

# Südwärts

## Neue Musik in Argentinien und Uruguay

Eines Tages, unmittelbar vor dem Ende des 2. Jahrtausends, war ich mit dem Auto unterwegs. Die Strecke, die ich vor mir hatte, war lang. Eine Straße ohne Abzweigungen. Immer nur geradeaus. Ich schaltete das Autoradio ein. Ein Bandoneon erklang, dazu eine Baßlinie, die chromatisch abwärts führte und eine Stimme, die suggestiv dauernd von einer Maria redete, von einer Maria de Buenos Aires. Was war das für ein Stück? Eine Oper, verkündete der Rundfunk-Moderator nach ungefähr einer dreiviertel Stunde, eine Oper von Astor Piazzolla. Zu dieser Zeit leitete ich ein Theater und ich beschloß, der Sache nachzugehen; nicht nur aus eigenem Interesse, sondern auch, um vielleicht eine Aufführung zu organisieren. Dazu ist es auch gekommen.<sup>1</sup> Zu meinem Erstaunen stellte ich fest, daß dieses Stück 1968 komponiert worden war. In Paris demonstrierten Studenten, in Prag rollten Panzer eine Revolte nieder. Karlheinz Stockhausen komponierte sein *Spiral* für Solisten und Kurzwellenempfänger, Hans Werner Henze ließ sich inmitten seiner toskanischen Landschaft zu seinem *Floß der Medusa* inspirieren. Das sollte aufrütteln. In Buenos Aires komponierte derweil Piazzolla eine Oper, genauer: eine Tango-Oper. Von beiden Genres also etwas. Was, fragte ich mich, komponierte man sonst noch dort; wovon ist diese Musik beeinflusst? Gar nicht einfach, das zu recherchieren, stellte ich fest. Ich befragte das Internet. Durchaus keine Frage, im virtuellen Raum kann man die eine oder andere Information abfangen. Nur, wie klingt diese Musik? Es würde wohl unumgänglich sein, sich direkt dorthin auf den Weg zu begeben. Hat man diesen Entschluß einmal gefaßt, so sollte man gleich gar nicht erst probieren, dafür Geld bei irgend einem Amt zu beantragen, man wird ohnehin nur ungläubiges Stirnrunzeln ernten, es sei denn, man gehört einer Institution an, dann könnte es, falls man Glück hat, vielleicht klappen. Um so mehr wird man darauf angewiesen sein, wenigstens dort, in Argentinien und Uruguay, auf Interesse zu stoßen. Das ist mir glücklicherweise widerfahren; Daniel Maggiolo, der derzeitige Direktor der Hochschule für Musik in Montevideo, fand sich ohne weitere Umstände bereit, mich bei diesem Projekt zu unterstützen. Für die Einsich-

ten, die er mir damit ermöglichte, sei ihm an dieser Stelle noch einmal ganz herzlich gedankt. Gleichfalls möchte ich mich für wichtige Anregungen auch bei Maria Cecilia Villanueva bedanken.

### I

Beginnt man seine Recherchen in Uruguay, so wird man unweigerlich auf den Namen Héctor Tosar (1923-2002) stoßen, den bedeutendsten uruguayischen Nationalkomponisten des 20. Jahrhunderts. »Ich glaube«, sagte Tosar einmal, »daß Lateinamerika früher oder später einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der musikalischen Sprache leisten wird, und auch in den anderen Künsten. Nicht aber durch einen neuen Technizismus, sondern durch eine einfache direkte Botschaft. [...] Musik ist Kommunikation.«<sup>2</sup>

In bestimmter Hinsicht ist eingetreten, was sich der Nestor der uruguayischen Musik erhoffte. Nicht zuletzt durch die von Astor Piazzolla eingeleitete Renaissance des Tango, speziell des Tango Nuevo. Ganz ohne Frage meinte Tosar nicht diese Spielart der hispano-amerikanischen Musik, obschon auch für Piazzolla gilt, was Tosar in seiner eigenen Musik verwirklicht sehen wollte, nämlich den Glauben »an das Magische in der Musik«<sup>3</sup>.

Die Bestrebung, eine Nationalmusik zu schaffen, war für das ausgehende 19. Jahrhundert eine weltweit typische Tendenz. Was für viele europäische Länder zutraf, galt für hispano-amerikanische Staaten, Brasilien inklusive, ebenso, unberührt davon, welcher Einflußsphäre die jeweiligen Länder angehören. Das ist durchaus kein unwichtiger Faktor, denn man muß unterscheiden zwischen andinen Ländern, in denen die indianische Kultur nach wie vor eine große Bedeutung hat – Bolivien, Peru und Kolumbien beispielsweise – und Brasilien, wo lusitanische und afrikanische Traditionen zusammenfließen und schließlich die Cono Sur-Staaten, die vorwiegend durch europäische Einflüsse geprägt sind; dazu gehören Argentinien, Chile und Uruguay.<sup>4</sup> Gerade letztgenannte Länder, inklusive Brasilien, verfügten schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts über eine kulturelle Infrastruktur, wie sie auch für Europa typisch ist. Deshalb ist es kein Zufall, daß die größten, mondänsten und in ihrer Ausstattung modernsten Opernhäuser im Zeitalter des Fin de siècle in diesen Ländern gebaut wurden, etwa im brasilianischen Manaus oder aber das Teatro Colón in Buenos Aires. Nicht weniger bemerkenswert ist in dieser Hinsicht auch die Geschichte der Oper in Chile. Wie kaum in einem anderen Land des Cono Sur kam es dort

2 Zit. n. Graciela Paraskevaïdis, *Héctor Tosar*, in: *Komponisten der Gegenwart*, München 1998.

1 *Maria de Buenos Aires*, Theater Meißen, Spielzeit 1999/2000. Erstaufführung im Freistaat Sachsen.

3 Ebd.

4 Cono sur steht für den »konischen Süden«, dieser Region gehören Argentinien, Uruguay und Chile an.

am Ende des 19. Jahrhunderts zur Gründung von Philharmonischen Gesellschaften in fast jeder größeren Stadt. Kein Wunder also, daß gerade diese Länder die Avantgarde Südamerikas waren. Dieser Standpunkt wird offiziell jedenfalls gern reklamiert, wobei nicht selten geflissentlich darüber hinweggesehen wird, daß die indianische Kultur fast vollends vernichtet wurde. Von der Ketchua und Mapuche Kultur sind lediglich noch Rudimente auffindbar.

Die Cono Sur-Staaten verfügten dank ihrer Bodenschätze über einen beachtliche Reichtum, was gleichzeitig eine große Anziehungskraft auf europäische Auswanderer ausübte, Bekanntlich siedelten sich diese Einwanderer vor allem in den La Plata Staaten an. Dort ging man sogleich daran, auch eine Nationalkultur zu schaffen.

## II

Ob es überhaupt eine nationale Musik gibt, ist umstritten. Dieser Punkt soll später noch einmal angesprochen werden. Festhalten kann man, daß das, was man in den Cono Sur-Staaten als nationale Kultur bezeichnet, sich aus unterschiedlichen Elementen der Einwanderernationen konstituiert hat. Da die Einwanderung aus den romanischen Ländern überwog, dominiert vor allem die kulturelle Prägung dieses Kulturkreises.

Wie anderswo in der Welt auch, traten am Ende des 19. Jahrhunderts Protagonisten auf den Plan, die eine Nationalkultur postulierten. In Argentinien war Alberto Williams (1862-1952) einer der ersten Komponisten, dem die Schaffung einer Nationalmusik am Herzen lag. Davon künden die bevorzugten Sujets, etwa sein *El Rancho Abandonado*. Da der Einfluß der europäischen Kultur eine traditionell hohe Wertschätzung genoß, ist es kaum verwunderlich, daß alsbald auch die europäische Avantgarde, Schönbergs Dodekaphonie beispielsweise, aufgegriffen und einbezogen wurde. Der argentinische Komponist Juan Carlos Paz (1897-1972) darf als einer der wichtigsten Initiatoren der Dodekaphonie in Südamerika gelten. Schon 1929 gründete er die Grupo Renovación, eine argentinische Filiale der IGNM, später, 1937, die *Conciertos de la Nueva Musica*. Andere Beispiele ließen sich fortsetzen. Festzuhalten wäre hier, daß all das sich vollzog, als die Ökonomie dieser Länder stark war. Immerhin wiesen die nationalen Ökonomien, gerade der Cono Sur-Staaten, noch bis zum Ende der 1960er Jahre beachtliche Wachstumsraten auf. Zweifellos war Buenos Aires, eine Stadt, der man nachsagt, daß sie das Paris des Südens sei, ein eminent wich-

tiges Zentrum. Daß das in bezug auf die neue Musik so war, ist gerade Juan Carlos Paz zu verdanken.

Neben den schon erwähnten Institutionen muß unbedingt auch die Agrupación Nueva Musica genannt werden, mehr noch aber das gleichfalls von Paz geleitete Instituto Torcuato Di Tella; diesem Institut verdankte nicht zuletzt Mauricio Kagel entscheidende Anregungen.<sup>5</sup> Ab Anfang der 1960er Jahre gaben hier fast sämtliche Komponisten von Rang und Namen Kurse oder weilten auf Einladung hier; so, unter anderen, Bruno Maderna, Luigi Nono, Olivier Messiaen, Iannis Xenakis und Earl Brown. Die Ausstrahlung dieses Institutes war für ganz Südamerika bedeutsam. Ein Komponist, der aus diesem Institut hervorging, war der 1936 geborene Uruguayer Antonio Mastrogianni. Dem Di Tella Institut war auch das Centro de Altos Estudios Musicales angegliedert, das von Alberto Ginastera geleitet wurde. Es gab Studenten aus ganz Südamerika Gelegenheit, sich hier mit den Tendenzen der neuesten Musik vertraut zu machen. Nicht nur Komponisten übten Einfluß auf das Di Tella Institut aus, sondern auch Interpreten, beispielsweise der Pianist Gerardo Gandini. Ebenso bedeutsam ist auch der Ginastera-Schüler Antonio Tauriello; als Dirigent ist es vor allem ihm zu verdanken, daß wichtige Kompositionen der Avantgarde in Buenos Aires erstaufgeführt wurden. Eng verknüpft mit dem Di Tella Institut ist das Laboratorio de Investigación Producción Musical, LIPM, ein Studio für elektronische Musik, das durch Francisco Kröpfl, Schüler von Paz, gegründet wurde. Bemerkenswert ist, daß der Einfluß der *musique concrète* für dieses Institut, dessen Geschichte sich bis 1952 zurück verfolgen läßt, eminent bedeutsam war.

## III

Ab Ende der 1960er Jahre änderte sich die ökonomische Situation dramatisch. In unmittelbarer Folge wurden viele Staaten von Militärdiktaturen heimgesucht: 1973 Chile, 1974 Uruguay und 1976 Argentinien. Daß das gravierende Auswirkungen auf künstlerische Aktivitäten hatte, ist klar. Da die Wirtschaft nicht mehr boomte und alles, was Rang und Namen hatte, in Europa oder Nordamerika Zuflucht suchte, sank das offizielle Interesse an dieser Region geradezu dramatisch. Daran veränderte auch die Redemokratisierung kaum etwas, die ab Anfang der 1980er Jahre einsetzte. Noch immer ist für diese Länder die Epoche der Diktaturen ein äußerst problematischer historischer Zeitabschnitt. Es mußten fast noch einmal zwei Jahrzehnte vergehen, bis eine Aufarbei-

5 Dieses Institut gehört zur Universidad Torcuato Di Tella Buenos Aires, eine der renommiertesten Universitäten Argentiniens. Das LIPM war zeitweilig an der Facultad de Arquitectura angesiedelt.

Ausschnitt aus Marcelo Ajubitas *Mirando diesels en el ferrocarril a las 3.30 Hs. a.m.* für Alt, Streichquintett, zwei Percussionisten und Synthesizer von 1987.

8 Vgl. Ebd.

tung der Diktaturzeit überhaupt beginnen konnte. Das trifft auf alle Länder des Cono Sur gleichermaßen zu.

Um so mehr wäre es von Interesse zu fragen, welche Auswirkungen das auf die Kunst, speziell auf die Musik hatte. Daß besonders Regimekritiker und Künstler im Visier der jeweiligen Geheimdienste standen, muß sicher nicht näher ausgeführt werden. In den meisten Fällen war Emigration der einzige Ausweg. Selbst Künstler, die über ein internationales Prestige verfügten, wurden von Repressalien nicht ausgenommen. Auch Héctor Tosar, Rektor der Hochschule für Musik in Montevideo, wurde aus dem Amt vertrieben und mußte ins Exil gehen; zuerst nach Puerto Rico, später nach Venezuela. Vorübergehend hatte er auch eine Professur für Komposition an der University of Indiana, Bloomington inne.<sup>6</sup> Nicht wenige Emigranten zogen es auch dann vor, im Ausland zu bleiben, nachdem wieder demokratische Verhältnisse Einzug gehalten hatten. Vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen Schwierigkeiten, aber auch der schleppenden Aufarbeitung der Diktaturzeit durchaus aus plausiblen Gründen. Tosar war einer derjenigen, die in ihr Heimatland zurückkehrten.

Einer seiner wichtigsten Schüler ist der 1940 in Montevideo geborene Coriún Aharonián<sup>7</sup>. Auf seine Initiative geht die Gründung des Núcleo Música Nuevo zurück. Diese inzwischen gleichermaßen traditionsreiche wie renommierte Reihe widmet sich der Aufführung zeitgenössischer Musik. Ebenso wie To-

sar begegnete er Luigi Nono, was Aufenthalte in Paris und Venedig nach sich zog.<sup>8</sup> Zum Kreis um Aharonián gehört auch der 1929 geborene Leon Biriotti, der gleichfalls Schüler Tosars war.

Genauso bedeutsam wie diese beiden Komponisten ist auch Graciela Paraskevaïdis, die in Argentinien geboren wurde, seit 1975 aber in Montevideo lebt. Wenn die Musik Uruguays in den deutschsprachigen Ländern wahrgenommen wird, so ist das gerade ihren musikwissenschaftlichen Publikationen zu verdanken. Nicht wenige ihrer Kompositionen wurden auch in Deutschland aufgeführt. Indirekt mit Deutschland verbunden ist auch der 1956 in Montevideo geborene Komponist Daniel Maggiolo; er absolvierte an der Hochschule für Musik Hanns Eisler seine Studien. Daß es ihn nach Berlin verschlug, ist mehr oder weniger eine unmittelbare Folge der Diktatur in Uruguay. Gleich am ersten Tag nach der Machtübernahme durch die Militärs mußte die Familie fliehen; Maggiolos Vater, zum damaligen Zeitpunkt Rektor der Universität in Montevideo, stand als kritischer Oppositioneller gleich obenan auf der schwarzen Liste der Militärs. Das Exil führte die Familie zuerst nach Buenos Aires, später nach Caracas, Venezuela. Von dort aus entschloß sich Maggiolo zu einem Studium an der Musikhochschule *Hanns Eisler* in Ostberlin. Als Tonmeister gilt sein spezielles Interesse vor allem der elektronischen Musik. Maggiolo gründete an der Hochschule für Musik in Montevideo ein Stu-

6 Zit. n. Graciela Paraskevaïdis, *Héctor Tosar*, a.a.O.

7 Vgl. Monika Fürst-Heidtmann, *Coriún Aharonián*, in: *Komponisten der Gegenwart*, München 1992

dio für elektronische Musik, wo nicht nur Kompositionen entstehen, sondern auch CDs produziert werden. An der gleichen Hochschule sorgte er dafür, daß unlängst auch ein umfangreiches Archiv für zeitgenössische uruguayische Musik eingerichtet wurde.<sup>9</sup> Seiner Generation gehört auch Fernando Condon an – ebenso wie Aharonián Schüler von Tosar –, der nicht nur als Komponist sondern auch als Dirigent in Erscheinung getreten ist. Gegenwärtig ist er erster Kapellmeister des Rundfunksinfonieorchesters in Montevideo.

#### IV

Die Bedingungen, die Komponisten in der Europäischen Gemeinschaft haben sind noch einigermaßen komfortabel, gemessen an dem, was Komponisten in diesen Ländern an Aufführungsmöglichkeiten vorfinden. Die grundsätzliche Schwierigkeit, denen sich die Protagonisten zeitgenössischer Musik gegenübergestellt sehen, ist die Finanzierung von ganz unterschiedlichen Aktivitäten und Initiativen. Um so bemerkenswerter ist es, wenn es dennoch zu Ensemblegründungen und Konzerten kommt. Daß in einer nicht gerade emanzipierten Gesellschaft, wie sie für Argentinien typisch ist, der entscheidende Impuls von einer Frau ausgeht, verdient besondere Aufmerksamkeit. Eine Komponistin, die schon vor Jahren verschiedene Projekte initiierte, beispielweise die Gründung der Grupo Encuentros, ein Ensemble, das sich vor allem der Aufführung südamerikanischer Komponisten widmet, ist Alicia Terzian, eine Schülerin von Alberto Ginastera. Terzian, die nicht nur als Komponistin über internationale Reputation verfügt, ist auch Dirigentin und Musikwissenschaftlerin. In dieser Eigenschaft hat sie sich speziell mit der Geschichte der hispano-amerikanischen Musik auseinandergesetzt. An verschiedenen Institutionen unterrichtete sie Komposition, Musikgeschichte und Kontrapunkt. Als Sekretär des International Music Councils der UNESCO hat sie sich um die Musik ihres Landes verdient gemacht.

Auch in jüngster Zeit kam es, wiederum durch eine Frau, zur Gründung eines Ensembles in Rosario und zwar durch die 1972 geborene Dirigentin und Komponistin Marisol Gentile. Anders als die Grupo Encuentro hat dieses Ensemble Rosario die Größe eines Kammerorchesters. Nach dem Besuch des Chopin-Konservatoriums absolvierte sie in den Fächern Dirigieren, Violine und Komposition die Musikabteilung der Universidad Nacional de Rosario. An der Universität des Bundesstaates Santa Fé hatte sie einen Lehrauftrag für Dirigat inne. Auslandsdirigate führten sie bereits nach

Spanien. Außerdem dirigierte sie das Orquesta Sinfonica de Asunción, Paraguay. Die Mitglieder ihres Ensembles sind sowohl engagierte Laien als auch professionelle Musiker, vor allem aus dem *Orquesta de Camera Municipal de Rosario*. Aus diesem Orchester stammt auch der Bratscher und Komponist Marcelo Ajubita, dessen Kompositionen den Einfluß der Ästhetik John Cages aufweisen. Neben Alicia Terzian ist Marisol Gentile bei weitem nicht die einzige namhafte Interpretin und Komponistin Argentiniers. In Deutschland längst keine Unbekannte ist Maria Cecilia Villanueva, geboren 1964 in La Plata.<sup>10</sup> Es reicht der Verweis darauf, daß in den Positionen ein ausführlicher Beitrag von Monika Fürst-Heidtmann veröffentlicht wurde<sup>11</sup>. Ihr einstiger Lehrer, Mariano Etkin, geboren 1943, ist renommierter Vertreter einer etwas schon älteren Komponistengeneration. Etkin, Schüler von Ginastera, später auch von Iannis Xenakis, Komponist und Dirigent gleichermaßen, besuchte Dirigierkurse bei Pierre Boulez und war Gastdozent in Darmstadt. Die Fülle an Preisen, Lehraufträgen und Aufführungen zu nennen, würde zu weit führen. Er schuf sowohl Stücke für elektronische Klangerzeuger als auch für Kammermusikensembles. Unlängst erschien eine CD mit dem Ensemble de Percusión de Montevideo, auf der auch Mariano Etkin mit einer Komposition für dieses noch relativ junge Ensemble vertreten ist.

Gemeinsam mit Mariano Etkin, Manuel Juárez, Erik Ona, Gabriel Valverde und Maria Cecilia Villanueva kam es zur Gründung einer weiteren Initiative, der *Linea adicional*, eine Interessenvertretung gleichgesinnter Komponisten.<sup>12</sup> All diese Komponisten waren auch als Schüler – Lehrer untereinander verbunden, so studierte Gabriel Valverde, Jahrgang 1957, bei dem 1939 geborenen Manuel Juarez. Valverde war auch Mitinitiator des Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea, CEAMC. Dort unterrichtete er Komposition und Analyse, Gastdozenturen führten an die Pontificia Universidad Santiago de Chile. Auf die Konzeption des CEAMC soll später noch eingegangen werden.

#### V

Obwohl Argentinien durchaus über verschiedene Institutionen verfügt, die sich mit nationaler Musik befassen – hinzu kommen nicht gerade wenig öffentlich subventionierte Theater, Sinfonieorchester und Stiftungen – sind Auftragskompositionen eher eine Seltenheit. Glücklicherweise kann man sich schätzen, wer den *Premio municipal de Buenos Aires* oder gar den *Premio Nacional*, beides Kompositionspreise, der eine

9 Eines dieser Archive widmet sich der Musik Uruguays, ein anderes, CEDOM, Centro de Documentación del Mercosur, der Musik der Mercosur-Staaten, Mercosur steht für Mercado Común del Cono Sur.

10 Einige ihrer Stücke wurden im Thürmchen-Verlag verlegt.

11 *Spiralform der Zeit. Zur Kompositionsästhetik von María Cecilia Villanueva*, Positionen 41/1999, S. 20-23.

12 Diese Auskunft erhielt der Autor von Maria Cecilia Villanueva.

ausgelobt durch die Stadt Buenos Aires, der andere durch die Republik Argentinien, gewinnt. Sonst ist die Situation freiberuflicher Komponisten eher schwierig, um nicht zu sagen ein Dilemma. Ganz unabhängig davon wären hier noch vor allem drei Institutionen zu nennen: das Instituto de Investigación Musicológica *Carlos Vega*, gleichermaßen Archiv und Institut, das sich Forschungsprojekten aller Genres auseinandersetzt, der argentinische Komponistenverband *Asociación Argentina de Compositores* sowie *Ars contemporanea*, eine Institution zur Verbreitung neuer Musik, gegründet von Héctor Della Costa.

Wie schon erwähnt, vermögen an der problematischen finanziellen Situation auch die wenigen Stiftungen wenig zu ändern, was notwendigerweise dazu führt, daß neue Musik auf die private Initiativen von Interpreten und Komponisten angewiesen ist. Daß sich die Initiativen vor allem in den großen Städten formieren, Cordoba, Rosario und vor allem in Buenos Aires selbst, verwundert bei der seltsamen Besiedlungsstruktur dieses riesigen Landes nicht. Man muß sich vor Augen halten, daß fast ein Drittel aller Argentinier in Buenos Aires lebt. In Uruguay, etwa halb so groß wie Deutschland, ist das Land-Stadt-Verhältnis noch eigentümlicher: von den insgesamt ungefähr drei Millionen Einwohnern leben 1,5 Millionen in der Hauptstadt Montevideo. Daß sich also genau dort Aktivitäten zentrieren, liegt auf der Hand. Unvermeidlich daher, daß sich also sowohl Komponisten als auch Interpreten und Ensembles dort konzentrieren.

Nicht anders als in Nordamerika befassen sich nicht wenige Komponisten mit elektronischer Musik. Ebenso wie dort, bündeln sich nicht selten Aktivitäten im unmittelbaren Umkreis der Musikabteilungen der großen Universitäten. Einer der Komponisten, der sich oft der elektronischen Musik zuwandte, ist der 1959 in Buenos Aires geborene Jorge Sad, ebenso der schon erwähnte Gabriel Valverde. Jorge Sad studierte Komposition an der *Universidad Catholica de Argentina*. Schon als Student setzte er sich mit elektronischer Musik auseinander. Am *Laboratorio de Investigación Producción Musical* setzte er seine Studien bei Francisco Kröpfl fort. Sad beteiligte sich auch an Wettbewerben; einige seiner Stücke wurden im In- und Ausland mit Preisen prämiert. Daß er sich vor allem mit elektronischer Musik befaßt, liegt nicht zuletzt daran, daß professionelle Musiker über wenig Erfahrungen mit der Interpretation neuer Musik verfügen. Dennoch zeigen Musiker der jüngeren Generation gegenüber der zeitgenössischen Musik durchaus eine weitaus größere Aufgeschlossenheit, 44 ziehen es aber vor, sich vor allem der populä-

ren Musik zuzuwenden. Deshalb ergriff Sad schon 1990 die Initiative und regte Musikstudenten zur Improvisation an. Diese Konzeption, die der Intuitiven Musik Stockhausens nahesteht, setzte er auch mit dem von ihm gegründeten *Gestualt Ensemble* fort. Das ineinanderwirken sowohl elektronischer als auch instrumentaler Klänge in der Verknüpfung mit improvisatorischen Elementen steht auch im Vordergrund seines derzeit aktuellsten Projektes *Poer en finir avec le jugement de dieu* nach Antonin Artaud.

Die Konfrontation mit neuer Musik gehört für Studenten, die ein Instrumentalfach studieren, weitgehend nicht zum Ausbildungsstandard argentinischer Konservatorien und Hochschulen für Musik; nicht selten sind auch Kompositionsstudenten darauf angewiesen, sich außerhalb ihrer Hochschulen mit Tendenzen neuer Musik vertraut zu machen. Auch dafür gibt es eine Institution in Buenos Aires, das schon erwähnte CEAMC. Eng verbunden mit diesem Institut ist das in Buenos Aires beheimatete *Ensamble XXI*.

Neben den schon genannten Komponisten müßte hier auch auf solche eingegangen werden, die im Ausland leben. Zum wichtigen Anziehungspunkt wurde Mauricio Kagel in Köln, beispielsweise für den 1966 geborenen Dirigenten und Komponisten Juan Maria Solare oder für den schon seit vielen Jahren in Hamburg lebenden Komponisten Alberto Scunio, geboren 1960. Ana Maria Rodriguez zog es dagegen zuerst nach Spanien, wo sie in Barcelona am *Studio Phonos* elektronische Musik studierte, dann nach Köln und Berlin.

## VI

Die wirklich interessante Frage, inwieweit und wodurch sich die Stücke der Komponisten von europäischen oder nordamerikanischen Trends unterscheiden, läßt sich nicht ohne weiteres beantworten. Das soll auch nicht Anliegen sein. Denn im Grunde sind alle stilistischen Strömungen, die generell auch andernorts zu verzeichnen sind, namentlich in Europa selbst, auch für die Komponisten des *Cono Sur* charakteristisch, sei es seriell, minimalistisch, postmodernistisch oder sonst irgendwie problematistisch.

Was zeichnet nationale Musik dann aus? Mit diesem Phänomen hat sich Alfred Einstein schon kritisch auseinandergesetzt. Wahrscheinlich sollte man gar nicht danach suchen. In seinem Essay *Nationale und universale Musik* verweist Einstein darauf, daß eine nationale Musik, in der er auch gleich immer schon einen verhängnisvollen Nationalismus zu erkennen glaubte, sich überhaupt erst am Ende des 19. Jahrhunderts zu formieren begann.<sup>13</sup>

13 Vgl. Alfred Einstein, *Nationale und universale Musik*, Zürich 1958.

Worum es geht, meint Einstein, ist, wie individuell eine Musik sein kann, inwieweit sie sich von Epigonen ablöst, quasi keinen Dialekt spricht. Umgekehrt kann das eben auch heißen, daß sich die klanglichen Resultate nicht fundamental unterscheiden müssen. Ganz ohne Frage sind die entscheidenden Faktoren, die darauf Einfluß nehmen, weniger ästhetischer als vielmehr historischer, ökonomischer und politischer Natur. Gut beobachten ließ sich das an der zeitgenössischen Musik der osteuropäischen Länder. Weshalb eine Musik in der damaligen Tschechoslowakei anders klang als die aus der Sowjetunion, dafür gab es ganz unterschiedliche Gründe, wovon die nationale Tradition nur einer unter vielen ist. Viel entscheidender war, unter welchen Bedingungen sie entstand und weshalb sie wie wahrgenommen wurde. Schließlich auch, wie sie beschaffen sein muß, um überhaupt rezipiert zu werden. Das ist durchaus kein unwesentlicher Punkt. So interessant, wichtig und innovativ die Musik von Edison Denisow unbestrittenmaßen auch gewesen sein mag, im Westen wahrgenommen wurde sie schließlich nicht zuletzt deshalb, weil sie dissidentisch war. In der Unterdrückung einer Stilistik und einer

Person lag also gleichzeitig auch eine Chance, zumindest im kalten Krieg zwischen Ost und West. Erging es den südamerikanischen Komponisten, die schließlich auch Diktaturen über sich ergehen lassen mußten, ebenso? Mit ziemlicher Sicherheit nicht. Die Gründe wurden schon genannt.

Wenn irgendwann zutreffen würde, was Tosar postulierte, nämlich daß Musik eine »direkte, einfache Botschaft« enthalten solle, hätte seine Vision eine Chance, verwirklicht zu werden. Damit soll nicht einer Glättung oder gar Vereinfachung das Wort geredet, sondern vielmehr die Frage aufgeworfen werden, was Komponisten bewirken können, einen globalen Trend der Entkulturalisierung aufzuhalten. Obwohl im Moment noch nicht viel dafür spricht: Aber vielleicht kann eine solche Trendwende genau von diesen Ländern ausgehen. Daß die WTO-Verhandlungen in Cancun scheiterten, ist ganz klar ein positives Zeichen; ein Signal, daß Komponisten gerade aus diesen Ländern bestärken sollte, sich von internationalen Trends abzulösen und statt dessen eigene zu setzen. Daß sie dereinst Europa beeinflussen mögen, kann man im Grunde nur hoffen und wünschen. ■