

Mehr als *Rumba*, *Tango* und *Merengue*



Foto: Dr. Bruno Guth

Lateinamerika

birgt den größten Schatz unbekannter Musik. Unzählige Komponisten aus 20 Nationen haben ihn im Laufe mehrerer Jahrhunderte angehäuft. Ihn zu entdecken, wäre eine Frischzellentherapie für das sklerotische Repertoire unseres Musiklebens.

Von Volker Tarnow

Alberto Ginastera zählt zu den wenigen Stars der lateinamerikanischen E-Musik.

Über die Inflation des Wörtchens „agotado“ spottet Nicolas Slonimsky in seinem phänomenalen Buch „Music Of Latin America“ (1945): Es schallte ihm überall entgegen, wo immer er sich nach einer Partitur erkundigte. Selbst Werke, die kaum ein Mensch kannte und nie aufgeführt worden sind, galten als „vergriffen“. Daran hat sich bis heute wenig geändert. Nur die drei Stars – Villa-Lobos, Chávez, Ginastera – sind angemessen ediert, sowohl verlegerisch als auch diskografisch. Oft gespielt werden sie deswegen nicht. Das Interesse an elaborierter Musik ist in Lateinamerika gering. Auch die beiden herausragenden Sinfonieorchester aus São Paulo und Mexiko Stadt müssen ihre Hörer immer wieder mit populären Arrangements ködern. Der große Nutznießer dieser Verhältnisse ist Astor Piazzolla – alle anderen sind die Verlierer.

Obwohl schon zu Zeiten der Vizekönigreiche ein reges Musikleben herrschte, sind genuin iberoamerikanische Komponisten-Persönlichkeiten erst nach Bildung der Nationalstaaten Anfang des 19. Jahrhunderts aufgetreten. Sie schrieben, ihre Herkunft

aus dem kreolischen Salon nicht verleugnend, vorwiegend Klavierminiaturen. Dabei nutzten sie gern die schier unfassbare, von Land zu Land unterschiedliche Formenvielfalt an Tänzen. Sinfonien und Opern konnte nur komponieren, wer wie der Argentinier Alberto Williams oder der Brasilianer Alberto Nepomuceno in

Nur die drei Stars sind angemessen ediert

Europa studiert hatte. Konservatorien und Konzertorchester wurden erst im 20. Jahrhundert gegründet.

Dass Lateinamerika auf dem Gebiet elaborierter Kunstmusik wenig zu bieten habe, ist ein auf Unkenntnis beruhendes Gerücht. Zutreffend ist, dass generell wenig Interesse besteht und Fördermaßnahmen nicht nachhaltig wirken in diesem unterentwickelten Musikmarkt. So erschien anlässlich der 200-Jahr-Feier des chilenischen Staates eine 4-CD-Box mit sinfonischen Werken, aber sie ist nirgends erhältlich, auch nicht in Santiago de Chile. In Kolumbien hat das „Patronato de Artes y Ciencias“ historische Aufnahmen von sieben der

elf Sinfonien Guillermo Uribe Holguíns herausgebracht, dabei aber sein Hauptwerk, die Zweite mit dem Titel „Del terruño“ (Aus der Heimat) ebenso vergessen wie die Angaben zu den Mitwirkenden – ein lässlicher Fehler vielleicht, gibt es doch die Scheiben weltweit nur bei einer einzigen Stelle, nämlich beim Pfortner des Instituts in Bogotá, Carrera 15 (bitte lange klingeln!)

Immer wieder kam und kommt es zu vergleichbaren Pioniertaten: Uruguays Nationalkomponist Eduardo Fabini, dessen Orchesterwerke vor Jahren auf drei Alben veröffentlicht wurden, ist mittlerweile wenigstens online vernehmbar. Und demselben Medium muss vertrauen, wer sich für das jüngste und kühnste Projekt interessiert: die Einspielung aller neun Sinfonien des Ecuadorianers Luis Umberto Salgado durch das Orchester der Andenstadt Cuenca unter seinem deutschen Chefdirigenten Michael Meissner. Allenthalben macht der Sucher des verlorenen Schatzes solche Entdeckungen – sie sagen ihm, dass kein Urteil über die lateinamerikanische Klassik wirklich Bestand hat. Wir tappen lustvoll im Dunkeln. ■

Alberto Ginastera (1916-1983)

Der Lehrer Piazzollas mochte keinen Tango, und obwohl er Südamerikas erstes Zentrum für experimentelle Studien gegründet hatte, gibt es von ihm kein einziges elektroakustisches Stück. Sonst gibt es alles. Alberto Ginastera bietet eine unvergleichliche Vielfalt an Gattungen, Sujets und Stilen. Da flimmern am nächtlichen Südhimmel Myriaden von Sternen, da tönt das schwermütige Lied des Gauchos über die Pampa, und natürlich fehlt der Malambo mit seinem peitschenknallenden Rhythmus nicht. Das reale Argentinien der Perónisten hingegen konnte Ginastera kaum ertragen; mehrmals seiner

akademischen Ämter enthoben, entwich er in die USA und schließlich in die Schweiz. Die fragmentarisch erhalten gebliebene andine

Musik ließ ihn nie los, und so begegneten einem die diatonische Tonleiter der Inka und die auf sie zurückgehende Liedform „Yaraví“ überall in seinem Schaffen, von den frühen „Impresiones de la Puna“ bis zur gewaltigen „Cantata para América mágica“ für Mezzosopran und 53 Schlaginstrumente. Der goldene Schnitt von Inspiration und Konstruktion zeichnet auch die sin-

fonische Dichtung „Ollantay“ aus, ebenso das Harfenkonzert, die „Variaciones concertantes“ und die 3. „Pampeana“.

Doch wagte sich Ginastera auch in freitonales Neuland, etwa mit der berührenden Kafka-Kantate „Milena“ oder der progressiven, jedoch unerschrocken ariosen Oper „Bommarzo“, die ihm den Namen „Puccini der Avantgarde“ eintrug.

Ginastera: Pampeana Nr. 3, Ollantay, Estancia; BBC Philharmonic, Juan; Juanjo Mena (2016); Chandos



Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Heitor Villa-Lobos ist gar kein Komponist – er ist ein Naturereignis! Seine Musik wuchert so üppig wie die Wälder Amazoniens, bricht über die Hörer herein wie ein Tropensturm. Wer einmal Villa-Lobos gehört hat, kann ihm nie mehr entkommen. Schon seine Zeitgenossen rätselten über die Quellen dieser singulären Musik. Trotz Anregungen durch den Klavierkomponisten Ernesto Nazareth hatte er keine Vorbilder, keine Vorläufer, dafür umso mehr Nachfolger. Villa-Lobos erfand den brasilianischen Stil. Als man seinen Erfolg auf Anleihen

bei der brasilianischen Volksmusik zurückführen wollte, antwortete er lakonisch: „Die Folklore bin ich!“ Damit bezog er sich auch auf Bach, dessen Musik für ihn eine Art „internationaler Folklore“ darstellte und ihn zu den berühmten „Bachianas brasileiras“ inspirierte. Leider wird aus den neun Gattungsbeiträgen immer nur die sehnsuchtsvolle Aria der Nr. 5 aufgeführt, noch seltener schaffen es die 14 „Chôros“ für Orchester oder



die elf Sinfonien ins Konzert, von den 18 Streichquartetten ganz zu schweigen. Immerhin existieren Gesamteinspielungen dieser

fulminanten Werke. Der verschwenderische Reichtum seines Schaffens ist gleichwohl bis heute nicht ansatzweise rezipiert.

Villa-Lobos: Die 11 Sinfonien; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Carl St. Clair (1997-2000); cpo (7 CDs, auch einzeln erhältlich)

Agustín Barrios (1885-1944)

Agustín Barrios kann Anspruch auf einen Superlativ erheben: Keiner komponierte derart kosmopolitisch wie er. Seine 120 erhaltenen, erzromantischen Stücke weisen Transkriptionen von Bach und Beethoven auf, Madrigal und Gavotte, Walzer, Tarantella, Habanera und Villancico, die chilenische und bolivianische Cueca, Tango und Milonga aus Argentinien, Maxixe und Chôro aus Brasilien und den Pericón aus Uruguay. Im Alter von 25 Jahren ging Barrios auf Tournee und kehrte selten nach Paraguay zurück. Dort

konnte er sich nur mühsam gegen die zum musikalischen Nationalgut erklärte Liedform namens „Guaranía“ behaupten. Er legte den Frack ab, trat im Kostüm eines Indianerhäuptlings auf und nannte sich Mangoré – die tragikomische Maskerade änderte nichts an der Weltgeltung des ab 1939 in El Salvador lebenden Jahrhundertgitaristen. Sein Spiel war außerordentlich kultiviert und delikat, er kreierte nie



gehörte Klangeffekte, einen gedämpften, pulsierenden Ton, indem er die Metallsaiten (nicht die damals üblichen Darmsaiten) mit den Fingerspitzen

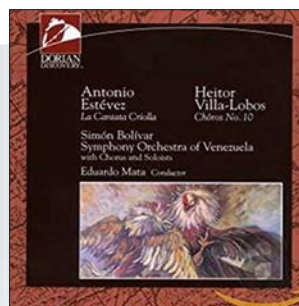
berührte. Unter seinen Werken finden sich viele religiöse Meditationen. Und sogar einige „Danzas paraguayas“.

Barrios: La catedral, Julia Florida, Mazurka appassionata u. a.; John Williams (1977); Sony Classical

Antonio Estévez (1916-1988)

Die Politisierung der Nationalmusik wurde in Lateinamerika von autoritären Regimen wie von revolutionären Befreiungsbewegungen betrieben. Venezuela stellt den seltenen Fall einer linken Regierung dar, die Kultur propagandistisch einsetzt; sie nutzt das weltweit bewunderte musikalische Erziehungsmodell „El sistema“. Dabei leistet ihr die ungeheure Popularität von Antonio Estévez Vorschub. Der Klavier, Oboe und Klarinette spielende und dirigierende Bariton gilt als Ikone der venezolanischen Musik. Dass er als

glühender Kommunist während der Militärdiktatur ins Gefängnis geworfen wurde, erhöht seinen Nimbus. Die „Cantata criolla“ gehört zu den wenigen bedeutenden chorsinfonischen Werken Lateinamerikas; geschrieben auf eine zeitgenössische pantheistische Dichtung, ist sie vor allem durch ihre Verbindung improvisatorischer und kontrapunktischer Elemente bemerkenswert. Estévez darf dank seiner „Canciones otoñales“ auch



als kontinentaler Meister des Orchesterliedes bezeichnet werden. Die heimatliche Landschaft fand kompositorischen Niederschlag in dem

suggestiven Orchesterpoem „Mediodía en el Llano“, das die schwülen Mittagstunden in dem Weideland der Provinz Guárico evoziert.

Estévez: La Cantata criolla, Villa-Lobos: Chôros Nr. 10; Orquesta sinfónica de Venezuela, Eduardo Mata (1992); Dorian

Astor Piazzolla (1921-1992)

Der Tango hatte die Hafenkneipen und Bordelle längst verlassen, er hatte die bürgerliche Oberschicht in Buenos Aires und Montevideo erreicht und mit dem Sänger-Schauspieler Carlos Gardel seine erste Inkarnation gefunden. War neben dem erotischen Idol der Massen noch Platz für den unscheinbaren Astor Piazzolla, der nur sein ordinäres Bandoneon quetschte? Er kämpfte sich durch alle Tanzsäle der argentinischen Hauptstadt und spielte in diversen Formationen, bis er einsah, dass es einer Revolution bedurfte. Sie

hieß: Tango nuevo. Am Ende seines Lebens hatte Piazzolla den Ruhm Gardels komplett absorbiert; Paris, London und Tokio lagen ihm zu Füßen. Seine eigene Diskografie umfasst 75 Schallplatten, die Anzahl seiner Interpreten ist immens, unzählbar. Der schlecht tanzbare, avantgardistische Tango nuevo mit seinen spiel- und satztechnischen Innovationen und seiner erweiterten Orchesterpalette wurde von konservativen Tangueros als



Missgeburt abgelehnt. Doch das Amalgam aus argentinischer Unterwelt und europäischer Hochkultur hatte Bestand. Piazzollas „Sinfonia Buenos Aires“, der orchestrale „Tangazo“, seine Orchesterversion von „Oblivion“ und die Oper „María de Buenos Aires“ beweisen es.

Piazzolla: Adiós Nonino u. a.; Orchestre symphonique de Montréal, Charles Dutoit (2000); Decca

Francisco Mignone (1897-1986)

Gibt es überhaupt ein zweites Stück von einer derart lebensstrunkenen Euphorie wie das Ballett „Maracatu do Chico Rei“? In Lateinamerika jedenfalls nicht. Trotzdem hatte es Francisco Mignone in Brasilien schwer. Man fand das Ballett zu negroid. Mignone war schon zuvor mit seiner Oper „L’Innocente“ auf Kritik gestoßen, die wiederum als zu italienisch galt. Er bemühte sich dann erfolgreich um einen Stil, der auch die Traditionen der Indios und vor allem Portugiesen hörbar machte.

Das verschaffte ihm ein zweites Alleinstellungsmerkmal, denn Klavierminiaturen wie seine halb romantischen, halb mondänen „Valsas de esquina“ und „Valsas chôros“ und die sich um Brasiliens geheimnisumwittelte Wüstenlandschaft rankenden „Lendas sertanejas“ hatte kein Landsmann im Angebot. Als Mignone fast 90-jährig starb, bezweifelte niemand mehr seinen Rang als „compositor brasileiro número dois“ – schließlich



hatte Richard Strauss die schwarzafrikanisch tönende „Congada“ dirigiert, Respighi den Modetanz „Maxixe“ und Toscanini die „Festa das Igrejas“ aufgenommen, Mignones gehaltvollstes Orchesterwerk.

Mignone: Festa das Igrejas u. a.; Orquesta sinfónica de São Paulo, John Neschling (2003); BIS

Silvestre Revueltas (1899-1940)

Nicht Ginastera, sondern Silvestre Revueltas wird als einziger Lateinamerikaner auch von Avantgardisten geschätzt. Er verfügte über eine beachtliche akademische und praktische Expertise, kokettierte aber gern damit, von seinen Lehrern „glücklicherweise nur wenig gelernt“ zu haben und die eigenen Stücke nicht zu mögen. Auf die Anforderungen der Tradition reagiert er mit sardonischem Gelächter, mit grellen Mariachi-Burlesken, was rhythmisch und harmonisch subtile Texturen keineswegs ausschloss. Besonders eigentümlich seine Ostinati,

mal träumerisch, mal bedrohlich, immer originell instrumentiert. Erich Kleiber schuf eine Konzertsfassung der Filmmusik zu „Redes“, Stokowski und Bernstein nahmen „Sensemaya“ für die Schallplatte auf. Fast schon Kultcharakter besitzt die häufig eingespielte, auch von Hindemith bearbeitete Suite zu dem Film „La Noche de los Mayas“. Überhaupt ist es noch nicht lange her, da war Musik des launigen, leider der Trunksucht verfallenen Dissidenten der-



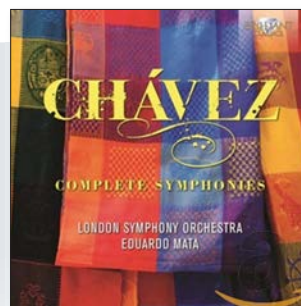
maßen verbreitet, dass ein Album mit dem Titel „The Unknown Revueltas“ erscheinen konnte. Die Zeit wird wiederkommen. Die passende Parole wurde auch schon ausgegeben: Vuelta a Revueltas! Rückkehr zum Meister!

Revueltas: Homenaje a García Lorca, Sensemaya, La Noche de los Mayas u. a.; New Philharmonia Orchestra, London Sinfonietta, Orquesta sinfónica de Jalapa, Eduardo Mata, David Atherton, Luis de la Fuente (1976-1994); BMG

Carlos Chávez (1899-1978)

Es war eine ingeniiöse Strategie: Die institutionalisierte mexikanische Revolution sollte durch Rückgriff auf die Kultur der Azteken eine moderne nationale Identität stiften. Carlos Chávez fungierte als Initiator und Administrator, gründete und dirigierte Orchester, leitete Hochschulen und die Kunstakademie, saß im Erziehungsministerium und beriet Staatspräsidenten. Vor allem aber schrieb er Musikwerke, die dem patriotischen Programm entsprachen: das Ballett „Los cuatro soles“, die „Sinfonia india“ und ein Kammerstück mit

dem Titel „Xochipilli Macuilxóchtli“, von ihm als „imaginierte Azteken-Musik“ charakterisiert. Darin lag das Eingeständnis, dass es eine Renaissance dieser präcortesischen Kultur nicht geben konnte, hatten doch die Spanier in Mexiko viel grausamer gewütet als im Reich der Inka. Die noch auffindbaren musikalischen Altertümer stammten aus den Anden; was Chávez als neo-aztekische Musik präsentierte, war tatsächlich



eine mestizische Stil-mixtur. Irgendwann verlor er das Interesse an der mexikanischen Selbst(er)findung und ging schließlich nach

New York, wo wichtige Förderer lebten. Bernstein leitete 1964 die Uraufführung der grandiosen 6. Sinfonie – ihr Modell war die Vierte von Brahms.

Chávez: Die 6 Sinfonien; London Symphony Orchestra, Eduardo Mata (1981); Brilliant (2 CDs)

Ernesto Lecuona (1895-1963)

Er hielt nichts von den Theorien des Romanciers Alejo Carpentier, denen zufolge die Latino-Musik über einen „authentischen Primitivismus“ zur Avantgarde vorstoßen sollte. Ernesto Lecuona fand auch Fidel Castro nicht sehr amüsant, sondern emigrierte lieber in die USA, was die Zurückgebliebenen als Kotau vor dem verzuckerten Kommerz deuteten. Aber seine Neigungen hatten seit je den Tanzorchestern gehört, und als Pianist war er schon mit Anfang 20 in New York aufgetreten. Allerdings schrieb der „kubanische

Gershwin“ kein Stück, das sich der „Rhapsody in Blue“ an die Seite stellen ließe; seine Versuche im großen Format sind vergessen. Zu Legenden entwickelten sich dagegen die Klavierminiaturen, die oft spanische Melodik mit karibischer Rhythmik verschmelzen. Ob seinen afro-kubanischen Tänzen oder eher den Malagueñas und Aragonesas die Krone gebührt – wer wollte das entscheiden angesichts solch idiomatisch



raunender, krachender Nachbildungen und der bravourösen Klaviertechnik, die schon einem Ravel die Sprache verschlug. In seiner Heimat werden

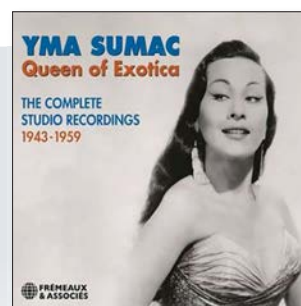
Lecuonas Lieder am höchsten geschätzt, im Ausland nahm man sie nur als Klaviertranskriptionen des Autors zur Kenntnis.

Lecuona spielt Lecuona: 63 Klavierstücke (1928-1954) BMG (2 CDs)

Theodoro Valcárcel (1916-1988)

Theodoro Valcárcel war ein Indio, geboren in Puno auf 4000 Metern Höhe, am Klavier ausgebildet von Luis Duncker Lavallo in Arequipa, der weißen Stadt zwischen drei schneebedeckten Vulkanen. Das Zentrum der traditionellen peruanischen Musikkultur war allerdings Cusco; dort pflegten zahlreiche Komponisten einen synkretistischen Stil, der amerindische und europäische Elemente verschmolz. Auch Valcárcel nutzte die alten Überlieferungen, lehnte aber die primitive Ästhetik des „indigenismo“ ab. Seine

Meisterleistungen sind jedoch nicht das „Concierto indio“ für Violine und Orchester oder die sinfonische Dichtung „En las ruinas del Templo del Sol“, sondern die Klavierwerke und mehr noch die „30 Cantos de Alma vernacular“. In ihnen ist der Genius eines hochkultivierten, zum Untergang verurteilten Volkes gespeichert. Die Romanze „Suray Surita“ aus dem gleichnamigen Ballett gehört zu den ergreifendsten Liedern, die je



geschrieben wurden; leider konnte nur eine Künstlerin das Stück wirklich bewältigen, nämlich Yma Sumac, deren Stimmumfang

mehr als vier Oktaven umfasste. Auch sie durfte sich auf genetische Authentizität berufen: Yma Sumacs Mutter war eine Nachfahrin des letzten Inkakönigs Atahualpa.

Yma Sumac: Sämtliche Studioaufnahmen (1943-1959); Frémeaux (4 CDs)