

Bartók und die Gauchos

Ein Porträt des argentinischen Komponisten **Alberto Ginastera**

Von Eva Blaskewitz

Ein Foto zeigt Alberto Ginastera und die Cellistin Aurora Nátola zu Silvester 1971, einige Wochen nach ihrer Hochzeit, an einem Teetisch im mondänen Hotel Suvretta House in St. Moritz. Sie strahlend, er milde lächelnd. Er passt in dieses Ambiente, der freundliche Mann, der schöne Gegenstände, elegante Kleidung, moderne Kunst und gutes

Frau, Sorgen um seinen Sohn, der schwer erkrankt ist, das restriktive politisch-gesellschaftliche Klima unter der Diktatur Juan Carlos Onganía, schließlich die Scheidung. Drei Jahre lang hat Ginastera keine Note zu Papier gebracht.

Mit Aurora Nátola kehrt seine Lebensenergie zurück. Er zieht in ihre Schweizer Wahlheimat, nach Genf,

te durchtränkt, seine Kunst, Leben jenseits der Erscheinungen zu erschaffen, dann diesem inneren Leben Form zu geben“, sei für sein eigenes Werk von größter Bedeutung, hat Ginastera gegenüber dem Musikjournalisten Luc Terrapon gesagt. Eine Aura des Magischen, eine Ahnung von uralten Riten und Zeremonien liegen über seiner Musik. Gespeist aus den Mythen und Klängen Argentinien, die in seine Werke eingewoben sind.

Ginastera wird am 11. April 1916 in Buenos Aires geboren. Seine Eltern sind Einwanderer der zweiten Generation, der Vater katalonischer, die Mutter lombardischer Herkunft. Obwohl in der Familie niemand Musik macht, bekommt er früh Klavierunterricht. Er wird aufs Konservatorium von Alberto Williams geschickt, dem Initiator der national-argentinischen Bewegung in der Musik, die zu dieser Zeit Hochkonjunktur hat, und nutzt so oft wie möglich die Gelegenheit, im Teatro Colón die Konzerte berühmter Pianisten zu hören, von den Stehplätzen auf dem obersten Rang

Eine Aura des Magischen, eine Ahnung von uralten Riten und Zeremonien liegen über Ginasteras Musik

Essen liebt und von dem ein Reporter der „Times“ geschrieben hat, er sehe ungefähr so sehr nach Künstler aus wie der Vorstandsvorsitzende der First National Bank in White Plains.

Alberto Ginastera ist 55 Jahre alt und der berühmteste Komponist Argentinien. Und er hat eine tiefe künstlerische Krise hinter sich. Spannungen in der Ehe mit seiner ersten

wo er die letzten zwölf Jahre seines Lebens verbringt, und beginnt wieder zu schreiben. Das Werk, mit dem er sein kompositorisches Schweigen bricht, ist die Kantate „Milena“, beruhend auf Franz Kafkas Briefen an seine Geliebte Milena Jesenská.

Seit Jugendtagen ist Kafka einer seiner Lieblingsschriftsteller. „Das surrealistische Gefühl, das seine Tex-

aus. „Bei einer dieser Gelegenheiten konnte ich zum ersten Mal Béla Bartóks ‚Allegro barbaro‘ hören, gespielt von Rubinstein“, berichtet er im Aufsatz „Hommage à Bartók“. „Damals fühlte ich das Besondere dieser Entdeckung, das Betörende einer Offenbarung. Ich war 15 Jahre alt.“

Was ihn so fasziniert, ist die Art, wie Bartók schlichte traditionelle Lieder und Tänze mit einer avancierten zeitgenössischen Tonsprache verschmilzt. Ginastera nimmt sich Bartók zum Vorbild, zum Wegweiser hin zu einer Erneuerung der argentinischen Musik, schon in seinem Opus 1, dem Ballett „Panambi“ nach einer Legende der Guaraní aus dem nördlichen Argentinien. Gerade einmal 18 ist er und noch Student, als er das Stück komponiert. Außer Bartók hat auch Debussy darin seine Spuren hinterlassen und Strawinsky, dessen „Sacre du printemps“ Ginastera ein paar Jahre zuvor „wie einen Schock“ erlebt hat.

„Panambi“, erstmals aufgeführt in Form einer Orchestersuite, katapultiert Ginastera quasi über Nacht in die Öffentlichkeit, da hat er noch nicht einmal sein Diplom in der Tasche. Er schreibt weitere Stücke im Stil des „objektiven Nationalismus“, so nennt er später diese Phase, in der er exzessiv von südamerikanischer Folklore Gebrauch macht. Die „Danzas argentinas“ für Klavier; das Ballett „Estancia“, sein heute bekanntestes Werk, das von der Kultur der Gauchos, der argentinischen Cowboys, inspiriert ist; die „Cinco Canciones Populares Argentinas“ für Singstimme und Klavier; die „Obertura para el ‚Fausto‘ criollo“ nach einem zentralen Werk der Gaucho-Literatur, „Fausto“ von Estanislao del Campo: Darin landet ein Gaucho zufällig in einer Vorstellung von Gounods „Faust“ im Teatro Colón und erzählt in lokalem Dialekt einem Freund von diesem Besuch.

Quasi nebenher macht sich Ginastera einen Namen als Lehrer. Er wird Professor am Conservatorio Nacional

de Musica und bald einer der prägenden Musikpädagogen des Landes, im Laufe der Zeit gründet und leitet er mehrere Ausbildungsinstitute, die das argentinische Musikleben auf neue Füße stellen. Fordernde Aufgaben – er sei ein Wochenendkomponist, scherzt er gern. Entsprechend schmal ist sein Oeuvre: Nur gut achtzig Kompositionen umfasst sein Werkverzeichnis, nicht mitgerechnet die vielen Partituren, die er vernichtet hat.

Im Jahr 1941 wird ein Musikreisender auf Forschungsmission auf Ginastera aufmerksam: Aaron Copland, von der Guggenheim Foundation los-

geschickt, um die lateinamerikanische Musikszene zu erkunden und begabte Komponisten aufzuspüren. Copland, ein Wesensverwandter, wird zu einem Lehrer, Gesprächspartner, Freund. Er vermittelt ihm ein Stipendium. Und mit der Reise in die USA, 1945, beginnt für Ginastera ein neuer Lebensabschnitt.

Sein Traum, in New York Béla Bartók kennenzulernen, erfüllt sich zwar nicht, denn der ist ein paar Monate zuvor gestorben. Dafür saugt Ginastera neue Eindrücke auf, vertieft sich in die Musik von Strawinsky, Schönberg, Hindemith, die in den USA leben,





Alberto and Aurora (Nátola) Ginastera

und von US-amerikanischen Kollegen wie Elliott Carter oder Samuel Barber. Allmählich verändert sich sein Stil, die Folklore tritt in den Hintergrund zugunsten von abstrakteren, „modernen“ Kompositionsverfahren.

Ginastera hört – und wird gehört: Seine Werke stoßen in New York auf großes Interesse. Und er knüpft Kontakte zu Persönlichkeiten und Institutionen, die ihm zahlreiche Kompositionsaufträge einbringen werden. Ein paar Jahre später, in der Saison 1956/57, ist er einer der zehn meistgespielten zeitgenössischen Komponisten in den USA, neben Strawinsky, Bartók, Villa-Lobos, Orff, Britten.

Dann die erste Reise nach Europa, 1951: Beim Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Frankfurt wird sein erstes Streich-

quartett aufgeführt, das durchdrungen ist von „rhythmischen und melodischen Motiven der Musik der Pampa“, so formuliert er es selbst. Mit großem Erfolg.

Der enge Kontakt mit der europäischen Nachkriegsavantgarde eröffnet ihm neue Perspektiven. Und bringt Ernüchterung: „Mit ganz wenigen Ausnahmen sind lateinamerikanische Komponisten hier vollkommen unbekannt“, schreibt er ein paar Jahre später frustriert an seinen mexikanischen Kollegen Carlos Chávez.

Nun also erst recht weg mit der Folklore, die ihn und die ganze südamerikanische Musikszene, so fürchtet er, provinziell erscheinen lassen könnte. Statt Tongemälden mit poetischen Titeln traditionelle Gattungen: Das zweite Streichquartett 1958 ist seine

erste zwölftönige Komposition, orientiert an Alban Berg, den er verehrt, und durchzogen von musikalischen Verweisen, die an dessen „Lyrische Suite“ denken lassen. Ein Meilenstein in Ginasteras Werkkatalog. In Werken wie diesem findet sich, nach den Worten des Komponisten, „keine einzige rhythmische oder melodische Zelle, die aus der Folklore kommt. Trotzdem enthält dieser Stil einige Elemente, die man als typisch argentinisch betrachten kann. Zum Beispiel starke und obsessive Rhythmen, die an die Tänze der Gauchos erinnern; das Kontemplative in manchen Adagios, das die Ruhe der Pampa evoziert, oder der esoterische, magische Charakter mancher Passagen, der an die undurchdringliche Natur des Landes erinnert“.

Ginastera beginnt, mit Mikrotonalität zu experimentieren, mit Verfahren des Serialismus und der Aleatorik, mit Clustern, mit im Raum verteilten Klanggruppen. Er reizt in Werken wie dem Violinkonzert oder dem Konzert für Harfe die Grenzen instrumentaler Virtuosität aus und findet dabei ungewöhnliche Formen: Das zweite Klavierkonzert etwa beginnt mit „32 variazioni sopra un accordo di Beethoven“. Und Ginastera wendet sich der Oper zu, mit historischen Sujets, denen er eine überzeitliche Bedeutung verleiht.

Die erste seiner drei Opern, „Don Rodrigo“, dreht sich um den westgotischen König Roderich – mit der Titelrolle bei der spektakulären New Yorker Premiere beginnt die internationale Karriere von Plácido Domingo. Im Mittelpunkt der zweiten, „Bomarzo“, steht eine Gestalt der italienischen Renaissance: Vicino Orsini, der letzte Herzog der italienischen Gemeinde Bomarzo in der Region Latium, der dort Mitte des 16. Jahrhunderts einen bizarren Skulpturengarten anlegen ließ. In der Oper werden die steinernen Monster zum Sinnbild für die Dämonen, die den verkrüppelten Herzog heimsuchen, während er, im Sterben liegend, die Qualen und Sehnsüchte seines Lebens an sich vorüberziehen sieht. Ginastera errichtet ein ausgetüfteltes musikalisches Gebäude und erfüllt es mit überwältigend farbenreichem akustischem Leben. Eine Vielzahl von vokalen Techniken, gesprochene, gemurmelte, gelachte Passagen, ungewöhnliche Klangfarben von Schlaginstrumenten, Mandoline, Cembalo, Viola d'amore, Glocken; geräuschhafte und melodische Abschnitte, die Arbeit mit „Klangwolken“ und „Klangblitzen“, langsam sich verändernden und plötzlich aufleuchtenden Klangereignissen.

Die Oper entfacht einen Skandal. Zwar gerät die Uraufführung in Washington im Mai 1967 zu einem wahren Triumph. Die geplante Premiere

in Buenos Aires vereitelt aber das Onganía-Regime, mit Verweis auf die „obsessive Darstellung von Sex, Gewalt und Halluzination“.

Das Verbot erschüttert Ginastera. Er ist schon in früheren Jahren mit dem politischen System in Konflikt geraten, sah sich unter Perón zweimal seiner Lehramter enthoben. Aber vielleicht ist es dieser Tropfen, der das

Norden meines Landes, in Bolivien und Peru noch fühlen kann.“ Und mit „Popol Vuh“ entsteht sein Opus Magnum, ein symphonisches Fresko, das den Schöpfungsmythos der Maya, wie er festgehalten ist im „Buch des Rates“, in Klängen nachbildet und aus Dunkelheit und Tiefe allmählich einen musikalischen Kosmos emporsteigen lässt.

Sein letztes Werk ist ein wilder Ritt über die Klaviertastatur, mit einem vorwärtspeitschenden Rhythmus

Fass zum Überlaufen bringt, der ihn, verbunden mit der Krise und dem Ende seiner Ehe, für drei Jahre verstummen lässt.

Erst in der Schweiz findet Ginastera seine musikalische Sprache wieder. Seine Musik wird nun intimer, „lyrischer“, wie er selbst sagt. Die Melodie rückt wieder stärker in den Mittelpunkt. Ein Schlüsselwerk: das dritte Streichquartett, das eine Sopranstimme einbezieht.

In der Fremde besinnt sich Ginastera auch wieder auf die kulturelle Welt Lateinamerikas. „Ich entwickle mich“, sagt er gegenüber der Pianistin und Musikwissenschaftlerin Lillian Tan in einem seiner letzten Interviews. „Die Veränderung geht in Richtung einer Rückkehr zum primitiven Amerika der Maya, der Azteken und der Inka. Ich empfinde diese Einflüsse in meiner Musik nicht als folkloristisch, sondern als eine Art metaphysische Inspiration. Es ist gewissermaßen eine Wiederherstellung der transzendentalen Aspekte der alten präkolumbianischen Welt.“

Ginastera schreibt eine Sonate für Gitarre, das traditionelle Instrument der Gauchos: die Puneña Nr. 2 für Cello solo, „eine Neuschöpfung der klanglichen Welt dieses geheimnisvollen Herzens Südamerikas, des Inka-Reiches, dessen Einflüsse man im

Das Werk bleibt, wie viele andere, unvollendet: 1983 stirbt Ginastera, 67 Jahre alt, im Kantonsspital in Genf an einer Krebserkrankung. Seine letzte abgeschlossene Komposition ist die dritte Klaviersonate. Ein Werk in einem Satz, nur fünf Minuten lang, ein wilder Ritt über die Klaviertastatur, vollgriffige, dissonante Akkorde, ein vorwärtspeitschender, gewaltsamer Rhythmus. Wie ein Tanz, der dem Tod zu entkommen versucht, findet der argentinisch-schweizerische Pianist Fernando Viani. Unter den letzten Akkord schreibt Ginastera zwei Worte: „Deo gloria“. **IT**

Literaturempfehlung

Volker Tarnow: Alberto Ginastera und das Eldorado der Musik; Boosey & Hawkes Bote & Bock 2017

