und auftauchen läßt, die eingebettet ist in einen fünftönigen harmonischen Komplex, das zufällige Zusammentreffen eines zauberischen Klanges mit einer geisterhaften Melodie, in denen der ganze Charme und Reichtum der Musik des Hochlandes enthalten ist.« Aus diesen Traditionen seiner »Vorfahren« zog Valcárcel 1966, nach einer rein seriellen Phase, seine konkreten Konsequenzen. Seitdem kombiniert er in jedem seiner Stücke als Material chromatische Elemente der Melodien aus der Gegend von Puno mit seriellen Modulationen. Er nutzt diese »embryonalen Zellen« als Ausgangsmaterial sowohl für die strukturelle Entwicklung eines Stückes als auch für dessen Klangfarbengestaltung.

Die Formbildung ist bei Valcárcel einerseits vage: Sie entwickelt sich erst aus dem Kompositionsprozeß heraus. Auf der anderen Seite jedoch ist die Form etwas, dem sich Valcárcel in seiner gesamten Arbeit unterwirft. Da er Form als kontinuierlichen Prozeß versteht, wirkt sie über das einzelne Werk hinaus: Alle Stücke seit 1966 sind aus einem einzigen Kern entstanden, sie sind Variationen, Verzweigungen, die sich aus dem Kern entwickelt haben. Dies konkret zu beschreiben, bedeutet also auch gleichzeitig, so gut wie alle Werke zu nennen, die seitdem entstanden sind:

Das erste Stück, also das »Kern«stück, wurde 1968 veröffentlicht, ein *Chorlied für Tupac Amaru*, für gemischten Chor, Schlagzeug, Elektronik, Projektoren und Scheinwerfer.

Die daraus weiterentwickelten Werke sind, jedes für sich, selbständige Stücke, je nach Kompositionsprinzip hat sie Valcárcel zu Variationsgruppen geordnet.

1. Variationsgruppe:

Sie umfaßt die Stücke *Checán I* bis *Checán VI*, für unterschiedliche Besetzungen geschrieben und entstanden zwischen 1969 und 1984. »Checán« bedeutet »Liebe« das Wort stammt aus der präkolonialen Mochica-Kultur.

2. Variationsgruppe:

*Chorlied für Pedro Vilca Apaza* für gemischten Chor, Streicher und Schlagzeug (1975)

*Hommage für Charles Ives*, Trio für Klarinette, Violine und Schlagzeug (1976)

3. Variationsgruppe:

*Ma 'Karabotasataq Hachaña – Responsorium auf einen Karabotas* (= eine sagenhafte Reitergestalt aus den Anden) für Sopran und Orchester (1971)

*Karabotasat Cutintapata – Die Rückkehr des Karabotas*, für Orchester und Elektronik (1977)

4. Variationsgruppe:

*Portraits Flor de Zancayo I bis III* für Klavier, Violoncello bzw. Gitarre

5. Variationsgruppe:

*Tres al alba – drei im Morgengrauen*, für Flöte, Oboe, Spinett und Streichorchester (1977)

6. Variationsgruppe:

*Antimemorias I* (1978) und *II* (1980)

Dazu Edgar Valcárcel: »So wie zwischen Grundmaterial und den Variationsgruppen eine fließende thematische Ableitung, so ergibt sich auch aus den Titeln subjektiv eine folgerichtige Relation. Mit ihnen benutze ich zufällige »musikalische Persönlichkeiten«, die es mir erlauben, die Ausdruckselemente jeder Gruppe zusammenzuheften. Auf diese Weise werden die dramatischen Figuren identifiziert durch einen »Choral«, von

dem alles ausgeht. Die erotische Welt (Checán) läßt ein Modul von drei Klängen herumwandern, das schon im vorhergehenden ›Chorlied‹ enthalten war, diesmal mit den beiden aufeinanderfolgenden Intervallen Sekunde und kleine Terz, die sich mit einem fortdauernden Glissando hineinfügen und wieder zurückziehen. In den Hommages mischen und überlagern sich Zitate und Selbstzitate. Die Legende vom Karabotas und ihre typischen melodischen Akzente erscheinen nach den gleichen intervallischen Momenten. Die bäuerliche Darstellungsweise auf den Portraits nutzt das Ausgangsmaterial für die Struktur. Die festliche Euphorie der ›Drei im Morgengrauen‹ (vor dem Fest) besingt das gesamte Ausgangsmaterial. Und die Aufzählung in den ›Antimemorias‹ resümiert den gesamten Prozeß.«

Bleibt zu erwähnen, daß dieser große Klang – Stammbaum gleichzeitig traditionelle Formen und offene Strukturen bietet, die mobil, flexibel und manchmal aleatorisch sind – die traditionellen Formen aus Gründen der Balance oder der Symmetrie, die offenen auf Grund der Notwendigkeit schöpferischer Freiheit.

Für Valcárcel gehört zu seiner persönlichen musikalischen Sprache, aber auch zu der aller übrigen lateinamerikanischen Komponisten unbedingt die gesangliche Linie: »Unter uns Lateinamerikaner existiert eine unwiderstehliche Neigung zum Gesang, das ständige Bedürfnis, uns unsere unverwechselbare musikalische Sprache zu bewahren. Natürlich beziehe ich mich damit nicht auf die formalistischen Rhythmen und Melodien der nationalistischen Bewegungen zu Beginn des Jahrhunderts, sondern auf die Existenz tiefer Wurzeln, die vom primitiven Schrei bis zu den prähispanischen Gesängen gehen und vom geheimnisvollen Ritual der Vorfahren bis zur fesselnden Polyrhythmie der überschäumenden Volksfeste reichen. Indem ich Alejo Carpentier abandle, könnte ich über den Gesang, den wir bewahren müssen, sagen: ›Es ist der Gesang, der Gesang war, bevor es Gesang gab.««

Edgar Valcárcel hat sich ganz in sein Heimatland zurückgezogen. Nicht einmal das Kolumbusjahr hat es vermocht, ihn und seine Arbeit in Europa vorzustellen. Von seinen Werken existieren keine Schallplatten und nur sehr wenige Konzertmitschnitte, die aber technisch in denkbar schlechtem Zustand sind. Nur wenige seiner Werke sind verlegt, das meiste existiert nur im Manuskript.

Einige Arbeiten sind aber immerhin auch bei TONOS in Darmstadt erschienen (*Dicotomias I* und *II* für Klavier und: *Checán IV* für gemischten Chor und Schlagzeug). Dennoch geht Edgar Valcárcel trotz größter existenzieller Schwierigkeiten unbeirrt seinen Weg weiter, ungeachtet dessen, ob er seine Werke einmal aufführen kann oder nicht. Trotzdem: Es wäre dem Eurozentrismus in der zeitgenössischen Musikszene sehr zu wünschen, daß er sich über das Kolumbusjahr hinaus einmal gründlicher mit den Werken des lateinamerikanischen Kontinents befassen würde. Mit Sicherheit ließen sich daraus auch einige neue Einsichten gewinnen, auch für Europäer.

Die Zitate sind dem Artikel *Edgar Valcárcel* von Antonio Mastrogiovanni, in: *Revista musical de Venezuela*, Nr. 5, Sept.-Dez. 1981, Seite 83 bis 90, entnommen. (Übersetzung aus dem Spanischen durch E. Vogt)

