

Elektroakustische Musik aus Lateinamerika
Identität – Geschichte – Lesarten

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln
im Fach Musikwissenschaft

vorgelegt von
Pablo Cuevas

geb. am 7. Juli 1984
in Santa Fe, Argentinien

Revidierte Fassung einer am 16. Dezember 2019 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln angenommenen Dissertation. Die mündliche Prüfung fand am 8. Januar 2020 statt.

© Pablo J. Cuevas 2020

Gedruckt bzw. veröffentlicht mit Unterstützung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes.

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung führt auf einen von mir 2014 absolvierten Hochschulwinterkurs als Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) zurück. Der dort entstandene Kontakt mit dem deutschen universitären Bibliothekssystem und seinen musikwissenschaftlichen beziehungsweise kulturwissenschaftlichen Beständen machte einen großen Eindruck auf mich. So begann ich bereits vor Ort mit einer Literaturrecherche, aus welcher nach mehreren Monaten eine zunächst nicht gänzlich definierte Forschungsidee heranreifte. Ich sah vor, einen musikwissenschaftlichen Beitrag durch die Erforschung der elektroakustischen Musik aus Lateinamerika zu leisten.

Diese Idee verwirklichte sich etwa sechs Jahre später in einem Promotionsvorhaben, das am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln angesiedelt war und ab dem Wintersemester 2016/2017 durch ein DAAD-Forschungsstipendium gefördert wurde. Sein Zustandekommen im Wintersemester 2019/2020 war möglich dank der Unterstützung durch Herrn Prof. Dr. Christoph von Blumröder, dem ich für seine menschliche und wissenschaftliche Begleitung zu großem Dank verpflichtet bin. Rückblickend muss ich nicht zuletzt das argentinische staatliche Bildungssystem erwähnen, dem ich meine schulische und universitäre Ausbildung verdanke. Dort machte ich meine ersten akademischen Schritte unter Begleitung durch Herrn Prof. Edgardo Blumberg am Instituto Superior de Música der Universidad del Litoral. In dieser Institution gelang es mir, während und nach dem Studium eine Arbeitsweise zu entwickeln, die von unterschiedlichen musikwissenschaftlichen und mehr noch humanwissenschaftlichen Traditionen geprägt wurde. Deutschsprachige Forschungsstränge bereicherten diesen Prozess in den letzten Jahren.

Im Mittelpunkt dieser Forschungsarbeit steht der Identitätsbegriff und somit auch eine persönliche Dimension. Sie betrifft nicht zuletzt die Menschen, die mir nahestehen. In Bezug auf meine Gegenwart liegt es mir am Herzen, Frau Stephanie Yim zu danken, denn ich maßte mir an, bei der Verfassung dieser Arbeit einen bedeutenden Anteil unserer Zeit einseitig in Anspruch zu nehmen. Was meine Vergangenheit angeht muss ich in Anbetracht

der intellektuellen Herausforderung, die dieses Projekt an mich stellte, zwei Menschen erwähnen, deren Erinnerung mir immer wieder jene Unermüdlichkeit vor Augen bringt, die Zeichen von Liebe ist. Allen Hindernissen widerstehend haben mein Vater und meine Mutter mir gezeigt, dass es nicht nur möglich, sondern eine Verpflichtung ist, auch bei Widrigkeiten den begonnenen Weg fortzusetzen. Ihnen widme ich die folgenden Überlegungen als die bescheidenste Huldigung.

Köln, im Frühling 2020

Pablo J. Cuevas

Herrn Carlos Alberto Reyes Cuevas

Frau Ana María Blaser

gewidmet

Elektroakustische Musik aus Lateinamerika

Identität - Geschichte - Lesarten

Vorwort	iii
Einleitung	1
Allgemeine Methodik und Forschungsziele – 2	
Vorbemerkungen zu den Inhalten – 10	
I. Identität im vorelektroakustischen Musikschrifttum	29
1. Kolonialmusik	29
Kolonialmusik als Desiderat – 30	
Frühe Ansätze – 35	
Kriterien in den 1960er Jahren – 44	
2. Nationalmusik	52
Frühe Ansätze – 53	
Modernistische Konzepte – 59	
Biografie als narrative Struktur– 63	
Selbstinszenierung – 67	
Resonanzen in den 1950er Jahren – 76	
3. Neue Musik	77
Neue Musik als Forderung – 78	
Strukturen im Musikschrifttum – 89	
Transkulturation als Interpretationsmittel – 93	
Identitätsgestaltung – 97	
Kontext in den 1950er Jahren – 100	
II. Geschichte der elektroakustischen Musik	105
1. Anfänge	105
Argentinien, Chile und Brasilien – 106	
Kuba, Mexiko, Venezuela und Uruguay – 127	
2. Integration	135
Erste Erfahrungen am CLAEM – 138	
Technische und pädagogische Bedingungen – 142	

Resonanzen einer Lehre – 147	
Politische Stellungnahmen – 155	
Technologie als Ausgangspunkt – 166	
Identitätsgestaltung – 172	
3. Dispersion	177
CICMAT – 178	
Internationale Mobilität – 182	
CLAMC – 186	
III. Lesarten der elektroakustischen Musik	194
1. Gedächtnis	196
Indianische Vergangenheit – 199	
Biografie – 211	
2. Macht	217
Das Menschliche im Klang – 221	
Spuren der Realität – 229	
Junge politische Geschichte – 238	
3. Raum	247
Das Soziale im Klang – 249	
Stadtportrait als Biografie – 258	
Quellen und Abkürzungen	268
Literaturverzeichnis	269

Einleitung

Die elektroakustische Musik aus Lateinamerika bildet einen Forschungsgegenstand, der bisher musikwissenschaftlich, das heißt mittels einer systematischen Quellenforschung und methodisch konsistent gewonnener musikanalytischer Daten kaum erforscht wurde.¹ Es ist bis zu einem gewissen Punkt überraschend, dass die elektroakustische Musik, die die Gesamtheit der durch den Menschen akustisch bemerkbarer Klänge zum kompositorischen Ausgangsmaterial gemacht hat und in Anbetracht der technologischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert nicht weniger als den Inbegriff einer zu seiner Entstehungszeit ästhetisch verpflichteten kompositorischen Praxis verkörperte, nicht mehr als eine Randerscheinung in der spanischsprachigen Musikgeschichtsschreibung ist. Und dies abgesehen davon, dass sich zahlreiche KomponistInnen in und aus Lateinamerika dem elektroakustischen Medium gewidmet haben und somit einen idealen Studienfall für die heutzutage akademisch weit verbreitete, historisch fundierte Mobilitäts- beziehungsweise Kulturtransferforschung bieten können.² Von dieser Wissenslücke ausgehend konzentriert sich die vorliegende Untersuchung auf die elektroakustische Musik lateinamerikanischer KomponistInnen. Sie verlangt aufgrund ihrer Eigenheit die Entwicklung eines Forschungsansatzes, der im Folgenden anhand der Definition des zu behandelnden Gegenstands, der mit ihm einhergehenden Begrifflichkeit, der Forschungsziele sowie der allgemeinen Methodik veranschaulicht werden soll.

¹ Einige Aufsätze des uruguayischen Komponisten Coriún Aharonián und der argentinisch-uruguayischen Komponistin Graciela Paraskevaídis sind mitsamt der bedeutenden Archivarbeit des argentinischen Komponisten Ricardo Dal Farra die einzigen Versuche, die elektroakustische Musik lateinamerikanischer KomponistInnen umfassend zu würdigen. Siehe AHARONIÁN, 2014a; PARASKEVAÍDIS, 1992; DAL FARRA, 2006. Diese Beiträge und andere Ansätze, die je nach Ländern, Produktionsstätten, KomponistInnen oder elektroakustischen Werken in den letzten drei Jahrzehnten entstanden sind, werden in der vorliegenden Untersuchung ausführlich diskutiert.

² Abgesehen von isolierten musikwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit einzelnen KomponistInnen und Werken blieb eine umfassende musikhistorische Betrachtung der elektroakustischen Musik aus Lateinamerika nach dem aktuellen Wissensstand des Verfassers im deutschen, englischen und französischen Sprachraum bislang unerörtert. Ein bemerkenswerter Versuch findet sich in HOLMES, 2016: 135–147.

Allgemeine Methodik und Forschungsziele

Die Medienbedingtheit der elektroakustischen Musik, welche vorläufig als die mit mikrophonisch aufgenommenen beziehungsweise elektrotechnisch generierten Klängen realisierte, in einem Speichermedium fixierte und über Lautsprecher wiedergegebene Kunstmusik definiert wird, bietet den Ausgangspunkt für die vorliegende Untersuchung. Im Kontext der heutigen massiv verbreiteten Technologien ist die elektroakustische Musik imstande, medientheoretische Relevanz zu erlangen und dadurch ein kulturwissenschaftliches Desiderat zu bilden,³ dessen Betrachtung aufschlussreiche Verbindungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart skizzieren lässt. Angesichts mancher aktuellen akustischen Phänomene, die das Resultat einer seit Jahrzehnten und weltweit zunehmend in das Alltagsleben der Menschen vordringenden Digitalisierung sind, ist zunächst anzumerken, dass diese Entwicklungen herkömmliche Formen musikalischer Vermittlung in Frage stellen. Als Beispiele dafür mögen das internetbasierte Music-Streaming und das mittels Mobilgeräte allgegenwärtig gewordene Musikhören als digital bedingte Praktiken aufgefasst werden, die sich auf den ästhetischen Geschmack, die Gestaltung des Lebensstils, sowie die Gruppenzugehörigkeit auswirken. Nicht zuletzt ermöglichen heutige Audiotechnologien kreative Entwicklungen, die von der Verfügbarkeit hochleistungsfähiger Computer und der Möglichkeit einer oft unmittelbaren Verbreitung künstlerischer Produkte mitgeprägt sind.

Aus musikgeschichtlicher Perspektive lässt sich eine solch ausschlaggebende Rolle der elektronischen Technologie auch in der frühen Praxis der elektroakustischen Musik erkennen. Denn die erste auf Tonband komponierte elektroakustische Musik in den 1950er Jahren änderte die bisherigen kompositorischen Prozesse, welche aufgrund des Umgangs mit einem elektronischen Instrumentarium zeitaufwendiger wurden und nicht zuletzt im elektroakustischen Studio in Zusammenarbeit mit Technikern und Toningenieuren stattfanden.⁴ In diesem neuen Entstehungsraum von Musik öffnete sich den KomponistInnen ein bisher unbekanntes kreatives Feld, in welchem die Komposition zu einem technologisch bedingten Ex-

³ Im Sinne einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Musikwissenschaft, die – kurz gesagt – eine Ausweitung des Forschungsgegenstandes und der entsprechenden Methodik voraussetzt. Vgl. UNSELD, 2019: 181f.

⁴ Siehe dazu eine musiksoziologische Perspektive in SMUDITS, 2007: 125f.

periment wurde und deshalb einen kompositionsgeschichtlichen Durchbruch signalisierte,⁵ da die kulturerzeugende Kraft analoger Audiotechnologien in den Vordergrund kam.⁶ Trotzdem bedeutete dies kein Kausalverhältnis, welches zu einer technisch-ästhetischen Gleichsetzung kompositorischer Produkte hätte führen müssen. Die Spezifität der individuellen Komposition bestimmte letztendlich das technisch-ästhetische Resultat in einem Spannungsfeld, welches sich zwischen technologischen Mitteln und individuellem künstlerischem Handeln herausbildete. Dabei bietet sich eine methodische Ausrichtung im Blick auf die vorliegende Erörterung der elektroakustischen Musik aus Lateinamerika.

Unter Berücksichtigung dieses Spannungsfelds geht die folgende Untersuchung von einer gemeinsamen technologischen Basis aus und entzieht sich der Problematik, bei der Analyse und dem Vergleich elektroakustischer Kompositionen zwischen digitalen, digital-analogen und analogen Produktionsmitteln unterscheiden zu müssen.⁷ In diesem Sinne beschränkt sich der Forschungsgegenstand auf die elektroakustische Musik, die mit analoger Technologie und für ein fixiertes Speichermedium komponiert wurde. Aufgrund der besonders günstigen Quellenlage, die noch des Näheren erklärt werden wird, bilden die Anfänge der analogen elektroakustischen Komposition in Lateinamerika einen Schwerpunkt dieser Untersuchung. Dabei werden – abgesehen von wenigen Ausnahmen – keine digitalen, analog-digitalen, instrumental-elektronischen oder rein instrumentalen Werke ausführlich diskutiert. Der vorliegende Ansatz lässt der Aufführungs- und teilweise der Notationsdimensionen herkömmlicher Kunstmusik keine weitere Beachtung zu-

⁵ Zur frühen experimentellen kompositorischen Praxis vgl. VON BLUMRÖDER, 2017: 35.

⁶ Weiterhin prägte sie die damit produzierte elektroakustische Musik auf verschiedenen Ebenen, wofür die akustische Eigenart der frühen elektronischen Musik aus Köln ein Paradebeispiel liefert. Über den Einfluss medialer Produktionskräfte auf das künstlerische Schaffen vgl. SMUDITS, 2002: 73–78.

⁷ Wie etwa im Konzept der Werkrealisierungsebene nach UNGEHEUER, 2002: 21 und 26f. Hinsichtlich der Unterscheidung von analogen, hybriden und digitalen Technologien bietet der Begriff der Mediamorphose ebenfalls einen wichtigen Anhaltspunkt, da dieser historische medienbedingte Entwicklungsstufen umfasst, welche als die „umfassenden und unumkehrbaren Veränderungen des Kulturschaffens unter dem Einfluss jeweils historisch neuer Kommunikationstechnologien“ gedacht werden und es dadurch möglich machen, eine in der vorliegenden Untersuchung erwünschte musiksoziologische Perspektive in die Argumentation miteinzubeziehen. (SMUDITS, 2002: 16). Es sei dazu ergänzt, dass mit dem Begriff der Mediamorphose keine definitive Grenze gezogen wird, welche die tatsächliche historische elektroakustische Praxis austrennen soll, sondern damit eine methodische Grundlage für einen Vergleich zwischen Kompositionen festgestellt wird.

kommen und konzentriert sich stattdessen auf die kompositorische, musikanalytische sowie interpretatorische Ebene der analogen elektroakustischen Musik.⁸ Außerdem sollen ästhetische Bewertungen der behandelten Kompositionen keine zentrale Rolle spielen, da die Anwendung traditioneller Kriterien wie die kompositorische Originalität, die zeitliche Priorität und die technische Qualität im Vergleich zu zeitgleichen US-amerikanischen oder mitteleuropäischen Kompositionen voraussichtlich zu einer vorschnellen negativen Beurteilung der frühen elektroakustischen Musik aus Lateinamerika führen würde. (Die oben angeführte Forschungsebene verlangt zudem weitere Differenzierungen, wenn man in Erwägung zieht, dass unterschiedliche digitale Apparaturen unterschiedliche Klangqualitäten erzeugen können und somit eine auf der gemeinsamen technischen Basis beruhenden Beurteilung digitaler elektroakustischer Kompositionen ebenfalls relativiert werden sollte.) Der bisher noch flüchtig skizzierte Forschungsgegenstand bedarf nun weiterer Definitionen, die sich aus der Zielsetzung der Untersuchung ergeben werden und deshalb eine Fragestellung voraussetzen, für welche im Folgenden von den aktuellen digitalen Technologien ausgegangen wird.

Das Verhältnis zwischen technologischen Mitteln und individuellem Handeln konstituiert heutzutage ein breites Interaktionsfeld. Dieses lässt sich zum Beispiel in den virtuellen Räumen zeigen, wo Menschen durch oft anonyme beziehungsweise beliebig inszenierbare Repräsentationen ihres Selbst miteinander interagieren.⁹ Dieses medienhistorisch betrachtet keineswegs neue Phänomen wirft vielerlei Fragen nach der Art und Weise auf, wie der Mensch seiner Individualität digitalen Ausdruck verleihen kann, wie internetbasierte Repräsentationen des Selbst innerhalb der digitalen Vernetzung wahrgenommen und anerkannt werden, welche Prozesse des Aus- und Einschließens virtuelle Gruppenzugehörigkeiten bestimmen, welche Bedeutung herkömmliche Begriffe wie Nation, Region oder Muttersprache

⁸ Der für die vorliegende Untersuchung gültige Werkbegriff entspricht dem der symbolischen Form nach NATTIEZ, 1975: 50ff. Diese umfasst drei Ebenen. Zum einen zählt die materielle Dimension des Werkes als Klangresultat, welches als neutrale Ebene [niveau neutre] bezeichnet wird (NATTIEZ, 1975: 54). Die Praxis und das ästhetische Denken der KomponistInnen gehören zum anderen zu einer poetischen Ebene, die insgesamt den kreativen Prozess betrifft. Schließlich gehört zum Werkbegriff die Dimension des Hörens und der Analyse bzw. Interpretation als ästhetische Ebene. Diese drei Perspektiven müssen nicht unbedingt miteinander übereinstimmen. Vgl. dazu einen Unterschied zwischen neutraler und ästhetischer Ebene in ROY, 2003: 250.

⁹ Eine Historisierung der durch elektrische, analoge und digitale Medien bedingten Kommunikation sollte nicht ausgeschlossen werden. In diesem Sinne kann das intersubjektive Interaktionsfeld heutiger internetbasierter Technologien als Resultat historischer Entwicklungen verstanden werden. Vgl. DODGE; KITCHIN, 2003: 6ff.

im Kontext medialisierter Kulturen noch haben, und welche Auswirkungen die digitalen Spuren auf die subjektive Privatsphäre ausüben vermögen. Im Blick auf die unterschiedlichen Fragestellungen, die sich aus diesen Merkmalen ableiten ließen, bietet der Begriff der Identität einen aufschlussreichen Ausgangspunkt für die Untersuchung des individuellen Handelns mit technologischen Mitteln.¹⁰

Der Identitätsbegriff ermöglicht verschiedene zueinander komplementäre, voneinander unabhängige und sogar antagonistische theoretische Ansätze, mit denen die aus dem oben erwähnten Interaktionsfeld stammende Fragestellung angegangen werden kann. Zwei Modelle sind dafür exemplarisch. Zum einen scheint sich im Wechselspiel zwischen realen und virtuellen Räumen das geisteswissenschaftliche Konzept des deszentrierten Subjekts zu verwirklichen,¹¹ welches als medial verzweigte, performative Identität innerhalb eines kommunikativen Netzes verstanden werden kann.¹² Zum anderen ist die vorwiegend psychologische Auffassung einer individuellen Identität zu erwähnen, die aus einer sich immer weiterentwickelnden Kontinuität hervorgeht und eine grundlegende Kohärenz zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufzeigt.¹³ Demzufolge entspricht die individuelle Identität einer sich nach Stabilität sehnenen Einheit, welche äußerliche Veränderungen in ihr Selbst integrieren kann.¹⁴ (In beiden Auffassungen ist zudem die Gestaltung der individuellen Identität stark mit dem Anspruch auf soziale Anerkennung der eigenen Individualität verbunden.)¹⁵ Von den gerade dargestellten

¹⁰ Die Soziologin Sherry Tuckle problematisierte bereits in den 1990er Jahren u. a. das menschliche Handeln in internetbasierten Rollenspielen. In einer gewissermaßen prophetischen Textpassage scheinen die aktuellen Sozialmedien und ihre Dynamik vorhergesagt zu werden: „In my computer-mediated worlds the self is multiple, fluid, and constituted in interaction with machine connections; sexual congress is an exchange of signifiers; and understanding follows from navigation and tinkering rather than analysis. And in the machine-generated world of MUDs [textbasierte Rollenspiele], I meet characters who put me in a new relationship with my own identity.“ (TURKLE, 1997: 14f.) Ein Überblick über die englischsprachige Internetforschung zum Thema Identität am Ende der 1990er Jahre findet sich in MILLER, 2011: 164–168.

¹¹ Eine Untersuchung des Subjektbegriffes in der sogenannten Postmoderne würde den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen. Es sei das bedeutende Beispiel Michel Foucaults erwähnt, welcher das Subjekt dem erkenntnistheoretischen Begriff des Diskurses unterzog. In seiner *Archäologie des Wissens* (1969) liest man wiederholt von einem nicht-einheitlichen, nicht-transzendentalen Subjekt, das als Teil des Diskurses verschiedene Positionen einnimmt. „Man wird darauf verzichten, im Diskurs ein Phänomen des [individuellen] Ausdrucks zu sehen – die wörtliche Übersetzung einer woanders vorgenommenen Synthese,“ schrieb Foucault und fügte hinzu, „man wird darin eher ein Feld von Regelmäßigkeit für verschiedene Positionen der Subjektivität sehen.“ (FOUCAULT, 2018: 82). Über den Begriff des Diskurses – als Feld des Denkbaren an einem spezifischen historischen Moment verstanden – siehe JÄGER; ZIMMERMAN, 2010: 20.

¹² Vgl. HALL, 2004: 170f. Siehe auch eine Diskussion über die für diese Problematik grundlegende Theorie der Performativität des Subjekts nach Judith Butler in HALL, 2004: 183ff.

¹³ Vgl. ERIKSON, 1975: 29ff.

¹⁴ Siehe dazu STRAUB, 2011: 285.

¹⁵ Vgl. TAYLOR, 1992: 30–33.

Modellen ausgehend bieten sich verschiedene Interpretationsmöglichkeiten für das Spannungsfeld zwischen kreativem Handeln und technologischen Mitteln sowie für die sich an zeitgenössischen Kommunikationsmitteln orientierten Fragen, die oben vorgebracht wurden und teilweise an späteren Stellen dieser Untersuchung wieder aufgenommen werden.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit besteht darin, den Begriff der Identität als Interpretationsinstrument für das Verhältnis zwischen Subjekt und Technologie in der analogen elektroakustischen Musik aus Lateinamerika anzuwenden. Angesichts dieser noch generellen Zielsetzung ist eine methodische Fokussierung notwendig, damit die Operationalisierung der aus den aktuellen Technologien abgeleiteten Fragestellung hinsichtlich des zu behandelnden Forschungsgegenstands sichergestellt werden kann. Daher bezieht sich der Begriff der Identität zunächst nicht auf die elektroakustischen Kompositionen, sondern auf die Figur der KomponistInnen. Denn in der Kunstmusik mitteleuropäischer Prägung nahmen Letztere als Folge des modernen Individualisierungsprozesses eine zentrale Stelle ein und sind deshalb für das herkömmliche Musikverständnis konstitutiv. Ein mit den KomponistInnen verbundener Identitätsbegriff lässt sich aus verschiedenen Elementen definieren, die in ihrem Zusammenspiel die kreative Individualität bestimmen und von denen zunächst einige diskursive Kontinuitäten hervorgehoben werden können. Diese führen auf die fortschrittlich konzipierte Musikgeschichtsschreibung mitteleuropäischer Prägung zurück und umfassen unter anderem die Biografie als chronologischen Erzählmodus, die stilistische Entwicklung des musikalischen Schaffens als Ausdruck von Individualität und die musikstilistischen Einflüsse zwischen KomponistInnen.¹⁶ Hinsichtlich dieser auf die Komponistenfigur bezogenen Aspekte orientiert sich die vorliegende Forschung zunächst auf die lateinamerikanische Herkunft der KomponistInnen, die als ein erstes Identitätskriterium für die Definition des Forschungsgegenstands angenommen wird. Dieses macht aber zwei Anmerkungen nötig.

¹⁶ Als Reaktion gegen eine auf dem Subjekt basierende Kontinuität schienen hauptsächlich im 20. Jahrhundert verschiedene musikalische Tendenzen zu entstehen, die durch die Aufforderung, die Komposition um die Beteiligung der Interpreten beziehungsweise des Publikums zu erweitern, eine Relativierung der kompositorischen Zentralität zu erreichen vermochten. Diese Infragestellung der Komponistenfigur schloss zudem das Konzept des musikalischen Werkes als autonomes, von der Gesellschaft unabhängiges Konstrukt mit ein, denn bei manchen offenen musikalischen Kompositionen büßt der traditionelle, auf einem musiktechnisch kontrollierten klanglichen Substrat beruhenden Werkbegriff an Stabilität ein. Es sei dazu ergänzt, dass die frühe elektroakustische Musik ausschließlich für ein fixiertes Speichermedium komponiert wurde. Dies erlaubt, für die vorliegende Untersuchung einen modernen Werkbegriff im Sinne autonomer Ästhetik anzunehmen.

Das Kriterium der Herkunft setzt zunächst keine essentialistische Konzeption voraus, die der individuellen Identität einen konstitutiven Vergangenheitsbezug aufgrund einer wie auch immer entscheidenden Nationalität oder regionalen Zugehörigkeit zuschreibt. Es handelt sich vielmehr um die geokulturelle Herkunft als eine Arbeitskategorie, die innerhalb einer Konstellation identitätsbezogener vergangener Ereignisse zur Orientierung, das heißt zu einer vorläufigen Definition des Forschungsobjekts dienen soll. An zweiter Stelle verzichtet der Begriff Lateinamerika in der vorliegenden Untersuchung auf jeglichen Homogenitätsanspruch, welcher die diversen Sprachräume und die regional stark differenzierten gesellschaftspolitischen Entwicklungen im lateinamerikanischen Raum einebnen könnte. Ein derartiger Reduktionismus findet in diesen Überlegungen keinen Platz.¹⁷ Die Eingrenzung des Forschungsgegenstands durch den Begriff der Identität bezieht sich folglich auf die kreativen Subjekte sowie auf deren biografische Herkunft und nicht auf den kompositorischen Entstehungsort der elektroakustischen Musik, die mithilfe analoger Realisationsmittel inner- oder außerhalb des spanisch- und portugiesischsprachigen lateinamerikanischen Raums komponiert sein kann.

Im Hinblick auf den Zusammenhang zwischen den KomponistInnen und dem Begriff der Identität ist außerdem vorzuschicken, dass der weiter oben genannte Abgleich zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft die Berücksichtigung der kompositorischen Einflussproblematik notwendig macht, denn sie bildet eine weitere identitätsbezogene Kontinuität und damit einen zentralen Faktor für das Studium der individuellen Identitätsgestaltung. Es gilt dabei zu unterstreichen, dass der elektroakustische Einsatz von Audiot Technologien in den 1950er Jahren in Lateinamerika auf die kreative Rezeption von elektroakustischer Musik aus Mitteleuropa zurückführt. Die daraus entstandene Einflussproblematik lässt sich in erster Linie vor dem allgemeinen musikhistorischen Kontext des 20. Jahrhunderts erklären, in dem die von lateinamerikanischen KomponistInnen unternommene Suche

¹⁷ Über den Begriff Lateinamerika und seine kolonialbedingte Entstehungsbedingungen siehe MIGNOLO, 2007: 81ff. Hierauf bezog sich der US-amerikanische Musikwissenschaftler Gilbert Chase bereits 1947 in exemplarischer Weise: "El término Latino-América es una ilusión semántica. Es una de esas utilitarias definiciones que ni puede ser lógicamente definida ni convenientemente reemplazadas. A lo sumo, yo le concedería validez como concepto geográfico, no para definir una entidad cultural" (CHASE, 1947: 14). Fast siebzig Jahre später schrieben die Musikwissenschaftlerinnen Consuelo Carredano und Victoria Eli dazu: „Hay que admitirlo. Latinoamérica no es en forma alguna un todo sociocultural continuo. Es un fragmento extenso y disperso de tierra compartida en la cual se expresa su formidable diversidad.“ CARREDANO; ELI, 2015: 27.

nach kompositorischen Erneuerungen nicht nur dem Diktat des musikgeschichtlichen Neuen unterworfen war, sondern auch vom innovatorischen Potenzial der tradierten Kunstmusik abhing.¹⁸ An dem Anspruch auf Anerkennung des kompositorischen Schaffens lässt sich eine diachronische Spannung erkennen, die – wie es noch des Näheren zu zeigen gilt – eine Antriebskraft für das individuelle künstlerische Handeln bei der elektroakustischen Komposition bildete¹⁹ und die frühe elektroakustische Musik vornehmlich aus Paris, Köln und Mailand zum kreativen Ausgangspunkt für die lateinamerikanischen KomponistInnen machte. (Diese Musik wird deshalb in die vorliegende Untersuchung insoweit mit aufgenommen, als die Argumentation einen Vergleich mit im internationalen elektroakustischen Repertoire etablierten Werken verlangt.) Diese zunächst individuelle Rezeption erfolgte nicht zuletzt in einem sozialhistorischen Kontext, der die oben erwähnte Anerkennungs- und Anpassungsdynamik bedingte und deswegen eine weitere Lektüre erfordert. Daher sollen die Einflussproblematik und den Entstehungshorizont für die elektroakustische Musik in Lateinamerika gleichermaßen berücksichtigt werden, sodass die interaktionistische Dimension der Identitätsgestaltung in die Argumentation miteinbezogen wird.

Im Zusammenhang mit der Einflussproblematik gehört schließlich angemerkt, dass eine tiefere historische Analyse umso notwendiger wird, je weiter man sich in die Vergangenheitsdimension des Identitätsbegriffs vertieft. Denn die vorelektroakustische Kunstmusik in Lateinamerika entstand zu einem großen Teil aus der Interaktion zwischen tradierten mitteleuropäischen Vorbildern und lokaler kompositorischer Praxis. Eine solche Dynamik bildete sich in der Tat aus dem anfangs kolonial vermittelten, sich in der postkolonialen Zeit auf verschiedenen Ebenen weiterentwickelten Kulturgut heraus, wobei die Komposition kirchlicher Musik in den spanischen und portugiesischen Kolonien, die Bühnenmusik in den jungen Staaten Lateinamerikas sowie die kompositorische Ausbildung in den von den Nationalstaaten geförderten Konservatorien seit Ende des 19. Jahrhunderts

¹⁸ Vgl. die Vergangenheitsbezüge ab dem Jahr 1950 in VON BLUMRÖDER, 1981: 132. Vgl. auch die mit der angesprochenen Problematik bezogene Auslegung über die Bergschen Mahler-Rezeption in ZENCK, 1980: 275.

¹⁹ Der vorliegende rezeptionsästhetische Ansatz reduziert den von Hans Robert Jauß geprägten Erwartungshorizontbegriff auf die kreativen Empfänger (Vgl. MOOG-GRÜNEWALD, 1981: 57). Nichtsdestoweniger bleiben das rezeptionsgeschichtliche Vorverständnis vorheriger künstlerischer Gattungen und Formen, sowie die Notwendigkeit, synchronische Differenzierungen im Rezeptionsprozess zu berücksichtigen, wichtige Elemente, welche im Laufe dieser Arbeit wiederholt in Betracht gezogen werden. Dazu JAUß, 1970: 173f und 194.

exemplarische Beispiele für eine rezeptionsgeschichtlich relevante Aneignung mitteleuropäischer Modelle liefern. Dieser mit dem Identitätsbegriff zusammenhängende musikhistorische Hintergrund geht einem jeglichen Studium der elektroakustischen Musik in Lateinamerika zeitlich voran und muss deshalb als Teil ihres Entstehungshorizonts kritisch erörtert werden.

Da die Operationalisierung des Identitätsbegriffs hinsichtlich der KomponistInnen elektroakustischer Musik eine musikhistorische Interpretation verlangt, wird zunächst die Einflussproblematik im Kontext der vorelektroakustischen Kunstmusik Lateinamerikas unter Beachtung kompositorischer Aneignungsprozesse und Differenzen zu mitteleuropäischen Modellen erforscht. Auf dieses erste Forschungsziel richtet sich auch die Mitberücksichtigung weiterer, mit der Komponistenfigur einhergehenden Identitätsdimensionen, zu denen die soziale Anerkennung, die biografische, berufliche und musikstilistische Entwicklung, die autobiografische Darstellung als Erzählmodus sowie die Repräsentationen der KomponistInnen im Musikschrifttum zählen. In Bezug auf die gesellschaftliche Dimension des Identitätsbegriffs und die rezeptionsgeschichtliche Eigenart lateinamerikanischer KomponistInnen ist zusätzlich anzumerken, dass drei thematische Komplexe, nämlich die Kolonialmusik, die Nationalmusik und die Neue Musik ein vorelektroakustisches Desiderat bilden, dessen Studium als eine Vorstufe für eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Identität im Kontext elektroakustischer Musik verstanden wird. Weiterhin wird der Entstehungszusammenhang der elektroakustischen Musik in Lateinamerika aufgrund der gerade erwähnten Perspektive zu einem weiteren Forschungsobjekt, dessen Betrachtung Identitätsdimensionen gleichermaßen umfasst, darunter die soziale und berufliche Anerkennung, die Anpassungsfähigkeit an das Umfeld sowie die damit verbundenen biografischen und musikstilistischen Kontinuitäten und Brüche. Dementsprechend besteht das zweite Forschungsziel darin, die Frühgeschichte analoger elektroakustischer Musik in Lateinamerika zu rekonstruieren. Dabei werden die analog eingerichteten Kompositionsstätten, die dort agierenden KomponistInnen und deren elektroakustische Werke analysiert, kommentiert und miteinander verglichen.

Aus der Untersuchung der vorelektroakustischen Einflussproblematik und des elektroakustischen Entstehungshorizonts ergibt sich ein zweistufiges Vorgehen, dessen Erkenntnisgewinn sich additiv herausbildet. Dies wird verschiedene Dimensionen des zuvor thematisierten Identitätsbegriffs widerspiegeln, welcher – es sei

noch einmal betont – ein variables und kontextbedingtes Konstrukt ist. Seine Bedeutung ist an dieser Stelle keineswegs einzuschränken, sondern darf höchstens durch einen Definitionsversuch skizziert werden. In diesem Sinne wird der Begriff der Identität als das subjektive kompositorische Handeln anhand technologischer Mittel und innerhalb einer bestimmten gesellschaftlichen Umgebung verstanden. Die Tragweite des Begriffs wird im Laufe der vorliegenden Arbeit an verschiedenen Gegenständen überprüft, wodurch der Weg zum letzten Forschungsziel vorbereitet wird. Dieses sieht die Interpretation der analogen elektroakustischen Musik lateinamerikanischer KomponistInnen mithilfe eines mehrdimensional konzipierten Identitätsbegriffs, nämlich in drei identitätsbezogenen Lesarten vor, die sich aus der Spezifität der behandelten elektroakustischen Musik ergeben und das Potenzial der oben genannten Begrifflichkeit entfalten sollen.

Vorbemerkungen zu den Inhalten

Im ersten Kapitel konzentriert sich die Untersuchung auf bestehende Fachliteratur. Da diese bereits in Form nationaler, regionaler und sogar kontinentaler Musikgeschichten vorliegt, welche durch zahlreiche musikalische Sammlungen, Biografien und Monografien für jede Epoche und jeden Stil ergänzt werden,²⁰ wird der Begriff der Identität weder durch eine neue musikhistorische Rekonstruktion noch durch die Musikanalyse exemplarischer vorelektroakustischer Kompositionen erkundet. Die Untersuchung richtet sich vielmehr auf die diskursiven Konstruktionen im spanisch- und portugiesischsprachigen Musikschrifttum über die Kolonialmusik, die Nationalmusik und die Neue Musik Lateinamerikas. Beschränkt man sich aber auf die Ebene des zu den fraglichen Themenkomplexen bereits Gesagten beziehungsweise Geschriebenen, wird man mit einigen methodischen Problemen konfrontiert, von denen zunächst die epistemische Dimension der für den amerikanischen Kontinent konstitutiven kolonialen Vergangenheit unausweichlich wird.

²⁰ Von diesen Ansätzen zur Kunstmusik Lateinamerikas zeugt das frühe Nachschlagwerk *A Guide to Latin American Music* (1945; 2. Auflage 1962) von Gilbert Chase. Indem die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Kunstmusik Lateinamerikas dort bereits zum Objekt einer Historisierung wurde, würde eine Wiedergabe exemplarischer Literatur keinen weiteren Erkenntnisgewinn mit sich bringen. Für eine Perspektive über die Musikwissenschaft in und über Lateinamerika im 20. Jahrhundert siehe GONZALEZ, 2009; FUGELLIE; RICHTER-IBÁÑEZ, 2018.

Die europäische Entdeckung der sogenannten Neuen Welt im Jahr 1492 war das Anfangsmoment verschiedener politischer und wirtschaftlicher Kolonisierungsprozesse, die auf geistesgeschichtlicher Ebene ihren Widerhall fanden.²¹ So darf zu Recht behauptet werden, dass der ursprüngliche Gegensatz zwischen indigenen – später auch dazu versklavten afrikanischen – und kolonisatorischen Kulturen ein zwar vereinfachtes, aber durchaus gültiges Spannungsfeld bildete, das weit über die Zeit der Unabhängigkeitserklärungen der Länder Lateinamerikas hinaus als konstitutives Element unter der Oberfläche vieler Diskurse bestehen blieb.²² Die Praxis und die Theorie der Kunstmusik in Lateinamerika waren Teil dieser diskursiven Konstellation.²³ So sind Begriffspaare wie Eigen-Fremd, Zentrum-Peripherie, National-Universal, Identität-Alterität, Selbst-Andere oder High-Art-Low-Art zwar keine lateinamerikanische Besonderheit, da sie ebenfalls in anderen geokulturellen Musikkreisen Anwendung finden,²⁴ muss man aber einräumen, dass sie im Diskurs über die Kunstmusik Lateinamerikas eingegangen sind und deshalb methodische Beachtung finden sollen. (Es sei hierzu betont, dass in der vorliegenden Untersuchung Kulturen als gegenseitig wechselwirkende und sich stetig weiterbildende Konstellationen verstanden werden, deren Produkte sich der Pauschalisierung durch übergreifende Doppelbegriffe entziehen.) Im lateinamerikanischen Musikschrittmum konstituieren Begriffspaare einen diskursiven Gemeinplatz und sollen im Folgenden einer Relativierung unterzogen werden, welche durch eine Kontextualisierung, eine entsprechende Auswertung sowie gegebenenfalls eine Dekonstruktion erfolgt und sich vorrangig auf einen aus der ethnographischen Reflexion

²¹ Über den Bezug zwischen Moderne und Kolonisierung siehe DUSSEL, 2003: 45–48.

²² Der Begriff der Kolonialität fasst ein Merkmal dieser Diskurse zusammen. Es handelt sich – kurz zusammengefasst – um ein in der Kolonialzeit Lateinamerikas entstandenes Machtverhältnis, welches in der postkolonialen Phase auf verschiedenen Ebenen weiter bestand. Siehe einen Überblick in GARBE, 2013: 37f. Eine aufschlussreiche Studie des kolumbianischen Philosophen Santiago Castro-Gómez enthüllte diese moderne epistemische Doppelbegrifflichkeit in den sogenannten „discursos de identidad“ lateinamerikanischer Denker im 20. Jahrhundert. Siehe bspw. CASTRO-GÓMEZ, 2011: 80.

²³ Musik war als kulturübergreifendes Produkt menschlichen Handelns ein Teil der indigenen und afro-amerikanischen Kulturen Amerikas. Diese im Prinzip funktionale Musik wird trotzdem im vorliegenden Studium aufgrund des hier gültigen, autonomen Werkbegriffes nicht ausgelotet.

²⁴ Siehe bspw. eine Diskussion über die mitteleuropäisch geprägte Kunstmusik in der Türkei in GERTICH; GREVE, 2000: 52–55. Auch dazu das musikalische Schaffen von Komponisten fernöstlicher Herkunft in UTZ, 2012: 629–632.

stammenden Fund stützt: Wissenschaftliche beziehungsweise musikhistorische Repräsentationen werden hier als kulturwissenschaftliche Texte betrachtet.²⁵ Die Vorstellung von Geschichte als ästhetisches Konstrukt, das heißt als Produkt eines im Diskurs handelnden Subjekts gilt im Folgenden als Leitprinzip für das Studium des vorelektroakustischen Musikschrifttums.²⁶

Methodisch wird die Analyse der diskursiven Repräsentationen über die Kolonialmusik, die Nationalmusik und die Neue Musik aus einer mehrdimensionalen Perspektive erfolgen, in der die Überlagerung und der Vergleich aus verschiedenen Blickwinkeln, die sich in den musikgeschichtlichen Texten auf ein einzelnes Objekt richteten, grundlegend sind.²⁷ Das Studium des Identitätsbegriffs im vorelektroakustischen Musikschrifttum erfolgt damit in einem vielstimmigen Raum, in dem die KomponistInnen diskursiv konstruiert wurden.²⁸ Die Auslegung dieser Konstruktionen liefert einen prozesshaften und kontextgebundenen Erkenntnisgewinn, dessen Elemente miteinander in Wechselwirkung treten²⁹ und nicht zuletzt von der Definition der bisher flüchtig skizzierten Forschungsgegenstände abhängen.

²⁵ Über die Notwendigkeit, begriffliche Gegensätzlichkeiten zu dekonstruieren, vgl. KRAMER, 1995: 3. Es wird in der vorliegenden Untersuchung davon ausgegangen, dass diese Begriffspaare auf die moderne Gegenüberstellung Subjekt-Objekt zurückzuführen sind und dadurch relativiert werden können, dass die diskursiv gestalteten Gegenstände als kulturwissenschaftliche, vom Subjekt konstruierte Repräsentationen aufgefasst werden. Vgl. dazu ACKERMANN, 2011: 144.

²⁶ Siehe KUSS, 2004: xvi–xvii. In dieser Linie auch ACKERMANN, 2011: 147; TADDAY, 2012: 424. Es sei dazu ergänzt, dass der geisteswissenschaftliche Begriff des Diskurses voraussetzt, dass Gegenstände durch diskursive Praktiken kreiert werden. Vgl. FOUCAULT, 2018: 74. Eine Textpassage Edward Saids bezüglich des westlich geprägten Begriffes des Orientalismus ist exemplarisch für die oben genannten diskursiven Repräsentationen, welche als Teil einer Identitätsgestaltung verstanden werden können: „Yet what gave the Oriental’s world its intelligibility an identity was not the result of his own efforts but rather the whole complex series of knowledgeable manipulations by which the Orient was identified by the West. [...] Knowledge of the Orient, because generated out of strength, in a sense *creates* the Orient, the Oriental, and his world” (SAID, 2003: 40). Zusätzlich wird im Folgenden das vorelektroakustische Musikschrifttum als eine Diskursebene verstanden, die Teil eines netzartigen Diskurses ist. Siehe JÄGER; JÄGER, 2007: 28.

²⁷ Über die Konfiguration eines diskursiven Formationssystems und vor allem seine zeitliche Veränderlichkeit siehe FOUCAULT, 2018: 109f.

²⁸ Vgl. WERNER; ZIMMERMANN, 2002: 618.

²⁹ Vgl. WERNER; ZIMMERMANN, 2002: 623. Der Verfasser gehört insofern in die Reflexion miteinbezogen, als die Möglichkeiten einer selbstreflexiven Autorschaft ein solches Vorhaben ermöglichen können. (WERNER; ZIMMERMANN, 2006: 42). Es ist anzumerken, dass die Sprache insofern zum Problem wird, als vielerlei Begriffskonstruktionen kultur- und sprachbezogen sind. Dass die Quellen für die kommenden Analysen aus dem spanischen, portugiesischen, englischen und französischen Sprachraum stammen – und noch mit weiteren Sprachen konfrontiert wurden, bevor diese Arbeit in deutscher Sprache verfasst wurde –, ist keine Selbstverständlichkeit zeitgenössischen kulturwissenschaftlichen Schreibens, sondern eher ein Beispiel für die oben erwähnte interpretative Dynamik. Auch dazu WERNER; ZIMMERMANN, 2002: 619.

Mit der Kolonialmusik sind viele Komponisten verbunden, die in der Zeitspanne von etwa vierhundert Jahren bis zur Unabhängigkeit der Kolonien aktiv waren und daher im spanisch- und portugiesischsprachigen Musikschrittmum erwähnt werden. Für die Zwecke dieser Arbeit wird der Begriff der Kolonialmusik im ersten Kapitel auf die vokalinstrumentale Musik, die im Rahmen der katholischen Kirche im heutigen Lateinamerika entstand, eingeschränkt.³⁰ Dieser institutionalisierte Strang der kolonialen Musikpraxis entwickelte sich im chronologischen Sinne seit Anfang des 16. Jahrhunderts bis zur Zeit der Unabhängigkeitsbewegungen im 19. Jahrhundert und war faktisch eine Art funktionale Musik, die aufgrund ihrer starken Abhängigkeit von europäischen Vorbildern das Studium einer frühen Einflussproblematik ermöglicht. Trotzdem entzieht sich diese funktionale Musik einem Vergleich mit ästhetisch autonomer Kunstmusik und schließt deshalb die Anwendung des Komponistenbegriffs aus, da der – ausschließlich männliche – koloniale Komponist zumeist ein Diener der Kirche, nämlich ein zahlreiche institutionelle Aufgaben ausübender Kapellmeister war.³¹ In diesem Kontext hätte dieser keine ästhetisch autonomen musikalischen Werke intendieren oder produzieren können. In einer Diskussion über die Kolonialmusik wäre deshalb der modernen autonomen Dimension des Komponistenbegriffs entweder eine handwerkliche vorzuziehen, oder es müsste auf den Begriff generell verzichtet werden. Ein Vergleich mit anderen musikhistorischen Kontexten wie dem der elektroakustischen Musik im 20. Jahrhundert – geschweige denn eine Analyse der identitätsbezogenen Einflussproblematik bei den kolonialen Komponisten – wäre wegen der oben erwähnten Funktionalität erkenntnistheoretisch nicht realisierbar.³²

³⁰ Die Kolonialmusik in den Jesuitenreduktionen von 1609 bis 1767 spielte eine wichtige Rolle bei der Evangelisierung indigener Völker und stellt seit Jahrzehnten ein Forschungsdesiderat dar, welches wegen seines Kontextes, seiner Klangwelt und seiner Bedeutungsdimensionen mit der kirchlichen Musik der Kolonialstädte prinzipiell nicht verglichen werden kann. Siehe WAISMAN, 2000: 24. Aus diesem Grund bleibt dieser Strang der Kolonialmusik von den vorliegenden Überlegungen ausgeschlossen.

³¹ Der Großteil der übrigen Kolonialmusik bekannter Autorschaft führt vorüberwiegend auf die Arbeit von städtischen Kapellmeistern zurück, deren vielfältige Aufgaben keineswegs dem modernen Profil eines Komponisten bzw. einer Komponistin entsprachen. Ähnlich wie im europäischen musikalischen Raum kamen auf die kolonialen Kapellmeister u. a. die Leitung und der Erhalt der Musikkapelle, die musikalischen Proben und Aufführungen, die bürokratische Vertretung der Musiker gegenüber der kolonialen Stadtverwaltung sowie die Aufrechterhaltung der kollektiven Ordnung innerhalb der Kapelle zu.

³² Der Musikwissenschaftler Leonardo Waisman wies darauf hin, dass die musikalischen Stile im damaligen Amerika von den iberischen nicht zu unterscheiden waren. Auch dies schließt eine Diskussion der Einflussproblematik aus. Vgl. dazu WAISMAN, 2004a: 121.

Dennoch machten nicht wenige MusikforscherInnen die Kolonialmusik zum Objekt eines Zugehörigkeitsdiskurses, welcher lokale musikalische und ästhetische Besonderheiten hervorhob. Beispielsweise wurden die geographische Verbreitung und musikstilistische Qualität der kirchlichen Kolonialmusik im Begriff der „Música barroca hispanoamericana“ (Hispanoamerikanische Barockmusik) gefasst, dessen übergreifender Charakter, auf den später noch des Näheren eingegangen wird, im Prinzip nicht von einem erkenntnistheoretischen Manko ausgeht. Er entspricht vielmehr einem historischen Entstehungshorizont, der einerseits das individuelle Denken der MusikforscherInnen prägte und dem manche Fortschritte in der amerikanischen Kolonialmusikforschung des 20. Jahrhunderts zu verdanken sind. Andererseits weist der Begriff der hispanoamerikanischen Barockmusik einen den amerikanischen Kontinent insgesamt betreffenden Gültigkeitsanspruch auf. Dieser ist mit dem Hauptobjekt der vorliegenden Untersuchung durchaus vergleichbar, insofern als das Konzept einer elektroakustischen Musik aus Lateinamerika ebenfalls einer grenzüberschreitenden Perspektive entspringt, die sich auf den Vergleich unterschiedlicher KomponistInnen und musikalischer Werke stützt. Als Teil des vorelektroakustischen Musikschrifttums in der Entstehungszeit der elektroakustischen Musik in Lateinamerika wird exemplarische Fachliteratur zur Kolonialmusik analysiert, welche bis ans Ende des 19. Jahrhunderts zurückreicht und angesichts der Einflussproblematik sowie deren Anerkennungs- und der Anpassungsdynamik auszuloten ist.

Die Untersuchung der Einflussproblematik bei der Nationalmusik bedarf ähnlicher methodischer Definitionen. Zunächst muss das zuvor erwähnte Begriffspaar National-Universal in seiner lateinamerikanischen Eigenheit kontextualisiert werden. Denn die mitteleuropäische Idee der Nationalmusik ginge jeglichen, im 19. und 20. Jahrhundert in Lateinamerika entstandenen ähnlichen Formulierungen zeitlich voraus. So war beispielsweise der einem musikhistorischen Oxymoron ähnliche Universalcharakter deutscher Kunstmusik nicht nur mitteleuropäischer Herkunft,³³ sondern auch eine diskursive Konstruktion, die den nicht-deutschen Komponisten die Frage nach der nationalen Besonderheit ihres musikalischen Schaffens

³³ Eine für das deutschsprachige Musikschrifttum im 19. Jahrhundert geokulturelle Verortung der Idee des Nationalen lässt sich beispielsweise in der *Geschichte der Musik* (1852) von Franz Brendel erkennen. Dort schien Brendel auf eine Universalität hinzuweisen, die er im Kontext historischer Opernentwicklungen Mozart und Gluck zuschrieb und in einem deutschen Musikstil – als „Behandlungsweise der Melodie“ verstanden (BRENDDEL, 1852: 418) – verkörpert zu sehen glaubte. Am Anfang des 19. Jahrhunderts war es „die Aufgabe Deutschlands, auf dem Grunde seines

aufzudrängen vermochte.³⁴ Die Idee der Nationalmusik in Lateinamerika geht vor allem von diesem musikhistorischen Hintergrund aus und verlangt deshalb eine genaue Definition, um sie von ähnlichen, geokulturell jedoch entfernten Fällen zu differenzieren, so beispielsweise vom russischen in Michail Glinkas Musik oder vom tschechischen bei Antonín Dvořák. (Auf die methodische Durchführbarkeit eines solchen Vorhabens wird hier nicht eingegangen.)

Im Blick auf die politische Geschichte ist zunächst anzumerken, dass der die Kunstmusik betreffende Kulturbereich in Lateinamerika von den wirtschaftlichen und politischen Veränderungen durch die Unabhängigkeitserklärungen unberührt blieb.³⁵ Denn in diesem Kulturmilieu, das die weiße kreolische Elite der jungen Nationalstaaten pflegte, konnten koloniale Klangwelten weiterbestehen.³⁶ (Die Entstehung der Nationalhymnen vieler lateinamerikanischer Länder bezeugt dies exemplarisch, da der patriotische Inhalt sich oft auf den vertonten Text reduzieren lässt, während die Musik vorwiegend einen zeitgenössischen italienischen Musikstil aufweist.)³⁷ Die Idee der Nationalmusik in Lateinamerika verfestigte sich allmählich in kulturellen Diskurssträngen und zeigte eine gesellschaftliche Dimension

Wesens eine organische Einigung der wichtigsten ausserdeutschen Richtungen zu bewirken, und erst aus dieser Universalität eine Concentration auf einen nationalen Mittelpunct, eine Vertiefung in sich selbst, eine vaterländische Kunst hervorgehen zu lassen.“ (BRENDDEL, 1852: 434). Deutschland habe also als eine über das Politische hinausragende Entität eine Auswirkung auf die Vereinigung der außerdeutschen musikalischen Nationalstile gehabt und dadurch eine im Grunde genommen deutsche Universalität erreicht. Ähnlich schien sich Johann Joachim Quantz über den Geschmacksbegriff etwa hundert Jahre zuvor – unter anderen Umständen aber mit derselben umfassenden Sicht – zu äußern. So liest man am Ende seines Aufsatzes *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) von einem gemischten Geschmack, der „das Beste“ verschiedener Völker auszuwählen vermochte und zu Recht „deutscher Geschmack“ genannt werden durfte (QUANTZ, 1752: 332). In diesem Zusammenhang scheint die Stellungnahme Brendels zu den Nationalstilen in der Oper ein intellektuelles Sediment von sich seit dem 18. Jahrhundert entwickelnden Ideen zu sein, deren Erörterung die Grenze der vorliegenden Untersuchung sprengen würde.

³⁴ Vgl. VON FISCHER, 1979: 12. Richard Taruskin fasste diesen Gegensatz gewiss zugespitzt in Worte, als er schrieb: „[Q]uestions like ‘How Russian?’ or ‘How Polish?’ or ‘How Czech?’ or ‘How Hungarian?’ – and the list goes on, into Spain and Scandinavia, England and the Americas – are questions that not only arose later than ‘How German is it?’ (and in response to it) but also questions that were at least as likely to be asked by Germans [...]”. TARUSKIN, 2001.

³⁵ Es sei hier ergänzt, dass die Unabhängigkeitserklärungen lateinamerikanischer Staaten mehrheitlich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erfolgten und Auswirkungen auf der Ebene des politischen Systems und der ökonomischen Strukturen hatten. Ausnahmen waren Kuba und Puerto Rico, denen die Unabhängigkeit von Spanien erst später und unter andersartigen historischen Umständen gelang.

³⁶ Ein markanter Unterschied zwischen den lateinamerikanischen und europäischen Nationalstaaten im 19. Jahrhundert war die rassische Grundlage, welche die lateinamerikanischen Strukturen prägte und internen Konflikten den Boden bereitete. Siehe dazu QUINTERO, 2013: 67f. Eine Einleitung zum Musikleben in der kolonial-nationalen Übergangsperiode findet man in CARREDANO; ELI, 2010: 25ff.

³⁷ In diesem Zusammenhang bezog sich bspw. der uruguayische Musikwissenschaftler Lauro Ayestarán in *La música en el Uruguay* (1953) auf die merkwürdige Entstehungsgeschichte der

in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Problematisierung dessen, was Nationalmusik war beziehungsweise sein sollte und wie sie als autonomer Kunstbereich ein kollektives Zugehörigkeitsgefühl fördern konnte. Das Nationale in der Musik war deshalb ein diskursives Konzept, das die herrschenden sozialen Schichten formulierten und symbolisch die gesamte gesellschaftliche Struktur zu umfassen bestrebt war. Pointiert formuliert bestand das Ziel solcher intellektuellen Anstrengungen darin, eine vermeintliche, in der Kunstmusik bestehende Nationalesenz intellektuell aufzufassen und diese mit politischen Strukturen zu verknüpfen.³⁸

Obwohl die oben dargestellte Ideen aus heutiger Sicht weder für die Nationalmusik in Lateinamerika allein gelten, noch eine methodisch unbestrittene Grundlage für die vorliegende Untersuchung bilden können,³⁹ sind sie als bedeutende Elemente des vorelektroakustischen Musikschritftums zu verstehen. Dieses entspricht seinerseits einem mehrstimmigen und mehrsprachigen Netz, in welchem die mit der Nationalmusik verbundenen Komponisten durch Aussagen konstruiert werden und welches – wie im Fall der Kolonialmusik – auch einer objektiven Eingrenzung bedarf.⁴⁰ Daher wird das Forschungsobjekt im ersten Kapitel auf die Nationalmusik Brasiliens beschränkt werden, da das mit ihr einhergehende Musikschritftum eine für den lateinamerikanischen Raum einmalige musikhistorische Kontinuität zwischen kolonialen und postkolonialen Komponisten aufweist. Die Analyse richtet sich zunächst auf den Kapellmeister José Maurício Nunes Garcia (1767–1830), welcher – wie es noch ausführlich zu zeigen gilt – von einer hauptsächlich am Ende des 19. Jahrhunderts begonnenen musikhistorischen Rezeption

uruguayischen Hymne. Dabei problematisierte er nicht nur den Streit um deren Autorschaft, sondern auch die melodische Ähnlichkeit zwischen der Vertonung des Satzes „Orientales, la Patria o la tumba“ (in der uruguayischen Hymne aus dem Jahr 1848) und der des Satzes „Io congiunto d’oppresso consorto“ (im Prolog von Donizettis *Lucrezia Borgia* aus dem Jahr 1833). Dadurch wird die komplexe Rezeptionsgeschichte italienischer Musik im Kontext des lokalen kompositorischen Schaffens in Lateinamerika exemplarisch dargestellt. Siehe AYESTARÁN, 1953: 718 und 730-738. Vgl. zusätzlich CARREDANO; ELI, 2010: 71ss. Die Tatsache, dass nicht wenige außereuropäische Hymnen „westeuropäische Musikstrukturen“ übernahmen (GLANER, 1997: 20f), weist auf einen Mangel an Eigenständigkeit hin und führt dazu, dass die Nationalhymnen Lateinamerikas vom vorliegenden Forschungsobjekt ausgeschlossen bleiben werden.

³⁸ Siehe den Begriff des Nationalismus als ein „politisches Prinzip“, nämlich als eine Äquivalenz zwischen „politischen und nationalen Einheiten“ in GELLNER, 1991: 8.

³⁹ Die Relativierung essentialistischer Ansätze bildet einen Gemeinplatz des heutigen kulturwissenschaftlichen Wissens, wobei kultur- und identitätsbildende Phänomene wie die Mobilität oder der Kulturtransfer den erkenntnistheoretischen Vorrang zu haben scheinen. Hierauf bezog sich Carl Dahlhaus bereits am Ende der 1970er Jahre treffend, als er betonte, dass die Idee des Nationalen keineswegs im Sinne einer beständigen Substanz, sondern hinsichtlich ihrer immer veränderlichen „geschichtlichen Funktion“, in der „ästhetische und politische Momente ineinander übergehen“, betrachtet werden müsse. DAHLHAUS, 1980: 32.

⁴⁰ Zum Foucaultschen Begriff der Aussage siehe JÄGER; ZIMMERMAN, 2010: 29ff.

als Begründer der nationalen Musikgeschichte dargestellt und mit anderen Komponisten des späten 19. und frühen 20 Jahrhunderts in Verbindung gebracht wurde.⁴¹ Als Teil dieses musikhistorischen Bogens werden zudem die mit der Nationalmusik assoziierten Komponisten Carlos Gomes (1836–1896), Alberto Nepomuceno (1864–1920) und vor allem Heitor Villa-Lobos (1887–1959) in dem hauptsächlich portugiesisch- und englischsprachigen Musikschrifttum ausgelotet.⁴² Dieses erstreckt sich zeitlich von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart und bildet ein Desiderat im Vorfeld der Untersuchung elektroakustischer Musik.

Die letzte Station im ersten Kapitel umfasst die südamerikanische Rezeption der mitteleuropäischen Neuen Musik. Diese wird kompositionstechnisch als atonale beziehungsweise zwölftönige Kunstmusik verstanden und im Gegensatz zu den vorherigen Gegenständen, die hauptsächlich aus den Schriften von MusikforscherInnen stammen, anhand von Komponisten geschriebener Texte untersucht.⁴³ Die kompositionstechnische Prägung der Idee der Neuen Musik wird als Teilaspekt eines vor allem ab 1945 mehrdimensionalen Begriffs verstanden⁴⁴ und anhand der schriftlichen Produktion zweier Komponisten auszugsweise erkundet. An erster Stelle dreht es sich um den in Freiburg im Breisgau geborenen Flötisten und Komponisten Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005) und seine Aktivitäten in Brasilien zwischen 1937 und 1951. Diese umfassten nicht nur die kompositorische und pädagogische Tätigkeit, sondern auch eine gemeinsam mit brasilianischen

⁴¹ Als Ausgangspunkt dafür gelten aktuelle musikwissenschaftliche Beiträge. Siehe u. a. MAGALDI, 2004; MAGALDI, 2005.

⁴² In der Tat waren sie nicht die einzigen brasilianischen Komponisten, die mit der Idee der Nationalmusik musikhistorisch verbunden wurden. Einen thematischen Überblick und andere historische Figuren findet man in BÉHAGUE, 1979: 182ff. Für aktuelle Beiträge zu den o. e. Komponisten siehe u. a. in VOLPE, 2001; MAGALDI, 2006; GUÉRIOS, 2003.

⁴³ Bezüglich der erwähnten Einschränkung des Begriffs der Neuen Musik auf die atonale sowie zwölftönige Komposition muss hier auf Theodor Adornos Lektüre über Arnold Schönberg verwiesen werden. Siehe einen Überblick in VON BLUMRÖDER, 1981b: 9ff. In diesem Zusammenhang lieferte die chilenische Musikwissenschaftlerin Daniela Fugellie einen bemerkenswerten deutschsprachigen Beitrag über die südamerikanische Rezeption der sogenannten Wiener Schule. Siehe FUGELLIE, 2018.

⁴⁴ Diese Besonderheit des Begriffs der Neuen Musik fasste Christoph von Blumröder exemplarisch zusammen: „Der direkte Bezug auf einen speziellen musikalischen Sachverhalt, der beispielsweise durch die Nennung des Begriffswortes ‚Zwölftontechnik‘ sofort evoziert wird, kann durch das Begriffswort ‚neue Musik‘ nicht hergestellt werden. Hierin liegt eine Problematik des Begriffes ‚neue Musik‘, der von Anfang an in sich mehrdeutig und ambivalent gewesen ist und den Absichten der Autoren, die ihn verwenden, stärker unterworfen ist als andere musikalische Begriffe. Kompositionstechnische Begriffsworte wie ‚Zwölftontechnik‘ sind musikalische Termini geworden – ein Status, den man dem Begriffswort ‚neue Musik‘ nicht zumessen kann.“ VON BLUMRÖDER, 1981: 143.

MusikerInnen geleistete Öffentlichkeitsarbeit, welche einen bedeutenden Anstoß für die lokale Rezeption moderner musikalischer Tendenzen mitteleuropäischer Prägung gaben. Nicht zuletzt bieten sie aufgrund ihrer grundlegenden Opposition zu den der Nationalmusik verpflichteten Komponisten und Institutionen in Brasilien einen idealen Ausgangspunkt für die Ergründung der mit dem Identitätsbegriff verbundenen Dimensionen, nämlich den Anerkennungsanspruch sowie die musikästhetischen Aneignungsprozesse. Dem Untersuchungsmodell für die Kolonialmusik und Nationalmusik folgend werden Koellreutters schriftliche Erzeugnisse in den Vordergrund gestellt, da sie in ihrer Gesamtheit eine entscheidende Rolle für die Definition einer gegenwartsbezogenen Kunstmusik in Brasilien spielten.⁴⁵ Sie können in der Tat als eine musikästhetische Vorstufe zu den ersten elektroakustischen Experimenten im lateinamerikanischen Raum aufgefasst werden. (Außerdem ist vorzuschicken, dass diese Annahme sich auf einen musikalischen Modernisierungsprozess bezieht, der sich in Lateinamerika über verschiedene historische Momente hinweg entwickelte und deshalb nicht nur die atonale und die zwölftönige Kunstmusik, sondern auch weitere Tendenzen hauptsächlich mitteleuropäischer Prägung umfasste, wie noch gezeigt wird).

An zweiter Stelle wird der argentinische Komponist Juan Carlos Paz (1897–1972) als Pionier in der Aneignung der mitteleuropäischen Neuen Musik erkundet. Sein Schaffen wird als ein kompositionstechnisches Korrelat zu einer langjährigen Arbeit verstanden, welche – wie im Fall Koellreutters – sowohl private und öffentliche Dimensionen hatte und sich durch exemplarische Texte ergründen lässt. So ist die Rezeption der Neuen Musik als Teil eines vorelektroakustischen Musikschrifttums zu betrachten, dessen Studium sich hauptsächlich auf die Einflussproblematik richtet und durch den Vergleich zwischen den drei bislang angesprochenen Themenkomplexen im ersten Kapitel die Identifizierung von diskursiven Gemeinsamkeiten und Differenzen anstrebt. Es wird davon ausgegangen, dass die verschiedenen Dimensionen des Identitätsbegriffs während und über die Entstehungszeit der elektroakustischen Musik hinaus galten und somit eine bedeutende diskursive Rolle

⁴⁵ In der vorliegenden Untersuchung werden unter diskursiven Praktiken jene verstanden, die das von einem Subjekt auf der Grundlage von Wissen Gesagte, Geschriebene bzw. Gedachte umfassen. Hingegen entsprechen nicht-diskursive Praktiken dem individuellen oder kollektiven Handeln auf der Grundlage von Wissen. Beide Modalitäten unterliegen dem Begriff des Diskurses und heben nicht zuletzt dessen immanente Machtdimension hervor. Vgl. dazu JÄGER; ZIMMERMAN, 2010: 52f.

spielten. Deshalb werden nach der Erforschung der mit der Neuen Musik zusammenhängenden Texte partielle Schlussfolgerungen gezogen, wobei das studierte Musikschrifttum in einen Dialog mit literaturwissenschaftlichen sowie kulturwissenschaftlichen Ansätzen treten wird. Dies hat zum Ziel, einen umfassenden Überblick über die Identitätskriterien zu geben, die den Entstehungshorizont für die elektroakustische Komposition in Lateinamerika bildeten. (So ist der Sorge, dass dieses Vorgehen die Untersuchung in eine vorelektroakustische und eine elektroakustische Sphäre spaltet und dadurch fehlende textuelle Kohärenz aufzeigt, als ob der rote Faden im Hinblick auf den zentralen Forschungsgegenstand zeitweilig verloren ginge, energisch entgegenzuhalten, dass diese Spaltung nicht nur explizit erwünscht, sondern auch geradezu der Grund ist, weshalb die am Ende der Untersuchung entfaltete Interpretation über die elektroakustische Musik aus Lateinamerika durch Bezüge zu dem zuvor thematisierten Musikschrifttum an methodischer Relevanz gewinnen soll.)

Das zweite Kapitel stellt eine musikgeschichtliche Rekonstruktion der analogen elektroakustischen Praxis lateinamerikanischer KomponistInnen in Zusammenhang mit dem Begriff der Identität dar. Zur Geschichte elektroakustischer Musik in Lateinamerika besteht bereits eine auf verschiedenen methodischen Perspektiven beruhende Fachliteratur, in der überwiegend die Entstehungsbedingungen für die elektroakustische Komposition in einzelnen Ländern oder Städten behandelt und die dort jeweils realisierten elektroakustischen Kompositionen aufgezählt werden. Unter den AutorInnen befinden sich hauptsächlich KomponistInnen, deren Erkundungen vorwiegend ihrem kreativen Interesse an der elektroakustischen Musik geschuldet sind.⁴⁶ Zentral sind dabei die lokalen elektroakustischen VorläuferInnen, deren mündlich oder schriftlich überlieferten Erfahrungen – angesichts des allgemeinen Mangels an sachgemäß verwahrten Dokumenten, themenbezogenen Publikationen und veröffentlichten elektroakustischen Kompositionen – vorwiegend als Hauptquelle für musikhistorische Rekonstruktionen dienen.⁴⁷ Einen relativ umfassenden Überblick über die elektroakustische Musik in Lateinamerika bieten die

⁴⁶ Ähnliches gilt zumindest für den englischsprachigen Raum, wie das von Simon Emmerson angesprochene Konzept einer „*practitioner-led musicology*“ der elektroakustischen Musik es darstellt. EMMERSON, 2019.

⁴⁷ Zu dieser Arbeitsweise zählen teilweise und unter anderen OROBIGT et al, 2003; MINSBURG, 2010; CICHELLI VELLOSO; BARROS; SCARPA NETO, 2016; CUELLAR CAMARGO, 2007; ROSS GONZÁLEZ, 2004; WOLL, 1994; ÁLVAREZ, 1996; MALÁN CABRERA, 2015; SCHUMACHER, 2007; LINTZ-MAUÉS, 2002; ANTUNES, 2017; NEVES, 2008: 303–307; DEL MÓNACO, 2014; KRÖPFL, 1997. Ein verhältnismäßig kritischer Umgang mit Quellen, die nicht

Untersuchungen von KomponistInnen wie Coriún Aharonián (1940–2017), Graciela Paraskevaídis (1940–2017) und Ricardo Dal Farra (geb. 1957), die den gesamten lateinamerikanischen Raum mit einzubeziehen anstrebten und damit eine erste Orientierung für die im zweiten Kapitel vorgesehene Rekonstruktion bieten.⁴⁸ Die Erörterung des Identitätsbegriffs als kompositorische Einflussproblematik, Anerkennungs- und Anpassungsdynamik kann beziehungsweise wird teilweise auf der Grundlage vorheriger musikhistorischer Ansätze erfolgen, macht aber in Anbetracht des Umfangs der zu untersuchenden elektroakustischen Musik eine übergreifende Argumentation nötig. Diese soll sowohl die individuellen Karrieren als auch die aus diesen entstandenen elektroakustischen Produktionen methodisch vernetzen, woraus sich ein bisher noch nicht realisiertes Vorhaben in der Fachliteratur über die elektroakustische Musik in Lateinamerika ergeben wird.

Zugunsten einer erkenntnistheoretisch soliden Perspektive gilt es im Folgenden, sowohl unzusammenhängende Erwähnungen biografischer Ereignisse als auch bloße, kaum kommentierte Auflistungen elektroakustischer Kompositionen zu vermeiden, denn darin besteht ein methodisches Manko nicht weniger bisheriger Studien.⁴⁹ Die hier angestrebte Rekonstruktion basiert folglich auf einer Quellenforschung, die unter Beachtung der in der Fachliteratur thematisierten institutionellen Geschichte elektroakustischer Musik in Lateinamerika auf das Centro latinoamericano de altos estudios musicales (CLAEM) (Lateinamerikanisches Zentrum für hohe musikalische Studien) zurückführte. Diese Einrichtung bestand zwischen 1961 und 1971 in Buenos Aires und besaß ein verhältnismäßig modern ausgestattetes elektroakustisches Studio, in dem – wie noch des Näheren gezeigt werden wird – viele KomponistInnen aus Lateinamerika elektroakustische Musik studierten und realisierten. Das dort entstandene Zusammentreffen lateinamerikanischer KomponistInnen bietet heute einen geradezu idealen Ausgangspunkt für einen Überblick

nur die kompositorische bzw. auktoriale Perspektive, sondern auch institutionelle Archive umfassen, findet sich in NOVOA, 2011; HERRERA, 2018a und 2018b; GARUTTI, 2016; LIUT, 2016.

⁴⁸ Exemplarisch in AHARONIÁN, 2014a; PARASKEVAÍDIS, 1992 und 2014; DAL FARRA, 2006.

⁴⁹ Als Ausnahme sind Ansätze zu erwähnen, bei denen ein Vergleich zwischen elektroakustischen Kompositionen mit unterschiedlicher analytischer Schärfe unternommen wurde. So zum Beispiel in GANDARIAS, 2008; LINTZ-MAUÉS, 1989; AHARONIÁN, 2014; PARASKEVAÍDIS, 1992. In diesem Zusammenhang siehe auch einen englischsprachigen Beitrag in BONET, 2014. Es überwiegen verhältnismäßig isolierte musikanalytische Ansätze zu einzelnen KomponistInnen oder elektroakustischen Kompositionen wie zum Beispiel in MONJEAU, 1990; LEONARD, 1997; PARASKEVAÍDIS, 1992; FUGELLIE, 2016; HERRERA, 2005; SANTI, 2007.

auf die elektroakustische Musik lateinamerikanischer KomponistInnen und zugleich dafür, die gesellschaftliche Dimension des Identitätsbegriffs zu erkunden. Denn nicht wenige damalige KomponistInnen wiesen rückblickend auf die am CLAEM entstandenen interpersonellen Kontakte hin, aus denen sie ein starkes Zugehörigkeitsgefühl entwickelten und die einen entscheidenden Impuls für ihre jeweilige kompositorische und biografische Laufbahn bildeten.⁵⁰ Die in der vorliegenden Untersuchung vorgesehene Rekonstruktion beruht auf musikhistorischen und musikalischen Quellen, die an der Universidad Torcuato Di Tella (Buenos Aires, 2014), an der Universidad de Quilmes (Bernal, 2018), im Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, 2014) und im Archivo Aharonián-Paraskevaídis (Montevideo, 2015) vom Verfasser erschlossen wurden. Viele elektroakustische Kompositionen lateinamerikanischer KomponistInnen lassen sich zudem in der Latin American Electroacoustic Music Collection finden, einer online zugänglichen Werksammlung, die das Resultat der von Ricardo Dal Farra in den 1970er Jahren begonnenen dokumentarischen Arbeit ist und in der Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie in Montreal verwahrt wird.⁵¹ Da die frühe analoge Phase in der elektroakustischen Musik lateinamerikanischer KomponistInnen sich nicht im CLAEM erschöpft, werden in der vorliegenden Untersuchung darüber hinaus sowohl die Anfänge der analogen elektroakustischen Komposition in lateinamerikanischen Ländern als auch die jeweilige Laufbahn der CLAEM-KomponistInnen nach ihrer Stipendienzeit musikhistorisch skizziert. In diesem Zusammenhang sollen auch die von 1971 bis 1989 stattgefundenen Cursos latinoamericanos de música contemporánea (CLAMC) (Lateinamerikanische Kurse für zeitgenössische Musik) und das in den 1970er Jahren bestehende Centro de investigaciones en comunicación masiva, arte y tecnología (CICMAT) (Forschungszentrum für Massenkommunikation, Kunst und Technologie) ergründet werden, da die Mehrheit der dort agierenden KomponistInnen einen direkten Bezug zum CLAEM hatten und sich dort der elektroakustischen Komposition systematisch weiter widmeten. Dieser Teil der Untersuchung wird sich aber im Gegensatz zur vertieften Auseinandersetzung mit dem CLAEM und der im dortigen Studio produzierten Musik auf die wichtigsten

⁵⁰ Vgl. dazu die Eindrücke von Graciela Paraskevaídis, Rafael Aponte Ledée, Mesías Maiguashca, César Bolaños, Eduardo Kusnir und Gabriel Brnčić in CASTIÑEIRA DE DIOS, 2011: 48–73.

⁵¹ Zur Entstehungsgeschichte dieser Werksammlung siehe DAL FARRA, 2004. Der Verfasser ist Ricardo dal Farra zu großem Dank verpflichtet, denn dieser gewährte ihm am 22.9.2014 den Zugang zu einigen der oben erwähnten Sammlung zugehörigen Kompositionen, die aus urheberrechtlichen Gründen nicht direkt online aufgerufen werden konnten.

Züge beschränken. In diesem Sinne strebt die vorgesehene musikhistorische Rekonstruktion schließlich danach, das Konzept einer elektroakustischen Musik aus Lateinamerika auszugsweise und als Teil einer mehrdimensionalen musikhistorischen Vernetzung zu erforschen. Dies wird nicht zuletzt von einer musikanalytischen Argumentationsebene unterstützt, welche im Blick auf eine erwünschte methodische Reproduzierbarkeit noch zu erläutern ist.⁵²

Da die Analyse elektroakustischer Musik für ein fixiertes Speichermedium keine etablierten Methoden kennt, müssen im Folgenden die als Orientierung angenommenen analytischen Aspekte erklärt werden. Diese bestimmten die Datenerhebung im Rahmen der oben erwähnten musikanalytischen Argumentation und sind deshalb für die musikhistorische Rekonstruktion sowie die spätere Interpretation elektroakustischer Musik grundlegend. An erster Stelle ist anzumerken, dass der generelle Mangel an kreativen Vorschriften, die mit der Partitur-Notation tradierter Kunstmusik vergleichbar wären, im elektroakustischen Bereich gängig ist. (Die frühen, von Karlheinz Stockhausen veröffentlichten Realisationspartituren scheinen aus heutiger Sicht Ausnahmen in der elektroakustischen Kompositionspraxis zu sein). So sind die AnalytikerInnen elektroakustischer Musik oft auf visuelle Darstellungen angewiesen, welche die Musikanalyse meistens in der Form kompositorischer Produktionsskizzen sowie schriftlicher beziehungsweise computerisierter Transkriptionen unterstützen. In diesem Zusammenhang erweist sich die Skizzenforschung hinsichtlich der frühen elektroakustischen Experimente als ein problematisches Vorhaben, da diese als kreative Erprobungsphase zu zahlreichen kompositorischen Zwischenergebnissen führten und deshalb den damit assoziierten Produktionsskizzen einen vorübergehenden Charakter verliehen. Zwischen elektroakustischem Werk und niedergeschriebenen Aufzeichnungen sowie zwischen benutzter Apparatur und endgültigem elektroakustischem Werk kann man oft wegen eines mehrstufig erfolgten kompositorischen Prozesses keinen festen Sinnzusammenhang herstellen.⁵³ Hinzu kommt die Ungewissheit, ob die gesamten Produktionsskizzen der frühen elektroakustischen Musik lateinamerikanischer KomponistInnen überhaupt archiviert worden sind. Falls diese für die musikhistorische Rekonstruktion notwendigen Dokumente tatsächlich vorhanden sein sollten,

⁵² Vgl. dazu bspw. Jean-Jacques Nattiez' treffende Einschätzung über die methodische Reproduzierbarkeit und deren Relevanz bei Nicolas Ruwet in NATTIEZ, 1975: 254f.

⁵³ Vgl. BRECH, 2002: 232.

wären sie sicher über den gesamten lateinamerikanischen Raum verstreut. (Die besuchten Archive in Buenos Aires enthalten beispielsweise wenige Produktionsskizzen für die am CLAEM produzierte elektroakustische Musik.)

Daher bleibt die Musikanalyse auf der Basis einer lückenlosen Verfügbarkeit von Produktionsskizzen, die gegebenenfalls erst einmal auf einer den nahezu gesamten Halbkontinent umfassenden Forschungsreise zusammengesammelt werden müssten, von der vorliegenden Untersuchung ausgeschlossen. In Anbetracht dessen bieten Transkriptionen eine gebräuchliche und vor allem durchführbare visuelle Unterstützung für die Analyse elektroakustischer Musik, da dafür die einzige Voraussetzung darin besteht, dass die elektroakustische Komposition gespeichert verfügbar ist, um auf deren akustischer Grundlage eine handschriftliche oder computerisierte Transkription durchzuführen. So wurden von den in der Quellenforschung gesammelten, entweder monophonen oder stereophonen elektroakustischen Kompositionen sonographische Transkriptionen mit der Software Acousmographie 3.7.2. erstellt.⁵⁴ Diese erste musikanalytische Phase stützte sich somit auf die audiovisuelle Darstellung des spektralen und dynamischen Inhalts jeder elektroakustischen Komposition im Kontext einer subjektiven Höranalyse, die ebenso spezifische methodische Herausforderungen stellte. Die dazu verwendete Vorgehensweise kann als ein instrumentalisiertes Hören mithilfe audiovisueller Information und unter einer von der analysierten Musik abhängigen Zielsetzung definiert werden.⁵⁵ Weiterhin verlangte der im Zuge der Quellenforschung entstandene, umfangreiche Korpus elektroakustischer Kompositionen, die von verschiedenen KomponistInnen und mit unterschiedlicher analoger Apparatur realisiert wurden, grundsätzlich eine umfassende Perspektive. (Ein abstraktes, letztendlich eindimensionales Verfahren wie das von Pierre Schaeffer geprägte *Écoute réduite* wäre nicht angebracht gewesen, denn der damit einhergehende Anspruch, den Klang von seinem

⁵⁴ Zur Problematik sonographischer Transkriptionen siehe BRECH, 2002: 236. Es sei hierbei betont, dass die Transkription keine Dimension eines elektroakustischen Werkes ersetzt. Eine treffende semiologische Diskussion in diesem Sinne findet sich bei ROY, 2003: 29. Die Merkmale einer gelungenen graphischen Darstellung, die der vorliegenden Untersuchung zugrunde liegen, findet man in ERBE, 2009: 69. Die Software Acousmographie 3.7.2. (INA-GRM) war freizugänglich unter <http://www.inagrm.com/accueil/outils/acousmographie> Stand: 25.8.2016. Über die Acousmographie siehe evtl. ERBE, 2009: 93–96.

⁵⁵ Zur Idee einer „*écoute légèrement instrumentée*“ siehe DELALANDE, 2011 : 22.

physikalischen Ursprung zu abstrahieren und ihn als psychoakustisches Objekt sonore aufzufassen,⁵⁶ würde das hier angestrebte rezeptionsgeschichtliche Interaktionsfeld für die elektroakustische Musik aus Lateinamerika von vornherein unmöglich machen. Eine geeignete musikanalytische Methode konnte deshalb weder an jene Theorie der Pariser *Musique concrète* noch an die auf sie zurückführenden Kategorien anknüpfen.)⁵⁷

Auf der Suche nach einem Ansatz für die Höranalyse verschiedener elektroakustischer Kompositionen zeigte sich die formale Zergliederung als ein anfängliches Verfahren, welches der Schaefferschen Typomorphologie sowie anderen späteren Ansätzen zu eigen war und somit im Hinblick auf die rein akustische Dimension elektroakustischer Musik für allgemeingültig gelten darf.⁵⁸ Die erste musikanalytische Phase der vorliegenden Untersuchung begann folglich als eine Formanalyse mithilfe sonographischer Transkriptionen und festgelegter Zergliederungskriterien, die ihrerseits auf die akustische Interpretation der Gestaltgesetze nach Martha Brech und Stéphane Roy zurückgriffen, wie später noch erläutert werden wird.⁵⁹ Die so vervollständigte Formanalyse diente als Datenerhebung mit Blick auf eine Argumentationsebene, welche die musikhistorische Rekonstruktion

⁵⁶ Vgl. SCHAEFFER, 1966 : 95.

⁵⁷ In den 1980er Jahren entstand der spektromorphologische Ansatz Denis Smalleys mit dem Ziel, die Schaefferschen Theorie durch die Beschreibung von Klangentwicklungen zu ergänzen. Die damit einhergehenden Kategorien, die dieser Komponist rückblickend als „a collection of tools for describing“ beschrieb (SMALLEY, 2010: 95), sind prinzipiell nicht imstande, „anecdotal or programmatic“ elektroakustische Musik treffend zu umfassen. (SMALLEY, 1997: 110). Zwar räumte Smalley mit seiner Idee der „source bonding“ die Relevanz des akustischen Realitätsbezugs in der elektroakustischen Musik ein, interpretierte aber solche „intrinsic–extrinsic threads“ nicht weiter (SMALLEY, 1997: 110f). Die Anwendung der spektromorphologischen Kategorien für einen Vergleich zwischen verschiedenen elektroakustischen Kompositionen lateinamerikanischer KomponistInnen wäre in diesem Zusammenhang analytisch eindimensional und würde elektroakustische Werke, die durch sprachlichen Inhalt oder einmontierte Klangaufnahmen auf die externe Realität hinweisen, unzureichend aufgreifen oder direkt ausschließen. Es sei dazu erwähnt, dass die von Smalley bereits 1997 hingedeutete, 2007 geprägte „Space-form“ teilweise als Ergänzung für die eben erwähnten Einschränkungen formuliert wurde. Siehe SMALLEY, 2007: 40f.

⁵⁸ Es sei dazu erwähnt, dass Schaeffer über die „typologie, ou art de séparer des objets sonores, de les identifier et si possible d’en effectuer un premier tri grossier“ schrieb (SCHAEFFER, 1966: 398). Für die mit der Schaefferschen Segmentierung verbundenen, nicht unbestrittenen Kriterien Artikulation-Stütze siehe CHION, 1983: 114ff und ROY, 2003: 60. Über die allgemeine Relevanz einer anfänglichen formalen Zergliederung vgl. RUSCHKOWSKY, 1997: 79ff.

⁵⁹ Siehe BRECH, 1994: 62–69; ROY, 2003: 202–210. Siehe auch dazu Anm. Nr. 302. François Delalande wies außerdem auf die Relevanz der Gestaltgesetze für die Trennung wahrgenommener Einheiten in den Theorien Pierre Schaeffers hin. Siehe DELALANDE, 2011: 20. Die Anwendung der Gestaltgesetze bevorzugt oft eine holistische Perzeption. Bspw. wies David Katz – auf dessen Werk Stéphane Roy zurückgriff – auf die Übertragung primär optischer Wahrnehmungen auf das akustische Gebiet hin. Siehe KATZ, 1969: 44ff. Auf eine – erneute – Diskussion der akustischen Gültigkeit der Gestaltgesetze wird hier verzichtet.

⁵⁹ NATTIEZ, 1975: 254f.

früher analoger elektroakustischer Musik aus Lateinamerika ebenso wie die Anwendung des Identitätsbegriffs als kompositorische Einflussproblematik, Anerkennungs- und Anpassungsdynamik unterstützte. Des Weiteren war die Musikanalyse dem dritten Forschungsziel unterstellt, das heißt der Entfaltung des Identitätsbegriffs in Form von drei Lesarten der elektroakustischen Musik und der sich aus diesen ergebenden Interpretation ausgewählter Kompositionen.

Im dritten Kapitel sind die Lesarten der elektroakustischen Musik als interpretatorische Perspektiven aufzufassen, die im Laufe der vorliegenden Untersuchung an unterschiedlichen Forschungsgegenständen aufgezeigt werden und im Rückblick auf das anfangs erforschte Musikschrifttum sowie auf die Geschichte der elektroakustischen Musik in Lateinamerika definitive Umrisse annehmen. Es wird davon ausgegangen, dass im Hörvorgang Bedeutungen evoziert werden, die zwar von der elektroakustischen Klangwelt angedeutet werden, deren Vervollständigung aber nicht in der elektroakustischen Komposition, sondern in der Rezeption stattfindet.⁶⁰ Insofern wird eine Vernetzung zwischen verschiedenen Perspektiven vorausgesetzt, welche weit über die Wiedergabe einer kompositorischen Absicht, die Beschreibung eines kreativen Entstehungskontexts oder die Darstellung von musikanalytischen Belegen hinausgeht. Vielmehr zielt diese Vernetzung im dritten Kapitel auf die Erschließung der von der elektroakustischen Musik angedeuteten, in ihr aber nicht verwirklichten Bedeutungen ab. Die Reichweite dieser Interpretation hängt aber letztendlich von der elektroakustischen Musik ab, das heißt von einem Forschungsgegenstand, dessen Definition auf bereits bestehenden Ansätzen zum Identitätsbegriff basieren wird.

In diesem Sinne sind die Beiträge von Coriún Aharonián und Graciela Paraskevaídís insofern relevant, als sie seit Ende der 1970er Jahre auf verschiedene

⁶⁰ In diesem Sinne ist die exemplarische Interpretation Wolfgang Iser's über eine Äußerung von Virginia Woolf zu erwähnen. Im Kontext eines literarisch ausgelösten Kommunikationsprozesses schrieb der Autor: „Das Verschwiegene in scheinbar trivialen Szenen und die Leerstellen in den Gelenken des Dialogs stimulieren den Leser zu einer projektiven Besetzung des Ausgesparten. Sie ziehen den Leser in das Geschehen hinein und veranlassen ihn, sich das Nicht-Gesagte als das Gemeinte vorzustellen.“ ISER, 1976: 265. Es sei dazu ergänzt, dass der von Iser problematisierte fiktionale Text nur unter besonderen Bedingungen mit der elektroakustischen Musik verglichen werden könnte. Siehe bspw. die Verwicklung zwischen „Darstellungsperspektiven“, deren Kohärenz von den LeserInnen sichergestellt werden müsse und insgesamt mit der Montage in manchen elektroakustischen Kompositionen verglichen werden kann, in ISER, 1976: 286f. Die Entwicklung eines Äquivalenzmodells für Literatur und Musik wird in der vorliegenden Untersuchung nicht unternommen.

Besonderheiten in der elektroakustischen Musik lateinamerikanischer KomponistInnen hinwies und diese mit einem hauptsächlich kulturell konzipierten Begriff der Identität verknüpfte.⁶¹ Dabei handelte es sich – zusammengefasst formuliert – um die Beziehung zwischen einigen ausgewählten KomponistInnen und ihrem soziokulturellen Umfeld in den 1970er Jahren sowie um die Frage, wie die elektroakustische Musik dem Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft musikalisch Ausdruck verliehen hatte.⁶² (Diese Ansätze sind als Teil der anfangs erwähnten künstlerischen Identitätsgestaltung im Kontext neuer Technologien prinzipiell anzusehen.) In Bezug auf diese Interpretationen sind aus heutiger Sicht zwei Anmerkungen notwendig. Einerseits zeigte der von Aharonián und Paraskevaídis angesprochene Identitätsbegriff oft einen normativen Charakter, welcher wenig Raum für alternative Identitätsformulierungen einräumte und somit der für die vorliegende Untersuchung grundlegenden mehrdimensionalen Interpretation prinzipiell nicht entspricht.⁶³ Zudem führte ihre Hervorhebung bestimmter KomponistInnen und elektroakustischer Kompositionen tendenziell zur Eindimensionalität, da zahlreiche KomponistInnen, deren elektroakustische Musik andere Dimensionen des Begriffs der Identität ebenfalls hätte verkörpern können, außer Acht gelassen wurden. In diesem Zusammenhang wäre beispielsweise Mauricio Kagels elektroakustisches Werk *Transición I für elektronische Klänge* (1960) zu erwähnen, an welchem Dieter Schnebel etwas Uneuropäisches im Kontext Kölner elektronischer Musik der 1950er Jahre zu erkennen glaubte.⁶⁴ Für die Ziele der vorliegenden Untersuchung wäre deshalb relevant zu hinterfragen, ob diese musikalische Eigenart eines 1957 nach Deutschland übersiedelten Komponisten argentinischer Herkunft

⁶¹ Siehe AHARONIÁN, 1977: 29; PARASKEVAÍDIS, 1988: 380; AHARONIÁN, 2014b: 68f, 72.

⁶² Die dabei angesprochenen KomponistInnen elektroakustischer Musik waren u. a. Joaquín Orellana (Guatemala), Eduardo Bértola (Argentinien), Oscar Bazán (Argentinien), Eduardo Kusnir (Argentinien), Jacqueline Nova (Kolumbien) und Hilda Dianda (Argentinien). Siehe AHARONIÁN, 2014a: 117–121; PARASKEVAÍDIS, 1992: 47.

⁶³ Eine detaillierte Lektüre der Aufsätze von Aharonián und Paraskevaídis bringt zum Vorschein, dass sie ihre eigenen methodischen Annahmen im Laufe der Zeit in Frage gestellt beziehungsweise verändert haben. Beispiele dieser Entwicklung findet man sowohl in Aharoniáns Diskussion über ein mögliches Selektionsverfahren zur Analyse lateinamerikanischer Kompositionen (Vgl. AHARONIÁN, 2000: 3), als auch in Paraskevaídis' methodischer Relativierung ihrer eigenen Werkauswahl (Vgl. PARASKEVAÍDIS, 1992: 47). Im Unterschied dazu zeigten sie sich in anderen – hauptsächlich früheren – Aufsätzen manchmal normativ. In diesem Sinne formulierte Paraskevaídis beispielsweise 1988 sieben „Aufgaben, die der Komponist Lateinamerikas in seiner historischen Verankerung erkennt und erfüllt“ (PARASKEVAÍDIS, 1988: 380f), woraus die Frage abzuleiten wäre, wie ein Komponist bzw. eine Komponistin zu beurteilen wäre, der bzw. die diesen Aufgaben nicht erfüllte. Ähnliches gälte für einen ins Deutsche übersetzten Aufsatz Aharoniáns über „formale Tendenzen“ in der lateinamerikanischen Komposition. Siehe dazu AHARONIÁN, 1982: 95f.

⁶⁴ Nach VON BLUMRÖDER, 2017: 125.

unter einem Identitätsbegriff als Zeichen einer starken Individualität innerhalb eines neuen kreativen Kontexts aufgefasst werden könnte. Trotz seiner biografischen Herkunft blieb Kagel von Aharonián und Paraskevaídis' Erwägungen zur elektroakustischen Musik lateinamerikanischer KomponistInnen ausgeschlossen.⁶⁵

Andererseits scheint das Problem der oben genannten Ansätze nicht nur in der methodischen Eingrenzung zu bestehen, sondern auch in der ständigen Polarisierung, die durch die angedeutete Vorstellung erfolgt, ausgewählte, musikhistorisch legitimierte lateinamerikanische KomponistInnen sollen mitteleuropäische Modelle problematisiert und denen gegenüber ihr eigenes Schaffen produziert haben.⁶⁶ Diese Doppelbegrifflichkeit, die zum Teil eine ausgeprägte rezeptionsgeschichtliche Abhängigkeit zum Vorschein bringt und einen multiperspektivisch konzipierten Identitätsbegriff unmöglich macht, bietet keine Basis für die vorliegende Untersuchung. Ganz abgesehen von den gegensätzlichen Kategorien, die Paraskevaídis den von ihr ausgewählten elektroakustischen Kompositionen zuschrieb, und ebenfalls davon, dass manche der von ihr vorgeschlagenen kompositorischen Besonderheiten nicht spezifisch für die elektroakustische Musik sind,⁶⁷ kann man an ihrer damaligen Werkauswahl eine geokulturelle Zugehörigkeit erkennen, welche mit musikanalytisch belegbaren Merkmalen zusammenhängt.⁶⁸ Diese grundlegende Eigenschaft wird im Folgenden als Lokalität verstanden, nämlich als ein Ausgangspunkt für die zweite Eingrenzung des Musikkorpus im dritten Kapitel.⁶⁹ Hervorzuheben ist dabei, dass diese Kategorie zum einen weit über das

⁶⁵ Folgt man einem vom Musikwissenschaftler Eduardo Herrera wiedergegebenen E-Mail-Austausch mit Aharonián, dann habe sich der uruguayische Komponist gelegentlich verächtlich über Kagels Laufbahn geäußert. Siehe HERRERA, 2013: 259. An diesem Punkt erklärt es sich von selbst, dass Kagel nicht der einzige aus Lateinamerika stammende Komponist war, dessen elektroakustische Musik aufgrund einer lateinamerikanischen Herkunft in die vorliegende Untersuchung miteinzubeziehen wäre. Von internationalen Komponistinnen wie der argentinischen Nelly Moretto (1925–1978) könnte ebenfalls die Rede sein.

⁶⁶ Vgl. AHARONIÁN, 2014b: 23; PARASKEVAÍDIS, 1992: 47.

⁶⁷ Unter den von Paraskevaídis vorgeschlagenen „elementos referenciales“, die auch in zahlreicher nicht elektroakustischer Musik in und außerhalb Lateinamerikas zu finden wären, sind hier „lo voluntariamente a-discursivo del transcurso“, „el humor manejado sorpresivamente“, „lo dramático sin retórica“, „el uso del silencio“ sowie „un amplio espectro de los reiterativo“ zu erwähnen. PARASKEVAÍDIS, 1992: 47. Auf diese Kategorien wird wiederum in der vorliegenden Untersuchung eingegangen.

⁶⁸ Vgl. PARASKEVAÍDIS, 1992: 47. Die von ihr benutzten Kategorien werden am Ende des zweiten Kapitels diskutiert.

⁶⁹ Über „Locality“ schrieb Arjun Appadurai wie folgt: „I see it as a complex phenomenological quality, constituted by a series of links between the sense of social immediacy, the technologies of interactivity, and the relativity of contexts.“ Die Lokalität solle sich weiterhin in “Neighborhoods” verwirklichen, das heißt „life-worlds constituted by relatively stable associations, by relatively known and shared histories, and by collective traverse and legible spaces and places“ (APPADURAI, 1996: 178 und 191). Siehe auch den Begriff „Place“ nach MASSEY, 1994: 154,

für die Idee der Nationalmusik konstitutive Begriffspaar National-Universal hinausgeht, zum anderen sich in einem Wechselwirkungen unterworfenen, nicht-polarisierten, aus individuellen und kollektiven Elementen bestehenden sozialen Raum verwirklicht. Dieser soll in einigen elektroakustischen Kompositionen erkannt werden, sei es am Werktitel, den Ausgangsmaterialien, der literarischen oder poetischen Grundlage, den musikalischen Zitaten, den Umgebungsaufnahmen und der kompositorisch-ästhetischen Konzeption. Der Begriff der Lokalität bestimmt schließlich die Lesarten der elektroakustischen Musik, welche durch ihre Fähigkeit, den aufgenommenen Klang vielfältig zu artikulieren und durch Lokalitätsbezüge einen sozialen Raum darzustellen, ein kreatives Interaktionsfeld für die Entfaltung individueller Identitäten zu schaffen vermochte.

sowie die auf diese Problematik bezogenen „structures of reference“, welche Edward Said in Kunstwerken erkannte und als Ausgangspunkt für seine kulturwissenschaftliche Analyse nutzte. SAID, 1993: 52.

I. Identität im vorelektroakustischen Musikschritftum

Gegenstand der folgenden Abschnitte ist der musikhistorische Diskurs im Vorfeld der Entstehung der elektroakustischen Musik in Lateinamerika. Der Begriff der Identität, welcher hier die Einflussproblematik sowie die individuellen Aneignungs- und Anpassungsstrategien umfasst, wird an drei thematischen Komplexen erkundet. Aufgrund der historischen Zusammenhänge kann im Folgenden die mediale Spezifität der elektroakustischen Komposition nicht berücksichtigt werden, denn es geht um eine Untersuchung, die sich an der diskursiven Dimension des Identitätsbegriffs orientiert. Zur elektroakustischen Musik wird sich ein beachtlicher musikhistorischer Abstand erkennen lassen, der sich über unterschiedliche Autoren bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts erstreckt und erst im letzten Absatz angesichts des unmittelbaren Aufkommens der elektroakustischen Komposition in den 1950er Jahren durch eine Synthese verringert wird. Das vorliegende Kapitel wirkt als methodische Grundlage im Hinblick auf die anschließend behandelte elektroakustische Musik.

1. Kolonialmusik

In der zweiten Hälfte der 1950er und hauptsächlich in den 1960er Jahren entstanden die ersten elektroakustischen Experimente und die damit verbundenen Versuchsstätten, unter denen eine in Buenos Aires lokalisierte Einrichtung aufgrund ihrer lateinamerikanischen Reichweite den idealen Ausgangspunkt für diese Untersuchung bietet. Das Centro latinoamericano de altos estudios musicales (CLAEM) zielte seit seiner Gründung Ende 1961 programmatisch darauf ab,⁷⁰ „die höheren Studien und die kompositorische Fortbildung in Lateinamerika auf Postgraduiertenniveau zu fördern“.⁷¹ Dafür stand die Komposition zeitgenössischer Musik im Mittelpunkt des dort zwischen

⁷⁰ Ein genaues Gründungsdatum für das CLAEM kann der aktuellen Quellenlage nach nicht festgestellt werden. Vgl. VÁZQUEZ, 2009: 152.

⁷¹ [El principal objetivo del CLAEM es promover el desarrollo de los estudios superiores y el perfeccionamiento de la composición musical en Latinoamérica en el nivel de post-grado].
Quelle: „Informe CLAEM“ – Box 10 – Archivo Di Tella – UTDT.

1963 und 1971 angebotenen, zweijährigen Studienprogramms, an dem ausgewählte lateinamerikanische KomponistInnen als Vollzeit-StipendiatInnen teilnehmen durften. Die musikalische Ausbildung bestand zum einen aus festgelegten, von lokalen Lehrkräften betreuten Kursen, deren Inhalte die Komposition, die Musikanalyse, die Orchestrierung und die Musikgeschichte sowie ab 1967 die elektroakustische Komposition umfassten. Zum anderen wurde das Studienprogramm durch außerordentliche Kurse ergänzt, die internationale Gastkomponisten – unter anderen Olivier Messiaen, Aaron Copland, Bruno Maderna, Mario Davidovsky, Iannis Xenakis, Luigi Nono, Vladimir Ussachevsky und Luis de Pablo – im Laufe der Jahre hielten.⁷² Eine solch internationale Ausbildung war davor nur durch die überwiegend einseitige Mobilität lateinamerikanischer KomponistInnen möglich gewesen, die dazu meist nach Europa auswanderten und sich erst dort begegneten. In diesem Kontext war das CLAEM ein musikhistorisches Novum, denn es führte zu einer Begegnung von StipendiatInnen aus verschiedenen Ländern Lateinamerikas und ging dabei weit über die Knüpfung persönlicher Kontakte hinaus.

Kolonialmusik als Desiderat

Die Reichweite und pädagogische Zielsetzung des CLAEM spiegelten sich zudem in einer musikhistorischen Ausrichtung wider. So konzipierte der argentinische Komponist Alberto Ginastera (1916–1983) eine musikwissenschaftliche Abteilung für das von ihm geleitete CLAEM und strebte somit eine Institutionalisierung der musikwissenschaftlichen Forschung nach akademischen Modellen an, die er zwischen 1945 und 1947 während seines Guggenheim-Stipendiums in den Vereinigten Staaten von Amerika persönlich kennengelernt hatte.⁷³ Auf diesen Hintergrund lässt sich die Bekanntschaft Ginasteras mit dem US-amerikanischen Musikwissenschaftler Gilbert Chase

⁷² Eine Auflistung der CLAEM-DozentInnen und Gastkomponisten findet man in VÁZQUEZ, 2011: 79, 84f.

⁷³ Es sei dazu erwähnt, dass die Musikwissenschaft 1959 von Ginastera im argentinischen Hochschulwesen bzw. an der von ihm geleiteten Facultad de Artes y Ciencias Musicales der Pontificia Universidad Católica Argentina erstmals eingeführt wurde. GOYENA, 2016: 19.

(1906–1992) zurückführen,⁷⁴ der 1963 eingeladen wurde, eine Vortragsreihe mit dem Titel „Hacia una estética americana“ (Auf dem Weg zu einer amerikanischen Ästhetik) am neu gegründeten CLAEM zu halten. Bezüglich der zu behandelnden Inhalte äußerte Ginastera in einem am 23. November 1963 datierten, an Chase gerichteten Brief den Wunsch, „dass die von den europäischen Experimenten vielleicht übermäßig beeinflusste Jugend Amerikas den Sinn ihrer kontinentalen Verantwortung nicht verliert. Diese Idee versuche ich in meinem Kompositionskurs am Leben zu erhalten“.⁷⁵ Ein entsprechendes pädagogisches Ziel fügte Ginastera in einem Brief vom 16. März 1964 hinzu, als er Chase auf die Notwendigkeit hinwies, dass „die Stipendiaten die Möglichkeiten, die Amerika dem zeitgenössischen Künstler bieten kann, kennenlernen und studieren“ mögen.⁷⁶ So zeigt Ginasteras Konzept einerseits einen Lokalisierungsbezug, der als Differenzierung gegenüber der damaligen mitteleuropäischen Nachkriegszeitmusik und zugleich als wesentlicher Faktor für ein pädagogisch-kompositorisches Modell aufgefasst wurde, das dennoch keine kreativen Richtlinien für die CLAEM-StipendiatInnen mit einschloss.⁷⁷

Andererseits basierte dieser Lokalisierungsbezug auf einer musikhistorischen Lektüre, welche die Relevanz der lokalen Vergangenheit für das ästhetische Denken zeitgenössischer lateinamerikanischer KomponistInnen hervorhob und von vornherein im festgelegten CLAEM-Seminar „Historia y estética de la música americana“ (Geschichte und Ästhetik der amerikanischen Musik) mitbedacht worden war.⁷⁸ Auf der Grundlage dieses Lokali-

⁷⁴ Im Jahr 1955 schrieb Ginastera über seinen 1946 in New York aufgenommenen Kontakt mit Chase und bezeichnete ihn als „musicólogo, poeta y ensayista radicado actualmente en Buenos Aires, y que ocupa el cargo de agregado cultural en la Embajada de los EE.UU.“ GINASTERA, 1955: 5.

⁷⁵ [Al denominar el ciclo “Hacia una estética americana” me mueve el deseo de que los jóvenes de América, tal vez demasiado influenciados por los experimentos europeos, pierdan en sentido (sic) de su responsabilidad continental. En mi curso de composición procuro mantener viva esa idea]. Quelle: Gilbert Chase – Box 11 – Archivo Di Tella – UTDT.

⁷⁶ [Mi propósito de incorporar este curso y denominarlo “Hacia una estética americana” es el de insistir ante los becarios acerca de la necesidad de conocer y estudiar las posibilidades que América puede dar al artista contemporáneo]. GINASTERA, 2011: 158.

⁷⁷ Hierauf bezog sich der kolumbianische Komponist Blas Atehortúa Amaya, CLAEM-Stipendiat (1963–1964) und schrieb über seine letzte, im November 1964 stattgefundene Unterrichtsstunde mit Ginastera. Unter anderen Hinweisen habe der Argentinier seinen SchülerInnen Folgendes empfohlen: „No os contentéis con los caprichos de la moda sino evolucionad de acuerdo con vuestra (!) necesidades estéticas.“ ATEHORTÚA, 1967: 18f.

⁷⁸ Vgl. VÁZQUEZ, 2011: 79.

tätsbezugs wurden weitere Projekte konzipiert. Dazu schlug Ginastera in einem auf den 21. Januar 1964 datierten Brief an den uruguayischen Musikwissenschaftler Lauro Ayestarán (1913–1966) vor, dass die „Bestandsaufnahme der südamerikanischen Barockmusik“ das erste Projekt der geplanten musikwissenschaftlichen CLAEM-Abteilung sein könnte.⁷⁹ Im Rahmen dieses schließlich nie umgesetzten Projekts hielt Ayestarán am 30. Juli 1964 im CLAEM einen Vortrag mit dem Titel „El hallazgo de un barroco musical hispanoamericano“ (Die Entdeckung einer hispanoamerikanischen Barockmusik),⁸⁰ dessen Aufzeichnung institutionell bewahrt wurde und auch heute ein aufschlussreiches Klangdokument bildet: Dort sprach der Musikwissenschaftler den Forschungsstand zur Kolonialmusik in der Entstehungszeit der am CLAEM produzierten elektroakustischen Musik direkt an. Die folgende Äußerung mag als Ausgangspunkt für die Untersuchung musikhistorischer Narrative dienen.

Se han publicado obras de este último período, entre 1750 y 1800, que no soportan una comparación con lo que se produce en Europa en esa época. Se ha confundido documento histórico con documento artístico. A la medida de un Mozart, o un Haydn, o de un Beethoven incipiente, los compositores indianos de este último período hacían pobre música de sacristía. Pero he aquí que en los últimos cuatro o cinco años la musicología americana ha perforado épocas anteriores, siglos dieciséis, diecisiete y primera mitad del dieciocho, y de este primer cateo ha vuelto con muestras de levantado

Aus dieser letzten Periode zwischen 1750 und 1800 wurden Werke veröffentlicht, die keinem Vergleich mit dem standhalten was in Europa in jener Epoche entstand. Historische Dokumente wurden mit künstlerischen Dokumenten verwechselt. Im Vergleich zu Mozart, Haydn und dem ersten Beethoven haben die lokalen Komponisten dieser letzten Periode eine arme Sakristei-Musik gemacht. Trotzdem drang die amerikanische Musikwissenschaft in den letzten vier oder fünf Jahren in frühere Epochen – in das 16., 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts – vor und kam von dieser ersten Exkursion mit durchaus wertvollen Stichproben zurück, die große Hoffnungen

⁷⁹ [Sigo muy entusiasmado con la idea de crear un Departamento de Musicología en nuestro Centro y el proyecto inicial sería el relevamiento del Barroco Sudamericano u otro título similar. Yo quisiera que Ud. me preparara una página para encabezar el proyecto en el cual tengo grandes esperanzas]. GINASTERA, 2011: 139.

⁸⁰ Nach AHARONIÁN, 2012: 216. Für diese Gelegenheit griff Ayestarán zum Teil wortwörtlich auf einen vorherigen Aufsatz zurück. Siehe AYESTARÁN, 1962: 94ff. Mit kleinen Veränderungen wurde der Großteil des 1964 vorgetragenen Textes als Aufsatz publiziert. Vgl. AYESTARÁN, 1965.

valor que tonifica las más legítimas esperanzas. Y, lo que es más importante, debe saberse que el corpus documental de esta música manuscrita que yace en las cantorías de las iglesias del área del pacífico y se introduce hasta Bolivia, y hace una pequeña punción en la Córdoba argentina, alcanza a una cantidad tal que tan solo el inventario y la transcripción del él daría ocupación y justificaría a una generación de investigadores. (...) De un solo compositor, Juan de Araujo, 1646–1714, en el Archivo Capitular Eclesiástico de Sucre, Bolivia, se conservan doscientas obras.

wecken. Als noch wichtiger gilt aber anzumerken, dass der dokumentarische Korpus dieser handschriftlichen Musik, die sich in den Kantoreien der am Pazifischen Ozean gelegenen Kirchen findet und über Bolivien bis in das argentinische Córdoba reicht, so groß ist, dass nur die Erstellung eines Inventars und dessen Transkription eine ganze Generation von Forschern rechtfertigen und beschäftigen würden. Von einem einzigen Komponisten, Juan de Araujo, 1646–1714, werden im kirchlichen Kapitulararchiv von Sucre, Bolivien, zweihundert Werke aufbewahrt.“⁸¹

Die oben erwähnte amerikanische Musikwissenschaft entsprach einer Kolonialmusikforschung, die sich über den ganzen Kontinent erstreckte und deren Forschungsgegenstand Ayestarán technisch-ästhetisch differenzierte.⁸² In diesem Sinne beruhte sein musikhistorisches Werturteil auf dem Vergleich zur mitteleuropäischen Musik, die zum Maßstab gemacht wurde und in diesem Kontext zu einer negativen Bewertung der Kolonialmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts führte. Es ist jedoch an dieser Stelle anzumerken, dass beide Konzepte gewiss nicht neu waren.

Der Musikwissenschaftler Francisco Curt Lange (1903–1997) hatte bereits im Jahr 1934 den Begriff des *Americanismo musical* geprägt und mit

⁸¹ Tonquelle: DVD 8 – Spur 102 – CLAEM-Klangarchiv – LIPM. Bei 7´49´´ (Dauer: 141´´). Sei es dazu erwähnt, dass der Verfasser das Wort „indiano“ als „lokal“ übersetzt, denn das erste bedeutete auf Spanisch eine in Amerika lebende Person nicht-amerikanischer Herkunft. Auf das von Ayestarán erwähnte Todesjahr von Araujo wird in dieser Arbeit noch näher eingegangen.

⁸² Ayestarán bezieht sich in der Tonquelle bei 13´00´´ (70´´) direkt auf die Kolonialmusikforschung in Lateinamerika. Dabei listete er sich selbst als Teil der nach Forschungsort dargestellten Forscher auf. Diese waren Jesús Bal y Gay in Mexiko-Stadt, Robert Stevenson in Bogotá, Juan Bautista Plaza in Caracas, Miguel Bernal Jiménez in Morelia, Rubén Vargas Ugarte und Andrés Sas in Lima, Alejo Carpentier in La Habana, Francisco Curt Lange in Minas Gerais, Eugenio Pereira Salas in Santiago de Chile und schließlich Carlos Vega mit seiner Untersuchung des Kodex Fray Gregorio de Zuolas aus Cuzco. Tonquelle: DVD 8 – Spur 102 – CLAEM-Klangarchiv – LIPM. Mit kleinen Veränderungen in AYESTARÁN, 1965: 57f.

ihm für eine kontinentale Integration der Musikforschung plädiert.⁸³ Im Hinblick auf Ayestaráns Werturteil lieferte der in Deutschland geborene, 1930 nach Uruguay ausgewanderte Musikforscher im Jahr 1946 ein weiteres Beispiel durch den Hinweis auf eine „seriöse, durch den Kontakt mit überseeischen Neuigkeiten ordentlich gebildete Professionalisierung“, die einen Teil der von ihm entdeckten Kolonialmusik im brasilianischen Bundesstaat Minas Gerais kennzeichnete und als Legitimation für die fragliche Kolonialmusik zu wirken schien.⁸⁴ Infolge der defizitären Quellenlage in teilweise verlorenen, komplett zerstörten oder bestenfalls vernachlässigten Archiven behauptete Lange,⁸⁵ dass „das, was heute durch geduldige und ununterbrochene Untersuchungen rekonstruiert werden könnte, nur ein blasser Widerschein einer glänzenden Epoche sein wird“.⁸⁶ Diese verlorene Vergangenheit kann als der Grund betrachtet werden, weshalb Ayestarán im oben zitierten Vortragsauszug Hoffnung schöpfte und kurz zuvor entdeckte koloniale Quellen mit dem Fund wertvoller Mineralien im Bergbau metaphorisch gleichsetzte. In Zusammenhang mit dem von Ginastera vorgesehenen musikwissenschaftlichen Anfangsprojekt am CLAEM lässt sich weiterhin jene Äußerung Ayestaráns nachvollziehen, der zufolge die gefundenen Dokumente zunächst katalogisiert werden mussten, um erst in einem späteren Arbeitsschritt künstlerisch

⁸³ Lange wies beispielsweise auf die Notwendigkeit einer kontinentalen Kooperation zwischen ForscherInnen hin und schrieb: „Si tenemos en cuenta una serie de factores relacionados con la evolución musical y cultural de Sudamérica, comprenderemos que ya es tiempo pensar en el establecimiento recíproco de relaciones que no sólo facilitarían el conocimiento de lo que sucede más allá de las fronteras en el terreno musical, sino que servirían de estímulo a músicos creadores y ejecutantes, aficionados y autoridades, para intensificar la cultura artístico-musical de las respectivas naciones hermanas.“ LANGE, Francisco Curt (1934). *Americanismo Musical: la sección de investigaciones musicales, su creación, propósitos y finalidades*. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores, S. 9. Nach NUNES MOYA, 2015: 24. Für eine auf diese Thematik bezogene Annäherung siehe FUGELLIE, 2018: 98ff. Unbedingt gilt es hier zu erwähnen, dass Lange den Americanismo musical 1935 in dem von ihm herausgegebenen *Boletín latinoamericano de música* und 1938 in der Gründung des Instituto Interamericano de Musicología in Montevideo exemplarisch materialisierte. Das gerade erwähnte Musikblatt belief sich beispielsweise auf sechs zwischen 1935 und 1946 veröffentlichte Ausgaben, die in Montevideo, Lima, Bogotá und Rio de Janeiro verlegt wurden und mehrsprachige Beiträge sowie ergänzende Partituren enthielten.

⁸⁴ [El profesionalismo a que aludimos era serio y se ilustraba convenientemente, procurando contacto con las novedades del ultramar]. LANGE, 1946: 413.

⁸⁵ Vgl. LANGE, 1949: 471 und 482ff. In ähnlicher Weise bezog sich der kubanische Schriftsteller und Musikwissenschaftler Alejo Carpentier auf das Problem der Quellenforschung. Siehe CARPENTIER, 1946: 12.

⁸⁶ [Lo que podría ser reconstruido hoy, con investigaciones pacientes e interrumpidas, sólo será un pálido reflejo de una gran época de esplendor]. LANGE, 1946: 487.

relevante beziehungsweise publikationstaugliche musikalische Werke auffindig zu machen.⁸⁷ Ein solches Vorhaben hätte mit der damals bekannten Kolonialmusik nicht verwirklicht werden können, da sie um 1800 unfähig gewesen sei, so Ayestarán, einem technisch-ästhetischen Vergleich mit dem mitteleuropäischen Klassizismus standzuhalten. Dessen ungeachtet wies der Musikforscher an einer späteren Stelle seines Vortrags auf zwei außerordentliche Komponisten hin, die sich der angeblichen Mittelmäßigkeit der Kolonialmusik um die Jahrhundertwende entzogen hatten und musikhistorisch so legitimiert zu sein schienen, dass das auf sie bezogene Werturteil nicht weiter erklärt wurde.⁸⁸ Unter Berücksichtigung der gerade erwähnten Pionierforschung Langes liegt es an dieser Stelle nahe, dass die Äußerungen Ayestaráns durch das vorherige Musikschrifttum bedingt wurde, dessen Erörterung einige diskursive Konstruktionen hinsichtlich der Einflussproblematik und Legitimationsstrategien in der damaligen Kolonialmusikforschung enthüllen soll.

Frühe Ansätze

Der koloniale Komponist José Ángel Lamas (1775–1814) war die erste von Ayestarán angesprochene Ausnahme in der Kolonialmusik der zweiten Hälfte des 18. und der ersten des 19. Jahrhunderts. Diese Epoche war in den 1960er Jahren kein musikwissenschaftliches Neuland. Denn der venezolanische Komponist und Musikforscher Juan Bautista Plaza (1898–1965) hatte bereits im Jahr 1943 ein *Archivo de música colonial venezolana* (Archiv venezolanischer Kolonialmusik) beziehungsweise eine Sammlung 1935 entdeckter Werke veröffentlicht und damit einen wichtigen musikwissenschaft-

⁸⁷ In einem auf den 21.1.1964 datierten, an Ayestarán gerichteten Brief schlug Ginastera vor, die Untersuchung der sogenannten südamerikanischen Barockmusik in zwei Phasen bzw. in eine Quellenforschung in verschiedenen Ländern Lateinamerikas und darauffolgende Veröffentlichungen zu unterteilen. Siehe GINASTERA, 2011: 139.

⁸⁸ In der Tonquelle bei 35'14'' (18'') kann Folgendes gehört werden: "De acuerdo con las obras conocidas el dorado clasicismo europeo de la segunda mitad del siglo dieciocho no repercute originariamente en América. La música culta religiosa del sur del hemisferio se hundió alrededor de 1800 en una decadencia que refleja los peores modelos franceses, italianos y alemanes. Pueden sí salvarse algunos nombres memorables, Ángel Lamas en Venezuela o José Maurício Nunes Garcia en el Brasil, pero son la excepción." Tonquelle: DVD 8 – Spur 102 – CLAEM-Klangarchiv – LIPM. Auch in AYESTARÁN, 1965: 87.

lichen Beitrag zur performativen sowie musikkritischen Rezeption der Kolonialmusik geleistet.⁸⁹ Ayestaráns zuvor erwähntem musikhistorischen Werturteil über Lamas ging der genannte venezolanische Musikforscher gewissermaßen voraus, als er sich in einem 1957 gehaltenen Vortrag auf den „wichtigsten Musiker, den Venezuela in der Vergangenheit hervorgebracht hat“ bezog.⁹⁰ Dabei fügte Plaza hinzu, dass Lamas „ein genialer Musiker“ gewesen sei, denn „genauso wie für Mozart, mit dem er so viele Berührungspunkte hatte, war die Musik für ihn ein Lebensbedürfnis“.⁹¹ Ein solcher Vergleich erschöpfte sich dennoch in einer von beiden Komponisten geteilten, nicht vollkommen definierten Genialität, die kein musiktechnisches Korrelat zu haben schien. In diesem Sinne erwähnte der Musikforscher die „verhältnismäßig begrenzten“ technischen Mittel Lamas’ und deutete damit einen Einfluss an,⁹² der sich im Spannungsfeld von „stilistischer Ähnlichkeit“ mit und kreativer Originalität gegenüber mitteleuropäischer Musik entwickelte.⁹³ Ohne eine musiktechnische Argumentation zu entfalten, schien Plaza die rezeptionsgeschichtliche Besonderheit der Kolonialmusik durch eine höhere Entität zu begründen, die den kolonialen Komponisten, die sich Ende des 18. Jahrhunderts um den Priester Pedro Palacios y Sojo (1739–1799) versammelten, zeitlich vorangegangen war und ihr Daseinsrecht legitimierte.⁹⁴ So führte der Musikforscher seinen Vortrag weiter: „In der Musik (...) unserer kolonialen Komponisten gibt es ausnahmslos etwas, das nicht nur keiner ausländischen Quelle, sondern ihnen selbst nicht völlig gehört. Etwas, das wir als *den*

⁸⁹ Die Sammlung wurde in Zusammenarbeit mit dem von Lange gegründeten Instituto Interamericano de Musicología verlegt. Vgl. LOPEZ CHIRICO, 1999: 737; ALGE, 2014: 14ff. Über die Entdeckungsgeschichte der fraglichen Kolonialmusik siehe PLAZA, 1943: 198f.

⁹⁰ [José Ángel Lamas (1775-1814) es, sin lugar a dudas, el músico más importante que ha producido Venezuela en los tiempos pasados. De él no podemos decir que fue simplemente un artista de talento; hay que convenir que fue un músico genial. Para Lamas, lo mismo que para Mozart, con quien tuvo tantos puntos de contacto, la música fue siempre una necesidad vital. No podía ser él sino músico]. PLAZA, 1958: 18. Dieser 1957 gehaltene Vortrag basiert auf einem vorherigen Aufsatz. Vgl. PLAZA, 1943.

⁹¹ PLAZA, 1958: 18. Siehe Anm. Nr. 90.

⁹² [Es verdad que sus recursos técnicos son relativamente limitados, pero sabe usarlos admirablemente]. PLAZA, 1958: 18.

⁹³ [Al hablar de similitud de estilos, no se trata pues, en el caso de Olivares ni en el de los demás compositores coloniales, de lo que sería de esperar en un de esos tantos pseudo-artistas carentes de personalidad: la servil imitación del autor o los autores escogidos por modelo]. PLAZA, 1958: 13. Über die Einfluss Mozarts, Haydn und Pergolesis auf die fragliche Kolonialmusik siehe PLAZA, 1943: 206ff.

⁹⁴ Zu diesen Komponisten gehörten u. a. Lamas, Juan Manuel Olivares, Cayetano Carreño und Juan José Landaeta. Siehe dazu WAISMAN, 2019: 393.

intuitiven Ausdruck der venezolanischen musikalischen Seele definieren könnten, oder zumindest den ihrer religiösen Seite. Etwas, was dem geistlichen, vom Mutterland vererbten Substrat unähnlich ist.“⁹⁵

Der zitierte Auszug führt über die vermeintliche Spezifität der Kolonialmusik zu einer nationalen Lektüre der musikalischen Vergangenheit und lässt damit einen Dualismus erkennen, der sich primär zwischen dem europäischen kulturellen Erbe und der musikalischen Essenz Venezuelas herausstellte. Dabei wiesen die lokalen Komponisten eine musikalische Eigenart insofern auf, als sie den stilistischen, formalen und technischen Einfluss mitteleuropäischer Musik durch lokale Mittel auszudrücken schienen. So deutete Plaza eine spezielle Performativität an und schrieb weiter über einen „andersartigen Inhalt und eine Realisierung, die den Möglichkeiten der Umgebung folgend konzipiert und diesen angepasst wurde. An dieser Anpassungsfähigkeit (...) liegt unserem Gefühl nach das überragende Verdienst, das die Musik Olivares' und die jener, die dem von ihm gezeigten Weg folgten, auszeichnet“.⁹⁶ Es wird an diesem Punkt ersichtlich, dass der Musikforscher eine Performativität thematisierte, welche zuvor bestehenden Entitäten untergeordnet war, denn die kolonialen Komponisten sollen sowohl einer landesspezifischen christlichen Essenz als auch einer mitteleuropäischen Musiktradition einen an den lokal verfügbaren Mitteln angepassten musikalischen Ausdruck verliehen haben.

Ein solch essentialistisches Konzept einer vom Heimatland bedingten kreativen Individualität lässt sich zum Teil unter Beachtung der auktorialen Biografie herauslesen. In dieser Hinsicht wären Plasas Studium an der damaligen Hochschule für Kirchenmusik in Rom, seine Berufung zum Domchorleiter in Caracas im Jahr 1923 sowie zahlreiche pädagogische und amtliche

⁹⁵ [Hay algo en la música de nuestro Olivares y en la de todos nuestros compositores coloniales, sin excepción, que no solamente no deriva de fuentes extranjeras, sino que ni siquiera les pertenece por entero a ellos. Es algo que podríamos definirlo como la *expresión intuitiva del alma musical venezolana*, o por lo menos a la faz religiosa de ésta; algo muy diferente ya del sustrato espiritual que nos legara la Madre Patria]. PLAZA, 1958: 14.

⁹⁶ [El contenido es muy diferente, como lo es también su realización, concebida esta última de acuerdo a las posibilidades del medio y perfectamente adaptada a esas posibilidades. En esa virtud o capacidad de adaptación y en la manera admirable como supieron aquellos artistas expresar los místicos anhelos del alma cristiana de su pueblo, radica en nuestro sentir el principal mérito estético que ofrece la música de Olivares y la de cuantos en su tiempo siguieron el camino trazado por él]. PLAZA, 1958: 14.

Aktivitäten zu erwähnen, von denen die Mitgründung der Orquesta sinfónica de Venezuela sowie des hauptsächlich der Kolonialmusik gewidmeten Orfeón Lamas im Jahr 1930 von besonderem Belang waren. Außerdem war Plaza ein Komponist und setzte sich in seinen eigenen Kompositionen mit lokalen Elementen auseinander, die er hauptsächlich als rhythmische Anlehnungen an die Populärmusik Venezuelas konzipierte und kreativ verarbeitete.⁹⁷ All dies kann als eine nicht-diskursive Praxis beziehungsweise als ein pragmatisches Handeln auf der Grundlage von Wissen aufgefasst werden, wobei in Plasas Fall die Kolonialmusik einen auf seine Biografie bezogenen Vergangenheitsbezug darzustellen scheint. Hingegen gilt es anzumerken, dass Plasas essentialistische Lektüre der musikalischen Vergangenheit keinen Einzelfall darbietet, denn die wiederkehrende Präsenz solcher Interpretationen kann im damaligen Musikschrifttum an weiteren Beispielen festgestellt werden.

Bereits im Jahr 1939 stellte der mexikanische Komponist und Musikforscher Miguel Bernal Jiménez (1910–1956) eine weitere national orientierte Auslegung der kolonialen Vergangenheit dar, als er die Einflussproblematik anhand eines kolonialen Musikkorpus aus dem 18. Jahrhundert rhetorisch fragend thematisierte: „Wer hätte je gedacht, dass wir Musiker wie Antonio Rodil und Antonio Sarrier hatten, deren Ouvertüren der Unterschrift von Mozart, Haydn oder Domenico Scarlatti würdig gewesen wären?“⁹⁸ Diese Vorstellung einer angeblichen Gleichwertigkeit zwischen kolonialen und tradierten mitteleuropäischen Komponisten stellt sowohl einen Zusammenhang mit Plasas Rede als auch ein weiteres Korrelat zu einer diskursiven Praxis her, die sich durch einen religiösen und national geprägten Charakter auszeichnete. In diesem Sinne ist zu erwähnen, dass Bernal Jiménez auch ein frommer Mensch war, der zwischen 1928 und 1933 am Päpstlichen Institut für Kirchenmusik – vorherige Hochschule für Kirchenmusik – studiert hatte

⁹⁷ Siehe LABONVILLE, 2001: 28-32, 149f.

⁹⁸ [¿Quién había sospechado que poseíamos músicos de la talla de Antonio Rodil y de Antonio Sarrier, cuyas Oberturas son dignas de la firma un Mozart, de una Haydn o de un Domenico Scarlatti? ¿Quién habría podido afirmar que nuestros músicos del setecientos trabajaban ya con aplomo y galanura las formas *sonata*, *suite* o *fuga*? Nunca hubiéramos presentado siquiera tan glorioso pretérito y es por esto que nos sentimos conmovidos al poder asegurar a nuestra patria una gloria tan grande, al poder ceñir a nuestra ciudad natal, a Morelia, esta nueva corona de laureles inmarcesibles]. BERNAL JIMÉNEZ 1939: 14.

und einen Werkkatalog aufwies, der unter anderen religiöse und auf indigene Kulturen bezogene Kompositionen enthielt.⁹⁹ So bieten die biografischen und kompositorischen Ähnlichkeiten zwischen den zuletzt erwähnten Forschern die Möglichkeit, unter Berücksichtigung eines vergleichbaren Denkens die in ihren Äußerungen auffallende Inbesitznahme zu kontextualisieren. Diese Autoren wiesen zudem auf eine Zukunftssicht hin, in der die kirchliche Kolonialmusik einen Vergangenheitsbezug für künftige KomponistInnen und ForscherInnen darstellen sollte. Auf diese bezog sich Plaza im Jahr 1957 und betonte, dass „die Kenntnis des wunderbaren Oeuvre unserer kolonialen Musiker von höchster Bedeutung für jeden venezolanischen Komponisten sein wird, der ernsthaft für eine nationale Kunst arbeiten möchte“,¹⁰⁰ während Bernal Jiménez im Jahr 1939 sich mit ähnlicher Absicht wünschte, dass „diese Verehrung der Vergangenheit unsere wenigen Musikforscher motiviert, sich auf eine Suche zu machen, die sicherlich nichts weniger als wertvolle Entdeckungen hervorbringen wird“.¹⁰¹

Diese Äußerungen scheinen auf das anfangs von Ginastera geäußerte Interesse an der kirchlichen Kolonialmusik als Teil der kompositorischen Ausbildung am CLAEM hinzuweisen. Anhand dessen müssen weitere biografische Aspekte betont werden, denn der argentinische Komponist war auch ein praktizierender Katholik und hatte im Laufe der Jahre in seine Musik verschiedene Lokalitätsbezüge nationalen, regionalen sowie kontinentalen Charakters miteinbezogen.¹⁰² Eine solche Kausalität zwischen im Übrigen

⁹⁹ Vgl. DÍAZ NÚÑEZ, 2003: 41ff. Manche gefühlvollen Anmerkungen über die Stadt Morelia findet man auch in BERNAL JIMÉNEZ 1939: 5f. Der dem kompositorischen Stil Bernal Jiménez oft zugeschriebene konservative Charakter mag einerseits an einem Vergleich mit den Werken Silvestre Revueltas oder Carlos Chávez liegen. Siehe dazu BÉHAGUE, 1999 und STEVENSON, 2001. Andererseits könnte man auf die Monographie der Forscherin Lorena Díaz Núñez hinweisen, in der die Verbindung zwischen Bernal Jiménez und damaligen politischen bzw. kirchenbezogenen Strukturen, auf denen manche negativen Einschätzungen über seine Figur beruhen könnte, erwähnt wird. Siehe DÍAZ NÚÑEZ, 2003: 15.

¹⁰⁰ [Huelga decir que el conocimiento de la milagrosa obra de nuestros músicos coloniales ha de ser de la mayor importancia para todo compositor venezolano que quiera trabajar seriamente en pro de un arte nacional]. PLAZA, 1958: 33.

¹⁰¹ [Ojalá que esta glorificación de nuestro pasado sirva de estímulo a nuestros pocos investigadores de asuntos musicales y los haga lanzarse a una búsqueda que estamos seguros no podrá menos de acarrear preciosas revelaciones]. BERNAL JIMÉNEZ, 1939: 16.

¹⁰² Mehrere Kompositionen Ginasteras sind exemplarisch für diese Lokalitätsbezüge. So scheinen bspw. die frühen *Impresiones de la Puna* (1934) für Streichquartett und Flöte eine freie Allusion auf die Landschaft im Nordwesten Argentiniens innerhalb einer impressionistischen Klangwelt zu evozieren. Dazu kommen Werke wie das auf einer Guaraní-Legende

nur flüchtig skizzierten Biografien und diskursiven Praktiken verliert dennoch an interpretatorischer Relevanz unter Beachtung des damaligen Musikschritftums zur Kolonialmusik. Ein Untersuchung exemplarischer musikhistorischer Werturteile in der Kolonialmusikforschung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weist vielmehr darauf hin, dass sowohl die musikhistorischen Äußerungen als auch die erkundete Autorschaft Teil eines Diskurses waren, dessen Reichweite an noch älteren national geprägten Interpretationen der Kolonialmusik erkannt werden kann.¹⁰³

Im oben zitierten Vortrag bezog sich Ayestarán auf den kolonialen Kapellmeister José Maurício Nunes Garcia (1767–1830) und bezeichnete ihn als eine weitere Ausnahme in der Kolonialmusik am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Sicher stützte sich der Musikforscher auf eine mu-

basierte Ballet *Panambí* (1937), das auf die Gaucho-Tradition zurückgreifende Ballet *Estancia* (1941), die auf präkolumbianischen Texten beruhende *Cantata para América mágica* (1960) für Sopran und Schlagzeuginstrumenten, sowie das unvollendete, sich auf das heilige Maya Buch gestützte *Popol Vuh* (1975–1982) für Orchester. Da eine vollständige Erörterung der Lokalitätsbezüge in Ginasteras musikalischem Schaffen sich den Forschungszielen dieses Kapitels entzöge, wird man sich darauf einschränken zu erwähnen, dass die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Ginasteras Werk in den 1950er Jahren anfang und derzeit musikanalytische, stilistische, biografische, politikbezogene, postkoloniale Ansätze u. a. in mehrsprachigen Publikationen umfasst. Siehe SCHWARTZ-KATES, 2010: 110ff.

¹⁰³ Manche Übereinstimmungen zwischen Äußerungen deuten einen übergreifenden Diskurs an, der die von Ayestarán in seinem Vortrag 1964 erwähnten Musikforscher mit umfasste. Ohne tief in die jeweiligen Argumentationen einzudringen und abgesehen von auktorialen, d. h. biografischen Unterschieden kann man zum Beispiel die von Bernal Jiménez' angesprochene „glorioso pretérito“ mit der von Lange erwähnten „época de esplendor“ vergleichen (BERNAL JIMÉNEZ 1939: 14; LANGE, 1946: 487) und dabei einen ähnlichen Vergangenheitsbezug erkennen. In derselben Epoche kam der kubanische Schriftsteller und Musikforscher Alejo Carpentier der von Plaza genutzten Legitimationsstrategie zuvor und bezeichnete 1946 den kolonialen Komponisten Esteban Salas (1725–1806) als „el clásico de la música cubana. Clásico que no constituyó un fenómeno aislado, ya que estableció sólidos contactos con la música europea de su tiempo, (...) y trajo a la isla, por primera vez, características de estilo que habrían de perdurar, pasando, incluso, a determinadas expresiones de la música popular.“ (CARPENTIER, 1946: 70). In diesem Zusammenhang hatte der chilenische Musikforscher Eugenio Pereira Salas die technischen Einschränkungen, die Plaza in der von ihm kommentierten Kolonialmusik und im Vergleich zu europäischen Maßstäben thematisierte, auch erkannt. Dem Chilenen zufolge war der koloniale Kapellmeister José de Campderrós zwar „la figura más interesante del arte pentagrámico colonial“, konnte aber keinem musikalischen Vergleich mit den mitteleuropäischen Klassikern standhalten. Vgl. zu PEREIRA SALAS, 1941: 38, 60. In diesem Sinne schrieb auch der in Frankreich geborene, 1930 in Peru angesiedelte Musikforscher Andrés Sas über den kolonialen Musiker José de Orejón y Aparicio, den er als „el primer gran músico peruano“ bezeichnete und zum Teil mit George Bizet und Carlo Gesualdo verglich. Siehe SAS, 1962: 44f. Ein ähnliches Fazit hinsichtlich des Vergleichs anhand europäischer Maßstäbe und der hierbei thematisierten nationalen Lektüren findet man in PÉREZ GONZÁLEZ, 2004: 288ff. Siehe auch einen Überblick über den von Ayestarán 1965 erwähnten kolumbianischen Musikforscher José Ignacio Perdomo Escobar und seine frühe national orientierte Interpretation der Kolonialmusik Kolumbiens in OSPINA ROMERO, 2013: 314f; AYESTARÁN, 1965: 57.

sikhistorische Rezeption, deren frühe Phase mit den in der vorliegenden Arbeit bislang thematisierten Forschungsansätzen prinzipiell nicht vergleichbar sein konnte. Dies ist daran zu erkennen, dass Ayestarán bei seiner Auflistung von Kolonialmusikforschern keinen Bezug auf Alfredo d'Escragnolle Taunay (1843–1899) miteinschloss, nämlich einen Militär, Schriftsteller und Politiker, dessen Beiträge zur musikkritischen Rezeption der Kolonialmusik in Brasilien wesentlich gewesen waren. Bereits in einer 1887 gehaltenen Rede wies er auf den kolonialen Komponisten Nunes Garcia hin und forderte dabei dessen nachträgliche Anerkennung durch den brasilianischen Kaiserreichssenat. So betonte der Autor in einem für die hier untersuchte Einflussproblematik exemplarischen Auszug, dass „die Kompositionen vom José Mauricio immer noch an Wert gewinnen, weil er ein wenngleich transozeanischer Sohn jener deutschen Trinität ist, auf die die Menschheit stolz ist und die Haydn, Mozart und Beethoven heißt. Als Neukomm – Haydns Liebblingsschüler – das *Requiem* vom Vater José Mauricio hörte, sagte er tief berührt: ‚Es ist sublim, es kann nur vom Mozarts *Requiem* übertroffen werden‘, das heißt, vom höchsten Werk aller Musik.“¹⁰⁴ An dieser Äußerung zeigt sich die Ähnlichkeit zu den zuvor erwähnten Interpretationen über die Kolonialmusik, wobei die Einflussproblematik auf eine Verbindung beziehungsweise eine Filiation zwischen tradierten mitteleuropäischen Komponisten und dem kolonialen Kapellmeister reduziert wird. Des Weiteren ist anzumerken, dass das von Taunay skizzierte rezeptionsgeschichtliche Bild eine musikhistorische Besonderheit im Fall Nunes Garcia hervorzuheben vermag. Denn das Musikleben der Stadt Rio de Janeiro hatte ab dem Jahr 1808 einen wichtigen Impuls durch die Präsenz des wegen der napoleonischen Invasion aus Portugal geflohenen Königshauses Bragança erlebt. Der bereits 1798 zum städtischen Kapellmeister berufene Nunes Garcia wurde dabei als zuständig für die von König João VI (1767–1826) neu gegründete Kapelle ernannt, während

¹⁰⁴ [Marcos Portugal, entretanto, afundou-se em quase absoluto esquecimento, e hoje fôra impossível dar-lhe vida nova, ao passo que as composições de José Mauricio ganham cada vez mais valor, porque elle é filho, embora transoceanico, dessa grande trindade alemã de que se ufana la humanidade e que se chama Haydn, Mozart e Beethoven. Neukomm, o filho predilecto de Haydn, ao ouvir o Requiem de José Mauricio, disse possuido de immensa commocao: ‚E´ sublime, só pode vence-lo o Requiem de Mozart‘, isto é, a obra prima de toda a musica]. TAUNAY, 1930: 24. Als direkter Einfluss für Taunays Schilderungen gilt der Text *Apontamentos sobre a vida e obras do Padre José Maurício Nunes Garcia* (1856) von Manuel de Araújo Porto-Alegre. Siehe auch dazu MAGALDI, 2005: 10f.

mehrere europäische Musiker – wie der im obigen Zitat erwähnte Sigismund Neukomm (1778–1858) – von der lebendigen brasilianischen Stadt zeitgleich angezogen wurden.¹⁰⁵ Unter Betrachtung dieses Kontextes scheint sich Taunays Argumentation auf eine historische Vergangenheit zu beziehen, die für den Vergleich zwischen mitteleuropäischen und kolonialen Komponisten ein reales Szenarium schuf. Diese Zusammenhänge, welche mit denen der zuvor erwähnten kolonialen Komponisten kaum vergleichbar sind, regten weitere Interpretationen im brasilianischen Musikschritftum an.

Auf bereits bestehender Fachliteratur basierend wies beispielsweise der brasilianische Musikforscher Guilherme Pereira de Mello (1867–1932) in *A musica no Brasil* (1908) auf den kolonialen Kapellmeister Nunes Garcia hin und schilderte dabei die Herausforderung durch den 1811 aus Portugal eingetroffenen Komponisten Marcos Portugal (1762–1830). Diese habe darin bestanden, im Königshof eine Sonate Haydns spontan vorzuspielen und dadurch sein musikalisches Können zu beweisen. Den wiedergegebenen Berichten zufolge wurde Nunes Garcia während der erfolgreichen Interpretation „zum Herrn des Klaviers und des ausgewählten Publikums. Am Ende erweckte er eine große Begeisterung, wobei sogar sein Gegner aufstand und ausrief: ‘Wunderbar, wunderbar! Er ist mein Bruder in der Kunst und wird sicherlich auch mein Freund sein.’“¹⁰⁶ Diese Schilderung lässt zum einen die bereits erkundete Legitimationsstrategie erkennen, die auf dem Vergleich zwischen einem kolonialen Komponisten und europäischen Maßstäben beruht und in der Nunes Garcia Haydns Musik, einem adeligen Publikum und dem emigrierten europäischen Komponisten gegenüber gestellt wird. Zum anderen dient sie der auch in zuvor erörterten Ansätzen erkannten, national

¹⁰⁵ Den in Salzburg geborenen Komponisten beschrieb Taunay als “uma autoridade incontestavel na arte, de um homen que convivera com as maiores summidades da Allemanha e tivera a honra de merecer a amizade e o apreço do immortal Haydn, seu querido e respeitado mestre.” TAUNAY, 1930: 9.

¹⁰⁶ [Começou a execução vacillante e tímido, pouco a pouco animando-se tornou-se senhor do piano e do escolhido auditorio. De tal modo terminou que despertou grande entusiasmo, até mesmo de seu próprio emulo que, levantando-se bradou: ‘bellisimo, bellissimo! És meu irmão na arte com certeza serás ara mim um amigo.’ D’esse modo correspondeu brilhantemente o repto de seu adversario]. PEREIRA DE MELLO, 1908: 167. Manche Schilderungen in Pereira de Mellos Musikgeschichte basieren zum Teil auf vorherigen Autoren wie Taunay und Porto-Alegre, auf die im Text explizit verwiesen wird. Vgl. PEREIRA DE MELLO, 1908: 160, 169.

orientierten Instrumentalisierung der musikalischen Vergangenheit. In diesem Zusammenhang bezeichnete Pereira de Mello den kolonialen Kapellmeister Nunes Garcia als „den ersten Führer der musikalischen Schule Brasiliens“¹⁰⁷ und schien ihn im Hinblick auf die Musikgeschichte Brasiliens in „eine ruhmreiche Vergangenheit“ einzuordnen, die erst durch die Aufrufung der brasilianischen Republik 1889 zurückgewonnen wurde.¹⁰⁸

Bezüglich dieser Äußerungen gilt es eine weitere sozialhistorische Eigenart zu unterstreichen: Nunes Garcias rassischer Hintergrund war für das fragliche Musikschritftum grundlegend. Denn die Figur eines von den sozial höher gestellten Schichten anerkannten Mulatten entsprach in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einem Kontext, in dem der Glaube an die Überlegenheit weißhäutiger, von Europäern abstammender Menschen und dessen Bedeutung für den Aufbau der brasilianischen Nation von Belang waren. Dabei ging es um eine rassische Mestizierung, welche – kurz formuliert – die kulturelle Besonderheit Brasiliens als eine durch die lokale Umgebung bedingte Verschmelzung verschiedener Rassenstränge aufzufassen vermochte. Dabei kam dem weißen beziehungsweise europäisch stämmigen Bestandteil der historische Vorrang zu.¹⁰⁹ In diesem Sinne sollte man Taunays Darstellung über einen „Brasilianer, der trotz der unterdrückenden Dunkelheit, in der er geboren war und lebte, einen so großen Ruhm erlangt hatte,“¹¹⁰ verstehen und sich von seiner aus heutiger Sicht affektierten Schreibweise nicht dazu verleiten lassen, den ideologischen Hintergrund seiner Äußerungen zu igno-

¹⁰⁷ [Comença aquí a pase mais brilhante da vida do padre José Mauricio, o mais celebre musicista dos nossos tempos coloniaes e o primeiro chefe da escola musical brasileira]. PEREIRA DE MELLO, 1908: 160.

¹⁰⁸ [Com a proclamação da Republica a arte nacional reivindica todo o seu passado de gloria e inicia um nova epoca que bem poderiamos denominar – Periodo de nativismo]. PEREIRA DE MELLO, 1908: 297

¹⁰⁹ Der einflussreiche Autor Sílvio Romero gehört hierbei erwähnt, da er einem europäischen Gedankengut folgend u. a. über die Gestaltung der brasilianischen Literatur theorisierte und damit ein Oeuvre schuf, dessen Erörterung die Grenzen der vorliegenden Untersuchung überschreiten würde. Einen Überblick über Romeros Stellungnahmen zum Thema rassischen „branqueamento“ findet man in VENTURA, 1991: 49f, 63ff. Für eine Annäherung an dieser historiographischen Problematik im Oeuvre Pereira de Mellos’ und Renato Almeidas siehe VOLPE, 2001: 16ff.

¹¹⁰ [Pois, senhores, um brasileiro que conseguiu na opresora obscuridade em que havia nascido e em que vivia, tamanho renombre, este brasileiro tem de ficar sempre desprezado?] TAUNAY, 1930: 24. Zuvor wurde Nunes Garcia direkt als „obscuro mulato fluminense“ bezeichnet. TAUNAY, 1930: 23.

rieren. Rückblickend vermag die oben thematisierte Filiation zwischen Nunes Garcia und den Wiener Klassikern teilweise auf ein nationales Projekt hinzuweisen, dem ein rassistisch basiertes Modell zugrunde lag und das in der vorliegenden Arbeit noch des Näheren berücksichtigt werden wird.

Die geschichtlichen, politischen und ideologischen Dimensionen um die bislang erwähnten Komponisten blieben im erkundeten portugiesisch- und spanischsprachigen Musikschrifttum eher verschwommen, da im Blick auf die Legitimation und die Einflussproblematik keine Kriterien erkannt wurden, die eine aus heutiger Sicht differenzierte Interpretation der unterschiedlichen Komponisten ermöglicht hätten. In diesem Zusammenhang verfestigt sich die zuvor erwähnte These eines gemeinsamen erkenntnistheoretischen Kontexts, der als Möglichkeitsbedingung den oben erörterten Äußerungen über die Kolonialmusik voranging. Es ist zu betonen, dass dem untersuchten Musikschrifttum kein dauernder Charakter zuzuschreiben ist, denn neue diskursive Konfigurationen werden immer wieder neugestaltet und machen dadurch alternative Äußerungen sowie die Konstruktion neuer Forschungsgegenstände möglich. In diesem Sinne wird im Folgenden ein musikhistorischer Forschungsstrang diskutiert, der sich zeitlich mit den oben erkundeten Ansätzen teilweise überlagerte und hinsichtlich der Einflussproblematik und der Legitimationsstrategien ebenfalls wesentlich war.

Kriterien in den 1960er Jahren

Der anfangs zitierte Vortragsauszug Ayestaráns aus dem Jahr 1964 unterschied sich von vorangegangenen Ansätzen. Diese schien der Musikforscher durch den Bezug auf die Verwechslung zwischen historischen und künstlerischen Dokumenten zu kritisieren, wobei manche national orientierten Interpretationen wie die oben erwähnten zweifelsohne miteingeschlossen wurden. In diesem Kontext erwähnte Ayestarán den US-amerikanischen Musikwissenschaftler Robert Stevenson (1916–2012) und seine Untersuchungen zu hispanoamerikanischer Barockmusik des 17. und der ersten Hälfte des 18.

Jahrhunderts, welche als grundlegende Beispiele zeitgenössischer Musikforschung betrachtet wurden.¹¹¹ In Bezug auf die weiter oben thematisierte politische Dimension des Musikschrifttums gilt es zu unterstreichen, dass die Arbeit Stevensons einem in den 1930er Jahren entstandenen panamerikanischen Forschungsstrang zugeordnet werden kann, welcher konzeptuell Langes zeitgenössischem *Americanismo musical* glich und sich außerdem als Nebenprodukt US-amerikanischer Außenpolitik verstehen lässt.¹¹² (Dabei handelte es sich zum einen um das Interesse der Vereinigten Staaten von Amerika an der geopolitischen Integration des amerikanischen Kontinents im Rahmen der neuen Machtverteilung in der Nachkriegszeit. Zum anderen hatte die daraus entstandene geopolitische Dynamik Folgen in lateinamerikanischen Kulturkreisen, deren AkteurInnen und Institutionen von finanzieller Unterstützung sowie von einem geförderten internationalen Austausch profitieren konnten.¹¹³ Dies konkretisierte sich exemplarisch in der Entstehung des anfangs angeführten CLAEM mittels einer auf sechs Jahre begrenzten Förderung der Rockefeller Foundation.)¹¹⁴ In diesem Kontext erhielt die Idee einer amerikanischen kulturellen Integration einen neuen Auftrieb, was sich nicht zuletzt in theoretischen beziehungsweise geisteswissenschaftlichen

¹¹¹ In der Tonquelle bei 14'30'' (20'') hört man Folgendes: „Lo que hemos dado en llamar el barroco americano fue revelado recién es estos últimos años y excitado por un investigador viajero, Robert Stevenson, de la Universidad de California en Los Ángeles, cuyos trabajos han sido una suerte de materia intracelular entre los estudios locales”. Tonquelle: DVD 8 – Spur 102 – CLAEM-Klangarchiv – LIPM. Mit Veränderungen in *AYESTARÁN*, 1965: 58.

¹¹² Der Begriff des Panamericanismo lässt sich trotzdem auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts datieren und erreicht einen Höhepunkt erst in den 1930er und -40er Jahren. In dieser Zeit entsprach dieser Begriff der von den USA zwischen 1933 und 1945 angetriebenen, nicht-interventionistischen „Politik der guten Nachbarschaft“ gegenüber lateinamerikanischen Ländern. Die Idee des musikalischen Panamericanismo ist folglich mit den historischen wechselnden Beziehungen zwischen den USA und Südamerika verbunden. Siehe dazu HESS, 2013: 15ff. Im Rahmen interamerikanischer Musikforschung ist die Gründung des Inter-American Music Center der Pan American Union 1941 – ab 1948 Organization of American States – unter Leitung des Musikwissenschaftlers Charles Seeger unbedingt zu erwähnen, da diese Einrichtung als „clearing house for the interamerican music exchange“ viele bedeutende musikwissenschaftliche Publikationen verlegte (FERN, 1943: 14). An dieser Stelle sei es hinsichtlich Langes Konzepts erwähnt, dass Gilbert Chase in der zweiten Auflage des von der Pan American Union veröffentlichten *A Guide to the Music of Latin America* (1962) darauf hinwies, dass Langes Idee des *Americanismo musical* „a great impetus following the Conference on Inter-American Relations in the Field of Music“ erhielt. Diese Veranstaltung fand 1939 in Washington D. C. und unter der Schirmherrschaft des Außenministeriums der Vereinigten Staaten von Amerika statt. CHASE, 1962: 33.

¹¹³ Vgl. GIUNTA, 2008: 27, 194ff.

¹¹⁴ Siehe den Briefaustausch zwischen Ginastera und John P. Harrison, dem damals für die humanistische Abteilung der Rockefeller Foundation Zuständigen in GINASTERA, 2011: 29–41.

Auseinandersetzungen widerspiegelte. In diesem Zusammenhang ist Ginasteras kreative Interesse am amerikanischen Kontinent zu verstehen, welches ihn dazu brachte, musikwissenschaftliche Veranstaltungen wie die Vortragsreihe „Hacia una estética americana“ oder das im Juli 1966 von Stevenson gehaltene „Seminario de música barroca hispanoamericana“ (Seminar zur hispanoamerikanischen Barockmusik) auszurichten.¹¹⁵

Auf Stevensons für die damalige Kolonialmusikforschung außerordentliche Produktion muss hier kurz eingegangen werden. Seinem Schaffen lag eine akribisch durchgeführte internationale Quellenforschung zugrunde, die im Kontext der US-amerikanischen Musikwissenschaft der Nachkriegszeit dem Aufbau eines kritischen, dokumentarisch und musikanalytisch belegten Narrativs diente.¹¹⁶ In diesem Forschungsstrang verloren die national orientierten Legitimationsstrategien, die essentialistischen Perspektiven sowie die aus heutiger Sicht pathetisch formulierten musikhistorischen Schilderungen ihre Relevanz gegenüber einem Ansatz, der sich mit der Kolonialmusik aus dokumentarischer und musikkritischer Perspektive auseinandersetzte. In diesem Sinne befasste sich Stevenson in *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs* (1959) beispielsweise mit der Spezifität der von ihm untersuchten peruanischen Kolonialmusik, deren Simplizität im Vergleich zur europäischen Kirchenmusik auf performative Einschränkungen zurückgeführt haben soll. (Auf der Grundlage anderer Kriterien waren diese bereits von Plaza thematisiert worden.)¹¹⁷ Jedoch bildete diese Besonderheit der kolonialen Performativität nun kein national orientiertes Legitimationsargument für eine peruanische Kirchenmusik, sondern nur eine von vielen dokumentarisch belegten Aspekten, die durchaus auch Gemeinsamkeiten mit

¹¹⁵ Das genaue Datum dieses Seminars sowie dessen Inhalte sind dem aktuellen Wissenstand des Verfassers nicht bekannt. In einem auf den 1.11.1965 datierten Brief informierte Stevenson Ginastera darüber, dass er derzeit mit der Anfertigung seines Buches *Music in Aztec and Inca Territory* (1968) beschäftigt sei, sowie über die Möglichkeit, im Mai 1966 von Chile nach Buenos Aires zu fliegen (GINASTERA, 2011: 219). In diesem Jahr hielt er sich in Chile aufgrund eines Kooperationsabkommens zwischen der Universidad de Chile und der University of California auf. Vgl. SALAS VIU, 1966: 141.

¹¹⁶ Siehe Joseph Kermans exemplarische Auslegung über die US-amerikanische Musikwissenschaft in der Nachkriegszeit am Beispiel des Aufsatzes „American Musicology in Western Music“ (1963) von Claude V. Palisca in KERMAN, 1985: 41ff.

¹¹⁷ [Among the other differences separating Peruvian Church music from homeland we must also take account of these: (...) not having a considerable body of professionals to perform their music, and never the eunuchs that came into vogue in Spanish cathedrals during the Farinelli epoch, colonial masters perforce wrote simpler music]. STEVENSON, 1959: 97.

der zeitgenössischen spanischen Kirchenmusik aufwiesen.¹¹⁸ In diesem Zusammenhang erkannte Stevenson die indianischen, mestizischen und schwarzen Züge weltlicher Kolonialmusik als eine weitere Eigenart und deutete dabei einen für den amerikanischen Raum speziellen Prozess an,¹¹⁹ den er später in *Music in Aztec & Inca Territory* (1968) unter dem Begriff der Akkulturation als ein von essentialistischen Ideen fernes interkulturelles Interaktionsfeld zwischen kolonisierten und kolonisatorischen Kulturen auffassen würde.¹²⁰ Dennoch bezog sich Stevensons mit seinem Akkulturationsbegriff hauptsächlich auf die einseitige Einbeziehung indigener Elemente in die kirchliche Kolonialmusik.¹²¹ (Exemplarisch dafür ist die Darstellung des Komponisten Don Hernando Franco, den Stevenson als christianisierten indianischen Schüler des spanischen Kapellmeisters Hernando Franco (1532–

¹¹⁸ Vgl. STEVENSON, 1959: 97f.

¹¹⁹ [As a permanent heritage, the Peruvian masters bequeath to us a respectable body of art-music. At times infused with indigenous, mestizo, and even Negro strains, the vernacular pieces that they wrote await not only the kind of publication that brought the late colonial composers of Venezuela into prominence to prove that the political importance enjoyed by Peru before 1821 was matched by an artistic hegemony equally real, and no less demonstrable]. STEVENSON, 1959: 99.

¹²⁰ Hinsichtlich des Begriffs der Akkulturation muss unbedingt der US-amerikanische Musikwissenschaftler Charles Seeger erwähnt werden. Bereits 1946 hatte Seeger auf die Notwendigkeit hingewiesen, die sogenannte außereuropäische Musik und deren Geschichte zu einem Schwerpunkt musikwissenschaftlicher Untersuchungen zu machen und dabei die „procesos de inter-influencia cultural en la música de todo el mundo, con atención a las tradiciones e idiomas, su morfología y etnología“ zu erforschen (SEEGER, 1946: 17), Traditionen also, die im amerikanischen Raum amerindianische, afrikanische und europäische Stränge umfassten. Vgl. SEEGER, 1946: 10. Einen Definitionsversuch für den Akkulturationsbegriff skizzierte Seeger im Jahr 1953, als er schrieb: „I shall regard acculturation as affecting any or all traditions that form a culture, including those of social organisation. I shall regard it as operating not only in contacts between more or less distinct culture groups but also between more or less distinct social strata within each culture groups, that is, not only in social extent but in social depth as well and, of course, over considerable duration of time.“ (SEEGER, 1977a: 184). Die ursprüngliche Definition, auf die sich Seeger berief, befindet sich bei RETFIELD; LINTON; HERSKOVITZ, 1936: 139f. Dazu sei es angemerkt, dass Seeger 1961 für die Kolonialmusik den Begriff „transplantation“ vorschlug, um damit die Übertragung europäischer Kirchenmusik in den amerikanischen Kontinent zu fassen, wofür die Übersetzung liturgischer Texte in indianische Sprachen zu Evangelisierungszwecken exemplarisch waren. Vgl. SEEGER, 1977b: 200.

¹²¹ Diese kulturelle Interaktion umfasste Stevenson außerdem am Beispiel des mexikanischen Musikdrucks im 16. Jahrhundert sowie der mit ihm einhergehenden frühen Anwendung indianischer Sprachen zu Evangelisierungszweck. Siehe STEVENSON, 1968: 173. In diesem Zusammenhang bezog er sich auf den Musikunterricht, bei dem indigene Kinder Gesang und Komposition nach hauptsächlich europäischen Modellen lernten. Siehe STEVENSON, 1968: 171f. Diese Eindimensionalität der fraglichen Akkulturationsdynamik deutete Stevenson an, als er schrieb: „The training given the natives in music helped to wean them for their former beliefs; music was the sweetening added to make their new instruction more palpable.“ STEVENSON, 1968: 157.

1585) präsentierte und an dessen beiden auf das Jahr 1599 datierten, polyphonischen, nicht-liturgischen Kompositionen mit Texten in Nauhatl-Sprache die merkwürdige Gleichzeitigkeit von rhythmischer Faktur und kontrapunktischer Ungeschicklichkeit festgestellt wurde.¹²² In einem Interpretationsversuch schlug der Musikforscher zunächst vor, dass Don Hernando Francos harmonisches Defizit an einer für die indianischen Kulturen typischen Vorliebe für das Rhythmische gelegen habe, welches das polyphonische Denken beeinträchtigte.¹²³ Andererseits sah Stevenson in dem kolonialen Knabenstimmensystem für den Zugang zur Domkapelle eine wahrscheinlichere Erklärung für die Harmonieprobleme des indianischen Komponisten, welcher in seiner Kindheit zwar eine melodisch-rhythmische, aber keine kontrapunktische Musikausbildung absolvieren haben müsse.)¹²⁴

Aus der thematisierten Kolonialmusik schien Stevenson eine dokumentarisch und anthropologisch belegte Besonderheit zu erschließen, die sich auf den ersten Blick dem weiter oben erkundeten national orientierten Essentialismus entzog. Dennoch wurden Stevensons quellenbasierte Studien von einigen der in früheren Ansätzen bereits erkannten Merkmalen geprägt, denn er formulierte zum Beispiel verschiedene Interpretationen der oben genannten Kompositionen und ordnete deren Autorschaft und Gattungen im Laufe der Zeit mehrfach neu zu.¹²⁵ Daher ist anzunehmen, dass die Figur des oben erwähnten indianischen Komponisten teilweise eine Konstruktion war, deren Interpretation – wie in vorherigen Studienfällen – die auktoriale Dimension in den Vordergrund bringt. Ungeachtet der mit diesen besonderen Kompositionen einhergehenden Problematik ist die weitgehende Resonanz des Ansatzes Stevensons hervorzuheben, zumal dessen Wirkung über die Musikwissenschaft hinausging. Rückblickend erscheint es relevant, dass Ayestaráns

¹²² [But at the same moment that his notation was building fences that not all doctoral candidates can today climb over, Don Hernando was showing a certain clumsiness in his part writing that a harmony student can detect]. STEVENSON, 1968: 207.

¹²³ [Perhaps the native tradition that idolized rhythmic instruments and made a fetish of beat helps explain Don Hernando's mastery in one area and his naïveté in another]. STEVENSON, 1968: 207.

¹²⁴ [The explanation of Don Hernando's weakness probably lies in the system that gave Indian musicians sufficient rhythmic and melodic background to enter even the Cathedral capilla but that forswore the counterpoint needed to make them highly sophisticated composers of part music]. STEVENSON, 1968: 208.

¹²⁵ Einen Überblick über diese zwischen 1952 und 1986 geschriebenen Texte befindet sich bei CRUZ, 2001: 264–272.

CLAEM-Vortrag im Jahr 1964 mit der Aufführung kolonialer Kompositionen begleitet wurde, zu denen ein Werk des kolonialen Komponisten Juan de Araujo (1649–1712) sowie Chöre aus der von Stevenson in Lima entdeckten, von dem in Spanien geborenen Tomás de Torrejón y Velasco (1644–1728) komponierten Oper *La púrpura de la rosa* (1701) zählten.¹²⁶ In diesem Zusammenhang betonte Stevenson das Interesse, welches die erste auf dem amerikanischen Kontinent entstandene und aufgeführte Oper bei Ginastera weckte und welches womöglich zu einer zeitgenössischen Rekonstruktion hätte führen können.¹²⁷ Diesen Umständen ist zu entnehmen, inwieweit der anfangs thematisierte Lokalisierungsbezug im Kontext des CLAEM von musikwissenschaftlichen Forschungen unterstützt wurde, denn diese beflügelten die kompositorische Praxis in einem expliziten Dialog zwischen Komposition und Musikwissenschaft. Nicht zuletzt transkribierte Ginastera im Jahr 1970 eine Orgel-Toccata des italienischen, zum jesuitischen Missionar gewordenen Komponisten Domenico Zipoli (1688–1726), welcher sich 1717 in Argentinien niedergelassen hatte und dessen interkontinentale Lebensbahn Ayestarán im Jahr 1941 in einem Pionierbeitrag der Kolonialmusikforschung enthüllt hatte.¹²⁸

In Bezug auf das diskursive Netz der Kolonialmusikforschung soll an letzter Stelle der anfangs erwähnte CLAEM-Vortrag noch einmal diskutiert werden. Auf den ersten Blick erkennt man dabei Übereinstimmungen mit Stevensons vorangegangenen Forschungen, auf welche die Hinweise auf die zweihundert in Sucre aufbewahrten Werke des kolonialen Komponisten Juan de Araujo (1649–1712) sowie die Datierung dessen Geburts- und Todesjahres auf 1646 und 1714 direkt zurückzuführen sind.¹²⁹ Darüber hinaus schien Ayestarán diesen kolonialen Musiker mit Stevensons Konzept der Akkulturation in Zusammenhang zu bringen, indem er sich über den von Araujo komponierten polyphonischen Villancico *Los negritos* (ca. 1690) äußerte und betonte,¹³⁰ man könne darin „synkopierte Melodien“ und die Verwendung von

¹²⁶ GINASTERA, 2011: 121.

¹²⁷ Siehe STEVENSON, 1985: 94f.

¹²⁸ Vgl. AYESTARÁN, 1962: 95ff.

¹²⁹ Siehe STEVENSON, 1960: 81, 187, 189. Bezüglich Juan de Araujos Biografie stützt sich der Verfasser auf WAISMAN, 2019: 231.

¹³⁰ Ayestarán ging von der von Stevenson angefertigte Transkription des fraglichen Villancicos aus. Vgl. AYESTARÁN, 1965: 86; STEVENSON, 1960: 236–249.

Bozal-Spanisch erkennen, was weiterhin Bezüge zur späteren Volksmusik Perus und zu einer vermutlich von den afrikanischen Sklaven gesprochenen kolonialen Sprachvarietät zu erschließen vermochte.¹³¹ Hinsichtlich dieser Lokalitätsbezüge in der Kolonialmusik drängen sich nun zwei Anmerkungen auf. Zum einen ist rückblickend zu betonen, dass diese auf musikalischen Spezifitäten basierenden Interpretationen im Laufe der Zeit an musikwissenschaftlicher Relevanz verlieren würden, da spätere Ansätze den vermeintlich amerikanischen Charakter der Kolonialmusik – zum Beispiel unter Beachtung musikstilistischer und musikhistorischer Kriterien – historisch relativierten und dadurch einen erneuten Bruch im diskursiven Netz der Kolonialmusikforschung signalisierten.¹³² Zum anderen muss man einräumen, dass die Brüche zwischen alten und neuen Perspektiven in der Kolonialmusikforschung in der Tat flexibel waren und das Weiterbestehen älterer Legitimationsstrategien in neuen erkenntnistheoretischen Kontexten nicht ausschlossen. Diese diskursive Kontinuität ist bereits in Ayestaráns Argumentation zu erkennen, als er im Jahr 1964 einige vorherige Ansätze zur Kolonialmusik kritisierte und sich zugleich auf eine technisch-ästhetische Legitimation der Kolonialmusik gegenüber europäischen Maßstäben stützte. So theorisierte er

¹³¹ In der Tonquelle hört man bei 30'15'' (73'') Folgendes: “Otro detalle interesante. Dentro de este Barroco aparece como elemento melódico, de anécdota musical melódica, temas americanos, desde melodías cuasi pentatónicas como el *Hanac pachap kusikuynin*, impreso en Lima en 1632, es la primera música polifónica impresa en el Nuevo Mundo, hasta el villancico coral *Los negritos* escrito por Juan de Araujo en Lima, alrededor de 1690, que está escrito en el lenguaje bozal de los negros africanos y con melodías sincopadas que suponen antiguas precursiones (!) a las formas que después aflorarán en el folklore o habrán reflejado en el folklore en esa área que estamos mencionando.” Tonquelle: DVD 8 – Spur 102 – CLAEM-Klangarchiv – LIPM. Dieser Auszug wurde zwar in einer veränderten und verkürzten Fassung publiziert, behielt aber den oben erwähnten Lokalitätsbezug. Dort schrieb Ayestarán über “variantes locales muy curiosas como el empleo de temas folklóricos o populares de nuestro hemisferio, tal como ocurre en el Villancico “Los Negritos” de Juan de Araujo, transcrito por Stevenson.“ AYESTARÁN, 1965: 86.

¹³² Dazu seien zwei Beiträge erwähnt. Im Jahr 1979 bezog sich der französisch-US-amerikanische Musikwissenschaftler Gerard Béhague auf ein stilistisches Kriterium und betonte, dass die kirchliche Kolonialmusik keine „native stylistic orientation“ zeigte, denn „European [musikalische] idioms were considered the only models suitable for Christian worship. Even forms such as *villancicos*, *chanzonetas*, *xácaras*, and *juguetes*, while often set to texts in indigenous languages or local dialects, maintained in general the European musical idiom” (BÉHAGUE, 1979: 7). Unter den aktuellen Beiträgen kann man beispielsweise Waismans Lektüre über die kolonialen Villancicos und ihre rhythmischen Bezüge zur gegenwärtigen Volksmusik Lateinamerikas erwähnen. Dabei betonte der argentinische Musikforscher den gemeinsamen, auf die iberischen Halbinseln zurückzuführenden musikalischen Ursprung der kolonialen Villancicos und mancher heutigen Folkloremusik in Lateinamerika, womit er bei deren Betrachtung keine lateinamerikanische koloniale Spezifität einzuräumen vermochte. Siehe WAISMAN, 2012: 6.

anhand überkommener Kriterien, welche sich aus dem Vergleich zwischen lokalen und mitteleuropäischen Kulturprodukten herausbildeten und im bislang erforschten Musikschrifttum epochenübergreifend zu sein schienen.

Auf ähnliche Weise kann zu einem späteren Zeitpunkt eine weitere diskursive Kontinuität in der Kolonialmusikforschung darin erkannt werden, dass manche musikhistorischen Interpretationen ab den 1970er Jahren weiter auf vermeintlichen Lokalitätsbezügen im Sinne einer amerikanischen Besonderheit beziehungsweise kulturellen Identität beruhen.¹³³ In diesem Zusammenhang wären einigen jüngeren Ansätzen, welche die amerikanische Eigenart musikalischer Performativität hervorheben, entgegenzuhalten, dass ein solches Konzept bereits in Plazas national fundierter Auslegung der Kolonialmusik Venezuelas angesprochen worden war und somit heutzutage kein neues musikwissenschaftliches Objekt darstellt.¹³⁴ Abschließend gehört betont, dass sich im Hinblick auf die Einflussproblematik in unterschiedlichen Kontexten vielfältige Legitimationsstrategien feststellen lassen, auch wenn ein übergreifendes, von europäischen Vorbildern ausgehenden, musikhistorisches Wertkanon über lange Zeit weiter bestand. Im vorelektroakustischen Musikschrifttum gab es in der Tat diskursive Kontinuitäten und Brüche, die im Folgenden an einem weiteren Gegenstand erörtert werden sollen.

¹³³ Der chilenische Musikwissenschaftler Samuel Claro Valdés bezog sich in seiner *Antología de la música colonial en América del Sur* (1974) indirekt auf das Akkulturationsprinzip. In Übereinstimmung mit den Äußerungen Ayestaráns schrieb er: „La música, que servía al culto a y la propagación de la fe cristiana, se transformó, posteriormente, en un medio de recreación. Dentro de sus características europeas adoptó prácticas, giros melódicos y tal o cual rasgo autóctono que le confiere cierta identidad propiamente americana” (CLARO VALDÉS, 1974: xxii). In dieser Linie äußerte sich auch der brasilianische Komponist und Musikwissenschaftler José María Neves im Jahr 1977 zu der Kolonialmusik zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert: „Era la música europea colocada cara a cara con la música nativa y aquella traída por el africano, mezclándose en un ambiente nuevo, dentro de nueva forma (!) de vida. Dada la mezcla, se puede hablar del surgimiento de una música típicamente latinoamericana.” (NEVES, 1977: 201). In Sinne einer interkulturellen Verschmelzung zwischen indianischen und europäischen Elementen in der Kolonialmusik vgl. auch ARETZ, 1980: 26; LEHNHOFF, 1986: 3, 82.

¹³⁴ In diesem Sinne schrieb Waisman über die „aportes locales“ bzw. eine lokale Differenz in der performativen Praxis der Kolonialmusik wie folgt: „Las prácticas de ejecución españolas de la época (...) son escasamente conocidas. Los aportes locales, aún menos. Sin embargo, lo poco que sabemos apunta a sugerir que la música que se ejecutaba era estilísticamente igual o muy similar a la europea, pero el modo en que se la tocaba era probablemente diferente” (WAISMAN, 2004b: 50). Der argentinische Musikwissenschaftler Bernardo Illari widmete sich seinerseits exemplarisch der amerikanischen Phase des italienischen Komponisten Domenico Zipoli und schrieb über eine Anpassung an das lokale Medium. „En Zipoli, la adaptación afecta un lenguaje italiano con vistas a la práctica, consumo y transmisión por parte de gentes de culturas variadas, distintas de la original; en general involucra limitaciones de distinto tipo.“ ILLARI, 2011: 502.

2. Nationalmusik

Die Idee der Nationalmusik war keine ästhetische Grundlage für die Entstehung der elektroakustischen Musik in Lateinamerika. Mitte des 20. Jahrhunderts resultierten die ersten elektroakustischen Experimente aus einem Modernisierungsprozess, der in der ersten Hälfte der 1950er Jahre der Idee der Nationalmusik, den mit ihr assoziierten KomponistInnen sowie Institutionen prinzipiell gegenüberstand. Sie orientierten sich bevorzugt an der Ästhetik zeitgenössischer mitteleuropäischer Nachkriegszeitmusik. Darüber berichtete der deutsche Flötist und Komponist Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005) im exemplarischen Vortrag „Neue Musik in Südamerika“ am 30. Juni 1951 bei den 6. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt.¹³⁵ Koellreutter zufolge sollten „die Auseinandersetzungen zwischen folkloristisch-nationalistischer und Neuer Musik auf einen Weg führen, welcher der südamerikanischen Musik neue Horizonte eröffnen wird.“¹³⁶ Seinen Äußerungen ist zu entnehmen, dass der genannte Gegensatz der Darstellung eines musikhistorischen Entwicklungsprozesses diene, in dem die Nationalmusik in Südamerika eine frühe Phase war. Dieser Prozess schien mit dem argentinischen Komponisten Juan Carlos Paz (1897–1972), nämlich dem Pionier der Zwölftonkomposition in Lateinamerika, einen musikhistorischen Höhepunkt zu erreichen.¹³⁷ Obwohl weder Paz noch Koellreutter sich der elektroakustischen Komposition zuwandten, waren einige der zu diesen kompositorischen Tendenzen zählenden KomponistInnen unter den ersten, die sich für die neuen Horizonte der elektroakustischen Musik in den 1950er Jahren in Argentinien, Chile und Brasilien interessierten wie weiter unten noch des Näheren erläutert wird.¹³⁸

¹³⁵ Es war nicht der erste Darmstädter Beitrag Koellreutters. Bei den 4. Internationalen Ferienkursen am 28.6.1949 hatte Koellreutter einen Vortrag mit dem Titel „Zwölftonmusik in Brasilien (mit Beispielen brasilianischer Zwölftonmusik und aus eigenen Werken)“ gehalten. Siehe MEYER, SCHLÜTER, 1997: 537.

¹³⁶ KOELLREUTTER, 1997: 177. Auch dazu MEYER; SCHLÜTER, 1997: 547.

¹³⁷ Vgl. KOELLREUTTER, 1997: 175; CORRADO, 2012: 135.

¹³⁸ Es sei hierzu erwähnt, dass Koellreutters späteres Werk *Sunyata* (1968) für Flöte, Orchester und Tonband von keiner systematischen Auseinandersetzung mit der elektroakustischen Komposition zeugt. Hinsichtlich seiner brasilianischen SchülerInnen in den 1940er Jahren muss man anmerken, dass Cláudio Santoro sich erst ab 1968, d. h. in einer späteren Schaffensperiode für die elektroakustische Komposition interessierte. Vgl. NEVES, 2008: 306.

In diesem Zusammenhang wäre die Frage aufzuwerfen, inwiefern eine Erkundung des musikhistorischen Diskurses über die Nationalmusik eine Interpretation der späteren elektroakustischen Musik unterstützen kann. Eine Antwort lässt sich im Hinblick auf die anfangs vorgebrachte Fragestellung formulieren, welche die Erforschung der Einflussproblematik, der Aneignungsprozesse sowie der Legitimationsstrategien durch einen in erster Linie auf die KomponistInnen bezogenen Identitätsbegriff im Musikschrifttum vorsieht. Zwar besteht in diesem Kontext keine Kausalität zwischen Nationalmusik und elektroakustischer Musik, kann aber nicht geleugnet werden, dass zwischen beiden eine diskursive Verbindung existierte. So erlauben die zuvor belegten Kontinuitäten und Brüche im Musikschrifttum anzunehmen, dass in der Entstehungszeit der elektroakustischen Musik herkömmliche diskursive Kriterien noch galten. Des Weiteren hat die vorherige Untersuchung die Relevanz einer nationalen Interpretation für die musikhistorische Legitimation kolonialer Komponisten in den Vordergrund gerückt und damit gezeigt, dass der musikhistorische Diskurs im Prinzip die Kombination unterschiedlicher Perspektiven und die flexible Konstruktion der von ihm aufgegriffenen Forschungsgegenstände ist. Obwohl die Beziehung zwischen Nationalmusik und elektroakustischer Musik keinem Kausalverhältnis entspricht, ist sie dennoch Teil eines als Netz konzipierten musikhistorischen Diskurses, welcher verschiedene Elemente umfasste und miteinander verband. Auf der Grundlage des bisherigen Erkenntnisgewinns werden im Folgenden Dimensionen des Identitätsbegriffs hinsichtlich der Idee der Nationalmusik im brasilianischen Musikschrifttum erkundet. Sie sind als relevante Aspekte für die Interpretation identitätsbezogener Dynamiken in der späteren elektroakustischen Musik aufzufassen.

Frühe Ansätze

Die frühe musikhistorische Rezeption des kolonialen Komponisten José Maurício Nunes Garcia beruhte auf einer Legitimierung gegenüber europäischen Maßstäben. Dies nahm im Fall des brasilianischen Komponisten Carlos Gomes (1836–1896) aufgrund seiner internationalen Mobilität neue Dimensionen an, denn dieser in Campinas geborene Komponist begann seine

Laufbahn in Rio de Janeiro und setzte sie ab dem Jahr 1863 mittels einer von Kaiser Pedro II. (1825–1891) verliehenen Förderung in Mailand fort. Dort absolvierte er zunächst Musikstudien und erlebte einen ersten kompositorischen Erfolg mit seiner am 19. März 1870 uraufgeführten Oper *Il Guarany*. Unter diesen Umständen überrascht nicht, dass die zeitgenössische musikkritische Rezeption in Brasilien eine politische Dimension andeutete, die der mit dem Komponisten befreundete Politiker und Schriftsteller Alfredo d'Escragno Taunay hinsichtlich der brasilianischen Erstaufführung der Oper am 2. Dezember 1870 in Rio de Janeiro zum Anlass des Geburtstags des Kaisers exemplarisch ansprach. So schrieb er: „Der Maestro wurde von den Anwesenden bejubelt, die aufgrund der Ehre, die er der Heimat verschaffen hatte, und des Ruhms, den er für sie eroberte, dankbar waren.“¹³⁹ Nun betraf die weiter oben diskutierte, national orientierte Instrumentalisierung einen zeitgenössischen Komponisten und dessen Anerkennung seitens des europäischen Publikums und der höheren Gesellschaftsschichten in Rio de Janeiro.

Zu dieser politischen Dimension der Oper *Il Guarany* gehörte nicht zuletzt ihre auf dem Roman *O Guarany* (1857) des brasilianischen Schriftstellers José de Alencar (1829–1877) basierte Handlung, welche Konflikte zwischen portugiesischen Kolonisatoren und indigenen Völkern thematisierte.¹⁴⁰ Das dramatische Geschehen konzentriert sich auf die Liebesbeziehung zwischen der Tochter eines in Brasilien angesiedelten Portugiesen (Cecília) und einem Guaraní-Indianer (Pery) und kann deshalb der literaturhistorischen Epoche des Indianismo zugeordnet werden. Diese seit den 1830er Jahren an Bedeutung gewinnende literarische Tendenz hatte eine romantische Variante, bei der – kurz formuliert – die kulturellen und rassischen Ursprünge der brasilianischen Nation in einem die Vergangenheit idealisierenden Verhältnis zu den indianischen Kulturen porträtiert wurden.¹⁴¹ Ein in-

¹³⁹ [Festejado pelas senhoras presentes (...) foi o maestro brasileiro victoriado por todos os presentes, gratos sobretudo ao presente por elle feito á patria e á gloria para ella conquistada]. TAUNAY, 1930: 108. Originäre Schreibung.

¹⁴⁰ Im Hinblick auf die Handlung und ihren Abstand zum Originaltext siehe bspw. VOLPE, 2002: 190.

¹⁴¹ Vgl. MOREIRA LEITE, 1992: 171f. Eine mit dem Begriff des Indianismo einhergehende Auseinandersetzung würde den Rahmen dieses Abschnitts sprengen, da ein solches Vorhaben die Beschäftigung mit einem breiten Forschungsfeld voraussetzen würde. Allgemein anerkannt scheint jedoch der mitteleuropäische Ursprung des literarischen Indianismo zu sein,

terpretatorischer Nachklang in der brasilianischen Musikgeschichtsschreibung ließ nicht auf sich warten. So schrieb beispielsweise der bereits erwähnte Musikforscher Guilherme Pereira de Mello im Jahr 1908 über *Il Guarany* und maß den Opernfiguren Merkmale bei, welche die Handlung mit für die symbolische Gestaltung der brasilianischen Nation grundlegenden Aspekten verband. Das Liebespaar schien die „unbeugsame Kraft unserer Athleten“ und die „Feinfühligkeit der brasilianischen Frau“ zu vereinigen und dadurch eine Beziehung zu verwirklichen, die sich vor dem Hintergrund „der Größe und des Reiches unseres Dschungels“ abspielte.¹⁴² In einem entscheidenden Moment der hier paraphrasierten Textpassage interpretierte Pereira de Mello diese Charaktereigenschaften als die Ursache dafür, dass „der Guarany immer jenes Gefühl der nationalen Liebe auf unsere Herzen schütten wird. Dieses Gefühl wird zwar gespürt und verstanden, wurde aber bis heute nur vom genialen Maestro in einen großen, farbigen, melodischen Stoff übersetzt, dessen Orchestrierung spricht, hinausschreit, stöhnt und heult, während aus ihr die sanften Gerüche unserer amerikanischen Wälder auszuströmen scheinen.“¹⁴³

In den Vordergrund dieser Argumentation kommt die Suche nach dem Ursprung der brasilianischen Nation, die der Musikforscher als eine vor der Musik bestehende, mit der lokalen Natur verbundenen Entität zu konzipieren scheint. (Teilweise vermag dies den weiter oben angeführten national orientierten Lektüren über die Kolonialmusik Lateinamerikas zu entspre-

worauf die puerto-ricanische Forscherin Concha Meléndez bereits 1934 durch den Bezug auf den europäischen Einfluss, den sie in der hispanoamerikanischen, dem Indianismo zugeordneten Literatur zwischen 1832 und 1889 erkannte, hinwies. Siehe MELÉNDEZ, 1970: 12, 39ff. Einen kurzen Überblick über den Indianismo in der brasilianischen Literatur und bildenden Kunst findet sich bspw. bei VOLPE, 2011: 155–159. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass der Indianismo hochspezifische, regional und historisch differenzierten Varianten in der Literatur und bildenden Kunst Lateinamerikas ausbildete und bis ins 20. Jahrhundert relevant blieb.

¹⁴² [En quanto a força indomita de Pery traduzir a força indomita dos nossos atletas, em quanto a magestade altiva e soberba da Cacique, Rei das Aymorés, representar a grandeza e o imperio de nossas selvas, em quanto o amor e a dedicação da casta e meiga Cecy simbolizar a delicadeza da mulher brasileira, o Guarany ha de sempre derramar em nossos corações esse sentimento de amor nacional, que se sente, que se comprehende, porém, que até hoje só foi traduzido pelo genial maestro no colorido d’esta grande téla melodica cuja orchastração fala e brada, soluça e geme, e da qual parece até desprenderem-se os suaves aromas de nossas florestas americanas, de *uma orchastração que cheira até*, nas phrases do poeta]. PEREIRA DE MELLO, 1908: 363. Originäre Schreibung.

¹⁴³ PEREIRA DE MELLO, 1908: 363. Siehe Anm. Nr. 142.

chen.) Daraus lässt sich eine diskursive Strategie ableiten, in der die behandelten Objekte im Vergleich zur nationalen Essenz zweitrangig sind, denn letztere schien bereits vor dem kolonialen als auch vor dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in Europa agierenden brasilianischen Komponisten bestanden zu haben. Des Weiteren lässt sich auf kompositionstechnischer Ebene in *Il Guarany* ein Lokalitätsbezug erkennen, welcher sich allerdings auf die exotische Prägung einer in italienischer Sprache verfassten Handlung reduziert: Diese entspricht sowohl der Figur des Bon sauvage als einem Produkt mitteleuropäischen Gedankenguts als auch dem ästhetischen Geschmack des dortigen Publikums.¹⁴⁴ Dieser Rezeptionskontext bestimmte letztendlich den Erfolg des Komponisten sowie die brasilianische musikkritische Rezeption seiner Werke in einer Epoche, in der Gomes nie beabsichtigt hätte, klangliche Lokalitätsbezüge auf brasilianische Kulturen systematisch auszuarbeiten und ein musikstilistisches Merkmal daraus zu kreieren.

Im brasilianischen Musikschritftum war Alberto Nepomuceno (1864–1920) eine musikhistorisch wichtige Figur, die beispielsweise in Pereira de Mellos Musikgeschichte eine neue Phase eingeläutet habe: Dem Autor zufolge „schloss er sich Carlos Gomes an und schwang eines tadellosen Nativismus bemächtigt den Taktstock des nationalen Gesanges.“¹⁴⁵ Diese Verbindung zwischen beiden Komponisten kann zunächst auf einer vergleichbaren biografischen Dimension nachvollzogen werden. Denn Nepomucenos Laufbahn wurde ebenfalls von einer internationalen Mobilität gekennzeichnet, die Musikstudien in Rom, Berlin, und Paris zwischen 1888 und 1895

¹⁴⁴ Dies war den damaligen Autoren vollkommen bewusst. Beispielsweise schrieb Taunay bezüglich der brasilianischen Erstaufführung des *Il Guarany* über die „multiplos e difíceis efeitos meyerbeerianos“, die am Anfang der Oper zu hören sind. TAUNAY, 1930: 104. Hierauf bezog sich auch Pereira de Mello: „Podem os criticos censurarem esta opera e acharem nella uma imitação da forma verdiana ou meyerbeeriana (...) critiquem a vontade, censurem desapeidadamente, o Guarany a de ser sempre a opera predilecta dos brasileiros.“ PEREIRA DE MELLO, 1908: 362f. Originäre Schreibung.

¹⁴⁵ [Queira o distincto articulista do *Commercio de Pernambuco*, de Dezembro de 1895, d’onde extrahi esses traços biographicos, dar-me sociedade no seu modo de sentir e de pensar, pois este não distoa um só somma na afinação dos meus sentimentos artisticos, muito principalmente porque, associando-se a Carlos Gomes, Alberto empunhara, apoderado de acrisolado nativismo, a *batuta* diretora do canto nacional]. PEREIRA DE MELLO, 1908: 323. Originäre Schreibung.

umfasste und eine Legitimierung für die auf ihn bezogene musikkritische Rezeption in Brasilien war.¹⁴⁶ Ungeachtet biografischer Parallelen und daraus abgeleiteten nationalen Auslegungen hob sich die kompositorische Praxis Nepomucenos dadurch hervor, dass er im Vergleich zu vorangegangenen Komponisten eine systematische Anwendung klanglicher Lokalisierungsbezüge aufwies und insgesamt ein neues kompositorisches Selbstverständnis zeigte.¹⁴⁷ Betrachtet man Nepomucenos Aktivitäten am Beispiel der von ihm 1897 verfassten, auf Chor und Orgel reduzierten Fassung eines *Requiem* (1816) von Nunes Garcia oder seiner institutionellen Tätigkeiten als Leiter des Instituto Nacional de Música (1902, 1906–1916), so wäre es berechtigt, diese als nicht-diskursive Praktiken, das heißt als das Handeln auf der Basis von Wissen aufzufassen und mit dem Schaffen späterer Komponisten wie Ginastera zu vergleichen. (Ein derartiger Vergleich wäre trotzdem gewagt und würde den methodischen Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen.)

In der Tat standen Nepomucenos Aktivitäten in Zusammenhang mit musikhistorischen Äußerungen, welche zum einen diskursive Kontinuitäten zwischen den Komponisten andeuteten, zum anderen zeitbedingt beziehungsweise flexibel waren. Ein mit dieser Veränderlichkeit verbundener Studienfall ist die zweite Auflage der *História da Música Brasileira* (1942) des Musikforschers und Folkloreexperten Renato Almeida (1895–1981), da in dieser Musikgeschichte ein argumentativer Bruch hinsichtlich der oben erwähnten Komponisten im Vergleich zu Pereira de Mellos Lektüre bemerkbar ist.¹⁴⁸ So

¹⁴⁶ So schrieb Pereira de Mello über diese im Ausland legitimierte Karriere: „Devia orgulhar-se pela posição que hoje ocupa em sua patria, tendo sabido impor-se no estrangeiro. Porém não; é e será sempre um homen superior ás vaidades mundanas.” PEREIRA DE MELLO, 1908: 323. Originäre Schreibung.

¹⁴⁷ Vgl. BÉHAGUE, 1971: 28, 39. In dieser Hinsicht sind die Allusionen zur Populärmusik in Nepomucenos *Série brasileira* (1892) für Orchester, sowie in den *4 peças lyricas* (1894) für Klavier u. a. anzumerken. In diesem Zusammenhang gilt Beitrag der Musikwissenschaftlerin Cristina Magaldi zu erwähnen, der zufolge der Verarbeitung der Populärmusik in der Kunstmusik Brasiliens im 19. Jahrhundert die kreative Rezeption einer aus Europa importierten Musikpraxis zugrunde gelegen habe. Die Auftritte ausländischer Musiker wie Louis Moreau Gottschalk gehen in der Tat dem Schaffen von Gomes und Nepomuceno voran und sollen es teilweise bestimmt haben, da es bei einigen europäischen Musikern Anfang des 19. Jahrhunderts Usus war, bei ihren Gastspielen in Brasilien Melodien der lokalen Populärmusik in ihre Improvisationen einfließen zu lassen. Obwohl die Idee einer Nationalmusik damals nicht präsent war, könne man, so Magaldi, in solch einer Praxis eine historische Voraussetzung für die akustisch hörbaren Lokalisierungsbezüge in der Kunstmusik Brasiliens vor allem seit den 1880er Jahren finden. Siehe MAGALDI, 2004: 147f.

¹⁴⁸ Über Almeidas grundlegendes Interesse an der Populärmusik siehe MARIZ, 1983b: 96.

liest man beispielsweise über Gomes, es handle sich bei ihm um den „ersten Ausdruck einer brasilianischen Musik, die zwar die erwünschte Reichweite nicht zu erlangen vermochte und tatsächlich nicht erreicht hat, da sie durch ausländische [musikalische] Schulen entstellt und von Carlos Gomes selbst nicht tief durchgedacht wurde. Als spontanen lyrischen Ausdruck finden wir aber in Gomes' Werk viele bedeutungsvolle Bezüge zu unserer Musik“¹⁴⁹ Im bei dieser Musik überwiegenden mitteleuropäischen Einfluss scheint Almeida ein Hindernis für die Entstehung einer Nationalmusik, welche sich in einer organischen Entwicklung befand, zu erkennen, denn Gomes' melodische Spontaneität wurde weiterhin als „ein Licht mit Helligkeit aber ohne Wärme“ bezeichnet, welches „nicht so fruchtbar wurde, wie man es sich gewünscht hätte.“¹⁵⁰ In ähnlicher Weise schrieb der Musikforscher über die musikalischen Einflüsse auf Nepomuceno und behauptete, dass dieser „die Würde eines Vorläufers hat, dessen Musik eine der ersten, mit der Empfindsamkeit unserer Menschen gestimmten Stimmen ist. Er war zwar von europäischen Mustern gefangen, aber sind wir selbst heute von ihnen völlig frei?“¹⁵¹ Eine solche Äußerung bildete in der Musikgeschichte Almeidas bereits eine Aussage, welche zum einen in dem auf Nepomuceno bezogenen musikhistorischen Diskurs der darauffolgenden Jahrzehnte weiterbestehen würde.¹⁵² Zum anderen führte sie auf Debatten in den 1920er Jahren zurück

¹⁴⁹ [Além disso, o músico paulista seria a primeira manifestação de uma música brasileira, que, com êle pode não ter tido, como não teve, a almejada amplitude, porque foi desvirtuada pelas escolas estrangeiras e porque não chegou mesmo a ser meditada profundamente pelo próprio Carlos Gomes. Mas, como expressão lírica espontânea, encontramos na obra gomesiana vários e significativos índices da nossa música]. ALMEIDA, 1942: 371. Originäre Schreibung.

¹⁵⁰ [Embora compondo dentro dos moldes italianos, surgem de quando em vez acentos perfeitamente nacionais nas suas óperas, em que a inspiração nativa domina as diretivas de escola. E' uma luz porém que tem brilho e não calor, de sorte que não pode fecundar como teria sido para desejar]. ALMEIDA, 1942: 423. Originäre Schreibung.

¹⁵¹ [Se Nepomuceno não criou uma forma adequada para exprimir a nossa música, a sua inspiração vinha espontânea do fundo lírico brasileiro, e sentiu plenamente todo o ímpeto criador que nele se pode haurir. Por isso teve a grandeza de um precursor e a sua música é uma das primeiras vozes que se afinam com a sensibilidade da nossa gente. Estava prêso aos moldes europeus, mas hoje já estaremos nós inteiramente libertos?]. ALMEIDA, 1942: 431. Originäre Schreibung.

¹⁵² In diesem Sinne wurde Nepomuceno bspw. als „artista de transição“ zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert bezeichnet (CORRÊA DE AZEVEDO, 1956: 174; ähnlich in BÉHAGUE, 1971: 37) und ihm die Kategorie Nationalmusik nicht vollkommen zugeschrieben, da künftige Autoren eher über eine „evocação do quadro tipicamente brasileiro“ bei der *Série brasileira* (1892) oder über einen „brasilerismo (...) bastante tímido“ in der Liedkompositionen schrieben (CORRÊA DE AZEVEDO, 1956: 167; MARIZ, 1983: 99). In diesem

beziehungsweise war bereits in der ersten Auflage der Musikgeschichte Almeidas 1926 angedeutet worden.¹⁵³ In dieser Zeit kam es zu einem Bruch mit den diskursiven Grundzügen, die der Idee der brasilianischen Nationalmusik zugrunde lagen und Almeidas oben zitierte Frage im Hinblick auf die Einflussproblematik direkt betrafen.

Modernistische Konzepte

Ein wesentliches Moment für die Idee der Nationalmusik markierte der Schriftsteller, Musikforscher und Folkloreexperte Mário de Andrade (1893–1945) durch den Bezug auf eine auf der Populärmusik basierende brasilianische Musik.¹⁵⁴ In seinem epochalen *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) scheint die Populärmusik hauptsächlich aus drei Quellen zu entstammen, nämlich aus portugiesischen, afrikanischen sowie amerindianischen Elementen, die jeweils unterschiedliche Anteile an der Gestaltung einer brasilianischen Musik als „origineller und ethnischer Ausdruck“ gehabt haben sollten.¹⁵⁵ In diesem Zusammenhang erkennt man an Mário de Andrades Aufsatz eine Kritik an vorherigen Konzepten der Nationalmusik, da die oben erwähnten Einflüsse es beispielsweise undenkbar machten, die brasilianische Musik auf eine ausschließlich indianische Thematik zu reduzieren, es sei denn man

Zusammenhang äußerte sich Béhague etwas vehemente: „Nepomuceno was not an exception among the romantic composers of the late nineteenth and early twentieth centuries in Brazil. He did not escape the overwhelming domination of European music. He was not the founder of anything, but he *was* attentive to his own environment, so that the popular influences in his nationalistic compositions constitute an integral part of their style.“ BÉHAGUE, 1971: 41.

¹⁵³ Es sei angemerkt, dass der Verfasser bevorzugt mit der zweiten Auflage der *História da música brasileira* (1942) arbeitete, da Almeida in dieser Schrift einen vollständigen Überblick über die brasilianische Kunstmusik in den 1920er Jahren darstellen konnte. Dessen ungeachtet enthält die erste Auflage ähnliche Äußerungen über Gomes und Nepomuceno. Vgl. die im Haupttext zitierten Auszüge mit den Äußerungen in ALMEIDA, 1926: 86f, 119.

¹⁵⁴ [O critério histórico actual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflète as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular]. DE ANDRADE, 1962: 20. Originäre Schreibung.

¹⁵⁵ [Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso a influência espanhola, sobretudo a hispanoamericana do Atlântico (Cuba e Montevideo, habanera e tango) foi muito importante]. DE ANDRADE, 1962: 25. Originäre Schreibung. An dieser Stelle stellt sich wiederum der Einfluss des zuvor erwähnten Autors Sílvio Romero heraus, dessen Konzept einer für Brasilien spezifischen rassistischen Mestizisierung, aus welcher die brasilianische Literatur entstanden sei, nun als theoretische Grundlage für eine Nationalmusik angenommen worden zu sein scheint. Vgl. VENTURA, 1991: 48.

beabsichtigte eine exotische, europäische Perspektive nachzuahmen.¹⁵⁶ Diese Stellungnahme zur vorangegangenen Kunstmusik ist weiterhin an einer exemplarischen Äußerung zu erkennen, bei der Mário de Andrade den nationalen Charakter der musikalischen Form wie folgt thematisierte: „Von der Vergangenheit blieb eine abscheuliche Unsitte, nämlich diejenige, ein Musikstück nationalen Charakters als *brasilianisch* zu bezeichnen. Obwohl solche Gewohnheit in der Zeit Nepomucenos und Levys erklärbar war, ergibt sie heutzutage keinen Sinn mehr. Eine solche Bezeichnung weist darauf hin, dass der Komponist ein Zugeständnis an das Exotische oder Ausländische macht.“¹⁵⁷ In seiner teilweise normativen Argumentation befasste sich Mário de Andrade mit zeitgenössischen Komponisten, die sich mit der Populärmusik auseinandersetzten, und räumte dabei dem Komponisten Heitor Villa-Lobos (1887–1959) eine besondere Stelle ein, da sein Schaffen eine paradigmatische Verbindung zwischen brasilianischer Populärmusik und moderner mitteleuropäischer Kunstmusik darstellte und somit dem Gedankengut des brasilianischen Modernismo, zu dem Mário de Andrade und Renato Almeida angehörten, entsprach.¹⁵⁸

Für die modernistischen Konzepte der Populärmusik war Villa-Lobos' Klaviersuite *Danças características africanas* (1915) (Afrikanische Tänze) exemplarisch. Sie wurde am rezeptionsgeschichtlichen Höhepunkt

¹⁵⁶ Vgl. DE ANDRADE, 1962: 15, 27ff.

¹⁵⁷ [Aliás nos ficou do passado um cacoete detestável: o de chamar de *brasileiro* a peça de carácter nacional. Si um costume desses era explicável nos tempos de Nepomuceno e Levy, agora já não tem razão de ser não. Nome assim avisa que o compositor faz uma concessão ao exótico ou pro estrangeiro]. DE ANDRADE: 1962: 61f. Originäre Schreibung. Auf den vierten Satz der zuvor erwähnten *Série brasileira* bezog sich Mário de Andrade und schrieb über eine „frase sem caráter, possuindo a retórica nacional mas não possuindo nacionalidade. Uma falsificação nacional.“ Auch den ersten Satz kritisierte er aufgrund einer „harmonização lamentável“. DE ANDRADE, 1962: 47, 52. Der andere, im oberen Zitat erwähnte Komponist war Alexandre Levy, dessen Kompositionen mit Lokalisierungsbezügen zur Populärmusik teilweise geprägt waren. Siehe in diesem Zusammenhang Anm. Nr. 147.

¹⁵⁸ Abgesehen von der Behandlung der musikalischen Form beurteilte Mário de Andrade die Musik Villa-Lobos' meistens positiv. Vgl. DE ANDRADE, 1962: 34, 37, 47, 49, 52, 63f, 72. Eine solche positive Stellungnahme gegenüber Villa-Lobos galt trotzdem für die 1920er Jahre, denn Mário de Andrade ging in den 1930er Jahren aus ideologischen Gründen auf Abstand zum Komponisten. Vgl. TONI, 1987: 49f. Hinsichtlich Almeidas Lektüre über Villa-Lobos soll seine Musikgeschichte aus dem Jahr 1926 erwähnt werden, in der man beispielhaft die folgende Einschätzung findet: „A riqueza dos seus rythmos, as dissonancias, o colorido violento e caprichoso, a imagetica fecunda, a ironia amarga e sardonica, um accento elegiaco que apparece sempre sob mil fórmãs, accentuam os caracteristicos da alma brasileira, que freme nessa musica, de uma idealidade inquieta.“ ALMEIDA, 1926: 170. Originäre Schreibung.

des Modernismo, nämlich in der *Semana de arte moderna* in São Paulo zwischen dem 13. und 18. Februar 1922 in einer Oktett-Besetzung aufgeführt¹⁵⁹ und stellte dabei einen rhythmischen Lokalisierungsbezug in einer gewissermaßen impressionistischen Klangwelt dar. Diese Kunstmusik wirkte als klangliche Grundlage für eine Musikgeschichtsschreibung, deren Reichweite bezüglich der Idee der Nationalmusik und der damit einhergehenden Einflussproblematik beachtlich sein würde. In diesem Zusammenhang formulierte der Schriftsteller Oswald de Andrade (1890–1954) in zwei am 11. und 12. Februar 1922 veröffentlichten Aufsätzen einen exemplarischen Vergleich, nämlich eine Opposition zwischen einer universalen Klassik und einem imitativen Akademismus. Dabei erkannte er Carlos Gomes weder Originalität noch Imitationsvermögen an,¹⁶⁰ da der Opernkomponist „nicht einmal die großen Meister der Kunstmusik nachzuahmen wusste und sich stattdessen dafür entschied, sich der italienischen melodischen Dekadenz in ihrer Abteilung heroisches Liedchen anzuschließen.“¹⁶¹ Zu dieser Verschmähung fügte Oswald de Andrade hinzu, der von Gomes in Europa erzielte Erfolg habe „sein Land tief blamiert, indem es durch einen Pery bekannt wurde, der einen Lendenschurz und einen auffälligen Staubwedel auf dem Kopf trug und unbeugsame Kräfte in furchtbaren Szenarien anbrüllte.“¹⁶² Abgesehen vom avantgardistischen Charakter des Texts kann ein teilweise nüchternes Fazit entnommen werden: Gomes wäre es unter den oben genannten Kriterien nie gelungen, jenen universellen Charakter zu erreichen, den Oswald de Andrade Villa-Lobos nach einer persönlichen Kontaktaufnahme während der Musikproben für die *Semana de*

¹⁵⁹ In der Tat wurde Villa-Lobos' Musik bereits seit den 1910er Jahren in Rio de Janeiro aufgeführt und setzte sich teilweise mit Lokalisierungsbezügen im Kontext romantisch-französischer sowie russischer musikalischer Vorbilder auseinander. Exemplarisch dafür waren seine 1917 komponierten Balletts *Amazonas* und *Uirapuru*, die er auf der Grundlage von mit der Landschaft und Natur Brasiliens verbundenen Themen komponierte. Über die Beeinflussung durch die russische und französische Musik siehe PEPPERCORN, 1972: 33.

¹⁶⁰ [É preciso porém que se concorde numa coisa: clássico é o que atinge a perfeição de um momento humano e o universaliza (Fídias, o Dante, Nicolas Poussin, Machado de Assis). Acadêmico, não. É cópia, é imitação, é falta de personalidade e de força própria]. DE ANDRADE, 2008: 69f.

¹⁶¹ [Carlos Gomes que nem imitar soube os grandes mestres sérios, preferindo filiar-se à decadência melódica italiana, seção cançoneta heróica]. DE ANDRADE, 2008: 70. Originäre Schreibung.

¹⁶² [De êxito em êxito, o nosso homem conseguiu difamar profundamente o seu país, fazendo-o conhecido através dos Peris de maiô cor de cuia e vistoso espanador na cabeça, a berrar forças indômitas em cenários terríveis]. DE ANDRADE, 2008b: 74. Originäre Schreibung.

arte moderna zuzuschreiben schien. Er tat dies mit einem Plädoyer, dessen Inhalt weit über die Oberfläche literarisch inspirierter Äußerungen hinausging und sich vielmehr auf eine grundsätzliche Einflussproblematik bezog: „Villa-Lobos ist der erschütterte Nachwuchs seiner Zeit. Denn er ist Teil einer musikalischen Offensive der Erneuerungen wie Les Six aus Frankreich [...], wie der Russe Stravinsky“.¹⁶³ Demnach schien der brasilianische Komponist universell zu werden, indem er nicht nur mit damals in Europa agierenden Komponisten vergleichbar, sondern sich auf derselben zeitlichen und ästhetischen Höhe mit diesen begab. So entstand eine neue Dimension für die Einflussproblematik hinsichtlich der Nationalmusik, welche zwar wiederum mit Blick auf europäische Vorbilder konzipiert wurde, aber den ästhetischen Bezug zu Europa musikhistorisch umdeutete.

In diesem Kontext ist der von Oswald de Andrade im Jahr 1928 festgelegte *Manifesto Antropofago* ein Paradebeispiel, denn der ästhetische Bezug zu europäischen Vorbildern wurde dabei als eine Substanz angesehen, die es in sich aufzunehmen galt, um sie in ein damals neues Konzept der nationalen Kunst zu integrieren.¹⁶⁴ Es handelte sich primär um eine Neuinterpretation des in der vorliegenden Arbeit zuvor thematisierten indianischen Bezugs, welcher als Grundlage für die Musikgeschichtsschreibung funktionierte, wie es beispielsweise in *Il Guarany* durch den zivilisierten, dem Bon sauvage ähnlichen Indianer inszeniert worden war.¹⁶⁵ An dieser Auffassung kritisierte Oswald de Andrade weiterhin eine lokale Rückständigkeit

¹⁶³ [Felizmente nós temos hoje a imprevista genialidade de Heitor Villa-Lobos. Vi-o anteontem no Municipal, nos primeiros ensaios para a Semana de Arte Moderna. Os seus olhos – oh! os olhos dos homens que compreendem e amam os homens – traziam-me de novo a vizinhança das tragédias supremas. (...) Villa-Lobos é o filho comovido de seu tempo. Faz a ofensiva musical dos renovamentos como os Seis de França, que têm a direção jovial e agressiva de Jean Cocteau, com o russo Stravinsky, com o grandes meninos da Itália – Malipiero, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Victor de Sabata]. DE ANDRADE, 2008b: 74f. Originäre Schreibung.

¹⁶⁴ Dem fraglichen Manifest ging der *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) voraus, welcher den Weg zur ästhetischen Anthropophagie gewissermaßen bereitete. Siehe dazu SCHWARTZ, 1991: 135f. Einige lokale und europäische Vorläufer für die Idee der Anthropophagie listete der mit dem Modernismo verbundene Autor Raul Bopp auf. Vgl. BOPP, 1977: 45.

¹⁶⁵ Im *Manifesto antropófago* wird auf die Oper *Il Guarany* durch den Bezug auf deren indianische Hauptfigur hingedeutet. So liest man von einem Indianer „figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses“ sowie dem „germo de D. Antonio de Mariz.“ Dazu muss erklärt werden, dass der fragliche Mariz eine historische, mit der Gründung der Stadt Rio de Janeiro verbundene Figur war, die in Alencars Roman bzw. in der Handlung des *Il Guarany* eine fiktive Tochter namens Cecília hatte. DE ANDRADE, 1928: 3,7.

hauptsächlich im Vergleich mit den Pariser avantgardistischen Kunstkreisen, die er ab dem Jahr 1912 persönlich auf mehreren Reisen kennengelernt hatte und deren damaliges Interesse an der sogenannten primitiven Kunst ein direktes Vorbild für die Formulierung der ästhetischen Anthropophagie in Brasilien bot.¹⁶⁶ Dass die Musik Villa-Lobos' von den Modernisten in Zusammenhang mit dem hundertjährigen Jubiläum der Unabhängigkeit Brasiliens als Symbol einer neuen Nationalmusik gelobt und theorisiert wurde, bedeutete für den Komponisten vor allem die Möglichkeit, ein breites Publikum zu erreichen und eine starke mediale Resonanz zu erlangen.¹⁶⁷ Wichtig ist zu betonen, dass die gerade zitierten Äußerungen zur Gestaltung diskursiver Aussagen beitrugen, die auf dem in der vorliegenden Arbeit bereits thematisierten Verhältnis zwischen europäischen und lokalen musikalischen Tendenzen beruhten. Dies bildet aber eine von vielen Kontinuitäten im musikhistorischen Diskurs.

Biografie als narrative Struktur

Eine besondere Form diskursiver Kontinuität ist durch einen Rückblick über die bislang thematisierte Musikgeschichtsschreibung festzustellen. Diese geht weit über die Tatsache hinaus, dass eine jegliche Geschichte die Konstruktion einer Erzählung mittels kohärenzgestaltender narrativer Strategien voraussetzt. Vielmehr sind im Hinblick auf die Analyse diskursiver Konstruktionen diejenigen Strategien hervorzuheben, die in der untersuchten Musikgeschichtsschreibung einer expliziten sowie impliziten Verbindung zwischen Komponisten dienten, woraus wichtige Schlüsse hinsichtlich der Einflussproblematik gezogen werden können. Diese diskursiven Kontinuitäten kann man zum Beispiel in Almeidas Musikgeschichte erkennen, wo nicht nur eine explizite Verbindung zwischen Nunes Garcia und Gomes,¹⁶⁸ sondern auch eine ähnliche narrative Struktur angedeutet wird. Diese lässt sich auf die

¹⁶⁶ BOPP, 1977: 25f. Über den Bezug auf den Pariser Kubismus, den Surrealismus und den Dadaismus siehe BOAVENTURA, 1985: 15, 17ff.

¹⁶⁷ Dazu siehe bspw. die am 22.2.1922 in der *Jornal do Commercio* (São Paulo) veröffentlichte Kritik von Oscar Guanabara (1851–1937) in GUANABARINO, 1922: 261f.

¹⁶⁸ [Carlos Gomes é o grande acontecimento da nossa música na segunda metade do século passado. Depois da figura extraordinária de José Maurício, não surgira nenhum criador e permanecíamos num esforço de imitação, no qual porfiaram artistas menores]. ALMEIDA, 1942: 371. Originäre Schreibung.

folgende Handlung reduzieren: Beide Komponisten seien musikalische Wunderkinder gewesen und in bescheidenen Verhältnissen zur Welt gekommen.¹⁶⁹ Dazu seien sie im Laufe ihrer Entwicklungen auf verschiedene Proben gestellt sowie mit dem Neid ihrer Mitmenschen konfrontiert worden.¹⁷⁰ Trotz Schwierigkeiten sollen diese Komponisten in einer weiteren Phase und nach mühseliger künstlerischer Arbeit Erfolge errungen haben, die aber von einer schwierigen Lebensperiode gefolgt wurden¹⁷¹ und schließlich eine späte nationale Anerkennung rechtfertigten.¹⁷²

Die gerade flüchtig beschriebenen Biografien basierten zunächst auf vorheriger Fachliteratur, wobei eine erste diskursive Kontinuität in der untersuchten Musikgeschichtsschreibung enthüllt wird.¹⁷³ Wirft man aber den Blick über die Grenzen des brasilianischen Musikschritftum hinaus, so scheinen die oben erwähnten Lebensphasen überindividuelle Strukturen in einer organischen Erzählung zu sein, welche einen Ablauf von Aufstieg-Ruhm-Verfall-Mythos durch eine zentrale heroische Figur darstellt. Wichtig ist dennoch anzumerken, dass dieses Konzept unter Betrachtung einer internationalen Literaturgeschichte kein Spezifikum der brasilianischen Musikgeschichtsschreibung ist. So könnte man beispielsweise auf die aristotelische Handlungseinheit und deren Wiederaufnahme in der mitteleuropäischen Dichtkunst ab dem 16. Jahrhundert hinweisen, auf welche spätere biografische Narrative wie die in der vorliegenden Arbeit diskutierten literaturhistorisch zurückführen.¹⁷⁴ Weiterhin lässt sich eine literaturgeschichtliche Verbindung zwischen der biografischen Darstellung im brasilianischen Musikschritftum und einigen Merkmalen des mitteleuropäischen Bildungsromans erkennen. Denn die allgemeine Struktur des letzteren diene einer auf eine

¹⁶⁹ Vgl. ALMEIDA, 1942: 316, 318, 372.

¹⁷⁰ Vgl. ALMEIDA, 1942: 324, 384.

¹⁷¹ Vgl. ALMEIDA, 1942: 385, 325f.

¹⁷² Vgl. ALMEIDA, 1942: 328, 388.

¹⁷³ Beispielsweise verwies Almeida explizit auf die Autoren, die sich mit Nunes Garcia auseinandersetzten, in ALMEIDA, 1942: 317ff. Die oben genannten Handlungselemente galten auch für andere Komponisten wie Nepomuceno. Siehe bspw. die frühen musikalischen Gaben Nepomucenos in PEREIRA DE MELLO, 1908: 318f. Dort schienen auch Nepomuceno und Nunes Garcia dadurch verbunden zu sein, dass sie in frühen Jahren ihre Väter verloren hatten und deshalb Verantwortung für ihre Familien übernehmen mussten. Vgl. PEREIRA DE MELLO, 1908: 160f, 319. In Bezug auf die Fachliteratur siehe bspw. die Verweise auf Porto-Alegre und Taunay in Nunes Garcia in CORRÊA DE AZEVEDO, 1956: 37.

¹⁷⁴ Einen Überblick findet man in ALTMAN, 2008: 3f.

heroische Figur zentrierten Erzählung und thematisierte prinzipiell eine im Laufe der Zeit sich entwickelnde Bildungsgeschichte, welche mit der Beschreibung der Werdegänge zuvor dargestellter Komponisten vergleichbar ist.¹⁷⁵ Des Weiteren scheinen die von Almeida angeführten Schilderungen über Nunes Garcia und Gomes eine Resonanz jener mitteleuropäischen Musikgeschichtsschreibung zu sein, die hauptsächlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch eine heroische Komponistenfigur gekennzeichnet wurde.¹⁷⁶ Obwohl eine methodische Eingrenzung zugunsten Kohärenz sich an dieser Stelle aufdrängt, wobei die oben knapp skizzierten Tendenzen nicht weiter verfolgt werden, muss deren narrative Struktur betont werden. Diese war nicht nur in Almeidas Musikgeschichte, sondern vor allem auch in den biografischen Darstellungen über Villa-Lobos relevant.

In diesem Zusammenhang bietet die Musikgeschichte *150 anos de música no Brasil* (1956) des Musikforschers und Folkloreexperten Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905–1992) ein Paradebeispiel. Dabei sind die Schilderungen über Villa-Lobos mit den von Almeida zuvor dargestellten biografischen Darstellungen prinzipiell vergleichbar und können in der folgenden Struktur zusammengefasst werden: Ein verhältnismäßig armer und dann früh verstorbener Vater habe das musikalische Interesse des kleinen Villa-Lobos erweckt und ihm den ersten Musikunterricht in Violoncello erteilt.¹⁷⁷ In einer weiteren Entwicklungsphase habe der jugendliche Villa-Lobos sich dann der Populärmusik zugewandt, als Gitarrenspieler den Choro-Ensembles angeschlossen und sei zudem auf der Suche nach musikalischen Eindrücken durch Brasilien gereist.¹⁷⁸ Dieser frühe Kontakt mit der Populärmusik sei die

¹⁷⁵ Vgl. dazu SELBMANN, 1994: 31f.

¹⁷⁶ Bereits im Jahr 1939 wies Warren D. Allen auf eine auf die Komponisten konzentrierte Musikgeschichtsschreibung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hin. Er schrieb: „At any rate. The history of music began to be written more and more in terms of great names, those of the leaders in musical thought upon whom the gods or the muse had smiled at birth. In short, the great-man theory was the guiding concept for the music histories of this period. Just as it was the inspiration for other forms of art.” ALLEN, 1939: 87. In diesem Zusammenhang siehe eine umfassende Studie in UNSELD, 2014. Einen kurzen Überblick über die biografisch orientierte Musikgeschichtsschreibung in Lateinamerika findet man in PÉREZ GONZÁLEZ, 2010: 64f.

¹⁷⁷ Siehe den Bezug auf einen “homen modesto e erudito” und “intelectual pobre” in AZEVEDO, 1956: 250.

¹⁷⁸ [Mas era difícil contrariar o jovem Heitor, que aos quatorze anos já se associava a certas rodas em que a música popular era cultivada, integrando, com tipos muito mais velhos que êle, conjuntos instrumentais que a gíria carioca chamava de ‘choros’. (...) Sua educação musical se fazia em contacto com essa fecunda realidade da arte do povo, longe das escolas

Grundlage seiner künftigen Entwicklung hin zu einem revolutionären, genialen, jedoch von der damaligen Musikkritik vehement angegriffenen Komponisten gewesen,¹⁷⁹ welcher daraufhin in Europa Anerkennung erhalten habe.¹⁸⁰ Dabei habe er sich aber von den zeitgenössischen europäischen Komponisten nicht beeinflussen lassen, denn seine individuelle kompositorische Entwicklung sei der Debussys und Stravinskys musikhistorisch parallel gewesen.¹⁸¹ In einer letzten biografischen Phase sei Villa-Lobos in seine Heimat zurückgekehrt und bereits im Jahr 1946 ein national sowie international anerkannter, mit der Idee der Nationalmusik verbundener Komponist gewesen.¹⁸²

An Corrêa de Azevedos Darstellung über Villa-Lobos sind zwar einige Übereinstimmungen mit der heroischen Laufbahn der weiter oben kommentierten Komponisten zu erkennen, dennoch lassen sich mehrere relevante Abweichungen feststellen. Spezifisch für Villa-Lobos scheint zum einen eine modernistische Originalität zu sein, die gegenüber dem mitteleuropäischen

e dos pedantismos acadêmicos. (...) Aos dezoito anos, tendo apurado algum dinheiro com a venda da valiosa biblioteca paterna, inicia uma série de peregrinações, jornadas vagabundas e estranhas pelas cidades e campos do Brasil, recolhendo impressões musicais e compondo, compondo sempre]. CORRÊA DE AZEVEDO, 1956: 251f. Originäre Schreibung. Es sei dazu ergänzt, dass unter Choro im Rahmen der Populärmusik ein instrumentales Ensemble bezeichnet wird, in dem Musiker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Tanzmusik europäischer Herkunft arrangierten und oft mit der Begleitung eines Sängers im lokalen bzw. populären Milieu aufführten. Spätere Entwicklungen seit Anfang des 20. Jahrhunderts führten zu einer einzigartigen, für Rio de Janeiro bzw. für das sogenannte „carioca“-Milieu spezifischen Musik.

¹⁷⁹ [O menino tocador de violão nos “choros” do começo do século surgia agora, na cidade transformada pela visão urbanística do prefeito Passos, como um compositor revolucionário, cujo desplante, a absoluta confiança em suas próprias forças, o ânimo combativo e, naturalmente... o gênio, iam conquistá-la dentro de pouco tempo. (...) Em 1915 apresenta um primeiro concerto de suas obras e desencadeia tremenda reação, por parte da crítica conservadora e de quase todo o público. Mas a adversidade só o estimula] CORRÊA DE AZEVEDO, 1956: 253f.

¹⁸⁰ [Villa-Lobos convive com os principais compositores e intérpretes de todo o mundo: Ravel, Strawinsky, Bella Bartok, Falla, Koussevitsky, a todos cativando com a força de seu gênio e a simpatia que se irradia de sua desconcertante e impetuosa personalidade]. CORRÊA DE AZEVEDO, 1956: 262f.

¹⁸¹ [O impressionismo de Debussy, que êle só veio a conhecer tardiamente, nenhuma influência exerceu sobre a sua música (...) sôbre o qual o versimo italiano, êste sim, chegara a imprimir a sua marca o período em que Villa-Lobos ainda procurava encontrar o seus proprios caminhos. Mas era subretudo do Strawinsky daquele tempo que au suas obras se aproximavam inconscientemente, pela fatalidade de injunções históricas, quiza raciais (centras identidades de temperamento e sensibilidades entre rusos e brasileiros já têm sido muitas vezes constatadas), porque na realidade ambos marchavam paralelamente, e só muito mais tarde viriam a encontrar-se]. CORRÊA DE AZEVEDO, 1956: 254f. Originäre Schreibung.

¹⁸² Siehe CORRÊA DE AZEVEDO, 1956: 250f, 268f.

musikalischen Einfluss keinem Epigontum entsprach, zum anderen auch ein besonderer Werdegang, in welchem der Komponist durch den frühen Kontakt mit der Populärmusik einen einzigartigen Entdeckungsprozess durchlaufen habe. An dieser Stelle offenbart sich Corrêa de Azevedos Darstellung über Villa-Lobos als eine musikhistorische Konstruktion, in welcher sich zwischen der Bildungsgeschichte und einer modernistischen Nationalmusik ein Verhältnis erkennen lässt, dessen Erkundung die Musikgeschichtsschreibung überschreitet und zum autobiografischen Selbstverständnis hinführt.

Selbstinszenierung

In Corrêa de Azevedos Musikgeschichte trugen Villa-Lobos' frühe Erfahrungen zur Legitimation seiner späteren, von den Modernisten gelobten Nationalmusik bei. Eine solch biografische Beziehung zur städtischen Populärmusik in Rio de Janeiro hätte dennoch nicht ausgereicht, um eine wirklich nationale Ebene zu erlangen. (Wie bereits gezeigt, setzte die Idee der brasilianischen Musik nach Mário de Andrade eine grundlegende Wechselwirkung zwischen drei unterschiedlichen Elementen voraus.) In diesem Zusammenhang erscheint es notwendig, die musikalischen Entdeckungsreisen aufzugreifen, die ein diskursiver Gemeinplatz im damaligen brasilianischen Musikschritftum über Villa-Lobos waren. Die damals allgemein akzeptierte Vorstellung eines reisenden, die populäre Essenz Brasiliens entdeckenden jungen Mannes führte auf eine im Jahr 1949 veröffentlichte Monographie zurück, die der Diplomat und Musikforscher Vasco Mariz (1921–2017) zum Großteil auf der Grundlage seines direkten Kontakts mit Villa-Lobos geschrieben hatte.¹⁸³ Dabei gab der junge Verfasser die auktoriale Stimme wieder und gestaltete damit eine Lebensgeschichte, die für die künftige Musikgeschichtsschreibung höchst relevant sein würde und noch heute einen wertvollen Zugang zum kompositorischen Selbstverständnis des erwachsenen Villa-Lobos

¹⁸³ In dem 1947 von Corrêa de Azevedo verfassten Prolog ist zu lesen: „O seu livro é o primeiro que se publica no Brasil sobre o compositor dos ‘Choros’ e das ‘Bachianas Brasileiras’ e é o primeiro estudo biográfico e crítico sobre um músico brasileiro”. MARIZ, 1949: 8.

ist.¹⁸⁴ Dabei schickte der Musikforscher die ästhetischen Ideen Mario de Andrades hinsichtlich der brasilianischen Musik voraus und führte zwei Entwicklungsstufen an, an denen sich wiederum die zuvor thematisierte, mit der Gestaltung einer Nationalmusik zusammenhängende, narrative Struktur erkennen lässt.¹⁸⁵ Mariz informierte zunächst über die Populärmusik und wie sie den Komponisten noch vor den Erfahrungen mit städtischen Chorôes geprägt haben sollte. So habe die Familie Villa-Lobos in den 1890er Jahren vorübergehend Rio de Janeiro verlassen und im Bundesstaat Minas Gerais verweilt, wo die lokale Populärmusik bei Villa-Lobos erste musikalische Eindrücke hervorgerufen habe. Weiterhin habe die ländliche Musik „unauslösllich sein Unbewusstsein“ geprägt, so Mariz, indem er als Kind „ohne es zu merken jene Folklore aufsaugte, die er später universell machen würde.“¹⁸⁶

So wurden Ereignisse thematisiert, die zeitlich vor dem väterlichen Violoncello-Unterricht beziehungsweise vor der ersten Kontaktaufnahme mit der Kunstmusik europäischer Prägung gelegen haben müssen. Diese Bildungsphase erreichte in Mariz' Monographie einen narrativen Höhepunkt mit den Entdeckungsreisen, die Villa-Lobos innerhalb Brasiliens unternommen habe und für die Entwicklung seiner kompositorischen Identität im Hinblick auf eine künftige Nationalmusik grundlegend sein sollten. In diesem Zusammenhang schilderte Mariz das Abenteuer eines achtzehnjährigen Komponisten, welcher im Jahr 1905 im Norden Brasiliens „auf der Suche nach sonderbaren Aspekten der lokalen Kultur die skurrilsten Viertel der Städte Salvador und Recife betrat, in die Sertãos jener Bundesländer eindrang und Saisons in Zuckerrohrpflanzungen sowie Landgütern verbrachte“.¹⁸⁷ Während dieser

¹⁸⁴ Im Jahr 1989 schrieb Mariz rückblickend über die erste Auflage dieses mehrfach verlegten Textes und bezeichnete sie als „uma obra bastante imatura, com adjetivação enfática, se bem que com documentação valiosa e então inédita.“ MARIZ, 1989: 7. Die 1949 veröffentlichte Monographie basierte zum Teil auf einen autobiografischen Textes Villa-Lobos aus dem Jahr 1941, der dem Verfasser nicht zur Verfügung steht. Vgl. PEPPERCORN, 1972: 26.

¹⁸⁵ Siehe den Bezug zu Mário de Andrade in MARIZ, 1949: 15f.

¹⁸⁶ [Datam dessa época as primeiras impressões musicais de Villa Lobos: a música rural, sertaneja, encantou-o de tal modo que se lhe gravou indelévelmente no subconciente (...) o pequeno *Tuhú* deliciava-se com as modas caipiras, sofria as penas do tocador de pinho, enfim, embebia-se, sem o saber, daquele folklore que universalizaria mais tarde]. MARIZ, 1949: 25. Originäre Schreibung.

¹⁸⁷ [Metu-se pelos bairros mais duvidosos da cidade do Salvador e do recife, em busca de aspectos curiosos do populário local, embrenhou-se nos sertões daqueles Estados, passou largas temporadas em engenhos e fazendas do interior]. MARIZ, 1949: 34.

Expeditionen habe Villa-Lobos die lokale Musik miterlebt und „Themen sowie populäre Lieder“ gesammelt beziehungsweise transkribiert.¹⁸⁸ Als Teil eines weiteren, im Süden Brasiliens verorteten Abenteuers schilderte Mariz die Geschichte einer gescheiterten Liebesbeziehung, die der Komponist habe beenden müssen, denn „Villa-Lobos spürte, er musste seine ewige Wallfahrt fortsetzen und weiter für eine mittels seiner eigenen Leistungen als talentierter Künstler erreichte Anerkennung kämpfen“.¹⁸⁹ In der Erzählung kehrte Villa-Lobos im Jahr 1907 nach Rio de Janeiro zurück, wo er „mit einundzwanzig Jahren auch die künstlerische Volljährigkeit erreichte und sein erstes typisches Werk schrieb, die *Cânticos Sertanejos* für Kleinorchester, wo er die brasilianische musikalische Umgebung mit regionalen, musikalisch-technischen Prozessen nachzuahmen versuchte“.¹⁹⁰ Kurz danach habe er eine weitere Entdeckungsreise in den Norden Brasiliens unternommen, in der „die folkloristische Sammlung auch gut war“ und sogar Kontakt mit indianischer Musik aufgenommen worden sei.¹⁹¹ Daraufhin sei der Komponist im Jahr 1912 nach Rio de Janeiro zurückgekehrt und habe erst dann „die Partituren der klassischen und romantischen Autoren“ studiert.¹⁹² An dieser Stelle bezog sich Mariz auf den musikalischen Einfluss durch Wagners Orchestrierung und Harmonie, die Villa-Lobos nur vorübergehend beeinflusst haben sollten, „denn, wie der Maestro sagt, *nachdem ich irgendwelchen Einfluss spüre, schüttle ich ihn ab und springe heraus*“.¹⁹³ Das Ende dieser Bildungsphase verortete der Verfasser bei den ersten kompositorischen Auftritten in

¹⁸⁸ [Já na primeira viagem ao Norte, Villa-Lobos, apesar de sua extrema mocidade e da pequena experiência em assuntos folclóricos aproveitou-se de seu ouvido extraordinário para recolher temas e canções populares]. MARIZ, 1949: 34.

¹⁸⁹ [Embora fôsse sedutora a oportunidade de entrar para uma família respeitável e adquirir estabilidade financeira, Villa Lobos sentiu que devia prosseguir sua infundável peregrinação, continuar a luta por um lugar ao sol, obtido por seus méritos pessoais de artistas talentoso.] MARIZ, 1949: 35.

¹⁹⁰ [Em 1907 estava Villa Lobos de novo no Rio e, ao completar 21 anos, atingiu também a maioridade artística ao escrever sua primeira obra típica, os *Cânticos Sertanejos*, para pequena orquesta, onde procurou reproduzir o ambiente musical brasileiro por meio dos processos técnicos musicais regionais]. MARIZ, 1949: 36. Die *Suite dos cânticos sertanejos* datierte Mariz auf das Jahr 1910. MARIZ, 1949: 139.

¹⁹¹ [No alto Purus teve oportunidade de pagar boa cacheça a um grupo de índios bolivianos, que le forneceram epreciável material folclórico]. MARIZ, 1949: 37.

¹⁹² [Data dessa época o estudo que Villa Lobos fêz das partituras dos autores clássicos e românticos]. MARIZ, 1949: 38. Originäre Schreibung.

¹⁹³ [Destarte encontramos nas óperas de Villa Lobos grande influência da orquestração e harmonia wagnerianas, bem como resquícios da linha melódica pucciniana. Essa foi, todavia,

Rio de Janeiro im Jahr 1915, da zu diesem Zeitpunkt „die Persönlichkeit Villa-Lobos bereits gefestigt ist und der Kampf, den er durch seine Zielstrebigkeit und sein Talent gewinnen würde, begann“.¹⁹⁴

In der obigen Erzählung knüpft sich die Vorstellung einer abenteuerlichen Suche nach dem eigenen kreativen Selbst mit dem modernistischen Prinzip einer auf der Populärmusik Brasiliens basierten Nationalmusik an, die von Villa-Lobos nicht nur musikalisch, sondern auch biografisch verkörpert zu sein schien. An dieser Stelle muss die narrative Rolle der Biografie erneut zum Vorschein gebracht werden, denn die Entwicklungserzählung über Villa-Lobos war zum einen Teil eines umfassenden Diskurses, der die Musikgeschichtsschreibung bestimmte. Zum anderen gehört Villa-Lobos' kompositorisches Selbstverständnis mitberücksichtigt, da es heutzutage bewiesen ist, dass das von ihm Gesagte überwiegend einer ästhetisierenden Konstruktion entsprach. Die von Villa-Lobos geschilderten Entdeckungsreisen waren zum Großteil ein Produkt seiner Vorstellungskraft in den 1920er Jahren, als er sich insgesamt etwa fünf Jahre in Paris aufhielt und direkten Kontakt mit dortigen Kulturkreisen aufnahm.¹⁹⁵ Mit dem Ziel, als unbekannter ausländischer Komponist die öffentliche Aufmerksamkeit auf sein Oeuvre zu lenken, konzentrierte sich Villa-Lobos auf das exotische, auf außereuropäische Kulturen gerichtete Interesse, welches ihm im Pariser Kontext von Beginn an eine gewisse Attraktivität verlieh. Diese machte er sich mittels einer autobiografischen Inszenierung zu nutzen.

Davon zeugt der am 19. Dezember 1927 publizierte, auf der Titelseite der Zeitung *L'Intransigeant* gedruckte Artikel *Musique cannibale* von Lucie Delarue-Mardrus (1874–1945) in einer exemplarischen Art und Weise, denn dieser als Musikkritik konzipierte Text ist eine frühe Darstellung Villa-Lobos' als Entdeckungsforscher der brasilianischen Folklore. In der Erzählung

uma influência passageira, pois, no dizer do mestre, logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e pulo fora]. MARIZ, 1949: 39.

¹⁹⁴ [No capítulo que se segue, a personalidade de Villa Lobos já está formada: iniciara a luta que venceria graças a sua tenacidade e talento]. MARIZ, 1949: 39.

¹⁹⁵ Zur Authentizität dieser Reisen siehe PEPPERCORN, 1972: 25ff. Nach der „Semana de arte moderna“, d. h. Mitte 1922 gelang es Villa-Lobos dank eines Teilstipendiums und der finanziellen Hilfe von Bekannten nach Europa zu fahren. Dort hielt sich der Komponist bis 1924 und wiederum zwischen 1927 und 1930 vor allem in Paris auf.

sei der Komponist auf einer musikalischen Forschungsreise von Anthropophagen entführt, drei Tage an einem Pfosten festgehalten und dazu gezwungen worden, eine ihm gewidmete indianische Tötungszeremonie zu beobachten. Der Autorin zufolge habe „Villa-Lobos erzählt, er war während dieser drei Tage des Schreckens buchstäblich des Denkens beraubt. Trotzdem zeichnete sein mit Musik gefülltes Gehirn alles auf was es hörte. Bevor die drei Tage endeten, wurde er von den Weißen befreit und kam aus diesem grausamen Abenteuer mit Rhythmen und Modulationen zurück, mit denen er seine Kompositionen versorgte“.¹⁹⁶ Die weiter oben thematisierte biografische Legitimation für die Nationalmusik betrat hierbei ein fantastisches Neuland. In diesem Sinne fühlte sich Mariz noch im Jahr 1949 zu einer Erklärung verpflichtet, als er in seiner Monographie darauf hinwies, Villa-Lobos habe zunächst das von diesen Phantasien erweckte Interesse an seiner Musik ausgenutzt und erst danach die Wahrhaftigkeit dieser Erzählung öffentlich bestritten.¹⁹⁷ Für die Zwecke der vorliegenden Untersuchung ist es letztendlich gleichgültig, ob die fragliche Schilderung auktorialen oder musikkritischen Ursprungs war. Grundlegend ist einerseits, dass die genannte Erzählung das exotische Interesse im damaligen Pariser Kontext hervorhebt,¹⁹⁸ auf welchen der dem Komponisten zugeschriebene Spruch „Ich bin Folklore, die von mir komponierten Melodien sind so folkloristisch wie die von mir gesammelten“ als ein Beweis für ein Verhältnis zwischen Biografie und Populärmusik zurückzuführen scheint.¹⁹⁹ Betrachtet man andererseits die in der vorliegenden Arbeit bereits erkundeten Studienfälle, so lässt sich weiterhin eine diskursive

¹⁹⁶ [Villa-Lobos raconte qu’il fut, pendant ces trois jours d’horreur, littéralement privé de pensée. Et cependant, son cerveau, pétri de musique, enregistrait à son insu tout ce qu’il entendait. Délivré par les Blancs avant l’expiration des trois jours, il revint de cette effroyable aventure muni d’un bagage de rythmes et de modulations dont il a depuis nourri ses compositions]. DELARUE-MARDRUS, 1927: 1.

¹⁹⁷ Siehe MARIZ, 1949: 58f. Dort wies Mariz zudem auf eine portugiesische Übersetzung der von Hans Staden verfassten *Warhaftige Historia* (1557) auf, die Delarue-Mardrus als Inspiration für ihre Schilderung genutzt haben sollte. In der von Staden erzählten Gefangenschaft kann man zwar inhaltliche Ähnlichkeiten mit Delarue-Mardrus’ Artikel finden (Vgl. STADEN, 1930: 61, 65, 71). Sie deuten aber insgesamt nicht darauf hin, dass die Autorin eine portugiesische Übersetzung, die in Besitz Villa-Lobos’ gewesen wäre, als Inspiration genutzt hätte, wie Mariz es schilderte. In diesem Sinne hätte Stadens Text gleichfalls die Grundlage einer von Villa-Lobos selbst erzählten Schilderung sein können.

¹⁹⁸ Exemplarisch dazu FLÉCHET, 2004: 83.

¹⁹⁹ [If asked by reporters to identify the sources of the indigenous melodies, however, Villa-Lobos would sometimes tell them: “I am folklore. The melodies I compose are as truly as the ones I collect”]. APPLEBY, 2002: 25.

Kontinuität beobachten, wobei die Abenteuer Villa-Lobos' als eine extreme Version vorheriger musikhistorischer Narrative über kreative Bildungsgeschichten betrachtet werden kann. Diese schien Villa-Lobos aufzunehmen und an den Kontext, in dem jene biografisch geprägte Narrativität literaturhistorisch entstanden war, anzupassen. Dieser Prozess hatte weiterhin bedeutende Auswirkungen nicht nur auf der musikkritischen, sondern auch auf der kompositorischen Ebene.

Es ist wichtig zu erwähnen, dass Villa-Lobos' Interesse an den indianischen Kulturen Brasiliens und der mit diesen befassten ethnographischen Forschungen in den 1920er Jahren zu einer systematischen Auseinandersetzung mit Lokalitätsbezügen wandelte.²⁰⁰ In diesem Zusammenhang entstanden die 1926 in Rio de Janeiro komponierten und in der Pariser Salle Gaveau am 5. Dezember 1927 aufgeführten *Três poemas indígenas* (Drei indianische Gedichte) und das *Chôros n°10*, wobei die ersten für Sopran und Orchester realisierten Kompositionen zum Teil auf tatsächlichen indianischen Melodien beruhten. Das für gemischten Chor und Orchester komponierte *Chôros n°10* enthält hingegen nicht nur authentische und vom Komponisten erfundene indianische Melodien,²⁰¹ sondern auch ein explizites Zitat aus der Populärmusik zusammen mit Melodien von Vogelgesängen aus verschiedenen Regionen Brasiliens mitsamt Andeutungen indianischer Lautmalereien.²⁰² Mit diesen Elementen war sichergestellt, dass das Werk in Paris Aufsehen

²⁰⁰ Exemplarisch hierfür sind vokalinstrumentale Werke wie das *Chôros n°3* (1925) oder das in Paris uraufgeführte *Noneto (Impressão rápida de todo o Brasil)* (1923) mit ihren jeweiligen indianischen und populären musikalischen Elementen. Über die indianischen Melodien in *Chôros n°3* und den Bezug zur Populärmusik in *Noneto* siehe PEPPERCORN, 1972: 167ff.; BÉHAGUE, 2001. Unbedingt zu erwähnen sind die Pionierfeldforschungen von Edgar Roquette-Pinto, der im Jahr 1912 eine fünfmonatige Expedition im damaligen Mato Grosso durchführte und dabei Musik der Pareci- und Nambiquara-Indianer auf Phonographenzylinder aufzeichnete. Diese Musik wurde teilweise in *Rondônia* (1917) transkribiert und veröffentlicht. Villa-Lobos hatte in Rio de Janeiro Zugang zu diesen Materialien. Siehe PEREIRA, PACHECO, 2008.

²⁰¹ Beispielsweise nutzte Villa-Lobos zwei von Roquette-Pinto gesammelte Melodien der Pareci-Indianer für das erste Stück der *Três poemas indígenas* und auch für das *Chôros n°10*. Siehe bspw. BÉHAGUE, 1994: 91. Siehe auch Anm. Nr. 200.

²⁰² Siehe BÉHAGUE, 1994: 89ff. Das *Chôros n°10* trägt den Untertitel *Rasga o coração* und weist dadurch auf die Eingliederung eines gleichnamigen, damals im Choro-Milieu typischen Liedes – *Modinha* – hin, dessen Melodie Anacleto de Medeiros komponierte und 1907 veröffentlicht hatte. Zu dieser Melodie veröffentlichte Catulo da Paixão Cearense im Jahr 1909 ein Gedicht namens *Rasga o coração*. Vgl. NEVES, 1977b: 64; NÓBREGA, 1975: 101.

erregen würde.²⁰³ So bezeichnete Delarue-Mardrus den zweiten Satz des *Chôros n°10* als „den merkwürdigsten, sensationellen Teil des Konzerts (...) den der Überlebende aus der musikalischen Erinnerung an die drei qualvollen Tage seiner Agonie schuf“.²⁰⁴ Weiterhin behauptete sie: „Ein neuer Saft fließt in der Komposition Villa-Lobos. Sein Umgang mit dem Chor; die Kraft, die Jugend, die Ehrlichkeit seiner Entdeckungen; die unbekannt Instrumente, die er ins Schlagzeug integriert, welches seinerseits eine wichtige Rolle in seinem Orchester spielt, diese atemberaubende Musik lässt das Wilde lebendig werden, zwingt zum Erstaunen und ebenso zur Bewunderung, obwohl die modernen Zuhörer, nach Darius Milhaud, Poulenc und den anderen, bereits an alles gewöhnt sind.“²⁰⁵

Die Rezension Delarue-Mardrus' weist gemeinsame Aspekte mit den zuvor erkundeten musikhistorischen Lektüren auf. Dadurch, dass die Autorin die Nationalität des Komponisten sowie seine Entdeckungsreisen mehrfach betonte, schien sie ein durch die Herkunft und den Lebensweg bedingtes Element zu betonen,²⁰⁶ welches Almeida in der ersten Auflage seiner *História da música brasileira* (1926) bereits exemplarisch angesprochen hatte. Dort schrieb der Musikforscher: „Villa-Lobos Musik enthüllt unseren ganzen Geist mit seinen Andeutungen, seinem Rhythmus, seiner Umgebung (...). Der nationale Charakter ist nicht nur in der thematischen Musik, sondern im Geist, der sie inspiriert. Dies würden wir zwar von jedem Land sagen, wird aber deutlicher von denjenigen, deren Musik charakteristisch ist, durch unvergängliche Monumente gezeigt.“²⁰⁷ Zu diesen diskursiven Verbindungen

²⁰³ Vgl. GUÉRIOS, 2003: 144ff.

²⁰⁴ [Mais la partie la plus étrange, la plus sensationnelle du concert fut la dernière, chœur mixte et orchestre maniés par le rescapé que s'est souvenu des angoissants trois jours de son agonie en musique]. DELARUE-MARDRUS, 1927: 1.

²⁰⁵ [Une sève toute neuve circule dans la composition de Villa-Lobos. L'emploi qu'il fait des chœurs, la puissance, la jeunesse, la sincérité de ses trouvailles, les instruments inconnus qu'il introduit parmi la batterie, laquelle joue un rôle considérable dans son orchestre, cette musique hallucinante sent le sauvage à plein nez et force l'étonnement et même l'admiration, alors que les auditoires modernes sont littéralement, depuis Darius Milhaud, Poulenc et les autres, habitués à tout]. DELARUE-MARDRUS, 1927: 1.

²⁰⁶ Hierauf bezog sie sich zwar phantasievoll, aber explizit: „Du reste, Villa-Lobos est né dans le Matto, partie forestière du Brésil, et sa mère était Indienne. Il faillit donc être mangé par les demi-siens.“ DELARUE-MARDRUS, 1927: 1.

²⁰⁷ [A musica no Snr. Villa Lobos revela o nosso espirito em toda a sua suggestão, no seu ritmo, no seu ambiente, mas isso sem deixar de ser profundamente humano, com as preocupações de seu agudo pensamento. Não é só na musica thematica que está o caracter nacional, mas no espirito que a inspira. Isso aliás diriamos de qualquer paiz e demonstram,

gehört außerdem eine auf das Primitive ausgerichtete Originalität, die Delarue-Mardrus im Vergleich zu der damaligen Pariser Kunstmusik als positiv ansah und somit den modernistischen Lektüren am Beispiel Oswald de Andrades ebenfalls zu entsprechen schien. Schließlich wird aus dieser Gegenüberstellung teilweise ersichtlich, inwieweit das bislang erkundete Musikschritttum von einem Gedankengut bedingt war, welches mitteleuropäische Vorbilder und daraus abgeleitete ästhetische Kriterien prägten, was insgesamt die zuvor zitierte Frage von Renato Almeida erneut in den Vordergrund stellen kann.²⁰⁸ Die genannten Autoren unterlagen insgesamt einem diskursiven Netz, das Villa-Lobos' autobiografische Inszenierung und ästhetische Entscheidungen ebenfalls umfasste und kurz danach neue materielle, ebenfalls mit der Idee der Nationalmusik einhergehende Dimensionen aufzeigen würde.

Die biografische Legitimierung für die Nationalmusik verließ in den 1930er Jahren den Bereich der fantastischen Inszenierung und nahm mit der bestehenden Realität verbundene Züge an. Villa-Lobos' Rückkehr nach Brasilien im Jahr 1930 stimmte zeitlich mit dem Anfang einer durch einen Putsch an die Macht gekommenen nationalistischen Regierung überein, deren politische Maßnahmen vor allem auf bisher benachteiligte soziale Schichten ausgerichtet waren. In Zusammenhang mit einer erneuten Unterstützung der schulischen Erziehung gelang es dem Komponisten im Jahr 1932 zum Leiter der Superintendência de Educação Musical e Artística in Rio de Janeiro ernannt und dabei mit dem Entwurf und der Implementierung bundesweit orientierter musikpädagogischer Pläne betraut zu werden.²⁰⁹ Im selben Jahr veröffentlichte er beispielsweise den *Guia prático* (Praktischer Führer), eine dem musikalischen Erbe Brasiliens gewidmete und für Klavier arrangierte Melodiensammlung, mit welcher Villa-Lobos nun eine bislang nie erreichte Wirkung auf einer massiven, im strikten Sinne des Wortes nationalen Ebene erlangen konnte. Auch widmete er sich systematisch dem Chorgesang und organisierte bis in die 1940er Jahre mehrere Massenveranstaltungen, in denen

com maior evidencia ainda, aquelas cujas musicas são características, através de monumentos imperecíveis]. ALMEIDA, 1926: 171f. Originäre Schreibung.

²⁰⁸ Siehe Anm. Nr. 151.

²⁰⁹ Das Amtseintrittsdatum nach MAGALDI, 2005b.

die musikalische Evokation eines Nationalgefühls angestrebt wurde und die nicht zuletzt aufgrund der Mitwirkung von Kindern und Jugendlichen den Interessen der damaligen Regierung entgegen kamen. Kurz gesagt wurde Villa-Lobos in dieser Zeit zum offiziellen, staatlich geförderten Komponisten der Nationalmusik.²¹⁰ Diese politisch bezogenen Aktivitäten, für welche die Gründung des Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (1942) und der Academia Brasileira de Música (1945) exemplarisch sind, erschöpften sich dennoch keineswegs in seinem brasilianischen Amt. Weiterhin muss Villa-Lobos' erste Reise in die Vereinigten Staaten von Amerika im Jahr 1944 beziehungsweise auf dem Höhepunkt der zuvor erwähnten Förderung inter-amerikanischer Beziehungen durch die US-amerikanische Außenpolitik berücksichtigt werden, denn obwohl seine Musik seit Ende der 1920er Jahre dort aufgeführt wurde, gelang es ihm erst in dieser Zeit, Konzertreihen mit überwiegend positiver Rezeption zu dirigieren und dadurch seine Karriere definitiv auf ein internationales Niveau zu katapultieren.²¹¹ Ende der 1940er Jahre erreichte Villa-Lobos einen Status, der – dank zahlreicher Aufträge und Auftrittshonorare – das Ende der für seine frühe Laufbahn kennzeichnenden finanziellen Einschränkungen bedeutete. (Dies beeinflusste wiederum seine kompositorische Praxis: In seinem Schaffen, zu dem sogar ein auf Englisch gesungenes Musical zählte, waren die brasilianischen Lokalisierungsbezüge nicht mehr vorrangig.)²¹² Gewissermaßen war Villa-Lobos in dieser Phase nicht mehr dazu gezwungen, sein ästhetisches Daseinsrecht durch systematisch einbezogene Lokalisierungsbezüge auf das musikalische Kulturgut seines Heimatlands zu rechtfertigen. Er wandte sich stattdessen einer für ihn neuen Internationalität zu, die einen weiteren, zu jenem seiner frühen Pariser Zeit vergleichbaren Anpassungsprozess bedeutete.

²¹⁰ Man muss dazu anmerken, dass es hierbei um eine zwischen dem Komponisten und der damaligen Regierung entstandene Doppelwirkung ging, die beiden Seiten Vorteile brachte. Vgl. CHERNAVSKY, 2003: 69. Da der sogenannte Estado Novo zwischen 1937 und 1945 autoritäre Merkmale aufzeigte, zu denen die Zensur der unabhängigen Presse, antikommunistische Maßnahmen und ein allgemeiner Zentralismus zählten, muss diese machtbezogene Dimension der zeitgenössischen, kompositorischen und institutionellen Tätigkeit Villa-Lobos' unbedingt berücksichtigt werden. Eine erweiterte Untersuchung der Idee der Nationalmusik in dieser politischen Konstellation würde jedoch weit über die Grenzen der vorliegenden Arbeit hinausgehen.

²¹¹ Vgl. APPLEBY, 2002: 146.

²¹² Vgl. GUÉRIOS, 2003: 199; APPLEBY, 2002: 156.

Resonanzen in den 1950er Jahren

Eine organisch dargestellte Entwicklung der Nationalmusik musste sich im Erreichen einer nationalen Essenz erschöpfen. Hierauf weisen die weiter oben erörterten Lektüren hin, in denen eine von Villa-Lobos erlangte musikästhetische Vervollständigung der Idee der Nationalmusik mehrfach angedeutet wurde. Diese ergab sich in den 1920er Jahren aus dem Ineinandergreifen der für die Populärmusik Brasiliens konstitutiven Elemente und schien dadurch einem auf die nationale Kunst ausgerichteten, modernistischen Konzept zu entsprechen. Diese Vorstellung würde sich trotz neuer kompositorischer Entwicklungen in der Zeit fortsetzen.

Als Hans-Joachim Koellreutter im anfangs erwähnten Darmstädter Vortrag auf die Nationalmusik sowie auf ihren grundlegenden Bezug zur Volksmusik hinwies, stellte er das Beispiel der 1926 von Villa-Lobos komponierten, auf folkloristischen Melodien basierten *Cirandas* vor. Dem deutschstämmigen Komponisten zufolge gehörten diese Stücke „zu dem Charakteristischen, was die lateinamerikanische Klaviermusik folkloristischen Inhalts hervorgebracht hat“. Er fügte hinzu: „In dieser Musik stellen sich dem Volkstum noch keinerlei Hemmungen entgegen. Es durchdringt Melodik, Rhythmik und Klangbildung. Die Klänge indianischer Panflöten, wie sie schon zur Zeit der Entdeckung Amerikas erklingen sein mögen, monotone afrikanische Kirchengesänge, orgiastische heidnische Opfergesänge oder die naiven volkstümlichen Melodien europäischer Einwanderer – all das schwingt in dieser Musik mit.“²¹³ So erkennt man an dieser einfallsreichen evolutionistischen Interpretation einerseits diejenigen Elemente, die das Konzept einer modernistischen brasilianischen Musik nach Mário de Andrade vereint hatten und nun aus einer mitteleuropäischen, stereotypisierten, mit Delarue-Madrus' Phantastik zu Recht vergleichbaren Perspektive her erneut präsentiert wurden. Dabei zeigt sich zudem eine nationale Essenz, welche Villa-Lobos' Musik noch Anfang der 1950er Jahre verkörperte und die ihres Wesens wegen keiner weiteren Entwicklung mehr fähig zu sein schien. Des-

²¹³ KOELLREUTTER, 1997: 172.

halb stellte Koellreutter der Nationalmusik Villa-Lobos' die mitteleuropäische Neue Musik gegenüber und signalisierte ein vermeintliches Problem lateinamerikanischer Komponisten mit der folgenden Frage: „[W]ird es und, wenn ja, inwieweit wird es den Komponisten gelingen das aufgedeckte Material der Volksmusik zu verwandeln, um es im schöpferischen Sinne auszuwerten?“²¹⁴

Das musikgeschichtliche Konzept, in dem die nationale Substanz als Diskurselement bestand beziehungsweise als kompositorisches Problem zu behandeln war, spielte in den 1950er Jahren noch eine wichtige Rolle. In einem ähnlichen Sinne wurde in den zuvor vorgestellten Studienfällen die Legitimation hinsichtlich mitteleuropäischer musikästhetischer Maßstäbe, die politische Dimension kompositorischer Praktiken sowie eine biografische basierte Narrativität erschlossen, welche insgesamt epochen- und stilübergreifende Konstanten waren. Diese rechtfertigen die Annahme, dass die Idee der Nationalmusik als eine eher netzartige diskursive Struktur zu betrachten ist. Sie umfasste das Niveau der einzelnen Komponisten, wobei ihre Anpassungsfähigkeit ein äußerst komplexes und veränderliches Bild aufzuzeigen vermochte. So war das von Koellreutter oben angedeutete musikhistorische Konzept relevant für die Komposition zeitgenössischer Kunstmusik am Anfang der 1950er Jahre und ging daher der Entstehung elektroakustischer Musik historisch unmittelbar voraus. So ein Konzept konnte aber die mit der Nationalmusik einhergehende Bedeutungskonstellation erkenntnistheoretisch nicht vollkommen aufgreifen; es schien vielmehr auf deren diskursiven Konstanten zu beruhen.

3. Neue Musik

Die Untersuchung des vorelektroakustischen Musikschrifttums brachte unterschiedliche Tendenzen ins Licht, die insgesamt das Bild eines flexiblen narrativen Gerüsts darstellen. Diese werden als methodische Grundlage für die nachfolgenden Erwägungen angenommen. Hinsichtlich der Anfänge elektroakustischer Komposition in Lateinamerika wird im Folgenden die Re-

²¹⁴ KOELLREUTTER, 1997: 173.

zeption der mitteleuropäischen Neuen Musik ergründet, da sie sich musikhistorisch als ein Gegensatz zur Idee der Nationalmusik betrachten lässt. Die Neue Musik wird hier kompositionstechnisch als atonale und zwölftönige Musik verstanden und an exemplarischen Studienfällen im Musikschrifttum untersucht.²¹⁵ Die Analyse richtet sich auf zwei Komponisten, welche die südamerikanische Rezeption mitteleuropäischer atonaler sowie zwölftöniger Musik exemplarisch darstellen und zu einem musikhistorischen Gegenstand gemacht werden, an den sich die bereits gewonnene Erkenntnis richtet. In diesem Zusammenhang soll weiterhin der gesamte zuvor erkundete Diskurs hinsichtlich des Identitätsbegriffs aufgegriffen werden. Dabei wird ein besonderer Wert auf diejenigen diskursiven Elemente gelegt, die über die Grenzen der Musikgeschichtsschreibung hinausgehen und eine kulturwissenschaftliche Interpretation möglich machen. Die Aneignung mitteleuropäischer musikalischer Tendenzen am Beispiel der Neuen Musik wird am Ende dieses Abschnitts wiederum in den Vordergrund treten und dabei eine musikhistorische Brücke zur Entstehung der elektroakustischen Komposition in Lateinamerika bilden.

Neue Musik als Forderung

In einem am 8. April 1952 in der chilenischen Wochenzeitung *Pro Arte* veröffentlichten Aufsatz äußerte sich der in Freiburg geborene Flötist und Komponist Hans-Joachim Koellreutter über die zeitgenössische Musik in Brasilien und formulierte dabei ein ästhetisches Prinzip, das inhaltlich mit dem zuvor thematisierten Darmstädter Vortrag konzeptuell übereinstimmt. Nun schrieb er: „Kreation bedeutet etwas zu erfinden, das es vorher nicht gab. Ein Kunstwerk muss nicht nur wertvoll, sondern auch etwas Neues repräsentieren, einen eigenen Charakter, einen Stil haben, welcher es von dem Schaffen

²¹⁵ Es gilt jedoch vorzuschicken, dass die modernistischen Konzepte der Nationalmusik Brasiliens auch einer Form Neuer Musik entsprachen, sofern man die frühe deutschsprachige Prägung des Begriffs am Anfang des 20. Jahrhunderts und dessen übergreifende Charakteristika, darunter die Idee einer ästhetischen Zeitbezogenheit, die Opposition gegenüber einer vergangenen Romantik sowie eine allgemeine neue musikästhetische Orientierung, in Betracht zieht. Dies kann beispielsweise mit Oswald de Andrades musikästhetischer Kritik verglichen werden, welche abgesehen von ihrem Entstehungskontext und spezifischen Merkmalen mit der oben genannten mitteleuropäischen Begrifflichkeit übereinzustimmen scheint, Vgl. die unterschiedlichen Perspektiven des Begriffes der Neuen Musik um das Jahr 1919 in VON BLUMRÖDER, 1981: 34ff., auch 131f.

der vergangenen Welt unterscheidet. Die Kunst (...) entwickelt sich wie das Sozialleben, sie erneuert sich ständig und ist niemals rückwärts gerichtet.“²¹⁶ In seiner Argumentation bedauerte Koellreutter die Rückständigkeit mancher brasilianischen KomponistInnen gegenüber den neuesten, auf das Schaffen Anton Weberns zurückführenden mitteleuropäischen musikalischen Entwicklungen. Er begründete seine Stellungnahme rückblickend mit dem Bezug auf Villa-Lobos, welcher, so Koellreutter, „der einzige Revolutionär unter den brasilianischen Komponisten war, der einzige, der an einer erneuernden Bewegung auf internationaler Ebene Anteil hatte. Die brasilianische Musik unserer Zeit erweist sich als ein erschreckendes Epigonentum.“²¹⁷ Aus dieser kategorischen Einschätzung heraus lässt sich zum einen erschließen, inwieweit die angedeutete Internationalisierung demselben Maßstab folgte, der in der vorliegenden Untersuchung hinsichtlich anderer Forschungsgegenstände bereits erkannt wurde und auf einer meist positiv bewerteten Gleichzeitigkeit zwischen lokalen und mitteleuropäischen Stilrichtungen beruhte. Zum anderen muss das Werturteil über Villa-Lobos in seinem Kontext gesehen und somit als eine indirekte Kritik an denjenigen national orientierten KomponistInnen aufgefasst werden, die in Brasilien Ende der 1940er Jahre eine Polemik gegen die von Koellreutter eingeführte Zwölftontechnik angestiftet hatten. Die daraus entstandene Situation prägte die Rezeption der mitteleuropäischen Neuer Musik in Brasilien.

Koellreutters kompositorische sowie pädagogische Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik hatte im Jahr 1940, das heißt erst drei Jahre nach seiner Ankunft in Rio de Janeiro begonnen. Diesem Prozess lag ein auf musikalische Neuerungen orientiertes Interesse zugrunde, welches nicht in Brasilien, sondern bereits 1935 in Berlin und 1936 in Genf durch Koellreutters jeweilige Mitwirkung bei zwei Vereinen, nämlich einem Arbeitskreis für

²¹⁶ [Creación significa inventar algo que antes no existía. La obra de arte, además de ser valiosa, debe representar algo nuevo, debe tener su sello propio, un estilo que la distinga de las creaciones del mundo pasado. (...) El arte, querido amigo, así como la vida social evoluciona, se renueva constantemente y nunca vuelve hacia atrás]. KOELLREUTTER, 1952: 2. Den Verweis auf diesen Artikel fand der Verfasser ursprünglich in FUGELLIE, 2018: 471.

²¹⁷ [No comprendo el atraso de la música brasileña, el espíritu reaccionario y conservador de sus músicos. Villa Lobos fue el único revolucionario entre los compositores brasileños; fue el único que participó de un movimiento renovador en el plano internacional. La música brasileña de nuestro tiempo es de un “epigonismo” que asusta]. KOELLREUTTER, 1952: 2.

Neue Musik und einem Cercle de musique contemporaine, entstanden war.²¹⁸ Dem Modell dieser kollektiven Erfahrungen folgend pflegte der emigrierte Komponist von Beginn an enge Kontakte zu zahlreichen brasilianischen MusikerInnen und KomponistInnen, mit denen er zwischen 1939 und 1951 verschiedene Konzerte, Publikationen sowie Radiosendungen gestaltete. Diese wurden mehrheitlich unter dem Namen *Música Viva* bekannt und konzentrierten sich hauptsächlich auf die zeitgenössische – nicht ausschließlich atonale oder zwölftönige – Kunstmusik von brasilianischen beziehungsweise lateinamerikanischen KomponistInnen. Die musikästhetische Orientierung der als *Música Viva* bezeichneten Gruppe wurde durch den lokalen Kontext bestimmt, welcher von der offiziell unterstützten, national ausgerichteten Kunstmusik wie der Villa-Lobos' tief geprägt war. Dabei wurden den neuesten musikalischen Tendenzen mitteleuropäischer Prägung nur geringe Entfaltungsmöglichkeiten eingeräumt. Gegen diese musikalische Umgebung richtete sich *Música Viva*.

Die Reaktion der Gruppe lässt sich auf programmatischer Ebene an dem am 1. Mai 1944 von Koellreutter und einigen mit ihm assoziierten MusikerInnen signierten Manifest exemplarisch zeigen. Dort wurde die gesellschaftshistorische Bedeutung der zeitgenössischen Kunstmusik wie folgt angesprochen: „*Música Viva* wird durch die Verbreitung der modernen musikalischen, insbesondere vom amerikanischen Kontinent stammenden Schöpfung (...) zeigen, dass es in unserer Epoche auch Musik gibt, die Ausdruck ihrer Zeit und eines neuen Denkens ist. Die geistige Revolution, die die Welt heutzutage durchmacht, wird die zeitgenössische Produktion weiterhin beeinflussen. Diese radikale Veränderung, die sich auch in den klanglichen Mitteln nachweisen lässt, ist der Grund für das vorübergehende Unverständnis gegenüber der neuen Musik.“²¹⁹ Dabei ist die Aneignung der mitteleuropäi-

²¹⁸ Siehe KATER, 2001: 178.

²¹⁹ [*Música Viva*, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência. A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova]. Das Manifest wurde von Aldo Parisot, Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Egydio

schen Neuen Musik als ein lokaler Ausdruck nicht nur kompositionstechnischer, sondern vor allem sozialhistorischer Entwicklungen zu begreifen, die eine neue Klangwelt mit sich brachten. Sie standen der national orientierten, seit den 1930er Jahren offiziellen Kunstmusik in Brasilien gegenüber.²²⁰ Dies lässt sich weiterhin in einem zweiten, auf den 1. November 1946 datierten Manifest zeigen, wobei *Música Viva* definitiv mit dem umgebenden musikalischen Kontext zu brechen schien. Dort liest man: „*Música Viva* erkennt zum einen den *substantiellen* Nationalismus als einen Zustand in der künstlerischen Entwicklung eines Volkes an, lehnt aber den *falschen* Nationalismus in der Musik ab, das heißt, denjenigen, der in seinem Wesen Gefühle nationalistischer Überlegenheit preist und egozentrische, individualistische Tendenzen anregt, die die Menschen voneinander trennen und zerstörende Kräfte hervorbringen.“²²¹ Im Einklang mit Koellreutters weiter oben diskutiertem Darmstädter Vortrag lässt sich am letzteren Zitat ein musikgeschichtliches Konzept erkennen, in dem die Nationalmusik als ästhetisch gerechtfertigtes Moment innerhalb einer Entwicklung zwar akzeptiert wird, aber im Hinblick auf die zeitgenössische Welt kein Daseinsrecht mehr zu haben scheint. Dabei ist zudem die Idee des Neuen und eine auf sie bezogene gesellschaftliche Verankerung zu bemerken, welche die künstlerischen Produktionsmittel im Zusammenhang unaufhaltsamer gesellschaftspolitischer Veränderungen und als Teil einer ausgeprägten geschichtsphilosophisch materialistischen Lektüre bedingte.²²² In diesem Kontext äußerte sich *Música Viva* im zweiten Manifest und in einer für ihre Entstehungszeit kaum zu erwartenden Wendung

de Castro e Silva, João Breitinger, Hans-Joachim Koellreutter, Mirella Vita und Oriano de Almeida unterzeichnet. Nach KATER, 2001: 54.

²²⁰ Auch dazu ARCANJO JÚNIOR, 2016: 171ff.

²²¹ [“MÚSICA VIVA”, admitindo, por um lado, o nacionalismo *substancial* como estágio na evolução artfítico de um povo, combate, por outro lado, o *falso* nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas]. Die hier kursiv wiedergegebenen Stellen sind in Carlos Katers Transkription in unterstrichener Normalschrift verfasst. Das Manifest wurde von Heitor Alimonda, Egydio de Castro e Silva, César Guerra Peixe, Eunice Katunda, Hans-Joachim Koellreutter, Gení Marcondes, Santino Parpinelli, Cláudio Santoro unterzeichnet. Nach KATER, 2001: 65f.

²²² Darüber hinaus liest man im erwähnten Manifest Folgendes: „Consciente da missão da arte contemporânea em face da sociedade humana, o grupo “MÚSICA VIVA”, acompanha o presente no seu caminho de descoberta e de conquista, lutando pelas idéias novas de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.” Nach KATER, 2001: 66. Über die politisch geprägte, insgesamt linksorientierte Stellungnahme mancher Mitglieder von *Música Viva* siehe KATER, 2001: 79ff, 91f.

wie folgt: „*Música Viva* schlägt vor, den auf dogmatischen ästhetischen Vorurteilen basierten musiktheoretischen Unterricht durch einen auf Studien und Erforschungen akustischer Gesetze gestützten wissenschaftlichen Unterricht zu ersetzen. Dabei werden auch Initiativen unterstützt, die die künstlerische Anwendung radio-elektrischer Instrumente fördern.“²²³ Aus kompositionsgeschichtlicher Perspektive betrachtet erscheint es deutlich, dass es dabei keineswegs um irgendeine Form elektroakustischer Komposition ging, sondern um eine mit einer zunehmend technifizierten Welt einhergehende musikästhetische Reflexion, welche idealerweise der Klangwelt atonaler beziehungsweise zwölftönig organisierter Kunstmusik entsprach, die ihrerseits parallel zu akustischen Erforschungen verstanden und dem als dogmatisch betrachteten Charakter national orientierter Kunstmusik entgegengestellt wurde.

Der avantgardistische Charakter der auszugsweise zitierten Manifeste kontrastiert mit dem gemäßigten pädagogischen Vorgehen Koellreutters, welcher seinen SchülerInnen die mit der Neuen Musik zusammenhängenden kompositorischen Techniken in einer nicht systematischen Weise und vor allem ohne musiktechnische Verpflichtungen vermittelte.²²⁴ Dafür ist der Komponist César Guerra-Peixe (1914–1993) exemplarisch, da er sich über Koellreutter während der 1940er Jahre der Zwölftonkomposition näherte, sie aber als ein musiktechnisches Mittel für die Klangorganisation betrachtete und oft mit brasilianischen Lokalisierungsbezug integriert.²²⁵ Abgesehen von seiner Beteiligung an *Música Viva* und an den oben erwähnten Manifesten ging Guerra-Peixe gegen 1949 auf Abstand von der Zwölftontechnik und widmete sich mit erneuter Kraft der Komposition einer von lokalen Elementen geprägten Kunstmusik. Dabei soll kein Einzelfall erkannt werden, denn auch andere KomponistInnen, die mit Koellreutter studiert und versucht hatten, sich die mitteleuropäische Neue Musik anzueignen, wendeten sich in dieser Zeit von *Música Viva* ab.²²⁶ Auf diese Umstände bezog sich Koellreutter

²²³ [“MÚSICA VIVA”, compreendendo que a técnica da música e da construção musical depende da técnica da produção material, propõe a substituição do ensino teórico-musical baseado em preconceitos estéticos tidos como dogmas, por um ensino científico baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas, e apoiará as iniciativas que favoreçam a utilização artística dos instrumentos rádio-elétricos]. Nach KATER, 2001: 64.

²²⁴ Vgl. PARASKEVAÍDIS, 1984.

²²⁵ Siehe dazu einen Überblick in FUGELLIE, 2018: 381–389.

²²⁶ Siehe dazu das darauf bezogene Spannungsfeld zwischen politischer Ideologie und kompositorischer Praxis in KATER, 2001: 89–100.

im Jahr 1951 in seinem Darmstädter Vortrag und bezüglich einer Aufführung von Guerra-Peixes *Dez bagatelas* (1946) für Klavier wie folgt: „Verdichtung der Elemente in kleinstem Raume und äußerste Konzentration charakterisieren das Werk Guerra Peixes, dessen Melodik und Rhythmik bei allen erneuernden Zügen nationale Charakteristik aufweist.“²²⁷ In dieser sachlichen Beschreibung spielte der musikalische Hintergrund seines Schülers eine wichtige Rolle, denn Koellreutter wies ausdrücklich auf Guerra-Peixes frühen Kontakt mit der Volksmusik hin und deutete eine darauffolgende kompositorische Synthese zwischen atonaler beziehungsweise zwölftöniger Organisation und musikalischen Lokalitätsbezügen an.²²⁸

Zwar akzeptierte Koellreutter diese kompositorische Praxis, betrachtete sie aber kritisch und als Ausdruck eines generellen musikästhetischen Problems, welches die kontinentale Rezeption mitteleuropäischer Neuer Musik prägte und teilweise zur „Abkehr einiger der begabtesten und produktivsten jungen Komponisten Brasiliens von den von ihnen bisher vertretenen und verteidigten künstlerischen und ästhetischen Grundsätzen unter dem Druck parteipolitischer Bestimmungen“ geführt habe.²²⁹ So deutete Koellreutter ein Spannungsfeld an, zu dem der Komponist Camargo Guarnieri (1907–1993) mit seinem am 7. November 1950 in São Paulo veröffentlichten *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* (Offener Brief an die Musiker und Kritiker Brasiliens) mit einer vehementen Kritik an der Dodekaphonie sowie mit einem Plädoyer für eine national orientierte Anwendung des folkloristischen musikalischen Erbes Brasiliens grundlegend beigetragen hatte. Als Teil einer zutiefst essentialistischen Argumentation schienen dabei die modernistischen Konzepte Mario de Andrades nachzuhalten,²³⁰ jedoch nun in einem aggressiven, ja teilweise verächtlichen Ton, der im damaligen Kulturmilieu einen wahren Skandal auslöste.²³¹ Im Hinblick auf die Auseinandersetzung zwischen diesen aus heutiger Sicht vereinfacht konzipierten Kategorien der

²²⁷ KOELLREUTTER, 1997: 175.

²²⁸ Vgl. KOELLREUTTER, 1997: 175.

²²⁹ KOELLREUTTER, 1997: 175.

²³⁰ Guarnieri hatte bereits in den 1930er Jahren mit Mário de Andrade zusammengearbeitet. Vgl. dazu BÉHAGUE, 1979: 184.

²³¹ In exemplarischer Weise bezog sich Guarnieri auf die Natur Brasiliens und ihre für musikalische Zwecke reichhaltige Kapazitäten metaphorisch wie folgt: “Como macacos, como imitadores vulgares, como criaturas sem princípios, preferem importar e copiar nocivas novidades estrangeiras, simulando, assim, que são ‘originais’, ‘modernos’ e ‘avançados’, e

Neuen Musik und der Nationalmusik stellte Koellreutter in seinem Darmstädter Vortrag eine ästhetische Stellungnahme dar und bezog sich darin auf den argentinischen Komponisten Juan Carlos Paz, den er als die „stärkste Persönlichkeit Neuer Musik [!] in Lateinamerika“ bezeichnete und somit als Vorbild beziehungsweise Vorgänger jener musikästhetischen Position anzunehmen schien, die er in Brasilien und angesichts einer historisch zu ihrer Entstehungszeit verpflichteten Musik zu legitimieren versuchte.²³²

Als Pionier im lateinamerikanischen Raum hatte sich Juan Carlos Paz im Jahr 1934 der zwölftönigen Komposition zugewandt. Vor dem Hintergrund einer neoklassizistischen Schaffensperiode, die zwischen 1928 und 1933 von der Suche nach neuen kompositorischen und organisatorischen Möglichkeiten geprägt war, lässt sich seine Ausrichtung auf die mitteleuropäische Neue Musik rückblickend einerseits als Reaktion gegen einen überwiegend von der national orientierten Kunstmusik bestimmten Kontext in Buenos Aires auffassen. Dies vermag indirekt darauf hinzuweisen, dass das symbolische Gewicht national orientierter musikalischer Konzepte, die musikgeschichtlich vorwiegend in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden waren, nicht nur eine überregionale Reichweite, sondern auch eine merkbare Aktualität hatten.²³³ Andererseits schien Paz einen kompositionstechnischen Ausweg zu finden, an dem sich aus heutiger Sicht eine an ihre

esquecem, deliberada e criminosamente, que temos todo um Amazonas de música folclórica – expressão viva do nosso caráter nacional – à espera de que venham também estudá-lo e divulgá-lo para engrandecimento da cultura brasileira.” Nach SILVA, 2001: 144.

²³² Vgl. KOELLREUTTER, 1997: 175.

²³³ Es lassen sich Anknüpfungspunkte zwischen der brasilianischen und der argentinischen Idee der Nationalmusik feststellen. Unter den mit der Idee der Nationalmusik in Argentinien einhergehenden Elementen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts muss man beispielsweise den Bezug zur Gaucho-Kultur erwähnen, die zur Formulierung einer von den herrschenden sozialen Schichten gepflegten Idee des Nationalen diente. Ähnlich zu der in der vorliegenden Arbeit studierten brasilianischen Nationalmusik und deren Lokalitätsbezügen zeigt das Klavierstück *Rancho abandonado* (1890) des argentinischen Komponisten Alberto Williams eine musikstilistisch mitteleuropäische Klangwelt auf, in der die rhythmische Andeutung eines folkloristischen Gitarrenanschlages hervorgehoben wird. So lässt sich eine Interaktion zwischen einem Lokalitätsbezug, das heißt dem Gitarrenspiel der improvisierenden Gauchos bzw. Payadores, und einem mitteleuropäischen Musikstil erkennen, welchen der genannte Komponist zwischen 1882 und 1889 in Paris gelernt hatte. Wie im Fall Brasiliens muss auch die Bedeutung dieses Lokalitätsbezuges musikhistorisch relativiert werden, denn das Bild des Gaucho als ein nationaler identitätsstiftender Faktor wäre beispielsweise Mitte des 19. Jahrhunderts noch mehrheitlich undenkbar gewesen (Vgl. PLESCH, 2008: 66f). Damit kommt ein veränderlicher Lokalitätsbezug zum Vorschein, da das entwickelte Gaucho-Bild sich im Laufe der Zeit weiterentwickelte und bei anderen KomponistInnen neue Züge annahm. Einen Überblick dazu findet man in PLESCH, 1992.

Extreme gebrachte musikalische Modernisierung sowie der Ausdruck einer starken kreativen Individualität zeigen lassen. Obwohl die kompositorische Umsetzung der Zwölftontechnik, auf die der Komponist in Buenos Aires zunächst über fachmusikalische Publikationen stieß, anfangs von einer verhältnismäßig konsistenten methodischen Rigorosität gekennzeichnet wurde,²³⁴ zeigte sich die daraus entstandene kompositorische Produktion eher als eine flexible Aneignung mitteleuropäischer Modelle.²³⁵ Aus einer umfassenden Perspektive betrachtet war Paz' musikästhetische Entwicklung, welche ab 1950 in neue, darunter serielle kompositorische Kriterien mündete, ein Teilaspekt seiner Persönlichkeit, da er sich – wie im Fall Koellreutters – ebenso anderen Aktivitäten wie dem Privatunterricht für Komposition sowie der Zusammenarbeit mit MusikerInnen und KomponistInnen widmete, was in ihrer Gesamtheit als nicht-diskursive Praktiken hinsichtlich der Neuen Musik verstanden werden kann.

So sind Initiativen wie der 1929 von Paz mitbegründete Komponistenverein Grupo Renovación (Gruppe Neuerung) sowie die ab September 1937 begonnene Konzertreihe *Conciertos de la Nueva Música* (Konzerte der Neuen Musik) – ab 1944 *Agrupación Nueva Música* (Verein Neue Musik) – wegen ihrer musikhistorischen Relevanz unbedingt anzuführen.²³⁶ In den zuletzt erwähnten Veranstaltungen fanden bedeutende Aufführungen statt, die nicht nur der atonalen und zwölftönigen, sondern auch anderen modernen Stilrichtungen mitteleuropäischer Prägung gewidmet wurden. Sie wurden in den ersten Jahren mit den Bezeichnungen „*Diversas tendencias del 900*“ (Un-

²³⁴ Vgl. CORRADO, 2012: 126. Über die anfängliche Anwedung der Zwölftontechnik schrieb der eben erwähnte argentinische Musikwissenschaftler Folgendes: „Hacia fines de la década de 1930 y principios de la de 1940 podría hablarse en numerosas obras de Paz de una mayor obediencia al método, lo cual endurece por momentos la escritura. Allí, la necesidad de afirmación de este procedimiento como imperativo histórico y como desafío y provocación ante las supervivencias impresionistas, neoclásicas o neotonales en la composición contemporánea –sobre todo local– provocan un acantonamiento sobre las aristas más dogmáticas del método.” CORRADO, 2012: 314.

²³⁵ Zur Zwölftonperiode Paz' siehe CORRADO, 2012: 137–194.

²³⁶ Siehe SCARABINO, 2000: 68ff, 90.

terschiedliche Tendenzen um 1900) sowie „Antología de las tendencias actuales“ (Anthologie aktueller Tendenzen) betitelt.²³⁷ Als Teil dieser öffentlichen Arbeit ist nicht zuletzt eine musikkritische Ebene hervorzuheben, denn parallel zur Aneignung der mitteleuropäischen Neuen Musik veröffentlichte Paz zahlreiche Aufsätze, in welchen seine Positionierung gegenüber den institutionell verankerten musikalischen Tendenzen und den damit verbundenen Musikkritikern gerechtfertigt wurde.²³⁸ Mit einem seiner Feder nicht fremden provokativen Ton beschrieb er beispielsweise in dem am 2. Mai 1952 in der vierzehntägig erschienenen Zeitung *Buenos Aires Musical* veröffentlichten Artikel „Música argentina – 1952“ (Argentinische Musik 1952) die musikästhetisch zum Teil auf das 19. Jahrhundert bezogene Komponistenlandschaft in Argentinien. Er schrieb: „Die einen, die seit Ewigkeiten über den Untergang des inkaischen Reiches weinen, schreiben im Jahrhundert der Dodekaphonie für Quena und mit pentatonischer Tonleiter, was entweder eine Art mentale Retardierung oder einen Rückstand von fünf Jahrhunderten aufzeigt. Die anderen, etwas weniger zurückgebliebenen, bringen ihre Inkas, Chiriguanos und Mocovíes dazu, den italienischen Opernstil zu studieren, beleben sie mit einer unvermeidlichen ‚bunten‘ Orchestrierung (...) und stellen sie auf die Opernbühne.“²³⁹ Des Schreibstils ungeachtet erkennt man in diesem Auszug zunächst ein Konzept, bei dem eine wortwörtlich konzipierte zeitgenössische Musik zugunsten der ästhetischen Relevanz diejenigen Vergangenheitsbezüge ausschließen sollte, welche die Region und insbesondere

²³⁷ Zur genannten Konzertreihe ab 1937 und den dort aufgeführten Werken siehe FUGEL-LIE, 2018: „Nueva Música. Anhang 1“. URL: <https://musikerunsererzeit.files.wordpress.com/2018/02/nueva-mc3basica-anhang-i.pdf> Stand: 25.5.2019.

²³⁸ Eine ausführliche Auflistung der fraglichen Publikationen findet man in CORRADO, 2012: 396–408.

²³⁹ [Unos, eternos llorones ante la desaparición del imperio incaico, escriben, en el siglo del dodecafonismo, para quena y en escala pentáfona, cosa que denuncia una especie de retardo mental o un atraso de cinco siglos; otros, un poco menos retardados, hacen estudiar estilo operístico italiano, especialmente “verista”, a sus incas, chiriguanos, mocovíes, etc., los galvanizan con una inevitable orquestación “colorista”, procedente de todas partes, y los sitúan en el escenario de la ópera; y otros más, por último, superando a los anteriores en técnica, en conocimiento y en viveza criolla, arriban a un estilo antológico donde todos los ilustres conocidos se dan cita y concurren a ella]. PAZ, 1952: 7. Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass Paz in diesem Auszug als eine letzte, im Haupttext nicht übersetzte Alternative einen eklektischen Musikstil andeutete, den man teilweise mit dem damaligen kompositorischen Schaffen Alberto Ginasteras assoziieren und somit als Teil einer öffentlichen Polemik auffassen kann, deren Erörterung weit über die Grenzen des vorliegende Abschnittes ginge. Siehe evtl. dazu BUCH, 2007: 17–21.

ihre indigenen Kulturen betreffen. So lässt sich eine Parallele feststellen zwischen dieser spöttischen Beschreibung und dem 1922 veröffentlichten, in der vorliegenden Arbeit zuvor diskutierten Aufsatz von Oswald de Andrades, da beide Autoren dieselbe auf die regionale Vergangenheit orientierte Ausrichtung mit einem vergleichbaren avantgardistischen Schreibstil vehement kritisierten.

Obwohl sich die jeweiligen historischen Zusammenhänge sowie die entsprechende Kunstmusik deutlich unterscheiden, ist aus den genannten Auszügen ein Legitimationskriterium zu erschließen. Dieses bildete sich als Gegenentwurf zu den zeitgenössischen mitteleuropäischen Vorbildern heraus und schien von den jeweils thematisierten Gegenständen unabhängig zu sein. In diesem Zusammenhang stellte Paz den als rückständig betrachteten Tendenzen eine kompositorische Alternative gegenüber und damit gelang es ihm ein Dilemma zu skizzieren. Der folgende Auszug zeigt es exemplarisch: „Alles vorher Gewesene verbindet sich in einen schönen Strauß aus gleichermaßen rückständigen Tendenzen: Indigenismus, Verismus, Impressionismus. Werden sich diese drei negativen Faktoren einig, dann führen sie uns in ein glänzendes Chaos. Um dessen Kontinuität zu verhindern, kann man als glorreiches Heilmittel die Berufung auf ‚die Hochkultur‘ vorschlagen, die universell und nicht lokal ist. Dazu muss man sich aber den striktesten Disziplinen unterwerfen und die in der südamerikanischen Mentalität eingefleischte Haltung des ‚inspirierten Komponisten‘ aufgeben.“²⁴⁰ Hierdurch deutete der Komponist einen in der vorliegenden Arbeit mehrfach thematisierten Gegensatz an, der dem Begriffspaar National-Universal entspricht und nun psychologische sowie kompositorische Nuancen anzunehmen schien. Dabei ist die Hochschätzung einer disziplinierten Abstraktion zu erkennen, welche auch die brasilianische Gruppe Música Viva beispielsweise in ihrem 1946 veröffentlichten Manifest angesprochen hatte und in Paz’ Aufsatz der vermeintlich

²⁴⁰ [Todo lo que antecede se concreta en un hermoso ramillete de tendencias igualmente retardatarias: indigenista, verista, impresionista. Cuando esos tres factores negativos se ponen de acuerdo, nos conducen a un brillante caos. Puede proponerse, para evitar la continuidad del mismo, el remedio heroico de apuntar hacia “la gran cultura” que es universal y no localista: pero para lograrlo no queda otro recurso que un total sometimiento a las más severas disciplinas, abandonando la inveterada actitud de “compositor inspirado”, tan cara a la mentalidad sudamericana]. PAZ, 1952: 7.

in Lateinamerika verwurzelten, romantischen Inspiration entgegengehalten wird.

Aus dieser Gegenüberstellung ist zudem eine deutlich an mitteleuropäischen Stilrichtungen orientierte musikhistorische Lektüre zu erschließen. Diese war für Paz' musikalisches Denken konstitutiv, wie das in seinem 1958 veröffentlichten Buch *Arnold Schönberg o el fin del era tonal* es deutlich zeigt. Dort liest man: „Das Ausmaß des enormen Beitrags der dodekaphonischen Technik hat, wie so viele andere zum Geist unserer Zeit gehörenden Erscheinungen, die eine eindeutige Definition und einen Schlusstrich bezüglich des Tradierten zu ziehen verlangen, die Komponisten vor ein tragisches Dilemma gestellt. Angesichts der Musik, die ihre Verbindungen mit der tonalen Ära zu zerreißen angetrieben war, ist man entweder Teil von ihr oder ist man gegen sie. Dazu gibt es keine Alternative, da die aktuelle Periode berechtigterweise als *Ende der tonalen Ära* bezeichnet werden kann.“²⁴¹ Durch diesen im Vergleich zum vorab zitierten Auszug gemäßigten Schreibstil schien Paz die Züge einer Musikgeschichtsphilosophie zu umreißen, die sich auf die Gegenwart ausrichtete und damit eine musikästhetische Verbindung zwischen ihm und Koellreutter festzustellen erlaubt. Diese Beziehung ging in der Tat weit über die gegenseitige Hochachtung beziehungsweise den zwischen Koellreutter und Paz gepflegten Kontakt hinaus.²⁴² Beide Komponisten sowie die aus deren Schriften abgeleiteten musikästhetischen Konzepte unterliegen in der Tat einem umfassenden diskursiven Netz, welches über die argentinische oder brasilianische Rezeption der Neuen Musik hinausreichte und aus heutiger Sicht andere, in der vorliegenden Arbeit zuvor erörterte Autoren sowie Komponisten miteinschloss. In diesem Sinne bildeten die auf europäische Vorbilder ausgerichteten Legitimationsstrategien sowie die erwünschte Gleichzeitigkeit zwischen lokalen und ausländischen mu-

²⁴¹ [Las dimensiones del tremendo aporte que significa la técnica dodecafónica, como tantas otras manifestaciones del espíritu de nuestro tiempo que demanda una definición total y una vuelta de página respecto de lo consagrado, ha situado a los compositores frente a la música que se vió impelida a romper los lazos que la ligaban a la era tonal, en un plano de disyuntiva trágica: se está con ella a se está contra ella; no cabe otra alternativa, pues no en balde puede calificarse de *fin de la era tonal* el período que transcurre actualmente.] PAZ, 1958: 157f.

²⁴² Siehe bspw. dazu die von Graciela Paraskevaïdis transkribierten Briefe, die Paz in der Zeitspanne 1940–1953 an Koellreutter schrieb, in <https://www.latinoamerica-musica.net/compositores/a-de.html> Stand: 26.5.2019.

sikalischen Tendenzen eine diskursive Beziehung, die im untersuchten Musikschritftum der 1950er Jahre, das heißt in der Anfangszeit der elektroakustischen Komposition in Lateinamerika, noch grundlegend war und als Ausgangspunkt für eine Zusammenfassung dienen soll.

Strukturen im Musikschritftum

Die oben genannte diskursive Beziehung war die Grundlage für verschiedene Legitimationsstrategien. Diese bildeten sich im Musikschritftum aus dem Kontrast zwischen als lokal beziehungsweise extern konzipierten Faktoren heraus und waren zugleich für den identitätsbezogenen Prozess des Ein- und Ausschließens hinsichtlich einzelner Komponisten entscheidend. Rückblickend lässt sich eine grundlegende Einflussproblematik bemerken, welche in der studierten Fachliteratur wiederholt thematisiert und umgedeutet wurde. Dabei kann ein gemeinsamer Ausgangspunkt für die verschiedensten Einschätzungen der Kolonialmusik, der Nationalmusik sowie der Neuen Musik erkannt werden.

Die Bestandteile dieser diskursiven Beziehung können anhand unterschiedlicher Gegenstände erörtert werden. Exemplarisch dafür bieten sich zunächst der Musikforscher Pereira de Mello und dessen 1908 publizierte Musikgeschichte an, wo die von Carlos Gomes in Mailand erreichte Anerkennung mittels einer Anekdote hervorgehoben wurde: Ihr zufolge soll Verdi selbst seine Hochachtung vor dem brasilianischen Komponisten mit dem Spruch „Dieser junge Mann fängt dort an, wo ich ende“ ausgedrückt haben.²⁴³ Eine ähnliche, in einem anderen musikhistorischen Kontext verortete Wertschätzung enthielt Oswald de Andrades Diktum über Villa-Lobos beziehungsweise die Anmerkung, laut derer der Komponist der „erschütterte Nachwuchs seiner Zeit“ gewesen sei und sich auf derselben musikalischen

²⁴³ [Conta-se que o grande autor da *Aida* quando ouviu pela primeira vez o Guarany, reconheceu no 1.º e 2.º acto um filho seu, mas quando chegou ao 3.º acto reconheceu que havia em Carlos gomes alguma cousa mais do que um expansão de musica verdiana, e a magestosa: ‘Oh! Dio degli Aymoré’ causou-lhe tal impressão e assombro, que fel-o exclamar, cheio de entusiasmo: ‘*Questo giovane comincia da dove finisco io*’]. PEREIRA DE MELLO, 1908: 362. Originäre Syntax.

Ebene der in Paris agierenden Komponisten entwickelt habe.²⁴⁴ Diese Gedankenlinie lässt sich auch in die musikhistorische Bewertung der kirchlichen Kolonialmusik aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vertiefen, denn dabei ist festzustellen, dass die Interpretation Ayestaráns 1964 auf einem Vergleich mit europäischen Vorbildern basierte und dadurch ein Urteilskriterium andeutete, welches bereits 1887 in Taunays Schreiben über den kolonialen Kapellmeister Nunes Garcia relevant gewesen war.²⁴⁵ Ungeachtet kontextueller und vor allem musikalischer Differenzen ist angesichts der zuvor skizzierten Rezeption der Neuen Musik weiterhin hervorzuheben, dass die untersuchten südamerikanischen Vertreter der Zwölftonmusik ab den 1930er Jahren eine Kunstmusik komponierten und theorisierten, welche der Ausdruck ihrer Zeit sein sollte und deren ästhetische Legitimation mit den modernsten kompositionstechnischen Entwicklungen aus Mitteleuropa zusammenhing. So wurde in den die Neue Musik umfassenden Texten insgesamt die Erwartungen an eine Internationalisierung erkannt, welche es durch die Neue Musik und vor allem im Kontrast zu einer national geprägten musikalischen Umgebung auszudrücken galt. Als partielle Schlussfolgerung lässt sich an diesem Punkt behaupten, dass die gerade erwähnte diskursive Beziehung imstande war, zeitlich und räumlich getrennte, teilweise entgegengesetzte und objektiv hochdifferenzierte Gegenstände zu umfassen.

Interne Elemente spielten ebenfalls eine wichtige Rolle, indem sie prinzipiell den oben erwähnten Perspektiven entgegengestellt wurden und somit an der Gestaltung weiterer musikhistorischer Legitimationsstrategien mitwirkten. In diesem Sinne kann das in der vorliegenden Arbeit mehrfach angedeutete, essentialistische Konzept einer der Kunstmusik vorangegangenen Substanz hervorgehoben werden, welches im Musikschritttum die Interpretation äußerst differenzierter kompositorischer Praktiken sowie die Suche nach kompositorischen oder musikhistorischen Besonderheiten prägte. Diesem Konzept entsprach Pereira de Mellos Auslegung über die Oper *Il Guarany*, welche die kompositorische Umwandlung des vorher bestehenden „Gefühls der nationalen Liebe“ und auch der brasilianischen Naturumgebung

²⁴⁴ DE ANDRADE, 2008b: 74f. Siehe Anm. Nr. 163.

²⁴⁵ AYESTARÀN, 1965: 55; TAUNAY, 1930: 24. Siehe Anm. Nr. 104.

darzustellen schien.²⁴⁶ Ähnlich schien Corrêa de Azevedo 1956 dem Komponisten Villa-Lobos die Entdeckung einer lokalen Entität beizumessen, da mit dem Aufkommen jener Musik, die „durch die Populärmusik und selbst die Natur Brasiliens (Vogelgesänge, Bergspitzen und deren detaillierte musikalische Reproduktion, Vertonung malerischer Eindrücke) angeregt wurde, in eine neue Phase der brasilianischen Musikgeschichte eingeleitet wird“.²⁴⁷ Zeitgleich und in einer vergleichbaren Gedankenlinie interpretierte Juan Bautista Plaza die kolonialen Komponisten und deutete an, dass die betroffene Kolonialmusik Venezuelas ein nationales, geistliches, den Komponisten äußerliches Substrat enthalten habe.²⁴⁸ Aus diesen Lektüren ist weiterhin zu erschließen, dass das Konzept einer modernen subjektiven Einheit an Zentralität verliert und stattdessen eine diskontinuierliche Komponistenfigur in den Vordergrund kommt, die von externen Entitäten entweder bekräftigt oder geschwächt wird. Hierauf weist Almeidas Interpretation des ästhetischen Misserfolgs Carlos Gomes' hin, denn der Opernkomponist soll kulturell prädestiniert gewesen sein und brauchte deshalb „nicht anderswo das zu suchen, was sein Land ihm geben konnte. Im brasilianischen Umfeld hätte er die Kräfte gefunden, die er für seine Schöpfung unabhängig von ausländischen Vorbildern benötigte.“²⁴⁹ Ein Teil dieser essentialistischen Perspektive war nicht zuletzt der im Musikschrifttum mehrfach thematisierte Bezug auf indianische Kulturen. Dafür war Pereira de Mello's Hinweis auf die „unbeugsame Kraft“ des indianischen Protagonisten in der Oper *Il Guarany* exemplarisch, da der Musikforscher dadurch einen rassistischen nationalen Ursprungsmythos sowie einen legitimierten nationalen Charakter anzudeuten schien.

²⁴⁶ PEREIRA DE MELLO, 1908: 363. Siehe Anm. Nr. 143.

²⁴⁷ [Com o advento de sua obra, integralmente alentada pela sugestão da música popular ou, mesmo, da própria natureza do Brasil (cantos de pássaros, perfis de montanhas, segundo o seu processo de milimetrage musical, sonorização de impressões pictóricas), entramos em uma nova fase da história musical brasileira; o que a caracteriza é a posse da legítima expressão nacional, não apenas em algumas obras, como haviam feito os velhos compositores; não apenas disfarçadamente, apresentando o caboclinho enfarpelado em roupas de Paris; mas em tôdas as obras, cruamente, antropofagicamente]. CORRÊA DE AZEVEDO, 1956: 249.

²⁴⁸ Vgl. PLAZA, 1958: 14. Siehe Anm. Nr. 95.

²⁴⁹ [Carlos Gomes estava talhado para ser o criador da musica brasileira, não no sentido de uma arte regional, que é sempre menor, mas com a grandeza dos motivos nacionaes, sentidos através da cultura, porque, no final, a arte é aquelle depoimento do coração humano, que deve dominar o tempo e o espaço, ser perpetuo e universal. (...) Não precisava, pois, ir a buscar alhures o que lhe poderia dar o paiz. No ambiente do Brasil, teria encontrado todas as forças para sua criação, independente dos modelos extrangerios]. ALMEIDA, 1926: 85f.

Mit vergleichbaren narrativen Mitteln erfasste Corrêa de Azevedo die Musik Villa-Lobos' und betonte das „Vorhandensein eines legitimen nationalen Ausdrucks, nicht nur in einigen Werken wie bei den alten Komponisten, nicht nur verkleidet durch die Darstellung eines im Pariser Stil gekleideten Caboclinho, sondern in allen Werken, brutal, anthropophagisch“.²⁵⁰ Obwohl dieser Auszug auf Oswald de Andrades' modernistische Ideen zurückführt und deshalb vorherigen Interpretationen wie der Pereira de Mellos entgegenzuhalten wäre, stimmen die oben genannten Äußerungen über die indianischen Kulturen im Hinblick auf ein essentialistisches Konzept miteinander überein. Zusammenfassend lassen sich an den zuletzt erwähnten Studienfällen verschiedene musikhistorische Legitimationsstrategien erkennen, in denen unterschiedliche Begriffe wie Nation, Natur, Rasse sowie Populärmusik als vorab bestehende Entitäten und dadurch als Legitimationskriterien für die jeweils theorisierte Musik instrumentalisiert wurden.²⁵¹ Dass man aus heutiger Sicht markante musikstilistische und musikästhetische Unterschiede zwischen den oben erwähnten Komponisten und den ihnen zugeschriebenen Begriffen feststellen würde, ist für die Zwecke der vorliegenden Untersuchung von weniger Relevanz als die zuvor vorgebrachte Annahme, nach der die dargestellten Legitimationsstrategien zu einer umfassenden diskursiven Beziehung zwischen als lokal und extern konzipierten Faktoren gehörte. Diese Erkenntnis soll im Folgenden als Ausgangspunkt für die Erkundung einer Dynamik dienen, die aufgrund ihrer Tragweite für die lateinamerikanische Gedankengeschichte des 20. Jahrhunderts grundlegend war. Sie bietet zudem Zugänge zu einem auf die KomponistInnen bezogenen Identitätsbegriff.

²⁵⁰ CORRÊA DE AZEVEDO, 1956: 249. Siehe Anm. Nr. 247.

²⁵¹ In Zusammenhang mit der vorherigen Musikschreibung bezog sich Warren D. Allen bereits 1939 exemplarisch und widmete dem musikgeschichtlichen Konzept einer „Quest for origins“ ein ganzes Kapitel, in welchem die nationalistischen Lektüren und deren auf der Volksmusik basierten Legitimationsstrategien hinsichtlich der oben genannten Diskussion hervorgehoben werden sollen. Siehe ALLEN, 1939: 208.

Transkulturation als Interpretationsmittel

Eine exemplarische Ausdeutung kultureller Wechselwirkungen zwischen indigenen und kolonisatorischen Kulturen wurde in der vorliegenden Untersuchung am Beispiel des Akkulturationsbegriffs dargestellt.²⁵² Ihn prägte Robert Stevenson 1968 im Kontext seiner anthropologischen, dokumentarisch belegten sowie notationsbasierten Erforschung der im Aztekengebiet lokalisierten Kolonialmusik. Obwohl die weit oben diskutierte Verwendung des Akkulturationsprinzips durch Stevenson sich der Instrumentalisierung indianischer Vergangenheit beziehungsweise dem avantgardistischen Angriff auf indianische Lokalitätsbezüge entzog und somit von den extrem divergierenden Perspektiven in Pereira de Mellos oder Paz' Schriften fern zu bleiben schien, lässt sich dabei eine Gemeinsamkeit erkennen: Diese Autoren zielten auf die Interpretation einer wie auch immer ausgelegten interkulturellen Dynamik ab. Diese könnte zwar mit der bereits thematisierten Legitimationsstrategie im Hinblick auf die mitteleuropäische Musiktradition assoziiert werden, vermag aber unter Beachtung historischer sowie kultureller Dimensionen ein breiteres Bedeutungspotenzial zu erlangen. In diesem Zusammenhang bietet die Kategorie der Unabhängigkeit, wie sie der uruguayische Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Ángel Rama (1926–1983) formulierte, ein aufschlussreiches Mittel für eine Auslegung identitätsbezogener Kriterien im vorelektroakustischen Musikschrifttum. Sie wurde angesichts einer lokalen Literatur formuliert, die dem Autor zufolge nach der politischen Unabhängigkeit lateinamerikanischer Staaten gezwungen gewesen sei, ihre ästhetische Eigenständigkeit zu etablieren.²⁵³ An dieser Kategorie kann man folglich dasselbe Verhältnis erkennen, welches im untersuchten Musikschrifttum als Beziehung zwischen lokalen und externen Faktoren aufgefasst wurde. Rama setzte dabei eine erkenntnistheoretische Grundlage für die Interpretation der postkolonialen Literatur in Lateinamerika.

²⁵² STEVENSON, 1968: 154–167. Siehe Anm. Nr. 120.

²⁵³ Der Autor schickte in Bezug auf die „letras latinoamericanas“ Folgendes voraus: „Siempre, más aún que la legítima búsqueda de enriquecimiento complementario, las movió el deseo de independizarse de las fuentes primeras, al punto de poder decirse que, desde el discurso crítico de la segunda mitad del siglo XVII hasta nuestros días, ésa fue la consigna principal: independizarse.” RAMA, 1982: 11.

Zur Kategorie der Unabhängigkeit sollen zunächst einige aus der mitteleuropäischen Romantik übernommene, in der lateinamerikanischen Literatur epochenübergreifende Merkmale beigetragen haben. Dabei hob Rama eine Originalität hervor, welche die mit der kolonialen Vergangenheit verbundenen Einflüsse zugunsten der Definition einer lokalen Literatur zurückgedrängt habe.²⁵⁴ Voraussetzung dafür schien eine Einzigartigkeit zu sein. So schrieb der Autor: „Diese Originalität konnte (...) nur durch die Repräsentativität der Region, in der sie entstand, erreicht werden. Aufgrund des unterschiedlichen physischen Umfelds, der heterogenen ethnischen Zusammensetzung sowie des unterschiedlichen Entwicklungsgrads im Vergleich zum europäischen – damals als einzig mögliches gesehenen – Fortschrittmodells wurde die Region als offenkundig anders als die der europäischen Gesellschaften betrachtet.“²⁵⁵ Diese sozialhistorisch bedingte Dynamik umfasste Rama anhand des Begriffs der Transkulturation, welcher einen multidimensionalen Prozess voraussetzte und somit weit über die Idee der Akkulturation hinausgehen sollte, wenn man die letzte als die einseitige Beeinflussung kolonisierender Kulturen auf andere, diesen unterworfenen versteht.²⁵⁶

²⁵⁴ [Dado que esas literaturas correspondían a países que habían roto con sus progenitoras, rebelándose contra el pasado colonial (donde quedaba testimoniadas las culpas), debían ser forzosamente *originales* respecto a tales fuentes]. RAMA, 1982: 13

²⁵⁵ [Esa originalidad sólo podía alcanzarse, tal como lo postula Bello y lo ratifican los sucesores románticos, mediante la representatividad de la región en la cual surgía, pues ésta se percibía como notoriamente distinta de las sociedades progenitoras, por diferencia de medio físico, por composición étnica heterogénea, y también por diferente grado de desarrollo respecto a lo que se visualizaba como único modelo de progreso, el europeo]. RAMA, 1982: 13.

²⁵⁶ Vgl. RAMA, 1982: 33. Hierbei erweiterte Rama den Begriff der „Transculturación“ nach dem kubanischen Juristen und Anthropologen Fernando Ortiz, welcher in seinem Buch *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) das US-amerikanisch geprägte Prinzip der Akkulturation – kurz formuliert – als unzureichend ansah, um die historischen, in Kuba stattgefundenen interkulturellen Wechselwirkungen zu erfassen. Diese schien Ortiz vielmehr als eine den amerikanischen Kontinent betreffende Problematik zu betrachten, als er schrieb: „Estas cuestiones de nomenclatura sociológica nos son baladías para la mejor inteligencia de los fenómenos sociales, y menos en Cuba donde, como en pueblo alguno de América, su historia es una intensísima, complejísima e incesante *transculturación* de varias masas humanas, todas ellas en pasos de transición. El concepto de la *transculturación* es cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y, por análogas razones, la de toda América en general.“ ORTIZ, 1987: 97. Es sei dazu angemerkt, dass der in der vorliegenden Arbeit zuvor erwähnte Akkulturationsbegriff nach Charles Seeger eine interkulturelle Dynamik anbelangte, welche Auswirkungen auf alle beteiligten Kulturen aufzeigen sollte. Die Auslegungen Stevensons hinsichtlich der Akkulturation deuten dagegen, wie bereits gezeigt, einen eher einseitigen Prozess an. Siehe Anm. Nr. 121.

Rama prägte weiterhin die untergeordneten, miteinander verbundenen Kriterien Verlust, Auswahl, Wiederentdeckung und Einbindung als Instrumente für eine transkulturelle Literaturanalyse,²⁵⁷ welche auch bei dem zuvor erkundeten Musikschrifttum prinzipiell angewandt werden kann. So wäre Pereira de Mellos Hinweis auf die „unbeugsame Kraft“ des Protagonisten in *Il Guarany* als ein exemplarischer Ausdruck von Lokalität durch die für den romantischen Indianismo charakteristische Wiederentdeckung indigener Vergangenheit aufzufassen. Ähnliches gälte für Corrêa de Azevedos Einschätzung der anthropophagischen Musik Villa-Lobos', da der Musikforscher in ihr sowohl die Wiederentdeckung lokaler Urkulturen als auch die von den brasilianischen Modernisten durchgeführte Auswahl und Einbindung mitteleuropäischer Kunsttendenzen der 1920er Jahre darzubieten vermochte. Auch Stevensons Interpretation der Kolonialmusik des indianischen Don Hernando Franco wäre mit zu berücksichtigen, da der US-amerikanische Musikforscher ein harmonisches Defizit als Beweis für eine soziokulturelle Bestimmung anzusehen schien, welche aus der Perspektive der mitteleuropäischen tradierten Kunstmusik einen musikstilistischen Verlust in der polyphonen Kolonialmusik implizieren könnte. Nicht zuletzt ist die rezeptionsgeschichtliche Einbindung der Zwölftontechnik anzumerken, die für Paz sowohl einen Kontrast zur national geprägten Kunstmusik als auch die Auswahl einer höchst modernen mitteleuropäischen musikalischen Tendenz bedeutete. Insofern erlauben die genannten transkulturellen Kategorien nicht nur eine erweiterte Analyse auf der Grundlage zuvor behandelte Konzepte wie Nation, Natur, Rasse und Populärmusik, indem man sie als transkulturelle Konstrukte betrachtet, sondern auch den Rückgriff auf andere ästhetische Theorien, die ihrerseits die historische und kulturelle Spezifität Lateinamerikas erfassten und vor allem musikgeschichtliche Lektüren nicht ausschlossen.

²⁵⁷ [Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transcultural]. RAMA, 1982: 39. Eine analytische Umsetzung dieser Kategorien auf drei literaturbezogenen Ebenen findet man in RAMA, 1982: 40–56.

In dieser Linie ließe sich beispielsweise die oben thematisierte Beziehung zwischen internen und externen Faktoren in der Figur des Caliban erkunden. Ihn formulierte der kubanische Dichter Roberto Fernández Retamar (1930–2019) nach dem gleichnamigen Charakter in Shakespeares *The Tempest* heraus, wobei Caliban ein Anagramm des englischen Wortes Canibal und folglich etymologisch auf das präkolumbische Urvolk der Karibe zurückzuführen sei.²⁵⁸ Dem kubanischen Autor zufolge bilde Caliban ein Symbol, das für „die Mestizen, die dieselben Inseln bewohnen, auf denen Caliban lebte“, besonders eindeutig sei und einer lateinamerikanischen kulturellen Situation entspreche, die vom Widerstand gegen kolonialisatorische, durch die Shakespeare’schen Figur des Prospero symbolisch porträtierte Mächte geprägt wurde.²⁵⁹ Diese Gegenüberstellung mündete in die These, laut derer „die Anerkennung unseres Caliban-Zustands eine neue Konzeption unserer Geschichte aus einer *anderen* Perspektive, aus der des *anderen* Protagonisten mit sich bringt.“²⁶⁰ Grundlegend war dabei die von Fernández Retamar angesprochene Mestizisierung, die sowohl eine im Rahmen der Kolonisierung entstandene rassische Vermischung als auch ein geokulturell übergreifendes Merkmal Lateinamerikas bedeutete.

Gewissermaßen könnte das Prinzip der Transkulturation mit dem Postulat einer grundlegenden kulturellen Mestizisierung verglichen und es dann anhand weiterer, im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts formulierter Ansätze, die ebenfalls auf Doppelbegrifflichkeiten basieren und zudem diskursive Resonanzen im Musikschrifttum hatten, erweitert werden. (Dies ließ sich durch

²⁵⁸ FERNÁNDEZ RETAMAR, 2005: 36f.

²⁵⁹ [Nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Caliban. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas islas donde vivió Caliban: Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Caliban y le enseñó su idioma para entenderse con él: ¿Qué otra cosa puede hacer Caliban sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la “roja plaga”? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad]. FERNÁNDEZ RETAMAR, 2005: 48f. Es sei dazu angemerkt, dass Fernández Retamar von dem Aufsatz *Ariel* (1901) des uruguayischen Schrifttellers und Politikers José Enrique Rodó ausging. Darüber hinaus waren die ästhetischen Ideen Oswald de Andrades der Interpretation des Calibans gewissermaßen vorangegangen. Vgl. RETAMAR, 2005b: 164. Vgl. auch Bezug auf die künstlerische Arbeit Villa-Lobos’ und die der brasilianischen Modernisten in FERNÁNDEZ RETAMAR, 2005: 49.

²⁶⁰ [Asumir nuestra condición de Caliban implica repensar nuestra historia desde el *otro* lado, des el *otro* protagonista]. FERNÁNDEZ RETAMAR, 2005: 52.

die zuvor erkundeten, rassistisch geprägten Lektüren über den kolonialen Komponisten Nunes Garcia exemplarisch zeigen.)²⁶¹ Dessen ungeachtet gehören an dieser Stelle zwei Überlegungen hinsichtlich des im vorliegenden Kapitel thematisierten Gegenstands angemerkt. Einerseits ist zu bedenken, ob die Übernahme von Kriterien, die prinzipiell aus der literarischen Analyse stammen, für die Interpretation des zuvor erörterten Musikschrifttums ohne weiteres möglich ist, denn dies würde eine Gleichsetzung literarischer und musikalischer Forschungsgegenstände voraussetzen, die zwar nicht unbedingt auszuschließen wäre, aber zunächst durch eine entsprechende Erweiterung des methodischen Instrumentariums realisierbar gemacht werden sollte. Andererseits muss man einräumen, dass Ramas' Ausgangspunkt ebenso hinterfragt werden sollte, da die Kategorie der Unabhängigkeit die oben erwähnte Doppelbegrifflichkeit verfestigt und sie zu einer methodischen Grundlage macht, die zu Recht als eindimensional betrachtet werden darf.²⁶² Trotz dieser Erwägungen lässt sich dennoch ableiten, dass das hier untersuchte Musikschrifttum von einer Doppelbegrifflichkeit geprägt wurde, die in der vorliegenden Untersuchung bereits als diskursive Beziehung bezeichnet wurde und unter Berücksichtigung des Transkulturationsbegriffs weit über die Grenzen der Musikgeschichtsschreibung hinauszugehen scheint. Mit diesem erkenntnistheoretischen Horizont vor Augen wird nicht zuletzt ein Identitätsbegriff ersichtlich, welcher von einer Spaltung durch oppositionelle Kategorien gekennzeichnet wurde.

Identitätsgestaltung

Die Untersuchung des Musikschrifttums wies nicht nur auf musikhistoriographische Diskursstränge, sondern auch auf auktoriale Perspektiven hin. So wurde gezeigt, dass Villa-Lobos' autobiografische Selbstinszenierung zum

²⁶¹ Siehe einen Überblick über den Begriff der Mestizisierung in SCHUMM, 1994: 60–66.

²⁶² Einen kurzen Überblick über die Kritik an den Transkulturationsbegriff findet man in SOBREVILLA, 2001: 23f. Es sei in diesen Zusammenhang erwähnt, dass an dieser Stelle die Analyse des erkenntnistheoretischen Kontexts in der Entstehungszeit elektroakustischer Komposition in Lateinamerika im Mittelpunkt steht, wobei eine Vertiefung in spätere kulturwissenschaftliche Ansätze wie die der Hybridität und Heterogenität kein Desiderat konstituiert. Siehe evtl. dazu CORNEJO POLAR, 1978: 13ff.; CANCLINI, 1990.

Großteil auf einem musikhistorischen Narrativ basierte, in welchem ein romantischer Held im Mittelpunkt stand, wobei ähnliche Geschehnisse einer sich wiederholten Handlung teilweise wichtiger als die handelnden Subjekte zu sein schienen.²⁶³ Da diese narrative Struktur Villa-Lobos zeitlich voranging, kann die Selbstkonstruktion seiner Identität als die Verinnerlichung eines bereits bestehenden Modells sowie als dessen an unterschiedliche Kontexte mehrfach angepasste Variation angesehen werden. Dabei lässt sich zudem eine besondere Anpassungsfähigkeit dadurch hervorheben, dass ein erster Höhepunkt dieser Selbstinszenierung auf Villa-Lobos' Pariser Erfahrungen in den 1920er Jahren zu datieren ist. Dies war jedoch weder der erste noch der einzige Fall einer bedeutenden kreativen Interaktion mit europäischen Kulturkreisen.

Hierauf schien sich Pereira de Mello bereits im Jahr 1908 zu beziehen, als er schrieb, dass Carlos Gomes in Mailand am Ende der 1860er Jahre den indianischen Roman *Alencars* zufälligerweise gefunden und sich zum ersten Mal für ihn interessiert habe.²⁶⁴ Ähnlich lässt sich der Pariser Einfluss auf den brasilianischen Modernismo einschätzen, dessen Wiederentdeckung lokaler Traditionen der vorangegangenen überseeischen Zuneigung zu als primitiv bezeichneten Urkulturen zum Großteil entsprach. Im Gegensatz dazu nahm Juan Carlos Paz als Vertreter der Neuen Musik ab den 1930er Jahren eine ästhetische Position gegen etwaige Lokalisierungsbezüge und vor allem gegen vergangene musikstilistische Tendenzen ein, pflegte aber zugleich aktiven Kontakt mit europäischen Kulturkreisen und schien in der zwölftönigen Komposition ein Fortschrittsmodell zu erkennen, mittels dessen er seiner kreativen Individualität einen noch eigenere Ausdruck verleihen konnte. Diese

²⁶³ In diesem Sinne schrieb die Musikwissenschaftlerin Melanie Unseld hinsichtlich der Monumentalbiografie im 19. Jahrhundert exemplarisch: „Für die männliche Subjektform kamen dabei insbesondere der Entwicklungsroman als Vorbild in Frage (...), aber auch das Stufenprinzip einer erfolgreichen Karriere bzw. das durch Moraldispens gekennzeichnete, auf postumem Erfolg (bzw. historische Bedeutung) abzielende Modell des Genies. Die Passgenauigkeit des zu schreibenden Musikerlebens war dabei von geringer Bedeutung als die Interpretation des Lebens auf eines der Modelle hin und eine kohärente, geschlossene Darstellung“. UNSELD, 2019b: 114.

²⁶⁴ [Uma noite, n'um café, ouviu um vendedor ambulante de livros e jornais merear: o Guarany! Romance brasileiro! Historia de selvagens! Quem quer comprar? Carlos Gomes, como que impellido por uma mola, levanta-se de um salto, compra o eterno romance brasileiro de José de Alencar, que ainda não havia lido. (...) E, longe da patria, deu á patria a regia davida do *Guarany*]. PEREIRA DE MELLO, 1908: 357f. Zu den Lokalisierungsbezügen in Gomes' Musik am Ende der 1850er Jahre siehe MAGALDI, 2004: 157f.

Einflusskonstellation sowie deren Auswirkungen auf die künstlerische beziehungsweise kompositorische Identität darf man jedoch nicht eindimensional betrachten, als ob die Identitätsgestaltung der oben genannten Komponisten entweder auf eine bloße Nachahmung oder eine konfrontative Originalität gegenüber europäischen Vorbildern reduzierbar wäre. Vielmehr sind sie in ihrem jeweiligen Handeln auszulegen, welches zwar von mitteleuropäischen Vorbildern beeinflusst war, sich aber in einem spezifischen Kontext und vor allem im Hinblick auf die Konstruktion ästhetisch eigenständiger Kunstmusik entwickelte.²⁶⁵

Die Berücksichtigung politisch bezogener Kontexte hob eine lokale Spezifität hervor, die sich nicht nur an dem Mäzenatentum für Carlos Gomes, an dem späteren Amt Villa-Lobos' oder an den Angriffen gegen national orientierte Institutionen seitens Música viva, sondern auch – und für die Zwecke der vorliegenden Untersuchung am wichtigsten – auf der diskursiven Ebene der Musikgeschichtsschreibung deutlich erkennen ließ. Gesellschaftshistorisch betrachtet ist zu betonen, dass die zuvor erkundeten Musikgeschichten vorwiegend Kulturprodukte gebildeter Männer der höheren sozialen Schichten waren, welche ihrerseits die Leserschaft für die weiter oben analysierten musikhistorischen Texte bildete.²⁶⁶ So gesehen nahmen Autoren wie Taunay oder Mariz, der erste Kaiserreichspolitiker, der zweite republikanische Diplomat, an politischen Strukturen und deshalb an einer umfassenden Machtstruktur teil, innerhalb derer sie dennoch eine individuelle symbolische Macht durch ihr Schreiben ausübten. In diesem Sinne spiegelten ihre Äußerungen nicht nur bestehende Kunstmusik wider, sondern schufen Vorstellungen möglicher musikalischer Realitäten. Dafür liefert Villa-Lobos' *Chôros n° 10* ein exemplarisches Beispiel, denn es scheint aus heutiger Sicht die pathetische Interpretation Pereira de Mellos über *Il Guarany* klanglich zu verwirklichen.²⁶⁷ Hinsichtlich der auktorialen beziehungsweise kompositorischen Identitätsgestaltung ist schließlich anzumerken, dass die am Anfang dieser Arbeit formulierte Gegenüberstellung zwischen kontinuierlichen und

²⁶⁵ Hierbei folgt der Verfasser Néstor García Canclinis Definitionsversuch sowie dessen entsprechenden Ansatz zur Einflussproblematik hinsichtlich des lateinamerikanischen Modernismo. Siehe CANCLINI, 1990: 71, 79f.

²⁶⁶ Vgl. dazu CANCLINI, 1990: 66.

²⁶⁷ Siehe Anm. Nr. 142.

diskontinuierlichen Identitätskonzepten sich aufzulösen scheint, sofern man die Anpassungsfähigkeit betrachtet, welche die repräsentierten und selbstrepräsentierten Komponisten im Musikschrifttum aufwiesen. Verbunden mit dieser Dimension des Identitätsbegriffs ist die synchronische Überlagerung von Kontinuitäten und Brüchen im Musikschrifttum, was bereits durch die Untersuchung zur Kolonialmusikforschung in den 1950er Jahren erschlossen wurde und sich auf andere zeitgenössische musikstilistische Ausrichtungen übertragen lässt.²⁶⁸

Kontext in den 1950er Jahren

Im anfangs angeführten Aufsatz zur Neuen Musik deutete Koellreutter eine Internationalisierung in Zusammenhang mit einem musikstilistischen Fortschrittsmodell an. Dieses kam im Aufsatztitel *Concreta será la música del futuro* (Konkret wird die Musik der Zukunft sein) exemplarisch zum Ausdruck. Durch dieses 1952 formulierte Diktum thematisierte Koellreutter die konkrete Musik als eine technologisch basierte Zukunftsvision, welche zweifelsohne auf die 6. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt 1951 zurückzuführen war, wo er zum einen seinen Vortrag zur Neuen Musik in Südamerika hielt, zum anderen die „Arbeitstagung Musik und Technik - Die Klangwelt der elektronischen Musik“ miterleben durfte.²⁶⁹ Gewissermaßen hatte Werner Meyer-Epplers Beitrag „Möglichkeiten der elektronischen Klangerzeugung (mit Demonstrationen)“ eine Auswirkung auf Koellreutter, denn er besuchte darauffolgend das Institut für Phonetik und Kommunikationsforschung der Universität Bonn und berichtete ein Jahr später über diese Erfahrung. Er schrieb: „Ich werde nie den Tag vergessen, an dem ich das Labor des jungen deutschen Wissenschaftlers Dr. Meyer Eppler betrat, (...) um die Erfahrungen mit synthetischer Musik zu beobachten, jener Musik, welche die notwendigen Voraussetzungen für die Entwicklung der konkreten

²⁶⁸ Auf die Unmöglichkeit, synchronische Grenze in der Entwicklung musikhistorischer Diskurse festzulegen, bezog sich der Musikwissenschaftler Julio Mendivil in seiner exemplarischen Untersuchung über die Konstruktion der inkaischen Musik als Forschungsgegenstand. Siehe MENDÍVIL, 2018: 274f.

²⁶⁹ Siehe dazu UNGEHEUER, 1992: 112–117; MEYER; SCHLÜTER, 1997: 550f.

Musik schaffen wird.“²⁷⁰ Abgesehen davon, dass Koellreutter den experimentellen Charakter der ersten Versuche mit elektronischer Klangerzeugung in den Vordergrund rückte und sie als Vorstufe zu der damals verhältnismäßig entwickelten *Musique concrète* konzipierte, von der er ebenfalls 1951 in Darmstadt durch einen Vortrag Pierre Schaeffers persönlich erfuhr,²⁷¹ ist die Verknüpfung zwischen einer prototypisch skizzierten elektroakustischen Musik und der Suche nach dem musikalischen Neuen zentral. Denn Koellreutters Ideen hinsichtlich elektronischer musikalischer Neuerungen wurden im brasilianischen beziehungsweise lateinamerikanischen Raum formuliert. In diesem Zusammenhang sollen nun drei Besonderheiten ergründet werden, die sich aus Koellreutters Bericht ableiten lassen und unmittelbar die Voraussetzungen für das Erscheinen elektroakustischer Komposition in Lateinamerika schufen.

Im Blick auf die technologische Dimension elektroakustischer Komposition behauptete Koellreutter, er habe „den Eindruck, dass in jener kleinen Stadt Westdeutschlands, der Stadt Beethovens, die Bedingungen für die wichtigste Veränderung vorbereitet wird, welche die Musik dank der wunderbaren Entwicklung der Wissenschaft jemals erleben wird“.²⁷² Hinsichtlich der aufkommenden elektroakustischen Experimente in Südamerika war es von großer Bedeutung, dass die vorher bestehende Kluft zwischen künstlerischem Modernismus und sozioökonomischer Modernisierung ab den 1950er Jahren durch unterschiedliche Faktoren, darunter ein industrielles Wirtschaftswachstum und die zunehmend massive Verbreitung neuer Technologien, verringert wurde.²⁷³ Demnach erscheint es möglich, Koellreutters elekt-

²⁷⁰ [No olvidaré el día en que entré al laboratorio del joven hombre de ciencias alemán Dr. Meyer Eppler, catedrático del Instituto Fonético de la Universidad de Bonn, para presenciar las experiencias de música sintética, de aquella música que creará las condiciones necesarias para el desarrollo de la música concreta]. KOELLREUTTER, 1952: 2. Das genaue Besuchsdatum ist dem aktuellen Wissensstand des Verfassers nach nicht bekannt. Obwohl Koellreutter 1949 bei den Darmstädter Ferienkursen über brasilianische Zwölftonmusik referierte, kann man mit Gewissheit behaupten, dass er die Arbeit Meyer-Epplers erst im Jahr 1951 persönlich beobachten konnte, zumal in diesem Jahr die ersten Vorführungen der Bonner Experimente in Darmstadt stattfanden. Vgl. VON BLUMRÖDER, 2017: 82.

²⁷¹ Siehe SCHAEFFER, 1997.

²⁷² [Tuve la impresión de que en esa pequeña ciudad de la Alemania occidental, la ciudad de Beethoven, se preparan las condiciones para la mayor transformación que jamás sufriera la música, gracias al maravilloso desarrollo de la ciencia]. KOELLREUTTER, 1952: 2.

²⁷³ Vgl. CANCLINI, 1990: 81f.

roakustische Zukunftsvision mit einer faktischen Modernisierung zu verbinden, die sich in den damaligen Gesellschaften zu materialisieren begann und bald darauf mit der elektroakustischen Musik kompositionsgeschichtlich bahnbrechende Folgen haben würde. (Nicht zuletzt schien dieser industrielle Fortschritt ebenfalls von der weiter oben erörterten diskursiven Beziehung erfasst worden zu sein, denn die wirtschaftliche Situation in Nordamerika und Europa diene als externer Maßstab für die lokalen ökonomischen Entwicklungen.) Auf einer strikt rezeptionsgeschichtlichen Ebene ist es jedoch nicht ratsam, die von Koellreutter beschriebene musikästhetische Situation hinsichtlich der Neuen Musik am Anfang der 1950er Jahre für den ganzen amerikanischen Kontinent zu verallgemeinern.²⁷⁴ Dies war keineswegs der Fall. In Wirklichkeit war die lateinamerikanische Rezeption der modernen mitteleuropäischen Kunstmusik in den verschiedenen Ländern und historischen Momenten höchst unterschiedlich gewesen.

Im 20. Jahrhundert bildete sich eine sehr heterogene rezeptionsgeschichtliche Landschaft heraus, die anhand des 2. Festival Latinoamericano de Música (Lateinamerikanisches Musikfestival) exemplarisch erläutert werden kann. Diese 1957 in Caracas stattgefundene Veranstaltung war nicht nur ein kultureller Ausdruck des bereits angesprochenen, im Kontext des Kalten Kriegs von den Vereinigten Staaten von Amerika intensivierten panamerikanischen Denkens, sondern auch ein Aufführungsort für das musikalische Schaffen der sehr diversen KomponistInnen Lateinamerikas. Die OrganisatorInnen zielten auf eine kontinentale Integration ab, wie es der venezolanische Kulturförderer Inocente Palacios (1908–1996) am 17. März 1957 in seiner Eröffnungsrede mit den folgenden Grußworten verbalisierte: „Unsere Länder kommen hierher mit ihrer eigenen Stimme, mit ihrem unverwechselbaren Akzent, bereits frei von dörflicher Engstirnigkeit, aber nicht in der Absicht, eine geschlossene Kultur hinter dem Rücken oder gegen die universelle Kunstschöpfung zu schaffen.“²⁷⁵ Diese auf amerikanischer und sogar über-

²⁷⁴ Vgl. KOELLREUTTER, 1997: 175.

²⁷⁵ [Nuestros países vienen aquí con su voz propia, con su acento inconfundible, libre ya de estrecheces parroquiales, mas no con la intención de crear una cultura cerrada, a espaldas o adversa a la creación artística universal. Todo lo contrario. Los hombres de América afirman

seeischer Ebene angestrebte Integration entsprach dennoch keinem homogenen kompositionstechnischen Niveau, denn die Kritik hob die mangelhafte Qualität mancher vorgeführter Kompositionen hervor und betonte dadurch die auffälligen Unterschiede zwischen den mitbeteiligten KomponistInnen und deren Herkunftsländern.²⁷⁶ Unter diesen Umständen muss Koellreutters Plädoyer für musikalische Neuerungen in den 1950er Jahren relativiert und für diesen Zeitpunkt auf das südliche Südamerika, nämlich auf Argentinien, Brasilien und Chile beschränkt werden. Denn es scheint kein Zufall zu sein, dass in diesen drei Ländern die ersten elektroakustischen Experimente stattfanden.

Abschließend ist die bereits mehrfach angedeutete Interaktion zwischen musikästhetischer Modernisierung, kontinentaler Integration und kulturpolitisch günstigem Kontext als ausschlaggebende Faktoren für die Gründung des anfangs thematisierten CLAEM anzumerken. Die Entstehung dieser für die Geschichte der elektroakustischen Musik grundlegenden Einrichtung im Jahr 1961 lässt sich zunächst auf den lokalen kulturpolitischen Kontext zurückführen. Eine wichtige Rolle spielten dabei hauptsächlich ab dem Jahr 1958 die wirtschaftspolitischen Maßnahmen der postperonistischen Regierung, die auf die Förderung der lokalen Industrialisierung bei gleichzeitiger Vertiefung der Integration Argentinens in die internationalen Wertschöpfungsketten abzielten. Diese hatten bedeutende Auswirkungen auf das Kulturmilieu,²⁷⁷ denn das CLAEM entstand beispielsweise als Musikzentrum des 1958 gegründeten Instituto Torcuato Di Tella und wurde zum Teil von dem Industrieunternehmen Siam Di Tella finanziell ermöglicht. Auf kontinentaler

su voz recia y poderosa, madura con estudio y conciencia, para reclamar el puesto que ya nadie puede discutirles en el concierto de la cultura universal]. PALACIOS, 1957: 16.

²⁷⁶ In diesem Sinne hob der argentinische Kritiker Enzo Valenti Ferro beispielsweise hervor, dass bei dem künftigen Festival die musikalische Qualität wichtiger als die Anzahl der repräsentierten Länder sein sollte. Das Festival „debe agrupar obras y no países, puesto que es evidente que hay entre éstos muchos que en el campo de la música se hallan todavía en etapa de los primeros balbuceos.“ VALENTI FERRO, 1957b: 3. Die bei den Konzerten 1957 auffällig gewordenen musikalischen Unterschiede wurden auch vom US-amerikanischen Kritiker Howard Taubman betont, welcher über die mitwirkenden KomponistInnen schrieb: „Some are working in countries where musical culture is still in an elementary stage and must therefore be their own critical consciences in addition to being leaders in teaching and performance. Others belong to well-established musical worlds which give them the kind of support an encouragement a creative artist needs. The pace of development in Latin America is uneven.“ TAUBMAN, 1957. Für weitere, damit verbundenen Stellungnahmen in der spanischsprachigen Kritik siehe ASTOR, 2008: 170ff.

²⁷⁷ Dazu GIUNTA, 2008: 26f.

Ebene spielte auch der Triumph der Kubanischen Revolution im Jahr 1959 eine entscheidende Rolle, denn sie markierte einen Wendepunkt im Bereich der internationalen Beziehungen im amerikanischen Raum. Darauf folgend wurden Gegenreaktionen der Vereinigten Staaten von Amerika auf verschiedenen Ebenen spürbar, darunter auch im Kulturbereich, wobei eine Intensivierung der US-amerikanischen, auf Lateinamerika ausgerichteten außenpolitischen Maßnahmen – wie bereits erwähnt – durch finanzielle Förderung kultureller Initiativen bezeichnend war.

Unter diesen sozialpolitischen Umständen kann man die anfangs im Rahmen des CLAEM thematisierte Modernisierung, die damit einhergehende internationale Mobilität sowie die kulturpolitischen Dimensionen in einen Dialog setzen und demnach die Entstehung der am CLAEM praktizierten elektroakustischen Musik als musikhistorische Folge der genannten Interaktion aufgreifen. Hinsichtlich der musikalischen Modernisierung sowie der interamerikanischen Mobilität soll schließlich angemerkt werden, dass diese den Aufsatz Koellreutters zur elektroakustischen Musik aus dem Jahr 1952 ebenfalls prägten und somit auf jene im vorliegenden Kapitel mehrfach thematisierte diskursive Beziehung hinzuweisen vermögen. Sie würde auch für die erste elektroakustische Musik aus Lateinamerika charakteristisch sein.

II. Geschichte der elektroakustischen Musik

Dieses Kapitel thematisiert die Anfänge der elektroakustischen Musik in Lateinamerika bis in die 1960er Jahre und damit auch KomponistInnen, die teilweise in der bereits bestehenden Fachliteratur behandelt wurden. Sie werden nun anhand von Quellen und musikanalytischer Belege individuell studiert beziehungsweise miteinander verglichen. Angestrebt wird weder eine ausführliche musikanalytische Auseinandersetzung mit jeder einzelnen Komposition noch die Darstellung der gesamten elektroakustischen Produktion, die jeder Komponist beziehungsweise jede Komponistin in dieser Zeitspanne realisierte. So besteht das Ziel des ersten Abschnitts vielmehr darin, einen Überblick über die für jedes Land wichtigsten Ereignisse zu geben und dadurch den Vergleich zwischen unterschiedlichen Studienfällen zu ermöglichen. Im Unterschied dazu erfolgt im zweiten Abschnitt eine Rekonstruktion der elektroakustischen Praxis im Centro latinoamericano de altos estudios musicales (CLAEM) in Buenos Aires mit besonderem Schwerpunkt auf den dort realisierten Kompositionen. Sie werden nicht nur individuell, sondern auch vergleichend analysiert. Der letzte Teil des Kapitels richtet sich schließlich auf die KomponistInnen, die mit dem CLAEM verbunden waren und deren Laufbahnen seit den 1970er Jahren unterschiedliche Richtungen einschlugen. Zwei Projekte, die trotz der internationalen Dispersion der studierten KomponistInnen integrative Versuche waren, sollen dabei hervorgehoben werden. In den folgenden Abschnitten spielen die Einflussproblematik, die biografischen und musikästhetischen Anpassungs- und Aneignungsprozesse sowie die damit verbundene soziale Interaktion eine zentrale Rolle, um einen Dialog mit dem vorherigen Erkenntnisgewinn des letzten Kapitels zu schaffen.

1. Anfänge

Die ersten elektroakustischen Experimente in Lateinamerika sind auf die 1950er Jahre zurückzuführen und lassen sich als kreative Rezeption der damals zeitgenössischen mitteleuropäischen Kunstmusik auffassen. Dem Einfluss durch die elektroakustische Musik aus Paris und Köln lag eine Tendenz zur musikalischen Modernisierung beziehungsweise zur Aneignung überseeischer Stilrichtungen

zugrunde, was sich im lateinamerikanischen Musikleben bereits seit den 1920er Jahren in unterschiedlicher Intensität entwickelt hatte. Aus dieser Ausgangslage heraus lässt sich ein erster Grund für die zeitlich differenzierte Entstehung elektroakustischer Komposition in den verschiedenen Ländern Lateinamerikas ableiten. Argentinien, Chile und Brasilien bieten somit die ersten Kontexte für elektroakustische Erfahrungen, die mit der gerade erwähnten Modernisierung tief verbunden waren. Bei dieser spielte aber die hauptsächlich für die deutsche Nachkriegszeitmusik charakteristische Stunde-Null keine Rolle, denn in Lateinamerika ging es prinzipiell um eine strikt musikstilistische Rezeption, die sich der Möglichkeiten elektronischer Klangmanipulation in vielfältiger Weise aneignete. Mögen im Folgenden die in Buenos Aires verorteten Pioniererfahrungen als Ausgangspunkt für einen musikhistorischen Überblick wirken.

Argentinien, Chile und Brasilien

Der Agrupación Nueva Música (Verein Neue Musik) in Buenos Aires war exemplarisch für eine international ausgerichtete musikalische Modernisierung. In diesem von Juan Carlos Paz in September 1937 als Konzertreihe gegründeten, ab 1944 etablierten und sich bei seiner Benennung prinzipiell der zeitgenössischen Kunstmusik zugewandten Verein wirkte Mauricio Kagel als junger Interpret in einer für ihn – auch indirekt für die lokale Entwicklung elektroakustischer Komposition – grundlegenden Phase.²⁷⁸ Rückblickend behauptete Kagel in einem in Köln geführten und am 16. Mai 1965 in der vierzehntägig erscheinenden Zeitung *Buenos Aires Musical* publizierten Gespräch, der Agrupación Nueva Música sei für ihn „der ideale Meister“ gewesen. Weiter fügte er hinzu: „Die Existenz dieser Gemeinschaft war die Bestätigung eines Anspruchs auf Protest, auf das musikalisch Unkonventionelle. Stellen Sie sich den tiefen Eindruck vor, den es auf mich machte, an einer Institution, deren Nonkonformismus allgemein bekannt war, mitwirken zu dürfen, als ich noch grün hinter den Ohren war. (...) Nueva Música war das perfekte Modell für das, was meine anarchische Natur brauchte: *Nein* zu sagen zum Konservatoriumsgeist und zur Musik, welche Auszeichnungen erheischte, *nein* zum Bartokartigen Charango und zur Postkarten-

²⁷⁸ Über die Agrupación Nueva Música siehe CORRADO, 2012: 128–131. Hinsichtlich der Mitwirkung Kagels bei dem Agrupación Nueva Música siehe FUGELLIE, 2018: „Nueva Música. Anhang 1“.

Musikographie, *nein* zum vorgefertigten Sentimentalismus und zum ‚gehobenen‘ Nationalen in all seinen Schattierungen.“²⁷⁹ Dabei zeigt sich Kagels Position angesichts der Klangwelt einer national geprägten und institutionell verankerten Kunstmusik, deren Modernisierung bis dahin auf die Aneignung einer neoklassizistischen Stilrichtung begrenzt gewesen zu sein scheint.²⁸⁰ Dieses durch die Zusammenarbeit mit ähnlich gesinnten MusikerInnen belebte ästhetische Denken brachte bedeutende kreative Folgen mit sich.

Ende 1953 komponierte Kagel *Música para una torre* (Musik für einen Turm) als Beschallung für ein aus Metall gestaltetes Kunstwerk namens *Torre de América*, das von Januar bis April 1954 als zentrale Attraktion der „Feria de América“ (Amerikanische Messe), einer in der argentinischen Stadt Mendoza stattgefundenen industriellen Messe, ausgestellt wurde.²⁸¹ Als eine auf der Idee vom technologischen Fortschritt basierte Konzeption kann der vierte verschollene Satz der *Música para una torre* aufgefasst werden, der durch die Bezeichnung „Música concreta“ die elektroakustische Praxis aus Paris evoziert und Kagel zufolge in einem Privatstudio in Buenos Aires auf Schallplatte geritzt worden sei.²⁸² Leider muss sich eine mit diesem elektroakustischen Satz einhergehende Rekonstruktion darin erschöpfen, denn obwohl seit Jahrzehnten Einvernehmen darüber besteht, dass bei dieser Komposition Klänge elektronischer und

²⁷⁹ [La Agrupación Nueva Música fue para mí el maestro ideal. En primer lugar, porque la existencia de esa sociedad era la afirmación de un derecho a la protesta, al no-oficialismo musical. Imagínese usted la profunda impresión que hiciera en mí el poder colaborar (casi de pantalones cortos al comienzo...) en una institución cuyo disconformismo era proverbial, cuya oposición a la música ligeramente seria o telúrgicamente enraizante era notoria, cuyo heroísmo –si bien un poco literario– consistía en querer hacer oír lo que la inmensa mayoría de los profesionales de la música y melómanos adyacentes no tenían interés en conocer. (...) Nueva Música fue el modelo perfecto para lo que mi anárquica naturaleza necesitaba: decir *no* al espíritu de conservatorio y a la música para premio, *no* el (!) charango bartokiano y a la musicografía de tarjeta postal, *no* al sentimentalismo prefabricado y a lo nacional “culto” en todas sus especies y subespecies]. ROMANO, 1965: 3.

²⁸⁰ Diesen Zustand sprach Koellreutter in dem vorher thematisierten Darmstädter Beitrag 1951 ebenfalls an. Vgl. KOELLREUTTER, 1997: 172. Eine auf Argentinien beschränkte Diskussion über den musikstilistischen Neoklassizismus und dessen kreative Rezeption seitens argentinischer Komponisten in den 1930er Jahren findet man in CORRADO, 2010: 175–183.

²⁸¹ Über Kagels Komposition siehe RICHTER- IBÁÑEZ, 2014: 252–260. Fotos und Skizzen des vom Architekten César Janello entworfenen Turms findet man in QUIROGA, 2012: 112–121.

²⁸² RICHTER-IBÁÑEZ, 2014: 260, 310. Folgt man den Angaben von Hugh Davies und den Aussagen Francisco Kröpfls, hieß das von Kagel benutzte Studio „ION, registros sonoros“. DAVIES, 1968: 2. Es sei hierzu angemerkt, dass der Verfasser Kröpfl am 13.11.2014 in Buenos Aires interviewte. Die textuelle Wiedergabe der aus dem Interview gewonnenen Einsichten konnte mit dem Komponisten nicht vereinbart werden. Deshalb werden sie im Folgenden in den Paratexten mit dem Verweis auf das Jahr 2014 paraphrasiert.

instrumentaler Herkunft sowie Maschinengeräusche einmontiert wurden,²⁸³ bleibt deren tatsächlicher Klanginhalt bis heute ungeklärt. Auch Kagels Kompositionsprozess im analogen Studio kann nur vermutet werden, denn weder die Frage nach den für die Klangmanipulation verwendeten technischen Mitteln,²⁸⁴ noch die nach der möglichen Mitarbeit von AssistentInnen bei der wahrscheinlich zeitaufwändigen Montage mit Schallplattenabspielgeräten konnten bisher beantwortet werden. Außerdem würde die Tatsache, dass die damit erfolgte Beschallung des Kunstwerkes *Torre de América* mit einem auch von Kagel skizzierten und gesteuerten Beleuchtungssystem koordiniert war, den autonomen Kunstcharakter dieses elektroakustischen Versuchs in Frage stellen. Dem aktuellen Forschungsstand entsprechend gilt *Música para una torre* dennoch als die erste elektroakustische Komposition in Lateinamerika,²⁸⁵ da sie aller Wahrscheinlichkeit nach, musikalisch intendierte Klänge nicht-traditioneller Herkunft enthielt und deshalb eine direkte Rezeption der frühen Pariser *Musique concrète* andeutet. Diese kompositorischen Innovationen wurden in Buenos Aires anfangs der 1950er Jahre nicht nur durch Rundfunkübertragungen und Fachliteratur wie Schaeffers Abhandlung *À la recherche d'une musique concrète* (1952) rezipiert,²⁸⁶ sondern auch infolge der internationalen Mobilität, welche im vorherigen Kapitel bereits in Zusammenhang mit Koellreutters Darmstädter beziehungsweise Bonner elektroakustischen Erfahrungen thematisiert wurde und sich weiterhin in den Gastspielen internationaler, mit der mitteleuropäischen zeitgenössischen Kunstmusik verbundenen Figuren exemplarisch widerspiegelten.²⁸⁷

²⁸³ Siehe bspw. SCHNEBEL, 1970: 9.

²⁸⁴ Dem aktuellen Wissensstand des Verfassers nach wurde in der Fachliteratur nie erwähnt bzw. diskutiert, dass Kagel für den vierten Satz der *Música para una torre* Klängaufnahmen selbst gemacht hätte.

²⁸⁵ Folgt man dem Katalog von Hugh Davies, dann hat Kagel zwischen 1950 und 1953 acht elektroakustische *Estudios* in Buenos Aires komponiert. Die Existenz dieser Werke kann nach dem aktuellen Forschungsstand nicht bestätigt werden. Siehe DAVIES, 1968: 2.

²⁸⁶ Francisco Kröpfl erinnerte sich 2014 daran, am Anfang der 1950er Jahre zusammen mit Mauricio Kagel *Musique concrète* in französischen Rundfunksendungen des argentinischen Radio Nacional gehört zu haben. Beide junge Komponisten hatten sich, so Kröpfl, um 1953 Schaeffers Abhandlung *À la recherche d'une musique concrète* (1952) von Juan Carlos Paz ausgeliehen, deren Lektüre vor allem bei Kagel einen starken Eindruck hervorgerufen habe. Es sei dazu erwähnt, dass Paz noch im Jahr 1954 darauf hinwies, man habe die konkrete Musik in Buenos Aires nur durch Schallplatten gekannt. Vgl. PAZ, 1954: 5.

²⁸⁷ Es handelte sich jedoch um keine musikhistorische Besonderheit der 1950er Jahre. Siehe bspw. die ästhetischen Auswirkungen des Besuchs Igor Stravinskys 1936 in Argentinien in CORRADO, 2010: 292f, 295.

Der Werdegang Kagels nahm im Jahr 1957 mit seiner Auswanderung nach Deutschland als DAAD-Stipendiat und der dortigen Fortsetzung seiner Karriere eine Wende. Diese Mobilität war teilweise auf Pierre Boulez zurückzuführen, der Buenos Aires im Jahr 1950 und 1954 als musikalischer Leiter der Theatercompagnie Renaud-Barrault besuchte und dabei Kontakte mit der lokalen Musikszene aufnahm: Dem jungen Kugel empfahl Boulez während seines zweiten Besuchs, zum Studienzweck nach Europa umzusiedeln. Somit übte er einen Einfluss aus, dessen Bedeutung unermesslich war, zumal dadurch sowohl die kreative Laufbahn Kagels als auch die Entwicklung der elektroakustischen Musik in Argentinien in neue Bahnen gelenkt wurden.²⁸⁸ Die ästhetischen Ideen Boulez' können beispielsweise anhand eines am 15. Juli 1954 auf dem Titelblatt der *Buenos Aires Musical* veröffentlichten Interviews rekonstruiert werden, wo er gegen die von ihm selbst zuvor praktizierte *Musique concrète* und vor allem gegen Pierre Schaeffer Stellung nahm. Seinem Gesprächspartner erzählte Boulez: „Ich habe danach andere Wege gesucht, als ich merkte, dass Schaeffer nur Lärm macht. Er ist tatsächlich nur ein Ingenieur, dem jegliche musikalische Kultur fehlt. Obwohl er gern ästhetische Ideen haben möchte, geht er nicht über das Experimentelle hinaus und bleibt in der dadaistischen Epoche der Musik.“²⁸⁹ Demgegenüber hob Boulez die ästhetische Relevanz der elektronischen Musik hervor und verwies auf Karlheinz Stockhausen als „den ersten, der sich ernsthaft dieser Aufgabe annahm und an die konkreten musikalischen Möglichkeiten dachte.“²⁹⁰

²⁸⁸ Hinsichtlich des Kontaktes zwischen Boulez und Kugel siehe HEILE, 2006: 14f.; RICHTER-IBÁÑEZ, 2014: 159f.

²⁸⁹ [En un momento dado trabajé con Schaeffer y su grupo de músicos “concretos”. Pero luego busqué otros caminos al comprobar que Schaeffer no hace más que ruido. En realidad, él es un ingeniero que carece en absoluto de cultura musical. Aunque desearía tener ideas estéticas no va más allá de lo experimental, vale decir que se queda en la época “Dadá” de la música. A nosotros las experiencias realizadas por los “concretos” nos sirvieron eficazmente para la música electrónica. Sus principios técnicos no varían; lo que varía es su aplicación]. ANONYM, 1954: 1. Im Text wird darauf hingewiesen, dass der Gesprächspartner Boulez' der “secretario de redacción” der fraglichen Zeitung war, dessen Name mit dem Buchstaben “P” signalisiert wurde und der dem aktuellen Wissensstand des Verfassers nach bis Datum anonym geblieben ist.

²⁹⁰ [En Alemania, Herbert Eimert quien además requirió la colaboración de técnicos y hombres de ciencia de primer orden. Pero en realidad, el primero que se tomó este trabajo seriamente y pensó en sus posibilidades concretas como música, fue Karl Heinz Stockhausen, (!) cuyas experiencias de composición son las más adelantadas. Dos Estudios de su creación van a ser grabados próximamente en Alemania y puestos a la venta como discos comerciales]. ANONYM, 1954: 1.

Zweifelsohne übten diese Äußerungen über die in Argentinien bis dahin noch nicht praktizierte elektronische Musik nicht nur auf Kagel einen tiefen Eindruck aus, sondern auch auf den mit ihm bekannten Komponisten Francisco Kröpfl (geb. 1931), dessen Interesse an überseeischen kompositorischen Neuigkeiten gleichfalls auf den Agrupación Nueva Música beziehungsweise auf die Lehre von Juan Carlos Paz zurückführten.²⁹¹ Kröpfl interessierte sich bereits für einen kompositorisch kontrollierten musikalischen Verlauf, den er dennoch durch die auf die externe Realität verweisenden Klangmaterialien der *Musique concrète* entweder bedroht oder auf die Anwendung einfacher periodischer Strukturen reduziert sah.²⁹² Eine solch gegenüber der *Musique concrète* ablehnende Überzeugung war gewissermaßen der Grund, weshalb Kröpfl in dieser Zeit keine elektroakustischen Experimente mit aufgenommenen Klängen unternahm. Weiterhin wurde seine Stellung durch die Kontaktaufnahme mit Boulez im Jahr 1954 in entscheidender Weise bekräftigt.

Dass Boulez dem jungen argentinischen Komponisten das *Sonderheft über elektronische Musik* (1954) des Westdeutschen Rundfunks schenkte und damit den Anfang der elektroakustischen Karriere Kröpfls signalisierte, ist unterschiedlichen Quellen zu entnehmen.²⁹³ So begann Kröpfl im Jahr 1955 im

²⁹¹ Vgl. FUGELLIE, 2018: „Nueva Música. Anhang 1“. Siehe auch den Bezug auf Paz' Lehre in KRÖPFL, 1997: 26. Der erste Kontakt zwischen Paz und Kröpfl soll zwischen 1945 und 1946 stattgefunden haben. CORRADO, 2012: 316.

²⁹² Dazu sei es erwähnt, dass Kröpfls frühe *Variaciones* (1953) für Klavier bereits eine Anwendung der Zwölfontentechnik zeigen und somit den musikästhetischen Horizont mitgestalten, vor dem seine künftige elektroakustische Praxis entstand. Rückblickend bezog sich Kröpfl auf seine frühe Experimente und die mit den aufgenommenen Klängen zusammenhängenden Probleme wie folgt: „Esas evocaciones al provocar un deslizamiento metonímico afectaría la atención formal del oyente a pesar de mis intentos de homogeneidad y continuidad discursiva. Esta es la razón principal que me alejó inicialmente de la experimentación con materiales concretos.“ KRÖPFL, 1992: 34. Jahre später fügte der Komponist hinzu: “Estaba convencido (...) de que el problema era que el sonido referencial se imponía tanto que contradecía cualquier estructura que no fuera totalmente simple y periódica.“ Nach ANONYM, 1998. In dieser letzten Äußerung scheint Kröpfl sich auf die in Schaeffers *À la recherche d'une musique concrète* skizzierte Problemstellung zu beziehen, in der es um die Differenzierung zwischen sogenannten dramatischen bzw. musikalischen Elementen ging. Dabei konnte – kurz formuliert – die Kategorie Musik den auf die bestehende Realität verweisenden Elementen nicht zugeschrieben werden. Schaeffer schrieb: „Mais, comment est-il possible d'oublier la signification, d'isoler l'en-soi du phénomène sonore? Deus démarches sont préalables : *Distinguer* un élément (l'entendre en soi, pour sa texture, sa matière, sa couleur). *Le répéter*. Répétez deux fois le même fragment sonore : il n'y a plus événement, il y a musique“ (SCHAEFFER, 1952 : 21). Daraus lässt sich ableiten, dass Kröpfl die zweite von Schaeffer vorgeschlagene Lösung eher als einen musikalischen Makel betrachtete.

²⁹³ [Al partir me obsequió un ejemplar de la publicación del Estudio y también una hoja de la partitura del Estudio N°1 de Stockhausen]. KRÖPFL, 2008. [A short time before, he had been at the Studio for Electronic Music of the West German Radio in Cologne, and he now had in his possession valuable documentation—a recent technical publication of the Cologne studio that

kleinen Privatstudio des mit ihm befreundeten Elektrotechnikers Fausto Maranca (1937–2015) mit elektronischen Oszillatoren und Tonbandschnitt zu experimentieren, dennoch ohne kompositorische Ambitionen zu hegen.²⁹⁴ (In diesem Kontext bedeutete die oben erwähnte Publikation ein wichtiger Impuls für Kröpfl, der deutsche Sprachkenntnisse hatte und in dem dort publizierten Notationsauszug des von Stockhausen realisierten, nachträglich genannten *Studie I* ein kompositorisches Vorbild fand.)²⁹⁵ Aus Mangel an geeigneter Apparatur und in einem politisch instabilen Kontext kam Kröpfl nur langsam voran und machte sich erst 1957 während der zuvor angesprochenen postperonistischen Regierung auf die Suche nach institutioneller Unterstützung für die Gründung eines elektroakustischen Studios.²⁹⁶ Durch die zufällige Entdeckung ungenutzter, für sein Vorhaben durchaus geeigneter Apparatur in der Universidad de Buenos Aires und dank der freundlichen Unterstützung der damaligen Universitätsverwaltung sowie der technischen Assistenz Marancas gelang es Kröpfl im Oktober 1958, ein Estudio de Fonología Musical (1958–1973; von hier an EFM) (Studio für musikalische Phonologie) in der Fakultät für Architektur der Universität zu gründen. Diese Einrichtung war die erste ihrer Art in Lateinamerika und wurde nach dem 1955 gegründeten Studio di fonologia musicale des Radiotelevisione Italiana in Mailand zu Ehren benannt.²⁹⁷ Kröpfl hatte davor einen aktiven Briefwechsel mit Bruno Maderna gepflegt und dadurch technische Informationen

contained articles by the equipment designers (Werner Meyer-Eppler among them) and provided theoretical background. Pierre Boulez gave me this publication together with a photocopy of the first page of Karlheinz Stockhausen's *Study I*. KRÖPFL, 1997: 26. Das *Sonderheft über elektronische Musik* des WDR Köln (Jahrgang 6, Nr. 1/2) aus dem Jahr 1954 enthielt u. a. Artikel von Eimert, Meyer-Eppler, Fritz Enkel, Heinz Schütz und Stockhausen, der dort einen Text mit dem Titel „Komposition 1953 Nr. 2“ sowie ein damit eihergehendes Notationsbeispiel veröffentlichte. Rezeptionsgeschichtlich bedeutend war diese Publikation auch für den Aufbau des Electronic Music Studio im Nippon Hōsō Kyōkai im Jahr 1955 in Tokio. Siehe LOUBET; ROADS; ROBINDORÉ, 1997: 11.

²⁹⁴ [En 1955 comencé a experimentar privadamente con osciladores electrónicos, con los que contaba un joven técnico de electrónica, Fausto Maranca. Se trataba de pruebas elementales que grababa en un grabador de cinta que este técnico había construido]. KRÖPFL, 2008.

²⁹⁵ Zur im Sonderheft publizierten elektronischen *Komposition 1953 Nr. 2* siehe STOCKHAUSEN, 1954: 51; VON BLUMRÖDER, 2017: 92.

²⁹⁶ Kröpfl behauptete wiederholt, die politische Situation in Argentinien während des Postperonismus sei für neue Initiativen im Kulturbereich günstig gewesen. Siehe bspw. KING, 2007: 402. Die anfängliche Aufregung für die Suche nach Apparatur bekam er von dem mit ihm befreundeten Dichter Rodolfo Alonso, der damals für das Departamento de Actividades Culturales der Universidad de Buenos Aires zuständig war. KRÖPFL, 2008. Alonsos biografische Angaben unter URL: <https://www.fundacionkonex.org/b2587-rodolfo-alonso> Stand: 15.2.2018.

²⁹⁷ Die Namensgebung sei eine Hommage [un homenaje] an die italienische Einrichtung gewesen, so Kröpfl. Dazu muss erwähnt werden, dass die Arbeit im EFM nicht ausschließlich musi-

über das italienische Studio und die dort komponierte elektroakustische Musik erhalten. (Dieser Austausch, der mit Koellreutters Besuch bei Meyer-Eppler 1951 sowie Madernas und Stockhausens frühen elektroakustischen Erfahrungen in Bonn beziehungsweise Paris 1952 verglichen werden darf,²⁹⁸ zeugt von der Internationalisierung, die die wortwörtlich globale Entstehung elektroakustischer Produktionsstätten prägte.)²⁹⁹

Die internationale Verbreitung elektroakustischer Musik spiegelte sich zudem auf kompositorischer Ebene. Exemplarisch für eine musikanalytisch belegbare Rezeption sind die ersten, von Kröpfl im EFM komponierten, stereophonen elektroakustischen Werke *Ejercicio con impulsos* (1959, 2'05'') (Impulsübung) und *Ejercicio de texturas* (1959, 2'41'') (Texturübung), deren Titel den experimentellen Charakter akzentuieren, der auch die ersten elektroakustischen Produktionen in Paris und Köln gekennzeichnet hatte.³⁰⁰ Der Vergleich zwischen den mit elektronischen Klängen produzierten Impuls- und Texturübungen enthüllt eine Gegenüberstellung zwischen kontinuierlichen, spektral variablen Klangsichten und impulsiven Klängen, wie sie auch in Madernas elektroakustischem Werk *Continuo* (1958, 8'11''), vor allem am Ende dessen erster Formeinheit gegen 5'22'', offensichtlich ist.³⁰¹ Diese auffällige spektrale Ähnlichkeit könnte unter Berücksichtigung des zuvor genannten Briefwechsels einen direkten Einfluss von Madernas Vorgehensweise auf Kröpfls frühe Experimente vermuten lassen, obwohl eine solche Rezeption nicht eindimensional gedacht beziehungsweise vereinfacht werden darf. Im besten Fall lässt sich an dieser Stelle ein unparteiisches, flexibles kompositorisches Vorgehen feststellen, welches den in Mailand und Buenos Aires realisierten Kompositionen zu eigen war und für die frühe kreative Rezeption elektroakustischer Musik in Lateinamerika charakteristisch werden würde.³⁰²

kalische Zwecke verfolgte, sondern als Teil der universitären Struktur verschiedene Dienste leistete, darunter akustische Messungen industrieller Materialien für die Fakultät für Architektur, sowie Untersuchungen für die Medizinische Fakultät und die Abteilung für Linguistik der Philosophischen Fakultät. KRÖPFL, 2008.

²⁹⁸ Vgl. VON BLUMRÖDER, 2017: 44, 83.

²⁹⁹ Siehe bspw. den polnischen Fall 1957 in ZWYRZYKOWSKI, 2017.

³⁰⁰ Der Verfasser bedankt sich bei dem argentinischen Komponisten Raúl Minsburg für die Zusendung digitalisierter Kopien der bis Datum nicht veröffentlichten *Ejercicios* am 18.11.2013.

³⁰¹ Nach CD-Edition in *Musica Elettronica. Electronic Music*. Stradivarius, STR 33349.

³⁰² Über die Vorgehensweise im Mailänder Studio siehe SCALDAFERRI, 2002: 66. An dieser Stelle muss die für die vorliegende Untersuchung gültige Methodik für die Formalanalyse, auf

Dem langjährigen Bestehen des EFM und seinen pädagogischen Aktivitäten, welche jungen KomponistInnen oft erstmals den Zugang zur elektroakustischen Musik ermöglichten,³⁰³ gingen nicht nur Kagels frühes Experiment, sondern auch chilenische und brasilianische Erfahrungen zeitlich voraus.³⁰⁴ Der internationale Austausch war wie in vorherigen Studienfällen grundlegend. So gab der zwischen 1947 und 1957 in Chile lebende Komponist Fré Focke (1910–1989), ein ehemaliger Schüler von Anton Webern, einen wichtigen Anstoß für die lokale Rezeption der mitteleuropäischen Neuen Musik, die er pädagogisch vermittelte und durch die Mitbegründung der Konzertreihe „Tonus“ im Jahr

die in Madernas und Kröpfls Fall bereits eingegangen ist, zugunsten methodischer Reproduzierbarkeit ausführlich erklärt werden. Dabei geht es um durchaus flexible, miteinander in Wechselwirkung tretende Kriterien, die sich jeglicher Normativität entziehen und wie folgt aufgelistet werden können: (1) Zeitlich sowie spektral nahe liegende Klänge sollen als verbunden wahrgenommen werden und deshalb zur selben Formeinheit gehören. (2) Stille als schalleere Zeitspanne wird der unmittelbar vorherigen Formeinheit zugeordnet. (3) Eine individuelle Klangschicht innerhalb mehrschichtiger Klangstrukturen kann hinsichtlich eines Klangkontinuums integriert oder nicht integriert wirken. Dies wird vom Vergleich zwischen den jeweiligen spektralen Inhalten, spektralen Positionen und Lautstärken abhängen. (4) Klänge, die ähnliche spektrale, räumliche oder dynamische Entwicklungen aufzeigen, sollen als verbunden wahrgenommen werden, hingegen sind unterschiedliche Klänge primär getrennt aufzufassen. In diesem Sinne ist die Erkennung von Wiederholungen und Variationsprozessen für die Definition einer musikalischen Form grundlegend. (5) Tiefe spektrale Regionen und niedrige Lautstärke sollen oft zur Geschlossenheit bzw. zur Wahrnehmung von Abschlussprozessen im Laufe einer Klangentwicklung beitragen. (6) Jede als geschlossene wahrgenommene Formeinheit ist einem hierarchischen Formniveau zuzuordnen. Zeitlich kürzere Formeinheiten, die aus der Trennung größerer Einheiten entstehen, gehören einem niedrigen Formniveau an. (7) Die individuelle Erfahrung des Analytikers bzw. der Analytikerin kann Auswirkungen auf die akustische Wahrnehmung und damit auf die Formbestimmung haben. Falls beispielsweise zwei oder mehr Gestaltprinzipien sich widersprechen, muss eine Entscheidung getroffen und einem Kriterium Vorrang gewährt werden. Dies sollte –wenn möglich– zugunsten der methodischen Reflexivität bei der Darstellung analytischer Ergebnisse erwähnt werden. Hinsichtlich der oben aufgelisteten Kriterien siehe BRECH, 1994: 62–69; ROY, 2003: 202–210.

³⁰³ Das EFM beuchten u. a. die argentinischen Komponisten Dante Grela, Eduardo Bértola, Jorge Molina, Jorge Rotter sowie die kolumbianische Komponistin Jacqueline Nova. Nach KRÖPFL, 2008.

³⁰⁴ Die institutionell unterstützte Kontinuität des EFM soll nicht dazu verleiten, Buenos Aires als das einzige elektroakustische Zentrum in Argentinien zu betrachten. Es soll in dieser Hinsicht erwähnt werden, dass der Komponist César Franchisena bereits im Jahr 1960 elektroakustische Experimente im Rundfunk der Universidad Nacional de Córdoba in der gleichnamigen argentinischen Stadt durchführte, wo er später in Zusammenarbeit mit Horacio Vaggione, Oscar Bazán und Graciela Castillo u. a. ein Centro de música experimental (1965–1971) gründete. In diesem Kontext bildeten die von der Industrie geförderten 1. Jornadas Americanas de Música Experimental im Jahr 1966 in Córdoba ein musikhistorisches Ereignis, bei dem elektroakustische Musik von José Vicente Asuar, Gordon Mumma, Ernst Krenek, u. a. aufgeführt wurde. Dessen Erörterung würde jedoch die Rahmen dieser Arbeit sprengen. Siehe dazu MONJEAU, 1990: 50f.; DAL FARRA, 2006: 132; RESTIFFO; KITROSER, 2009.

1953 zu verbreiten mithalf.³⁰⁵ Auf diese Zeit führt nicht zuletzt die frühe chilenische Rezeption der Pariser und Kölner elektroakustischen Musik zurück, welcher ebenfalls ein internationaler Austausch zugrunde lag, wie es sich im bereits diskutierten Artikel Koellreutters aus dem Jahr 1952 exemplarisch zeigen ließ.³⁰⁶ Zu dieser Einflusskonstellation zählte auch Pierre Boulez' Besuch im Jahr 1954 und der mit ihm einhergehende Impuls für junge KomponistInnen, bei denen der französische Komponist und Dirigent als Vermittler überseeischer, vor allem elektroakustischer Neuerungen wirkte.³⁰⁷ In diesem Zusammenhang ist der chilenische Komponist León Schidlowsky (geb. 1931) einzuordnen, der zwischen 1952 und 1954 einen Studienaufenthalt an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold absolvierte und nach seiner Rückkehr bei der oben erwähnten Konzertreihe „Tonus“ eine beachtliche Rolle spielte. Motiviert vom Interesse an überseeischen musikalischen Entwicklungen komponierte Schidlowsky im Jahr 1956 das monophone elektroakustische Werk *Nacimiento* (2'13'') (Geburt) als Begleitmusik für ein gleichnamiges Pantomimenstück. Wie sein Titel nahelegt, wurde dieses in Santiago de Chile aufgetragene und komponierte Stück als eine aus musikalisch unkonventionellen Klängen gestaltete akustische Darstellung konzipiert. Dabei sollte ein Geburtsprozess programmatisch porträtiert werden, für den der Komponist Stimmen und von ihm geschlagene Küchenutensilien mithilfe dreier Tonbandgeräte aufnahm und

³⁰⁵ Diese Konzertreihe kreierte Focke zusammen mit dem ebenfalls aus Europa zugewanderten Flötisten und Komponisten Esteban Eitler sowie mit dem chilenischen dodekaphonischen Kompositionspionier Eduardo Maturana. Zu den um Focke versammelten KomponistInnen zählten wichtige AkteurInnen der frühen Rezeption elektroakustischer Musik in Chile, darunter León Schidlowsky, Juan Mesquida, Leni Alexander, Fernando García, José Vicente Asuar und Juan Amenábar. Sie waren entweder SchülerInnen von Focke oder nahmen als InstrumentistInnen oder KomponistInnen an den Konzerten von „Tonus“ teil. Vgl. FUGELLIE: 2018: 403, 405f und „Tonus. Anhang 2“.

³⁰⁶ In diesem Zusammenhang soll auch die chilenische Komponistin Leni Alexander erwähnt werden, da sie ab 1955 nach einem Studienaufenthalt die von ihr im Pariser Club d'Essai miterlebte *Musique concrète* in der Öffentlichkeit verbreitete. SCHUMACHER, 2007: 66f.; Vgl. COMITÉ EDITORIAL der RMC 1955: 53. Ähnliches gilt für den chilenischen Komponisten Gustavo Becerra, dessen Pionieraufsatz „Qué es la música electrónica“ im Dezember 1957 in Chile veröffentlicht wurde und die Kontaktaufnahme mit der elektronischen Musik in Köln während seines Europaaufenthalts von 1954 bis 1956 widerspiegelte. Siehe bspw. den dortigen Bezug auf Stockhausens *Studie II* in BECERRA, 1957: 37. Becerra widmete sich seit den 1960er Jahren hauptsächlich der Komposition instrumental-elektroakustischer Musik, woraufhin er 1971 nach Deutschland auswanderte und seine Karriere an der Universität Oldenburg fortsetzte.

³⁰⁷ Vgl. SCHUMACHER, 2005.

mischte.³⁰⁸ Zwar war *Nacimiento* ein isolierter, ästhetisch nicht-autonomer elektroakustischer Versuch im kompositorischen Schaffen Schidlowskys,³⁰⁹ gilt sie aber als die erste ihrer Art in Chile und zeugt dadurch von der lokalen Rezeption der frühen elektroakustischen Musik aus Paris.³¹⁰

Zu dieser Einflussdynamik zählte auch das auf mitteleuropäischen Vorbildern gründende Konzept des elektroakustischen Studios als ein dem Musikschaffen gewidmeter Raum, welchen die chilenischen Komponisten Juan Amenábar (1922–1999) und José Vicente Asuar (1933–2017) zeitgleich zu Schidlowskys individuellen Erfahrungen zu erkundigen beschließen. Ende 1956 unternahmen beide Komponisten elektroakustische Experimente mit Rundfunkapparatur und gründeten im Mai 1957 eine Versuchsstätte mit dem Namen Taller experimental del sonido (Experimentelles Klangatelier) an der Universidad Católica de Chile. Die dortigen Aktivitäten, welche ohne elektronische Klangerzeuger und in keinem eigenen Arbeitsraum durchgeführt wurden, beschränkten sich auf das Jahr 1957 und vollbrachten nur zwei Kompositionen.³¹¹ An erster Stelle ist Amenábars monophones Werk *Los peces* (3'06'') (Die Fische) zu erwähnen, das als elektroakustische Begleitmusik zu einem gleichnamigen, im September 1957 uraufgeführten Theaterstück konzipiert wurde.³¹² An

³⁰⁸ Der Komponist sprach von einer dreiteiligen Form, bei der eine rhythmische, einem Herzschlag ähnliche Struktur stetig zu hören ist und als Basis für andere, überlagerte Klangaufnahmen wirkt. Der Komponist erzählte dazu, er habe mit drei Tonbangeräten im Auftrag des Regisseurs Enrique Noisvander gearbeitet: „La música relata el proceso de un nacimiento. Noisvander tenía la idea de presentar este transcurso, donde la mujer estuviera en un trapecio, acostada en una especie de cuna. Para esto él necesitaba una ilustración musical nueva, distinta de lo usual, entregándome amplia libertad.“ Nach SCHUMACHER, 2006: 4. Das Werk wurde im Elternhaus des Komponisten Fernando García angefertigt. Vgl. GARCÍA, 2016: 74f. Die hierzu kommentierte, im Jahr 2006 publizierte CD-Edition des fraglichen Werkes findet man in *50 años de música electroacústica en Chile 1956-2006*. 3xCD. Pueblo Nuevo, PNCD-001. Es sei dazu angemerkt, dass die von Noisvander geleitete Theatertruppe seit 1953 aktiv war und 1957 ihren ersten nationalen Erfolg mit dem Stück *Recuerdo de mi niñez* erlebte. Ein Theaterstück namens *Nacimiento* zählt zu den von der Gruppe aufgeführten Werken. Spezifische Angaben über dieses dramatische Werk entziehen sich dem aktuellen Wissensstand des Verfassers. Siehe <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96402.html> Stand: 23.11.2018.

³⁰⁹ Das Werk soll im Juli 1957 uraufgeführt worden sein. Nach SCHIDLOWSKY, 2015: 42, 47.

³¹⁰ Eine veröffentlichte Version findet sich in *50 años de música electroacústica en Chile 1956-2006*. Pueblo Nuevo, PNCD-001.

³¹¹ Vgl. COMITÉ EDITORIAL der RMC, 1958: 152; ASUAR, 1959: 26; CLARO VALDÉS, 1963: 113. Für den Hinweis auf andere frühe Mitwirkenden in dieser Versuchsstätte siehe SCHUMACHER, 2007: 67.

³¹² SCHUMACHER, 2005. Die im Jahr 2006 publizierte CD-Edition dieses Werkes findet man in *50 años de música electroacústica en Chile 1956-2006*. Pueblo Nuevo, PNCD-001. Es sei dazu erwähnt, dass der Komponist behauptete, bereits im Jahr 1953 an *Los peces* gearbeitet zu haben (Vgl. FUMAROLA, 1999: 45), obwohl die heute bekannte, von einer graphischen Notation begleitete Version auf August 1957 datiert ist. Solche Äußerungen und daraus abgeleitete

einer zugrunde liegenden Realisationspartitur sind fünf aufgenommenen Akkorde beziehungsweise Ausgangsmaterialien zu erkennen,³¹³ deren Anfang und Ende Amenábar wegschnitt, sodass nur der kontinuierliche Anhang jeder Hüllkurve gehört werden konnte.³¹⁴ (Um diese Klängaufnahmen zu strukturieren, skizzierte der Komponist gemäß der Fibonacci-Folge drei Zahlenreihen, in denen der Quotient zwei aufeinanderfolgender Zahlen dem Goldenen Schnitt entspricht. Aus den daraus gewonnenen Werten wurde die Dauer der verschiedenen einmontierten Tonbandschnitte abgeleitet und dadurch eine musikalische Form gestaltet,³¹⁵ deren Notation rezeptionsgeschichtlich auf die frühen Vorbilder elektronischer Musik zurückführt.) Beim kompositorischen Prozess spielte Amenábars ingenieurwissenschaftliches Studium offensichtlich eine wichtige Rolle. In diesem Zusammenhang soll weiterhin das wissenschaftliche Profil des mit ihm befreundeten Komponisten Asuar erwähnt werden, denn er betrachtete seinen im Jahr 1957 im Taller experimental del sonido anhand aufgenommener Klänge komponierten und heute verschollenen ersten elektroakustischen Versuch rückblickend als irrelevant. Diese ästhetische Stellungnahme führt aber auf Asuars frühes Interesse an der elektronischen Klangerzeugung zurück,³¹⁶ wovon seine 1959 abgegebene ingenieurwissenschaftliche Abschlussarbeit „Generación mecánica y electrónica del sonido musical“ (Mechanische und elektronische Erzeugung des musikalischen Klangs) exemplarisch zeugt. Diese Orientierung ergab sich infolge eines internationalen Austauschs, denn der deutsche Wissenschaftler Werner Meyer-Eppler (1913–1960) hatte im August 1958 Santiago de Chile besucht und an der dortigen Universidad de Chile die Vorlesungsreihe „Instrumentos de música electrónicos y eléctricos“ (Elektronische und elektrische Musikinstrumente) sowie den Vortrag „Principios de la música

Streitigkeiten, die einer im elektroakustischen Musikschrifttum typischen Prioritätslust chauvinistischen Charakters einzuordnen sind, sollen in der vorliegenden Untersuchung unberücksichtigt bleiben.

³¹³ Die von Amenábar als „elementos sonoros“ bezeichneten Akkorde bestehen aus reinen Quartetten, Quinten und kleinen Septimen, die der Komponist wie folgt überlagerte und graphisch präsentierte: gis-h-cis'-e'-fis'; G-dis-f-a-cis' ; f'-g'-ais'-c''-d'' ; c''-d''-g''-a'' ; h-fis'-gis'-dis''-dis''-f''-ais''. Nach dem Manuskript vom *Estudio monódico "Los peces"* in der Mediathek des LIPM. Zugang am 18.10.2014.

³¹⁴ Gewissermaßen im Einklang mit Schaeffers Schilderung in *À la recherche d'une musique concrète*. Vgl. SCHAEFFER, 1952: 15.

³¹⁵ Die Lautstärken sind nicht vorgeschrieben und dürften ad libitum realisiert werden. Zur Quelle siehe Anm. Nr. 313.

³¹⁶ ASUAR, 1959: 26.

electrónica“ (Prinzipien der elektronischen Musik) gehalten. Diese machten einen tiefen Eindruck auf Asuar und brachten ihn dazu,³¹⁷ die Universitätsverwaltung um institutionelle Unterstützung für die Gründung eines elektroakustischen Studios zu ersuchen. Obwohl die Antwort negativ war, widmete sich Asuar weiterhin der Erforschung mit elektronischen Klangerzeugern.³¹⁸

Im Februar 1959 komponierte Asuar das monophone Werk *Variaciones espectrales* (12'55'') (Spektrale Variationen) mit Apparatur der Universidad Católica de Chile und des Instituto de Extensión Musical der Universidad de Chile sowie von ihm selbst gebauten elektronischen Geräten zur Signalverarbeitung.³¹⁹ Diese auf synthetischen Klängen gründende Komposition, welche die erste ihrer Art in Chile und aller Wahrscheinlichkeit nach in Lateinamerika war,³²⁰ weist vier Formabschnitte auf, die verschiedene Klangkonfigurationen darstellen. Insgesamt gestalten sie einen musikalischen Verlauf, der als freie kompositorische Erkundung elektronisch generierter Klänge bezeichnet werden darf.³²¹ Abgesehen von der dritten Variation ab etwa 5'02'' (Dauer: 223'')

³¹⁷ Siehe ASUAR, 1959: 27; UNGEHEUER, 1992: 233. Dem letzten Beitrag Asuars ging in derselben Ausgabe der *Revista musical chilena* Meyer-Epplers Aufsatz „Principios de la música electrónica“ voraus, der auf den oben erwähnten Vortrag zurückzuführen ist. Siehe MEYER-EPLER, 1959. Dazu muss man ergänzen, dass Asuars ingenieurwissenschaftliche Abschlussarbeit aus dem Jahr 1959 unzweifelhaft mit Meyer-Epplers Publikation *Elektrische Klangerzeugung. Elektronische Musik und synthetische Sprache* (1949) in Zusammenhang stand, welche für die Entwicklung der Kölner elektronischen Musik grundlegend gewesen war. Leider ist dem Verfasser der Zugang zu diesem Text Asuars bis jetzt noch nicht gelungen. Über den Besuch Meyer-Epplers siehe auch COMITÉ EDITORIAL der RMC, 1958: 148.

³¹⁸ Erst im Jahr 1972 und dank der unablässigen Bemühungen Asuars wurde ein elektroakustisches Studio an der Universidad de Chile gegründet. Diese Einrichtung löste sich im Jahr 1982 auf. SCHUMACHER, 2007: 69.

³¹⁹ Es handelte sich dabei um einen Transient-Modulator, einen Tief- und Hochpass, sowie verschiedene Schaltungen zur Signalmischung. Siehe ASUAR, 1959: 29f. Es muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass das frühe monophone *Estudio Nr. 1* (1960, 3'38'', Santiago de Chile) von Samuel Claro Valdés, das zweite in Chile geschaffene rein elektronische Werk ebenfalls mit Apparatur der Universidad Católica de Chile und mithilfe der eben erwähnten Erfindungen Asuars realisiert wurde. Vgl. COMITÉ EDITORIAL der RMC, 1955: 101f.

³²⁰ Asuars *Variaciones espectrales* sind im Vergleich mit Kröpfl *Ejercicios* länger und musikalisch anspruchsvoller. Zudem ist die Datierung der *Ejercicios* nicht unbestritten, insofern als verschiedene Studien und Quellen teilweise die Zeitspanne 1959–1960, andere 1960–1961 nennen (SCHWARTZ-KATES, 2003; SALGADO, 2001; DAVIES, 1968: 1; Quelle: „Curriculum Vitae de profesores“ – Box 9 – Archivo Di Tella – UTDT). Kröpfl empfahl dem Verfasser im Jahr 2014, sich nach dem von der argentinischen Musikwissenschaftlerin Laura Novoa angefertigten, unveröffentlichten Katalog zu richten, in welchem die zwei *Ejercicios* auf das Jahr 1959 datiert sind. Da das EFM im Oktober 1958 gegründet wurde, ist in Anbetracht der kompositorischen Vorgehensweise Kröpfls unwahrscheinlich, dass die zwei *Ejercicios* vor Februar 1959 hätten entstehen können. Damit soll sich die Frage nach der zeitlichen Priorität beantworten lassen.

³²¹ Nach einer CD-Edition in *José vicente Asuar. Obra electroacústica*. 3xCD, Pueblo Nuevo, PNCD08, 2011.

scheint der Komponist eine Äquivalenz von elektroakustischer und tradierter Musik dargestellt zu haben, wobei ein musikästhetischer Makel insofern festgestellt werden kann, als das Werk mit seinen vier unabhängigen Formeinheiten musikalisch unzusammenhängend wirkt.³²² Bezüglich des Kompositionsprozesses betonte Asuar jedoch seinen experimentellen Charakter und deutete dabei einen Individualisierungsversuch an. Er schrieb: „Ich zog vor, die Unabhängigkeit im Ausdruck und in der Realisierung zu suchen, die dieser ersten chilenischen Erfahrung einen persönlichen Stempel aufdrücken konnte. Ich war der Meinung, dass die neuen Medien nicht nur den Anhängern von Anton Weberns punktueller Musik vorbehalten sein, sondern auch den verschiedensten musikalischen Ausdrucksformen dienen konnten.“³²³ Obgleich diese Äußerung und die Klangwelt der *Variaciones espectrales* zum Beispiel dem auf die deutsche Nachkriegszeitmusik ausgerichteten musikalischen Denken Koellreutters konträr gegenüberzustehen scheinen, sollten sie vielmehr als ein Anerkennungsanspruch für die eigene kreative Individualität begriffen werden. Asuar orientierte sich auf die Komposition mit synthetischen Klängen, das heißt auf die elektronische Musik in ihrer damaligen Prägung, und entzog sich der *Musique concrète* wegen eines vorkompositorischen Zeitaufwands. Dieser habe zum einen darin bestanden, dass der auf die externe Realität verweisende Charakter aufgenommener Klänge zu entfernen galt, zum anderen sei die beliebige elektrotechnische Verarbeitung der internen Klangkomponente von Klangaufnahmen beschränkt gewesen.³²⁴

Im Sinne dieser dem innerlichen Klinginhalt zugewandten Musik komponierte Asuar 1961 während eines Studienaufenthalts als DAAD-Stipendiat in

³²² Vgl. dazu ASUAR, 1959: 28.

³²³ [Preferí buscar una independencia de expresión y de realización que imprimiese un sello personal a esta primera experiencia chilena. Consideré que los nuevos medios no estaban reservados exclusivamente a los continuadores de la estética puntillista preconizada por Anton Webern, sino que podían ser elementos capaces de servir a los más variados lenguajes]. ASUAR, 1959: 27. Asuar kommentierte technische Aspekte der *Variaciones* im selben Aussatz. Siehe ASUAR, 1959: 28.

³²⁴ [Debo reconocer que la música concreta me entusiasmó sólo por poco tiempo. Evidentemente un compositor con talento y dotado de recursos podrá hacer buena música no importa cuáles sean los medios que utilice, pero creo que la música que se realiza a partir de objetos sonoros captados por micrófono, tiene algunos inconvenientes como, por ejemplo, la necesidad de una etapa previa de tratamiento del material para quitarle su carácter descriptivo, y la falta de flexibilidad en la composición y descomposición interna de las sonoridades. En otras palabras, para lograr un tratamiento de gran versatilidad, competitivo con el que proporcionan los medios electrónicos, se requiere mucho más trabajo y no siempre existirá la certeza de conseguir lo que se desea]. ASUAR, 1975: 9

einem von ihm aufgebauten elektroakustischen Studio an der Technischen Hochschule in Karlsruhe das monophone elektroakustische *Preludio la noche* (3'16'') (Präludium die Nacht).³²⁵ Im Unterschied zu den vorherigen Variationen lässt sich dabei ein kompakteres Werk erkennen, in dem die Gegenüberstellung zwischen kontinuierlichen und diskontinuierlichen Klangschichten innerhalb einer innerlich verbundenen dreiteiligen Form grundlegend ist.³²⁶ Hinsichtlich des kreativen Konzepts schien der Komponist eine Medienbedingtheit in den Vordergrund zu stellen. Er schrieb: „Neue Mittel ermöglichen neue Formen und unter den vielen Möglichkeiten, die die elektronische Musik bietet und mit denen man sich erst seit kurzem auseinanderzusetzen begonnen hat, muss die Auswahl des Klangmaterials mit der Form und dem musikalischen Denken übereinstimmen. Kurzum: Materie und Form als ein einziges auf verschiedene Ebenen der musikalischen Zeit projiziertes Phänomen.“³²⁷ Diese abstrakte Konzeption löst sich von der in den *Variaciones espectrales* angestrebten Parallele zu tradierter Musik und erlaubt Verbindungen zwischen Asuar und ähnlich gesinnten KomponistInnen zu skizzieren. In diesem Sinne können Kröpfls und Asuars biografischen und kompositorischen Ansätze verglichen werden, da beide Komponisten seit 1960 eine Bekanntschaft pflegten und eine unermüdliche pädagogische Arbeit durchführten. Auf musikanalytischer Ebene kann man zwischen Kröpfls 1965 im EFM komponiertem stereophonem Werk *Diálogos II* (6'17'') (Dialogen II) sowie Asuars *Preludio la noche* eine ähnliche Gegenüberstellung von klanglicher Kontinuität und Diskontinuität bemerken, die bereits in Kröpfls *Ejecicios* angemerkt wurde und sich nun in *Diálogos II* als die Überlagerung kontinuierlicher und diskontinuierlicher Klangschichten zeigt.³²⁸

³²⁵ Siehe ASUAR, 1975: 11.

³²⁶ Die zweite Formeinheit ab 58'' (24'') stellt dies exemplarisch dar. Nach CD-Edition in *José Vicente Asuar. Obra electroacústica*. 3xCD, Pueblo Nuevo, PNCD08, 2011.

³²⁷ [Pero al mismo tiempo, nuevos medios facilitan nuevas formas, y dentro de las enormes posibilidades que ofrece la música electrónica y que recién están empezando a ser exploradas, la elección del material sonoro deberá concordar con la forma y el pensamiento musical. En suma, materia y forma como un mismo fenómeno proyectado en los diversos niveles del tiempo musical] ASUAR, 1963: 17.

³²⁸ Nach einer digitalisierten Version der *Diálogos II* in der Mediathek des LIPM (Buenos Aires). Eine weitere digitalisierte Version des Werkes ist aufrufbar beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/collection.php?zoom=6&Filtres=4&Numero=i00029321&MotsCles=Francisco+Kr%C3%B6pfl> Stand: 4.7.2019. Dieses Werk beschrieb Kröpfl als seine „primera obra interesante“, welches er im Jahr 1964 in einer sechsmonatigen Arbeitsphase komponierte (ANONYM, 1998) und konzeptionell die kompositorischen Ideen in *Diálogos I* (1964, 7'53'', EFM) vertiefte. Über die Interaktion zwischen kontinuierlichen und impulsiven Materialien äußerte sich der Komponist in einem Rundfunkinterview am

Dieses im Werktitel mithilfe einer Kommunikationsmetapher verbalisierte Prinzip verwirklicht sich als formgestaltender Gegensatz in Asuars *Preludio la noche*, wo schlagartige beziehungsweise nachhallende Klänge als formale Trennungselemente gegenüber den kontinuierlichen, teilweise aus der Überlagerung spektral differenzierter Klangschichten hervorgebrachten Strukturen agieren. Ähnliches gilt für die genannten Werktitel und deren wissenschaftliche, gewiss auf die elektronische Musik Kölner Provenienz zurückführende Implikationen. Kröpfl fasste sie als die abstrakte Wechselwirkung gegensätzlicher Klangelemente auf, wobei Asuar durch den nachträglich hinzugefügten Titelzusatz „die Nacht“ eine auf kosmologischen Theorien basierte Konnotation formulierte.³²⁹

Nichtsdestoweniger sind hier Unterschiede auf drei Ebenen anzuführen. Erstens ist akustisch wahrnehmbar, dass die impulsiven Klänge im *Preludio la noche* und die auf ihnen basierende Form sich deutlich von der relativ ungebrochenen Kontinuität in *Diálogos II* abheben und dadurch zwischen beiden Werken eine Differenz entsteht, welche die Stereophonie in Kröpfls Werk im Vergleich zur monophonen Klangwelt des ursprünglich mehrkanalig konzipierten *Preludio la noche* weiter betont.³³⁰ Zweitens vermögen die mit beiden Werken einhergehenden ästhetischen Ansprüche keine Sozialdimension aufzuzeigen, die jener der frühen elektronischen Musik aus Köln und der mit ihr oft assoziierten kompositorischen Abstraktion entsprochen hätte. (Diese kann vielmehr im Kontext der Nachkriegszeitkultur als eine ästhetische Reaktion auf eine barbarische Vergangenheit eingeschätzt werden, die für Kröpfl und Asuar keine rezeptionsgeschichtliche Rolle hat spielen können.) Drittens kann in der Gegen-

10.10.1967 wie folgt: „Mi obra *Diálogos* se llama así porque uso dos materiales que entran en dialéctica, un material de tipo continuo, con sonidos muy largos, que en algunos momentos pueden recordar la cualidad vocal (aclaro que son de origen electrónico), en otro momento pueden llegar a recordar algún otro tipo de sonoridad instrumental, pero se caracterizan fundamentalmente por su continuidad, y otro grupo de sonidos de tipo impulsivo, cortos, que se comportan a distintas velocidades y son a veces agudos, a veces en registros medios, a veces en registro grave, y se superponen a este continuo que está siempre presente y que actúa a veces como un fondo a estas apariciones esporádicas de los sonidos cortos, y a veces incluso llega a pasar a un primer plano, e incluso lo pequeños sonidos puntuales son tragados por este sonido continuo.“
Quelle: DVD 30 – Spur 1180 – CLAEM-Klangarchiv – LIPM. Im Jahr 2014 teilte der Komponist dem Verfasser mit, dass die kontinuierlichen Klänge in *Diálogos* ein Nachhall der zuerst komponierten impulsiven Klänge gewesen seien. Die oben erwähnte Gegenüberstellung sei ein übergreifendes kompositorisches Prinzip in seinem Schaffen gewesen. Siehe auch dazu KRÖPFL, 1997b: 323.

³²⁹ Siehe ASUAR, 1963: 17.

³³⁰ Vgl. ASUAR, 1963: 17.

überstellung zwischen klanglicher Kontinuität und Diskontinuität ein allgemeines, technologisch bedingtes Merkmal früher analoger elektroakustischer Komposition erkannt werden, auf welches Werke wie Xenakis' *Diamorphoses* (1958, 6'53'', GRM) und Kagels *Transición I für elektronische Klänge* (1960, 13'13'', WDR) sich in unterschiedlicher Weise zu beziehen schienen.³³¹ Obwohl nicht wenige elektroakustische Werke lateinamerikanischer KomponistInnen durch einen solchen Vergleich an musikästhetische Einzigartigkeit verlieren können, sind an diesem Punkt keine voreiligen Schlüsse zu ziehen. Weitere Studienfälle gehören berücksichtigt, um einen umfassenderen Überblick über musikästhetische und -technische Kriterien zu gewinnen.

Zeitgleich zu den Pioniererfahrungen in Chile und teilweise unter ähnlichen Rezeptionsbedingungen erfolgten die ersten elektroakustischen Experimente in Brasilien. In Rio de Janeiro realisierte der brasilianische Komponist Reginaldo Carvalho (1932–2013) in seinem privaten *Estúdio de experiências musicais* (Studio für musikalische Experimente) das kurze monophone Werk *Sibemol* (1956, 1'37'').³³² Als kreative Aneignung der Pariser elektroakustischen Musik war diese mit Klavieraufnahmen sowie unterschiedlichen Objekten produzierte Komposition dem aktuellen Wissensstand nach die erste ihrer Art in Brasilien. Sie weist weiterhin denselben improvisatorischen Charakter auf, den man Schidlowskys elektroakustischem Werk *Nacimiento* zuschreiben kann, mit dem auch der Einsatz des Klaviers als bevorzugter Klangerzeuger zu vergleichen wäre.³³³ Nichtsdestoweniger stößt ein derartiger Vergleich bald auf Grenzen, sofern man kontextuelle und kreative Unterschiede je nach Komponisten berücksichtigt. Im Unterschied zu den angeführten argentinischen und chilenischen Studienfällen war Carvalho dem Einflusspektrum der Neuen Musik

³³¹Vgl. dazu PALAND, 2009: 12; UNGEHEUER, 2002: 27f.

³³² SILVA, 2015: 34. Digitalisierte Version zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/ico.php?NumEnregIco=i00029463> Stand: 22.4.2019.

³³³ Das Klavier war in früheren, von unterschiedlichen kreativen Konzepten ausgehenden elektroakustischen Pionierkompositionen, darunter Schaeffers *Étude violette* und *Étude noire* aus den *Études de bruits* (1948), Ussachevskys *Sonic contours* (1952) und Stockhausens Pariser *Étude* (1952), ausgelotet worden. In diesem Zusammenhang wären auch Carvalhos monophones, 1957 komponiertes *Estudo de martelo com piano destemperado* (2'00'') (Hammerstudie mit verstimmtem Klavier) und dessen rhythmische Struktur zu den herzschlagartigen Klängen in Schidlowskys *Nacimiento* äquivalent, obwohl Carvalhos Experiment weder den von Schidlowsky versuchten Klangfarbvariationen noch dessen programmatischem Charakter zu entsprechen vermochte. Nach einer im Jahr 2009 veröffentlichten CD-Edition des Werkes in *Coletânea de Música Eletroacústica Brasileira*. Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica. SBME004.

Darmstädter Prägung nicht ausgesetzt, denn er war weder Schüler von Koellreutter, noch interessierte er sich für die Möglichkeiten der Zwölftonkomposition.³³⁴

Carvalhos frühen Experimente entstanden in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre infolge seiner internationalen Mobilität, auf welche sein erster Kontakt mit der *Musique concrète* während eines Studienaufenthalts in Paris im Jahr 1952 zurückführt. (Dadurch ist eine Differenzierung im Vergleich zu den Biografien der bisher thematisierten Komponisten aus Chile und Argentinien festzustellen.) Carvalho zufolge habe ihn Villa-Lobos angewiesen, zu einer „öffentlichen Aufführung von experimenteller Musik zu gehen, die Pierre Schaeffer und seine Gruppe ‚konkrete Musik‘ nannten. Das machte ich und kam fasziniert zurück.“³³⁵ So fiel Carvalhos Begegnung mit der elektroakustischen Musik 1952 mit anderen bedeutenden Ereignissen zusammen, wie zum Beispiel Berios Kontaktaufnahme mit der *Tape Music* in New York oder Toshiro Mayuzumis erste Eindrücke über die *Musique concrète* in Paris,³³⁶ woran weiterhin die internationale Mobilität als Möglichkeitsbedingung für die Verbreitung der elektroakustischen Praxis in Lateinamerika erkannt werden kann.³³⁷ Nicht zuletzt ist hierzu der Besuch Meyer-Epplers zwischen Juli und August 1958 in Brasilien zu erwähnen, denn der deutsche Wissenschaftler nahm an zwei von Koellreutter 1952 beziehungsweise 1954 mitbegründeten Initiativen teil, nämlich an der *Escola Livre de Música* (Freie Musikschule) in São Paulo und den *Seminários Internacionais de Música* (Internationale Musikseminare) in Salvador, und hielt dort

³³⁴ Vgl. SILVA, 2015: 41.

³³⁵ [Certa feita, Villa-Lobos me chamou e me mandou ir a uma apresentação pública de Pierre Schaeffer e sua equipe de uma tal de música experimental, que estavam chamando de “música concreta.” Fui. Voltei fascinado]. SILVA, 2015: 43.

³³⁶ Siehe VON BLUMRÖDER, 2017: 133.

³³⁷ In diesem Zusammenhang gälte auch die Arbeit der brasilianischen Pianistin und Komponistin Jocy de Oliveira hier erwähnt als ein in der Fachliteratur kaum erforschtes Beispiel internationaler Mobilität. Sie wohnte in Paris in den 1950er Jahren und knüpfte Bekanntschaft mit Luciano Berio, welcher die originale elektronische Musik für ihr Bühnenwerk *Apague meu spot light* (1961, São Paulo und Rio de Janeiro) komponierte. Siehe dazu CICHELLI VELLOSO; BARROS, SCARPA NETO, 2016: 97. Eine Rekonstruktion eines Auszuges dieses Werk ist aufrufbar unter URL: https://www.youtube.com/watch?v=q_eUSV2zOBg Stand: 26.11.2018. Bezüglich der Internationalisierung müsste man auch auf die brasilianischen, als Teil der damaligen Grupo Música Nova (Gruppe Neue Musik) bekannten Komponisten Willy Corrêa de Oliveira und Gilberto Mendes hinweisen, deren europäische Studienaufenthalte am Anfang der 1960er Jahre für die Entwicklung der zeitgenössischen Kunstmusik in Brasilien wesentlich waren. Vgl. MENEZES, 2007: 59f. Beide Komponisten sollen gemäß Davies’ Katalog ab 1959 kurze elektroakustische Kompositionen in Rundfunkstudios in der Stadt São Paulo realisiert haben. Siehe DAVIES, 1968: 16.

Vorträge, welche auf die in der vorliegenden Arbeit bereits thematisierte Darmstädter Kontaktaufnahme mit Koellreutter im Jahr 1951 zurückgeführt werden können.³³⁸

Diese internationalen Netzwerke um die elektroakustische Musik entwickelten sich dennoch parallel zu lokalen Rezeptionen, denn andere KomponistInnen, die keine Kontakte oder Erfahrungen im Ausland hatten, wandten sich in dieser Zeit der elektroakustischen Musik zu. So habe der brasilianische Komponist Jorge Antunes (geb. 1942) elektroakustische Musik zum ersten Mal in einem am 24. September 1961 stattgefundenen Konzert in Rio de Janeiro gehört, wo Werke wie Pousseurs *Scambi* (1957), Koenigs *Essay* (1958) sowie Stockhausens *Kontakte für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug* (1960) unter der Mitwirkung David Tudors aufgeführt wurden.³³⁹ Diese Umstände weisen darauf hin, dass die elektroakustischen Versuche Carvalhos eine experimentelle, gewissermaßen isolierte Rezeption der elektroakustischen Musik Pariser Herkunft darstellen.³⁴⁰ Dazu äußerte sich Antunes rückblickend: „Ich war Autodidakt und habe elektronische Musik intuitiv mit Amateurrekordern, einem selbst gebauten Theremin und einem Sägezahn-Generator gemacht. Ich hatte keine Kontakte im Ausland. (...) Ich war noch nie dort gewesen.“³⁴¹ In diesem Kontext komponierte Antunes zwischen Oktober und November 1961 in Rio de Janeiro das kurze monophone Stück *Pequena peça para Mi bequadro e harmônicos* (3'49'') (Kleines Stück für e-Note und Obertöne) mit aufgenommenen Klaviernoten und elektronischen Pulsen seines Sägezahn-Generators.³⁴² Dabei erkundete Antunes das physikalische Äquivalenzprinzip zwischen Frequenz

³³⁸ Siehe UNGEHEUER, 1992: 233; KATER, 2001: 194f.

³³⁹ Nach LINTZ-MAUÉS, 2002: 63. Dazu sollen Sylvano Bussottis *Five Piano Pieces for David Tudor* (1959), sowie Earle Browns *Folio* (1953) aufgeführt worden sein. URL: <http://sbkw.net/gesang/?q=node/529> Stand: 16.5.2019. Angaben über die Mitwirkung einer Schlagzeugspielerin bzw. eines Schlagzeugspielers sind dem aktuellen Wissensstands des Verfassers nicht überliefert. Es wird vermutet, dass Tudor allein auftrat und somit bei der Aufführung der *Kontakte* den Schlagzeugteil ausließ. Siehe MENEZES, 2007: 58.

³⁴⁰ Es ist zu erwähnen, dass Carvalhos ab 1960 in Brasília aktiv war und dementsprechend keine kontinuierlichen Aktivitäten in Rio de Janeiro durchführte. Vgl. DAVIES 1968: 15.

³⁴¹ [Eu, autodidata, fazendo música eletrônica de orelhada, usando gravadores de rolo amadores, e um theremin e um gerador de ondas dente de serra pormim construído, era totalmente alheio aos contatos com o exterior. Meu mundo era o bairro proletário de Santo Cristo, e as imediações da FNFi (Nationale Philosophische Fakultät) da Escola de Música: nunca viajara ao exterior.] ANTUNES, 2017: 61. Siehe auch dazu LINTZ-MAUÉS, 1989.

³⁴² Es sei dazu ergänzt, dass diese Komposition laut einem im CLAEM-Archiv aufbewahrten Dokument im Jahr 1964 realisiert wurde. Diese Quelle enthält eine Biografie und einen Werk-

und Rhythmus und schien sich nicht zuletzt auf die b-Note im Titel der Pionierkomposition Carvalhos zu beziehen.³⁴³ Das kompositorische Konzept der *Pequena peça* wird zu Beginn bei 7'' (62'') durch vier sich in ihrer Geschwindigkeit verdoppelnde elektronische Pulse dargestellt, die mit impulsiven Klaviernoten begleitet werden und bei 51'' in eine hohe stabile Frequenz, nämlich in eine e-Note münden. In diesem elektroakustischen Experiment verstand der junge Komponist Oktaven als Schwingungen, die im Frequenzverhältnis zwei zu eins stehen und dementsprechend im tieferen Frequenzbereich als Rhythmen gehört werden sollen.³⁴⁴ Daraus lassen sich die im *Pequena peça* spürbaren Pulse innerhalb eines Klangkontinuums erschließen.

Klangliche Kontinuität prägt zudem das darauffolgende stereophone Stück *Valsa sideral* (1962, 3'08'') (Weltraumwalzer), welches nach dem aktuellen Wissensstand die erste mit synthetischen Klängen realisierte Komposition in Brasilien war. Dabei bezog sich Antunes auf die mitteleuropäische Musiktradition, die im Werktitel angesprochen und klanglich mittels eines rhythmisch verfremdeten dreiteiligen Takts evoziert wird.³⁴⁵ Dieser ist in einer Klangschicht zu hören, welche eine aus einer oktavierten kleinen Terz bestehende, mithilfe einer Tonbandschleife repetitiv gestaltete Struktur darstellt und als Hintergrund für eine chromatische, glissando-artige, hoch nachhallende Melodie wirkt.³⁴⁶ Aus dem improvisatorischen sowie teilweise überkommenen Charakter dieses elektroakustischen Experiments lässt sich eine kreative Haltung erkennen, die sich der mitteleuropäischen Kunstmusik gegenüber gewissermaßen flexibler zeigte, wenn sie zu den Ansätzen in Amenábars *Los Peces* oder Kröpfls *Diálo-*

katalog, der 1967 verfasst wurde und den der Komponist möglicherweise seiner CLAEM-Stipendienbewerbung beifügte. Antunes' Aufenthalt in Argentinien Ende der 1960er Jahre wird in dieser Arbeit noch diskutiert werden. Quelle: "Antunes" – Box 3 – Archivo Di Tella – UTDT.

³⁴³ Vgl. MENEZES, 2002: 95. Die in dieser Arbeit thematisierten, von Antunes komponierten Werke sind auch zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-lang-lois.org/html/e/page.php?NumPage=1595> Stand: 22.4.2019.

³⁴⁴ Obwohl kein direkter Einfluss festgestellt werden kann, ist es hier anzumerken, dass Stockhausen 1961 eine ähnliche, jedoch komplexere Äquivalenz formulierte. Vgl. STOCKHAUSEN, 1963: 215f.

³⁴⁵ Nach einer Edition in *Jorge Antunes. Música eletrônica*. LP. Mental Experience. MENT007 [Orig. 1975]. Auch aufrufbar beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-lang-lois.org/html/e/page.php?NumPage=1654> Stand: 5.7.2019.

³⁴⁶ Antunes nutzte eigenen Angaben nach bei der Komposition drei Tonbandrekorder und einen Sägezahn-schwingung-Erzeuger. Außerdem habe er einen artifiziellen Nachhall mit den Tonköpfen erzeugt und zum ersten Mal die Technik des Tonbandschnitts genutzt. Siehe LINTZ-MAUÉS, 2002: 63f

gos II verglichen wird. Hingegen wäre *Valsa sideral* im Hinblick auf die Werksbezeichnung mit Madernas Werk *Notturmo* (1956, 3'25'') zu vergleichen, dessen Werktitel auch einen mit der tradierten Musik verknüpften Begriff übernimmt, ohne jedoch strikte Bezüge auf die westliche Kunstmusik sowie auf mit ihr einhergehende formgestaltende Prinzipien anzudeuten. Der hörbare akustische Unterschied zwischen beiden Werken würde einen Grund liefern, um wegen konventioneller, einer begleiteten Melodie ähnlicher Klangkonfigurationen ein musikästhetisches Defizit in Antunes Werk *Valsa sideral* anzumerken. Diesem wäre jedoch Antunes Äußerung bezüglich seiner frühen elektroakustischen Werke entgegenzuhalten. Er schrieb „Ich betrachtete die Arbeit mit elektronischen Klängen als ein bloßes Experiment. Deswegen sind Einflüsse der traditionellen Morphologie auch in meiner elektronischen Musik präsent. Dreiteilige Formen und rhythmische Ideen sind in meinen elektroakustischen Stücken überwiegend.“³⁴⁷ Nichtsdestoweniger näherte sich Antunes den Ansatz einiger zuvor thematisierten Komponisten, denn seine Zuneigung zu wissenschaftlichen Konzepten zeigt sich nicht nur auf der Ebene des elektrotechnischen Wissens und der theoretischen Spekulation eines ausgebildeten Radiotechnikers und Geigenpielers,³⁴⁸ sondern auch als textuelle Anspielung, denn der angedeutete außerirdische Raum im Werk *Valsa sideral* scheint prinzipiell mit dem von Asuars *Preludio la noche* übereinzustimmen.

Im Gegensatz zu dem chilenischen Pionierkomponisten gelang es Antunes, institutionelle Unterstützung für seine elektroakustischen Experimente zu erlangen und im Jahr 1967 ins neu gegründete, von Carvalho geleitete Instituto Villa-Lobos – davor Conservatório Nacional de Canto Orfeônico – in Rio de Janeiro umzuziehen. In diesem nun als Estúdio de Pesquisas Cromo-Musicais (Studio für farbmusikalische Forschungen) bezeichneten Raum komponierte Antunes in der Freizeit, die ihm seine Tätigkeit als neu eingestellte Lehrkraft für elektroakustische Musik erlaubte, das kurze stereophone Werk *Canto do*

³⁴⁷ [Considerava o trabalho com sons eletrônicos como sendo uma simples experimentação. Influências da morfologia tradicional estão, assim, presentes também na minha música eletrônica. Formas ternárias e idéias rítmicas predominam nas minhas peças eletroacústicas]. Nach LINTZ-MAUÉS, 2002: 64.

³⁴⁸ In diesem Zusammenhang soll man anmerken, dass Antunes sich bereits 1962 für eine theoretische Verknüpfung zwischen Klang und Farbe interessierte. Im Jahr 1966 komponierte er die elektroakustischen *Três estudos cromofônicos*, mit denen er seine Theorie praktisch umzusetzen versuchte. Siehe dazu ANTUNES, 2017: 65; LINTZ-MAUÉS, 2002: 69ff.

pedreiro (1968, 4'10'') (Gesang des Maurers). Dieses wurde mit synthetischen Klängen sowie vom Komponisten selbst angefertigten Stimmaufnahmen realisiert und blieb insgesamt in der improvisatorischen Linie seiner vorherigen Werke. (So lässt sich die klangliche Kontinuität in einer dreiteiligen achsensymmetrischen Form interpretieren, in der ähnliche nachhallende elektronische Klänge die ersten und letzten Formeinheiten mit einer Dauer von jeweils 34'' prägen.)³⁴⁹ Dabei ging es um eine in Auftrag gegebene Sprachkomposition, bei der Antunes sich auf ein von ihm selbst geschriebenes, vorgetragenes und dabei aufgenommenes Gedicht stützte, dessen elektroakustische Dekonstruktion in hoch nachhallenden Silben und teilweise unverständlichen Wörtern mit synthetischen Klängen seines selbstgebauten Theremins kombiniert wurde. Dabei sind nicht zuletzt die politischen Konnotationen des Gedichts am Beispiel der Textpassage „filho - fome / fome - filho / pedreiro que vive / espera ser livre“ (Sohn – Hunger / Hunger – Sohn / Maurer, der lebt, / wartet darauf, frei zu sein) hervorzuheben,³⁵⁰ betrachtet man das politische Engagement Antunes' und dessen Lebensbedingungen, die sich vor dem Hintergrund der in Brasilien 1964 an die Macht gekommenen Militärdiktatur rasant verschlechterten.³⁵¹ Obwohl er im Jahr 1968 vom Instituto Villa-Lobos entlassen wurde, gelang es ihm zum Teil dank seiner frühen elektroakustischen Erfahrungen, ein Stipendium für einen Studienaufenthalt in Buenos Aires ab dem Jahr 1969 zu erlangen: Dies signalisierte zwar einen Wendepunkt in Antunes' Werdegang, bedeutete aber auch einen politisch begründeten Bruch in der institutionellen Vermittlung elektroakustischer Musik, welcher in Lateinamerika kein Einzelfall bleiben würde.

³⁴⁹ Es sei an dieser Stelle ergänzt, dass in der vorliegenden Untersuchung der Begriff der Symmetrie hauptsächlich in Bezug auf die musikalische Form angewandt wird. Es geht dabei um Beziehungen und Korrespondenzen, die unterschiedliche Formeinheiten betreffen und auf eine ähnliche bzw. gleiche Dauer, spektrale oder rhythmische Qualität u. a. hinweisen. Im Allgemeinen werden symmetrische Züge im Folgenden als Zeichen einer kompositorischen Steuerung bzw. als der Versuch verstanden, durch eine durchdachte Form im Laufe der Komposition Kohärenz zu erreichen.

³⁵⁰ Nach LINTZ-MAUÉS, 2002: 69ff. Die politischen Implikationen des Gedichtes sowie des fraglichen Werkes bestätigte der Komponist in einem persönlichen Austausch mit dem Verfasser über E-Mail am 5.5.2017.

³⁵¹ Vgl. ANTUNES, 2017: 72.

Kuba, Mexiko, Venezuela und Uruguay

Die frühe Entwicklung der elektroakustischen Musik in anderen Ländern Lateinamerikas zeigt die Kombination von Gründungen staatlicher Einrichtungen und isolierter Arbeit von KomponistInnen. Vor diesem Hintergrund bietet der kubanische Komponist Juan Blanco (1919–2008), und insbesondere seine Karriere in der elektroakustischen Komposition, ein Paradebeispiel für die Anpassungsfähigkeit an politische Bedingungen. Während Blanco sich in der vorrevolutionären Zeit der Komposition instrumentaler, teilweise national orientierter Musik parallel zu seiner Erwerbstätigkeit als Anwalt widmete,³⁵² bescherte ihm der Ausbruch der Kubanischen Revolution im Jahr 1959 ein gänzlich neues Umfeld. Zu diesem Punkt wurde er nicht nur als Komponist anerkannt, sondern auch mit einem Amt im Kulturbereich der revolutionären Regierung gefördert. Diese Umstände stimmten zeitlich mit der durch den Schriftsteller und Musikwissenschaftler Alejo Carpentier (1904–1982) ermöglichten Rezeption der mitteleuropäischen elektroakustischen Musik überein, mit der Blanco sein langjähriges Interesse für die Elektronik anzuknüpfen wusste.³⁵³ So komponierte Blanco im Jahr 1961 in einem Rundfunkstudio in La Habana das monophone Tonbandwerk *Música para danza* (5'30'') (Tanzmusik) mithilfe eines elektronischen Oszillators,³⁵⁴ wobei im Vergleich zu den vorher erwähnten, auf aufgenommenen Klängen basierenden Pionierkompositionen in Chile und Brasilien ein spezieller Studienfall dargestellt wird.

Blancos *Música para danza* zeigt eine vierteilige achsensymmetrische Form mit jähen formalen Übergängen auf, die den technischen beziehungsweise experimentellen Charakter eines ersten Versuchs akustisch verraten.³⁵⁵ Die ä-

³⁵² LEONARD, 1997: 11.

³⁵³ Es sei dazu ergänzt, dass Blanco im Jahr 1942 einen Prototyp für ein Tasteninstrument namens „Multiórgano“ registrierte. Dieses mittels einer Oktave-Tastatur aktivierte System bestand aus Stahldrähten, die aufgezeichneten Noten enthalten mussten. Konzeptionell könnte es mit dem ähnlichen, zwanzig Jahre später auf den Markt kommenden Mellotron verglichen werden. Vgl. RODRÍGUEZ ALPÍZAR, 2015: 45f. Wie in Kagels und Kröpfls Fall hatte auch der junge kubanische Komponist einen für ihn wichtigen Zugriff auf Schaeffers Abhandlung *À la recherche d'une musique concrète* gehabt. Vgl. LEONARD, 1997: 12f.; ROSS GONZÁLEZ, 2004: 421. Auch hinsichtlich einer damit eihergehenden Einflussproblematik siehe EBER, 2004: 427.

³⁵⁴ Aus verschiedenen Sekundärquellen lässt sich ableiten, dass Blanco in einem Rundfunkstudio arbeitete, dessen exakte Verortung aber dem aktuellen Wissensstand des Verfassers bisher nicht bekannt ist. Vgl. GÜECHE, 1995: 151f.

³⁵⁵ Nach der CD-Edition in *Juan Blanco. Nuestro tiempo. Our Time*. Innova, 248, 2013.

bersten Formeinheiten bis 1'18'' und ab 3'20'' bestehen aus einer fünfschichtigen, polyrhythmischen Textur, die Blanco durch die Veränderung der Wiedergabegeschwindigkeit einer einzigen Tonbandschleife erzeugte³⁵⁶ und den tiefen Sinustönen bei 1'19'' (56'') gegenüberstellte, deren klangliche Kontinuität durch drei kurze Auszüge aus der anfänglichen Polyrhythmik unterbrochen wird. Auf kompositorischer Ebene deutet diese Vorgehensweise eine Gegenüberstellung von klanglicher Kontinuität und Diskontinuität an, die zuvor bei Kröpfl und Asuar erwähnt wurde und in Blancos Fall einen direkten Zusammenhang mit dem verwendeten elektrischen Klangerzeugern, das heißt mit deren Kapazität, kontinuierliche oder pulsartige Klänge zu erzeugen, festzustellen erlaubt. Diesen Gegensatz variierte Blanco weiterhin in seiner monophonen elektroakustischen Komposition *Interludio con máquinas* (1963, 6'52'') (Interludium mit Maschinen), in welcher sich eine Überlagerung von synthetischen kontinuierlichen Klängen und Klangaufnahmen von Industriemaschinen bei 2'39'' (51'') als Teil einer vierteiligen Form mit repetitiven, jäh von Stille unterbrochenen, zum Teil leicht variierten Klangblöcken erkennen lässt.³⁵⁷ Technische Mittel und kompositorische Realisation konvergieren in diesen Werken, deren Merkmale insofern relevant sind, als sie mit künftigen, zeitlich und räumlich getrennten elektroakustischen Kompositionen vergleichbar sind, wie noch näher gezeigt werden wird.

Anstatt musikstilistische Definitionen über Blancos elektroakustische Musik vorzuschicken, gehört an dieser Stelle vielmehr betont, dass Blanco zahlreiche gemischte Werke, Theater- und Filmmusik, sowie Klanginstallationen für öffentliche Spektakel als Teil seiner staatlich unterstützten Aktivitäten hervorbrachte.³⁵⁸ (Exemplarisch dafür ist die im Jahr 1970 in La Habana zum

³⁵⁶ Folgt man der Interpretation von Neil Leonard, dann sei Blancos elektronische Polyrhythmik einem Mambo von Beny Moré, d. h. einem Tanzmusikstück populärer Herkunft ähnlich. Vgl. LEONARD, 1997: 13. Dem aktuellen Wissensstand des Verfassers nach kann dies nicht belegt werden. Jedoch ist es nicht zu leugnen, dass Blanco manche Elemente der kubanischen Populärmusik mit elektroakustischen Mitteln umsetzte – exemplarisch in seinem *Circus Toccata* (1983) für kubanische Schlagzeuger und Tonband –, was durchaus zu Leonards Hypothese über *Música para danza* geführt haben mag. Siehe LEONARD, 1997: 13, 17ff.

³⁵⁷ Digitalisierte Kopie zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-lang-lois.org/html/e/page.php?NumPage=1656> Stand: 22.4.2018.

³⁵⁸ Vgl. dazu RODRÍGUEZ ALPÍZAR, 2015: 48ff.; CARREDANO-ELI, 2015: 480

100. Jubiläum Lenins ausgestrahlte, mit dessen Stimme komponierte Klangmontage³⁵⁹ sowie die elektroakustische Beschallung für das kubanische Pavillon in der Weltausstellung in Osaka, bei der Stockhausen zeitgleich sein Aufführungsideal einer Raum-Musik in dem von der Bundesrepublik Deutschland gebauten Kugelauditorium verwirklichte.)³⁶⁰ Obwohl die Entwicklung einer musikstilistischen Systematik für Blancos elektroakustisches Schaffen die Grenzen des vorliegenden Abschnitts sprengen würde, soll hier die Annahme gewagt werden, dass sich die frühe elektroakustische Musik in Kuba zunächst ohne eine feste institutionelle Einrichtung entfaltete, die mit den Rundfunkstätten in Paris, Köln und Mailand oder sogar mit dem universitären Kontext des argentinischen EFM hätte verglichen werden können. Dementsprechend sollte man in der 1979 verwirklichten Gründung des institutionell unterstützten Estudio electroacústico (Elektroakustisches Studio) in La Habana – später zum Laboratorio nacional de música electroacústica (Nationales Labor für elektroakustische Musik) umbenannt – keine Möglichkeitsbedingung für die ersten Entwicklungen der elektroakustischen Musik, sondern eher die Folge langjähriger, zum Großteil individueller Bemühungen sehen.³⁶¹

Das im Jahr 1970 als Teil des Conservatorio Nacional de México gegründete Laboratorio de música electrónica (Labor für elektronische Musik) gehört in diesem Zusammenhang insofern erwähnt, als dessen Gründung das monophone elektroakustische Werk *El paraíso de los ahogados* (1960, 16'40'', Villahermosa) (Das Paradies der Ertrunkenen) des mexikanischen Komponisten Carlos Jiménez Mabarak (1916–1994) vorausging.³⁶² Diese erste in Mexiko

³⁵⁹ Zur politischen Dimension dieses Werkes äußerte sich Blanco rückblickend: „So habe ich von einer Schallplatte mit einer Ansprache Lenins an die Rote Armee einen Ausschnitt aufgenommen, von Störgeräuschen gereinigt und seine Stimme neu arrangiert, und zwar in Form eines russisch-orthodoxen Chores. Einige Mitglieder der kommunistischen Partei wurden sehr wütend, weil sie mir vorwarfen, Lenin wie einen Sopran singen zu lassen, denn manchmal erhöhte ich die Geschwindigkeit der Aufnahme. Später machte ich aus dieser Klangkollage ein Stück (!) mit dem Namen ‚Desde su voz armada‘. Dann sagten sie, ich sei ein vorbildlicher Leninist. Ich habe Lenin bewundert, aber nur bis zu dem Zeitpunkt von Glasnost. Da fiel mir dann auf, dass ich eine Hommage an einen Mörder geschrieben hatte, der die Konzentrationslager erfunden hatte. Ich bearbeitete das Stück erneut und nannte es ‚Estudio sobre una voz‘“ Nach EBER, 2004: 430f.

³⁶⁰ RODRÍGUEZ ALPÍZAR, 2015: 55. Über die für die elektroakustische Musik rezeptionsgeschichtlich bedeutende Rolle der Weltausstellungen siehe VON BLUMRÖDER, 2017: 146ff.

³⁶¹ Zeitliche Angaben nach GÜECHE, 1995: 152

³⁶² Da die elektroakustische Produktion Mabaraks sich auf einen kurzen Zeitraum am Anfang der 1960er Jahre beschränkte, ist zu bezweifeln, dass der Komponist ein Privatstudio zum Zweck der elektroakustischen Komposition besaß. Siehe dazu WOLL, 1994: 109; HOLMES, 2016:

komponierte elektroakustische Komposition entstand infolge biografischer Erfahrungen, die mit Antunes' und Carvalhos Werdegang durchaus vergleichbar sind. (Im Jahr 1936 schloss Mabarak eine Ausbildung als Radiotechniker in Brüssel ab, bekam dort einen ersten systematischen Kompositionsunterricht und verkörperte somit eine internationale Mobilität, zu der ein Studienaufenthalt 1956 in Paris und die Kontaktaufnahme mit der dort praktizierten elektroakustischen Musik dazukamen.)³⁶³ Das als Begleitmusik für eine gleichnamige Choreographie konzipierte Werk bezog sich auf das Paradies, welches in den indigenen Nahua-Kulturen Tlalocan genannt und unter anderem von ertrunkenen Menschen bewohnt wird. Dieses mythologische Bild repräsentierte der Komponist anhand vielfältiger Klangaufnahmen, die Musikinstrumente, Stimmen, elektronisch erzeugte Klänge sowie Geräusche enthielten und in einer musikalischen Form arrangiert wurden, in welcher die wichtigsten Klangmaterialien in der ersten Formeinheit bis 5'23'' und am Ende des Werkes ab etwa 15'41'' wiederholt werden.³⁶⁴ Exemplarisch dafür ist der Männergesang, der bei 32'' (62'') vor einem aus Wassergeräuschen bestehenden, zu dem Werktitel mimetisch verbundenen Hintergrund auftaucht und eine Melodie vorstellt, die aufgrund ihres wiederholenden Charakters ein Ritual zu evozieren scheint. Diese wird im Laufe des Werkes samt weiteren verarbeiteten Aufnahmen akustischer Instrumente und Stimmen elektronisch modifiziert.

Die im Kompositionsprozess mitbeteiligte Tänzerin Guillermina Bravo (1920–2013) entsann sich an das Werk und dessen indianische Melodie, die aus dem Cora-Volk gestammt habe und dadurch die Mitwirkung des Ethnomusikologen Joseph Raoul Hellmer (1913–1971) zu enthüllen scheint.³⁶⁵ An die Komposition erinnerte sich auch der Komponist wie folgt: „Wir hatten weder Geräte

145. Gemäß dem Katalog Hugh Davies' ist der Ursprungsort des Werkes *Paraíso de los ahogados* die Stadt Villahermosa. DAVIES, 1968: 118. Dazu sollte zum einen erwähnt werden, dass Mabarak sowohl in Mexiko-Stadt als auch in Villahermosa beruflich tätig war. Zum anderen hat sich darüber die Tänzerin Guillermina Bravo geäußert und darauf hingewiesen, dass die fragliche elektroakustische Komposition in Zusammenarbeit mit dem Ethnomusikologen Joseph Raoul Hellmer entstanden sei. Siehe DELGADO MARTÍNEZ, 1994: 90. Insofern als dieser in Mexiko-Stadt tätig war, ist anzunehmen, dass das fragliche Werk zum Großteil dort entstand. Da nach dem aktuellen Wissensstand des Verfassers zurzeit keine detaillierten Untersuchungen zum Thema vorliegen, wird im Haupttext auf Davies' Angaben verwiesen.

³⁶³ TIBOL, 1982: 48; WOLL, 1994: 108.

³⁶⁴ Nach einer digitalisierten Kopie zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/ico.php?NumEnregIco=i00035348> Stand: 22.4.2018.

³⁶⁵ Die Tänzerin äußerte sich wie folgt: „De la música estamos muy orgullosos Jiménez Mabarak y yo, porque la hicimos con [Joseph R.] Hellmer. Fue una mezcla de artista-artesano que es tan

noch Laborausstattung, um *Tape music* zu komponieren. Hellmer hatte vier Re-korder, mit denen wir gearbeitet haben. Ich fing mit einer traditionellen Partitur an, bevor ich das Tonband auf der Basis von Veränderungen, Bandschnitten, Überlagerungen, Mischungen, Rückwärts wiedergabe, etc. organisierte. (...) Es gibt nichts, was in diesem Werk nach europäischer Musik klingt. Deswegen wäre es wichtig gewesen, dass es in Europa bekannt geworden wäre. Leider hatte ich weder die Mittel, um das Werk zu vervielfältigen, noch die Zeit, um Werbung bei potenziellen Geldgebern dafür zu machen.“³⁶⁶ In diesem negativen Umfeld und vor allem aufgrund eines vorübergehenden Interesses an der elektroakustischen Musik seitens Mabarak lässt es sich zum Teil erklären, weshalb diese Pionierarbeit trotz seiner frühen Datierung und seiner lokalen Thematik keine entscheidende Rolle für die ersten Entwicklungen der elektroakustischen Musik in Mexiko spielte.³⁶⁷ Die systematische Auseinandersetzung mit elektroakustischen Mitteln führt in der Tat auf eine Gruppe von KomponistInnen zurück, die sich um Carlos Chávez' Taller de composición (Kompositionsatelier) scharten und von denen Héctor Quintanar (1936–2013) und Mario Lavista (geb. 1943) herausragende Figuren werden würden. Die in diesem Kontext bedeutende Präsenz internationaler Gäste wie Karlheinz Stockhausen und Jean-Étienne Marie im Jahr 1968 ging schließlich der Einrichtung des zuvor erwähnten Laboratorio de Música Electrónica als Zeichen einer zunehmenden Internationalisierung voraus, welche die lokale Musikszene und zumal deren mehrheitlich

importante en el arte contemporáneo. Jiménez Mabarak y yo nos fuimos a los fosos de Hellmer y alcanzamos eso que el compositor denominó música magnetofónica, mucho antes de que surgieran los laboratorios de música electrónica y los sintetizadores. Hicimos la tormenta con un popote y un vaso de agua, ruidos, un micrófono; utilizamos un canto cora, bellísimo, distorsionándolo. Hellmer participó muy directamente”. Nach DELGADO MARTÍNEZ, 1994: 90.

³⁶⁶ [No teníamos aparatos ni recursos de laboratorio para *tape music*. Hellmer contaba con cuatro grabadoras y con ellas trabajamos. Comencé haciendo una partitura tradicional antes de organizar la música magnetofónica a base de transformaciones, montajes, superposiciones, mezclas, cintas al revés, etcétera. El tiempo del estreno se avecinaba y decidí hacer el montaje sonoro en papel cuadriculado. La estructuración de cada danza se hizo con mucho cuidado. Nada en esta obra suena a música europea y por lo mismo hubiera sido importante que se conociera en Europa; pero no tuve presupuesto para regrabar varias cintas ni tiempo para hacer antecelas donde deberían tener este tipo de iniciativas. No hemos correspondido a las atenciones de los franceses, como si México no pudiera pagar una cinta magnética. En Europa la querían inmediatamente y yo ganaba entonces sólo mil doscientos pesos A Revueltas le pasaron cosas semejantes; no tenía dinero para mandar copiar sus partituras]. Nach TIBOL, 1982: 50.

³⁶⁷ Über die elektroakustische Musik äußerte sich der Komponist wie folgt: „Esas innovaciones servirían para ampliar nuestro lenguaje y, una vez dominadas, decir con mayor claridad, para expresarnos como mexicanos con mayor claridad. Bienvenidas si sirven para exaltar más, para ampliar; nunca para apartar o hacer competencia, unciéndose (!) artificiosamente al yugo de la vanguardia.” Nach TIBOL, 1982: 49.

jungen KomponistInnen prägte.³⁶⁸ Trotzdem zeugt die kurzzeitige institutionelle Kontinuität des mexikanischen Studios von einer instabilen staatlichen Unterstützung,³⁶⁹ die als ein charakteristisches Merkmal von manchen elektroakustischen Einrichtungen in Lateinamerika angesehen werden darf.³⁷⁰ Diesem institutionellen Bruch, der bislang am Beispiel der frühen Geschichte elektroakustischer Musik in Mexiko und Chile dargestellt wurde, sollte man entgegenhalten, dass die in Argentinien und Kuba realisierte elektroakustische Musik in den 1960er und teilweise in den 1970er Jahren sich mittels staatlicher Unterstützung relativ ununterbrochen zu entwickeln vermochte. Diese Kontinuität ist zudem in der unermüdlichen Pionierarbeit isolierter KomponistInnen nachzuweisen.³⁷¹

In diesem Sinne liefert José Vicente Asuar ein Paradebeispiel aufgrund seiner biografischen Mobilität, auf welche die ersten Entwicklungen der elektroakustischen Musik sowohl in Chile als auch in Venezuela zurückführen. Im Jahr 1965 und im Rahmen der Vorbereitungen für das 3. Festival de música latinoamericana de Caracas (Festival für lateinamerikanische Musik in Caracas)

³⁶⁸ Vgl. ÁLVAREZ, 1996: 42f. Es sei dazu erwähnt, dass Lavista von 1967 bis 1969 in Paris bei Jean-Étienne Marie studierte und die Kölner Musikhochschule besuchte. Quintanar studierte seinerseits in New York 1964 und in Paris 1967 und komponierte bereits 1968 sein erstes elektroakustisches Werk *Sideral I* (1968, unbekannte Dauer, Privatstudio). Siehe WOLL, 1996: 113, 122f. Dazu sind auch die Kölner, Pariser und New Yorker Erfahrungen von mexikanischen KomponistInnen wie Manuel Enríquez, Manuel de Elías und Alicia Urreta zu erwähnen (WOLL, 1996: 111, 119ff; CARREDANO-ELI, 2015: 487). Hinsichtlich des Besuchs Stockhausens in Mexiko muss man hinzufügen, dass dieser in einem auf den 7.7.1967 datierten Brief an Ginastera äußerte, seine Tätigkeiten in der Mexiko-Stadt würden bis zum 3.2.1968 andauern (Quelle: „Karlheinz Stockhausen“ – Box 15 – Archivo Di Tella – UTDT). Weitere Details über Stockhausens Aufenthalt in Mexiko sind dem aktuellen Wissensstandes der Verfasser nicht bekannt. Einige der touristischen Eindrücke des Komponisten bei jenem Besuch findet man in COTT, 1974: 148.

³⁶⁹ Es sei erwähnt, dass das mexikanische Laboratorio de Música electrónica im Jahr 1974 verlegt wurde und dadurch einen Bruch in den dort geführten Aktivitäten zeigte. Siehe dazu CARREDANO-ELI, 2015: 488ff., ÁLVAREZ, 1996: 44ff.

³⁷⁰ Auch angedeutet in DAL FARRA, 2006: 131.

³⁷¹ Ein weiteres Beispiel für ein isoliertes elektroakustisches Experiment bietet der kolumbianische Komponist Fabio González-Zuleta, dessen 1965 im Nationaler Rundfunk Kolumbiens, mit elektronisch erzeugten Klängen realisiertes, stereophones Werk *Ensayo electrónico* (14'23'') zwar das erste seiner Art in Kolumbien war, aber als ein isolierter Versuch – ähnlich zu Schidlowskys *Nacimiento*, Mabaraks *Paraíso de los ahogados* – betrachtet werden soll, da dieser weder zum Aufbau einer pädagogischen noch einer experimentellen elektroakustischen Praxis in Kolumbien führen konnte. Das Werk *Ensayo electrónico* ist zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/collection.php?zoom=6&Filtres=4&Numero=i00029525&MotsCles=Fabio+Gonz%C3%A1lez+Zuleta> Stand: 22.4.2019. Für eine mit dem im *Ensayo electrónico* einhergehende Interpretation, die den Einfluss populärer kolumbianischer Musikformen bzw. Rhythmen thematisiert, siehe CUELLAR CAMARGO, 2007: 7. Solche kompositorische Absicht kann dem Wissensstand dieses Autors nach nicht belegt werden. Siehe auch dazu ROMANO, 2002.

wurde Asuar vom im ersten Kapitel erwähnten Festivalveranstalter Inocente Palacios engagiert, am fraglichen Festival mitzuwirken und bei dieser Gelegenheit ein elektroakustisches Studio in Caracas einzurichten. So koordinierte Asuar die Anschaffung elektronischer Apparatur und die Einrichtung des Estudio de Fonología (EF) (Studio für Phonologie), welches vom staatlichen Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes abhing und dessen Vorhandensein von 1966 bis 1968 das damalige sich sprunghaft entwickelnde, staatlich unterstützte Kulturleben in Venezuela widerspiegelte.³⁷² Obwohl Asuar im Oktober 1965 nach Caracas umgezogen war und das oben genannte Festival im Mai 1966 stattfand, vermochte er erst im Jahr 1967 nach mühseligem bürokratischen Aufwand das EF zweckgemäß einzurichten und in einer kurzen Zeitspanne kreativer Freiheit sein erstes in Caracas realisiertes stereophones Werk *La noche II* (17'06'') (Die Nacht II) zu bewerkstelligen. Im Vergleich zum vorangegangenen *Preludio la noche* schuf er nun ein längeres Werk mit elektronisch erzeugten Klängen, die eine klangliche, formal aber nicht differenzierte Kontinuität aufweisen und deren Konzeption wiederum auf kosmologischen Theorien gründete.³⁷³

Asuars Mitwirkung am venezolanischen Studio endete im Jahr 1968 nach dem multimedialen Spektakel *Imagen de Caracas* (Bild von Caracas), dessen klangliche Realisation ihm aufgetragen wurde. Infolge dieser mit der lokalen Geschichte verbundenen interdisziplinären Arbeit, die zum Anlass des eigentlich 1967 stattgefundenen 400. Gründungsjubiläums der Stadt ausgestellt wurde, komponierte Asuar das autonome stereophone elektroakustische Werk *Guararipa repano* (1968, 14'20''), für welches er sich Klänge mikrophonischer und elektronischer Herkunft bediente. Den ursprünglichen Auftragscharakter dieser Komposition, deren Titel sich auf den größten Hügel des Nationalparks *Waraira Repano* in Caracas bezieht, ist an der für Asuars musikästhetisches Denken untypischen Miteinbeziehung aufgenommenen indianischer Musik zu erkennen. Dabei sind die Klangmaterialien bei 13'' (14'') und 4'00'' (27'') am Anfang der ersten und zweiten Formeinheit sowie deren Überlagerung in der dritten ab 9'08'' für eine musikalische Form kennzeichnend, die wiederum hoch differenziert ist und in der ein Dialog zwischen elektronischen und aufgenommenen

³⁷² Vgl. dazu ASTOR, 2008.

³⁷³ Siehe dazu ASUAR, 1975: 16. Nach einer CD-Edition in *José vicente Asuar. Obra electroacústica*. 3xCD, Pueblo Nuevo, PNCD08, 2011.

Klängen akustisch dargestellt wird. Dieses im Jahr 1975 beim Concours international de musique électroacoustique in Bourges ausgezeichnete Werk kann als eine kompositorische und technische Errungenschaft betrachtet werden, die zum einen keine qualitativ entsprechende institutionelle Unterstützung genoss, zum anderen auf eine Internationalisierung zurückzuführen ist, für welche sich in Lateinamerika weitere Beispiele zählen lassen.³⁷⁴

So ist der internationale Werdegang des uruguayischen Komponisten Conrado Silva (1940–2014) zu erwähnen. Nach einem zwischen 1962 und 1964 als DAAD-Stipendiat in Deutschland absolvierten Musikstudium kehrte Silva nach Uruguay zurück und komponierte in Montevideo das stereophone elektroakustische Werk *Vericuetos de Antígona* (1965, 6'09'') (Antigones Irrwege).³⁷⁵ Wie in manchen vorher genannten Fällen wurde dieses Werk als elektroakustische Begleitmusik zur gleichnamigen, als Theaterstück aufgeführten Tragödie Sophokles' konzipiert und mit elektronisch erzeugten Klängen sowie Stimmaufnahmen komponiert. Die letzten bearbeitete Silva in einem Rundfunkstudio mittels verhältnismäßig einfacher Prozesse und wandelte sie zu meist kontinuierlichen Formeinheiten um, die ihrerseits mit der aufgenommenen Rezitation eines ins Spanische übersetzten Auszugs der genannten Tragödie kontrastiert wurden.³⁷⁶ Die technische Einfachheit sowie der ästhetische nicht-autonome Charakter dieser Komposition sind der Arbeit zuvor thematisierter KomponistInnen ähnlich, wobei nicht zuletzt eine gemeinsame öffentliche Dimension angemerkt werden muss. Denn genauso wie in vorangegangenen Studienfällen, bei denen durch Vorträge oder Konzerte die kompositorischen Neuerungen im Bereich der

³⁷⁴ Zum Werk *Guararia repano* siehe Anm. Nr. 373. Es sei ergänzt, dass Asuars Auswanderung nach Chile Ende 1968 für die frühe Geschichte elektroakustischer Musik in Venezuela eine Pause signalisierte, die erst 1972 mit der Gründung des Instituto de Fonología überwunden wurde. Diese Einrichtung wurde zunächst vom venezolanischen Komponisten Antonio Estévez zwischen 1972 und 1979 und danach vom argentinischen Komponisten Eduardo Kusnir ab 1981 geleitet. Diese Komponisten hatten Kontakt mit der elektroakustischen Musik jeweils in Paris und in Argentinien aufgenommen. Vgl. bspw. CHÁVEZ HERRERA, 2017.

³⁷⁵ Während seines Aufenthaltes in Deutschland komponierte Silva die *Música para diez radios portátiles* (1964), der eine computergenerierte, am Leibniz-Rechenzentrum der Bayerischen Akademie der Wissenschaften hergestellte Notation zugrunde lag und dem Vorbild des *Imaginary Landscape No. 4* (1951) von John Cage zu folgen schien. Silva hatte den US-amerikanischen Komponisten 1963 bei der Zagreber Biennale kennengelernt. Nach PARASKEVAÍDIS, 2014b: 78; AHARONIÁN, 2014c. Es sei dazu angemerkt, dass gemäß Graciela Paraskevaídis ein auf 1961 datiertes instrumental-elektroakustisches Projekt vom uruguayischen Komponisten Luis Campodónico die erste in Uruguay realisierte elektroakustische Komposition war. Nach MALÁN CABRERA, 2015: 127.

³⁷⁶ Nach einer CD-Edition in *Coletânea de Música Eletroacústica Brasileira*. Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica. SBME001, 2009.

Elektrotechnik einem breit gefächerten Publikum nahe gebracht wurden, engagierte sich Silva in Zusammenarbeit mit anderen uruguayischen KomponistInnen für die Verbreitung zeitgenössischer Musik. So organisierte er beispielsweise am 24. August 1969 ein elektroakustisches, teilweise von ihm kommentiertes Konzert, in dem die uruguayischen Erstaufführungen von Werken wie Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956), Asuars *Estudio aleatorio* (1962), John Cages *Fontana Mix* (1958) und Juan Blancos *Estructuras* (1962) stattfanden.³⁷⁷ Weiterhin zog Silva im Jahr 1969 nach Brasilien und setzte dort seine pädagogische, ingenieurwissenschaftliche und kompositorische Karriere fort, was nicht zuletzt im Einklang mit der Biografie mancher weiter oben erwähnten KomponistInnen steht.

Aus diesen Umständen lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass in den bislang dargestellten elektroakustischen Erfahrungen keine Kausalität zwischen institutioneller Kontinuität und kompositorischer Produktivität festgestellt werden kann: Unterschiedlichen KomponistInnen gelang es trotz verhältnismäßig ungünstiger, vor allem wechselnder Bedingungen, sich systematisch der elektroakustischen Musik zu widmen und dabei internationale Karrieren aufzubauen. Diese biografische Mobilität und die damit verbundene Internationalisierung prägten in der Tat die erste elektroakustische Musik in Lateinamerika. Diese zeigt sich aus heutiger Sicht als eine freie Rezeption der mitteleuropäischen elektroakustischen Musik infolge eines rezeptionsgeschichtlich grundlegenden Austauschs. In diesem Sinne soll im Folgenden ein weiteres Projekt diskutiert werden, das sich teilweise zeitgleich zu den oben dargestellten Anfängen entwickelte, deren Ansprüche aber exemplarisch zu verwirklichen schien.

2. Integration

Das bislang mehrfach thematisierte Centro latinoamericano de altos estudios musicales (CLAEM) in Buenos Aires war zwischen 1963 und 1971 das Szenarium eines internationalen Austauschs, der die Komposition zeitgenössischer Kunstmusik zum Gegenstand hatte. Diese Interaktion wurde von lateinamerika-

³⁷⁷ Quelle: “Conciertos” – Box 11 Archivo Di Tella – UTDT. Es sei erwähnt, dass Juan Blanco fälschlicherweise als „Luis Blanco“ ins Konzertprogramm eingetragen wurde

nischen StipendiatInnen sowie mehrheitlich US-amerikanischen und europäischen Gastkomponisten mitgestaltet. So zielte diese Einrichtung darauf ab, „den jungen Künstlern des Kontinents das Studium und die Erforschung der Technik, Geschichte und Ästhetik zeitgenössischer Musik zu ermöglichen; sie als Fachlehrkräfte zu qualifizieren und ihnen die Fortsetzung der bereits begonnenen Schöpfungs- und Forschungsarbeit zu ermöglichen“.³⁷⁸ Die Parallelen zwischen kompositorischer Praxis und wissenschaftlicher Forschung zeigten sich nicht nur in der im ersten Kapitel erörterten musikwissenschaftlichen Abteilung und deren geplanten Aktivitäten, sondern auch in einem auf den technologischen Fortschritt ausgerichteten Denken. Dabei verbanden sich Technik und Ästhetik im Kontext einer wirtschaftlichen, industriell geprägten Modernisierung und bereiteten dadurch den Weg zur elektroakustischen Musik, das heißt zur damals modernsten kompositorischen Tendenz der mitteleuropäischen Kunstmusik.

Dass im Vordergrund wiederum US-amerikanische Modelle standen, kann aus einem am 13. Februar 1964 datierten Brief erschlossen werden, in welchem Ginastera als Leiter des genannten Ausbildungszentrums den argentinischen, in den Vereinigten Staaten von Amerika niedergelassenen Komponisten Mario Davidovsky (1934–2019) um seine Mitwirkung bei der Einrichtung eines elektroakustischen Studios bat. Angefragt wurde eine Liste mit unabdinglicher und ergänzender Apparatur, einem Kostenvoranschlag sowie US-amerikanischen Adressaten, bei denen die aufgelisteten Geräte bestellt werden konnten.³⁷⁹ Dennoch war die geplante elektroakustische Einrichtung im Jahr 1964 ein sich langsam entwickelndes Vorhaben, das von den großen Distanzen der nur per

³⁷⁸ [El principal objetivo del CLAEM es promover el desarrollo de los estudios superiores y el perfeccionamiento de la composición musical en Latinoamérica en el nivel de post-grado (!) con el objeto de permitir a los jóvenes creadores del continente la continuación de sus estudios e investigaciones en la técnica, la historia y la estética de la música contemporánea; su capacitación como profesores especializados en dichas disciplinas y la prosecución de la ya iniciada labor de creación e investigación]. Quelle: „Informe CLAEM“ – Box 10 – Archivo Di Tella – UTDT.

³⁷⁹ [Querido amigo: Tal como le había dicho personalmente, me dirijo a Ud. solicitándole su colaboración para comenzar los trabajos de organización de nuestro laboratorio de música electrónica. He conversado con el ingeniero Oteiza, Director del Instituto y está de acuerdo en que sea Ud. quien no asesore en esta primera etapa o sea la de saber exactamente qué es lo que debemos tener y dónde los podemos adquirir. A tal efecto quisiera que Ud. me remitiera un presupuesto con indicación de marcas y precios del instrumental, que Ud. lo podría dividir de la siguiente manera: a) Instrumental básico b) Instrumental complementario]. In einem späteren Brief vom 2.4.1964 bot Ginastera Davidovsky, das zu gründende elektroakustische Studio in Buenos Aires zu leiten, was Davidovsky in einem am 11.9.1964 geschriebenen, an Enrique Oteiza bzw. den Leiter des ITDT gerichteten Brief absagte. Quellen: „Mario Davidovsky“ – Box 11 – Archivo Di Tella – UTDT.

postalischem Weg in Verbindung stehenden Beteiligten bedingt war. Dies kann man beispielsweise einem am 12. Juni 1964 verfassten Brief entnehmen, in dem der für das projizierte Studio zuständige Ingenieur Horacio Bozzarello dem chilenischen Komponisten José Vicente Asuar Folgendes mitteilte: „Das elektroakustische Labor verfügt zurzeit über fast keine Apparatur, da erst in diesen Tagen eine Bestellung an Geschäfte in den Vereinigten Staaten aufgegeben wird. Die Planung begann erst vor zwei Monaten.“³⁸⁰ Ungeachtet dieser Umstände hielt Asuar als CLAEM-Gastkomponist zwischen Oktober und November 1964 den Kurs „Técnica de composición de la música electrónica“ (Technik für die Komposition elektronischer Musik) und koordinierte ein Konzert für den 17. Oktober, in dem sein elektroakustisches Werk *Preludio la noche* zusammen mit elektroakustischen Kompositionen von Henri Pousseur, Davidovsky und Luciano Berio aufgeführt wurde.³⁸¹ Zu den mit der Unterrichtung in elektroakustischer Musik betrauten CLAEM-Gastkomponisten zählten auch Bruno Maderna, welcher im Jahr 1964 den Kurs „Fonología experimental“ (Experimentelle Phonetik) und den Vortrag „Mi experiencia en la música electrónica“ (Meine Erfahrung mit der elektronischen Musik) hielt, sowie Davidovsky, welcher mit seinem 1965 gehaltenen Kurs „Técnica para la composición de la música electrónica“ (Technik für die Komposition elektronischer Musik) auf die zweite Gruppe von CLAEM-StipendiatInnen (1965–1966) abzielte.

In diesem Rahmen war es programmatisch vorgesehen, dass ein Kurs über Elektronik und Akustik, den Bozzarello als technische Grundlage für die elektroakustische Komposition konzipiert hatte, die oben genannten, von Gastkomponisten durchgeführten Aktivitäten ergänzen sollte.³⁸² Die von ihnen behandelten Inhalte weisen außerdem darauf hin, dass in dieser ersten Periode des

³⁸⁰ [El Laboratorio de Música Electrónica se encuentra actualmente casi sin equipos ya que recién en estos días se remite un pedido a los comercios de los Estados Unidos. Se empezó a estudiar y planear la formación del Laboratorio hace dos meses solamente]. Quelle: Box 2 – Archivo Di Tella – UTDT. Angaben über Bozzarellos Laufbahn und Personalien sind dem aktuellen Wissensstandes des Verfassers nach unbekannt

³⁸¹ Aufgeführt wurden der zweite und dritte Teil von *Trois visages de Liège* (1961), das *Electronic Study No. 2* (1962) und *Visage* (1961). Das fragliche Konzert war nicht das erste seiner Art. Bereits am 12. August 1962 und im Rahmen des mit dem CLAEM bezogenen 1. Festival de Música Contemporánea hatte ein der „Música experimental“ gewidmetes Konzert stattgefunden mit Kompositionen von Schaeffer-Henry, Ferrari, Philippot, Xenakis, Davidovsky, Pousseur und Varèse. Siehe VÁZQUEZ, 2011: 125, 128.

³⁸² Der Kurs hieß „Introducción a [la] electrónica y acústica“ und umfasste inhaltlich die grundlegende Physik, Elektrizität, Elektronik und Elektroakustik. Für das Lehrjahr 1964 hatte Bozzarello insgesamt 48 zweistündigen Sitzungen in 14 Einheiten geplant, von denen nur die 12., 13.

Laboratorio de música electrónica (LME) kein regelmäßiger, von lokalen Lehrkräften gehaltener Kompositionsunterricht für elektroakustische Musik stattfand. Des Weiteren bedeutete diese verhältnismäßig unvorteilhafte Situation keineswegs eine kreative Beschränkung für manche CLAEM-StipendiatInnen, aus deren Neugier auf die neuen technischen Mittel die ersten elektroakustischen Versuche entstanden.

Erste Erfahrungen am CLAEM

Der Komponist César Bolaños (1931–2012) zählte zu den ersten CLAEM-Stipendiaten (1963–1964). Er war seit dem Jahr 1952 kompositorisch aktiv und gehörte somit zu einer Generation peruanischer KomponistInnen, die in den 1950er Jahren eine Erneuerung in ihrem lokalen, zum Großteil national geprägten musikalischen Milieu anstrebten.³⁸³ Zweifelsohne spielten die von Bolaños während seines Studienaufenthalts in New York erworbenen elektrotechnischen Kenntnisse eine entscheidende Rolle bei seinem stereophonen Werk *Intensidad y altura* (1964, 5'02'') (Lautstärke und Höhe), nämlich der ersten im LME vervollständigten elektroakustischen Komposition.³⁸⁴ Sie wurde von Bolaños in dem noch nicht vollständig eingerichteten elektroakustischen Studio mit mikrophonisch aufgenommenen Stimmen und Objekten sowie mit elektronisch erzeugtem weißem Rauschen produziert. Der Komponist vertonte dabei das gleichnamige, auf das Jahr 1937 datierte Gedicht des peruanischen Dichters

und 14. direkten Bezug zu Techniken der Klangaufnahme und -verarbeitung hatten. Quellen: "Laboratorio de Música Electrónica" – Box 5 – Archivo Di Tella – UTDT; AFvR – Fondo FvR-CLAEM-04 – UdQ. Es sei hierzu ergänzt, dass Ginastera dem Komponisten José Vicente Asuar in einem auf den 22.5.1964 datierten Brief Folgendes mitteilte: „En este momento el Ingeniero a cargo de la organización del Laboratorio de Música Electrónica, Ingeniero Horacio Raúl Bozzarello, está dictando un curso para los becarios y algunos jóvenes compositores sobre el tema 'Introducción a la Acústica y a la Electrónica' que servirá de preparación al curso suyo que yo he denominado 'Técnica para la Composición de la Música Electrónica'". Daraus lässt sich ableiten, welche Rolle der von Bozzarello gehaltene Kurs spielte. Quelle: Box 11 – Archivo Di Tella – UTDT.

³⁸³ Vgl. ALVARADO, 2009: 21ff, 27.

³⁸⁴ Bolaños studierte an der Manhattan School of Music von 1958 bis 1963. Im New Yorker RCA Institute absolvierte er zudem einen Kurs zu „electrónica y receptores de televisión.“ Nach ALVARADO, 2009: 28. Das Werk *Intensidad y altura* wurde am 21.11.1964 in dem audiovisuellen Saal des ITDT uraufgeführt. Am 20.11.1964 und als Teil derselben Veranstaltung war das elektroakustische, monophonische Werk *Ouroboros* vom argentinischen CLAEM-Stipendiaten (1963–1964) Miguel Ángel Rondano uraufgeführt worden. Diese im damaligen Konzertprogramm als „música concreta“ bezeichnete Komposition wurde nicht im LME realisiert. Quelle: „Seminario de composición“ – Box 31 – Archivo Di Tella – UTDT. Die fragliche Komposition produzierte Rondano als sechsminütige Ballettmusik mit eigenen Tonbandgeräten in seiner Wohnung in Buenos Aires. Siehe DAVIES, 1968: 3; VAZQUEZ, 2015: 222.

César Vallejo (1892–1938), dessen Titel Konnotationen zu musikalischen Parametern einzuräumen scheint. Die folgenden, in Kursivdruck unterstrichenen Auszüge wurden mikrophonisch aufgenommen.

*Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.*

*Ich möchte schreiben, doch mir kommt nur
Schaum, viel möcht ich sagen, aber ich vereise;
gibts eine Spruchzahl, die nicht Summe? Kaum.
Gibt es Pyramiden ohne ein Gehäuse?*

*Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.*

*Ich möchte schreiben, doch der Puma ächzt,
statt Lorbeerduft schenkt mir die Zwiebel Trug.
Kein Hustenspruch, der nicht im Nebel krächzt,
kein Gott noch Gottessohn ohne Höhenflug.*

*Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.*

*Los, stillen wir unser Hunger jetzt mit Gras,
lasst Wimmerfleisch uns essen, Seufzerfrüchte,
die Schwermutseele dich als Mut erlabe.*

*¡Vámonos! ¡Vámonos! Estoy herido,
vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.*

*Los! los! Ich bin verwundet ohne Maß;
geh hin und trinke deine Trinkersüchte,
geschwind, und schwängere deine Räbin,
Rabe.³⁸⁵*

Auf formanalytischer Ebene bilden die vorgetragenen und aufgenommenen Textauszüge die Grundlage für eine zweiteilige Form, in der bis 2'39'' in der ersten Formeinheit eine im akustischen Vordergrund lokalisierte Männerstimme den ersten Vers mit ungewöhnlichen Wortbetonungen rezitiert. Diese lassen sich dadurch erklären, dass Bolaños angesichts des Mangels an komplexer Signalverarbeitungsapparatur mit den Möglichkeiten der Tonbandwiedergabe experimentierte. Höchstwahrscheinlich unter dem Einfluss von Madernas zeitgleichem elektroakustischem Kurs zeichnete der Komponist eine Rezitation der

³⁸⁵ Nach einer zweisprachigen Ausgabe in VALLEJO, 1998: 194f. Der Text wurde vom argentinischen Schauspieler Roberto Villanueva bzw. dem damaligen Leiter des Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) des ITDT rezitiert. Mit diesem audiovisuellen Zentrum haben die Mitwirkenden im LME oft zusammengearbeitet. Vgl. BOLAÑOS, 2011: 68.

phonetischen Inversion des ersten Verses auf und machte danach diesen umgekehrt vorgetragenen Text durch eine Rückwärts wiedergabe akustisch wieder verständlich, jedoch nun mit einer neuen Intonation.³⁸⁶

Diese Aufnahmen kombinierte Bolaños mit weiteren Klangmaterialien, von denen einige achsensymmetrisch dargestellt wurden.³⁸⁷ Damit scheinen die im Gedicht anwesenden Bezüge auf Zahlen und Pyramiden in Zusammenhang zu stehen, da der Dichter sie jeweils als arithmetische Operation – „Summe“ – und strukturelles Gefüge – „Gehäuse“ – darstellte. So wird eine minutiös durchgeführte kompositorische Arbeit erkennbar, die aber gewisser Schwierigkeiten nicht entbehrte. In diesem Sinne deuten die ersten Sätze des Gedichts eine Angst an, die dem Dichter beziehungsweise dem Komponisten die künstlerische Schöpfung zu erschweren schien und dadurch auf eine Problematik hinweist,³⁸⁸ welche die ersten CLAEM-StipendiatInnen tatsächlich beschäftigte. Denn viele hatten keine Vorerfahrung in der elektroakustischen Musik und mussten sich mangels eines thematisch bezogenen, regelmäßigen Kompositionsunterrichts mit dem freien Experimentieren begnügen. Die Darstellung dieser kreativen Angst ist zudem an den Textauszügen des zweiten, dritten und vierten Verses in der zweiten Formeinheit der elektroakustischen Komposition bei 2'48'' (82'') zu erkennen, wobei nicht zuletzt ein individueller Anerkennungsanspruch – besonders durch die Wörter „Lorbeerduft“ – zum Vorschein gebracht wird. Im Vergleich zu zeitgenössischen CLAEM-Stipendiaten wie dem Ecuadorianer Mesías Manguashca (geb. 1938) oder dem Argentinier Oscar Bazán (1936–2005) befand sich Bolaños jedoch in einer verhältnismäßig vorteilhaften Lage, die auf seinem vorab erworbenen elektrotechnischen Wissen sowie seinem frühen Interesse an audiovisuellen Experimenten beruhte.³⁸⁹ Zusammen boten sie ideale Voraussetzungen für seine künstlerische Entwicklung und führten unter

³⁸⁶ Der Komponist beschrieb den Prozess als „Retrogradación de la lectura del texto Espejo perfecto Luego de grabado el texto, la cinta es invertida para su utilización como material“. Quelle: „César Bolaños“ – Box 5 – Archivo Di Tella – UTDT.

³⁸⁷ Exemplarisch dafür sind die murmelnden Stimmen bei 17'' (54'') und 2'06'' (25'') in der ersten Formeinheit sowie die aufgenommenen Holzblöcke bei 04'' (21'') und 4'10'' (44''). Nach einer CD-Edition in *César Bolaños. Peruvian electroacoustic and experimental music (1964-1970)*. Pogus - 21053-2, 2009. Auch zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001849> 6.12.2018.

³⁸⁸ Eine ähnliche Interpretation findet man auch in CAMBIASSO, 2009: 108. Siehe dazu ein Interview mit dem Komponisten in <http://www.ceiarteunref.edu.ar/entrevista08> Stand: 6.12.2018.

³⁸⁹ Siehe ALVARADO, 2009: 29, 35.

anderem dazu, dass er zwischen 1965 und 1966 als pädagogischer Assistent im LME eingestellt wurde und sich dadurch systematisch mit dem elektroakustischen Medium auseinandersetzte.³⁹⁰

Andere StipendiatInnen realisierten zu diesem Zeitpunkt entweder keine elektroakustische Musik, oder betrachteten diese als eine klangliche Ergänzung in gemischten Werken, die tatsächlich der Mehrheit der im LME zwischen 1964 und 1966 realisierten Kompositionen entsprachen.³⁹¹ Nach Bolaños' Pionierkomposition entstanden erst im Jahr 1966 zwei rein elektroakustische Werke. Zuerst ist das stereophone Werk *Syrygma* (1966, 4'35'') des kolumbianischen Komponisten Blas Atehortúa (1943–2020) zu nennen, dessen Studienaufenthalt durch ein Stipendium der Organisation Amerikanischer Staaten (OAS) finanziert wurde. Diese für den damaligen CLAEM-Stipendiaten (1963–1964) erste elektroakustische Komposition besteht aus verarbeiteten Klavieraufnahmen sowie elektronischen Klängen und weist ein Klangkontinuum auf, das durch die Wiederholung eines von punktuellen Noten gekennzeichneten Abschnitts ab 41'' (24'') und 2'51'' (19'') formal strukturiert wird. Dabei stellt Atehortúa unterschiedliche Verfremdungen der originären Klavieraufnahmen vor, wofür die sich allmählich entwickelnde Verarbeitung einer rhythmischen, auf dem Klavier gespielten Struktur ab 2'06'' (45'') exemplarisch ist.³⁹² Die zweite 1966 realisierte Komposition gehört dem argentinischen Komponisten Ladislao Todoroff (geb. 1942), welcher als CLAEM-Gasthörer Studiozeit in Anspruch nahm und

³⁹⁰ Quelle: „Laboratorio de Música electrónica“ – Box 5 – Archivo Di Tella – UTDT. Einer Anfang 1967 verfassten Auflistung von LME-Produktionen entnimmt man außerdem, dass im Jahr 1965 im LME nur drei, von Bolaños realisierte elektroakustische Produktionen für Theater, Ballett und Film entstanden. 1966 komponierte er hingegen zwei nicht autonome elektroakustische Werke sowie *Interpolaciones* (9'12''), eine autonome Komposition für E-Gitarre und Tonband, welche stereophonisch realisiert und vier-kanalig vorgeführt wurde. Quellen: Box 2 – Archivo Di Tella – UTDT; DVDs 20 und 32 – Spuren 1020 und 1207 – CLAEM-Klangarchiv – LIPM.

³⁹¹ In der zuvor erwähnten Auflistung von LME-Produktionen finden sich unter anderen *Simbiosis I* (1964; E-Orgel, Schlagzeug und Tonband) des argentinischen Komponisten Oscar Bazán, *Presagio de pájaros muertos* (1966; Vortragender und Tonband) des puerto-ricanischen Komponisten Rafael Aponte-Ledée sowie *Combinatoria II* (1966; Klavier, Posaune, Schlagzeug und Tonband) der argentinischen Komponistin Graciela Paraskevaídis. Dazu sei erwähnt, dass im Jahr 1963 die Stipendiaten Alcides Lanza und Armando Krieger ein Tonband anfertigten, welches aus Klangaufnahmen eines Klaviers bestand und teilweise im noch nicht eingerichteten LME realisiert wurde. Es handelte sich um den elektroakustischen Teil des Werkes *Contrastes* (1963) für zwei Klaviere und Tonband, das im selben Jahr im CLAEM uraufgeführt wurde. Siehe NOVOA, 2011: 24.

³⁹² Nach einer digitalisierten Kopie zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001510> Stand: 6.12.2018.

sein elektroakustisches *Estudio 0* (3'46'') mit elektronisch erzeugten Klängen realisierte. Es geht dabei um eine dreiteilige musikalische Form, die durch die Gegenüberstellung von impulsiven und kontinuierlichen Klangmaterialien und auch durch die schlagartigen, nachhallenden Klänge bei 0'' (11'') beziehungsweise 1'11'' (6'') konzeptionell auf die Hüllkurven in Asuars Werk *Preludio la noche* (1961) zurückzuführen scheint.³⁹³ Dass die letzten, ästhetisch autonomen elektroakustischen Kompositionen etwa zwei Jahre nach der Inbetriebnahme des LME entstanden, zu dem zwischen 1965 und 1966 vierzehn CLAEM-StipendiatInnen Zugang hatten, spricht von einer verhältnismäßig eingeschränkten und unsystematischen Produktivität. Diese wurde im Grunde genommen erst ab dem Jahr 1967 sowohl auf technischer als auch auf pädagogischer Ebene gewährleistet.

Technische und pädagogische Bedingungen

Der argentinische Erfinder Fernando von Reichenbach (1931–2005) tritt im Jahr 1966 als neuer technischer Leiter des LME an. Dabei signalisierte er einen Wendepunkt hinsichtlich der Beziehung zwischen Technik und Komposition,³⁹⁴ was er rückblickend mit dem ihm eigenen Scharfsinn wie folgt zusammenfasste: „Ich bin Erfinder. Ein Künstler zu sein ist schwierig, zu hart, man riskiert vieles. Man muss sich [als Erfinder] darauf einstellen, jemandem zu Diensten zu sein. Wenn man das nicht will, dann muss man in die Industrie gehen. Der Techniker hilft dem Künstler und der Künstler vollbringt sein Werk.“³⁹⁵ Dieser Einstellung folgend bemühte sich von Reichenbach um eine praktische Anpassung der vorhandenen Audioapparatur an den Bedürfnissen der jungen, meist unerfahrenen KomponistInnen. Auf sie zielte zum Beispiel die im Jahr 1967 durchgeführte Optimierung der Raumaufteilung im LME zugunsten kompositorischer und pädagogischer Zwecke ab, wobei die Geräte im Hinblick auf ihre Komplexität sowie auf eine ergonomische, individuelle Bedienung, die nicht zuletzt von bis zu

³⁹³ Quelle: DVD 22 – Spur 1054 – CLAEM-Klangarchiv – LIPM.

³⁹⁴ Vgl. EDELSTEIN, 1992: 28. Den nachgeschlagenen Quellen konnte der Verfasser bislang kein genaues Antrittsdatum entnehmen. Es sei erwähnt, dass die weit oben diskutierte elektroakustische Arbeit von Blas Atehortúa 1966 bereits unter von Reichenbachs Beaufsichtigung durchgeführt wurde. Vgl. FRIEDMANN, 2014: 44f.

³⁹⁵ [Yo soy inventor. Ser artista es muy difícil, muy duro y se arriesga mucho. Hay que aceptar que uno está al servicio de, y, si no quiere hacer eso, se tiene que ir a la industria. Entonces el técnico ayuda al artista y el artista hace su obra]. Nach OROBIGT et al, 2003: 118f.

zehn Menschen gleichzeitig überschaubar war, umstrukturiert wurden.³⁹⁶ Auch kam das Ziel, die technologisch bedingten Einschränkungen zu überwinden, in verschiedenen, von von Reichenbach entworfenen, in Zusammenarbeit mit neu eingestellten Technikern getätigten Erfindungen zum Ausdruck.³⁹⁷ Dazu gehörte zum Beispiel ein Steuerpult, genauer gesagt eine 75cm auf 25cm große, mit Lichtern und Ideogrammen ausgerüstete Schalttafel, welche eine zentralisierte und einfache Zusammenschaltung der Apparatur und die aus kompositorischer Sicht wesentliche dynamisch-akustische Kontrolle jedes Arbeitsschritts ermöglichte.³⁹⁸

Zusätzlich zur Neuordnung und Reparatur der vorhandenen und gespendeten Geräte widmete sich von Reichenbach auch weiterhin der elektrotechnischen Erfindung. So entwarf er ein Gerät zur Kontrolle der Lautstärke in multiphonischen Lautsprechereinrichtungen³⁹⁹ sowie einen analogen Wandler, der visuelle Signale in Spannung zur Kontrolle elektronischer Klangerzeuger umwandelte. Die letzte Idee war zwar kein musikgeschichtliches Novum, denn nicht wenige konzeptionell ähnliche, zeitlich vorangegangene sowie zeitgenössische Entwürfe – wie zum Beispiel der im Jahr 1957 patentierte ANS Synthesizer des

³⁹⁶ Quelle: AFvR – Fondo FvR-CLAEM-26 – UdQ.

³⁹⁷ Bereits im Jahr 1967 verfügte Reichenbach über die gelegentliche Assistenz von vier Technikern, die ihn zu Beginn seiner Arbeit im LME unterstützten. Zwischen 1968 und 1971 wurden Walter Guth, Julio Manhart und Enrique Jorgensen als technische Aushilfen eingestellt. Interne CLAEM-Memoranden zwischen dem 21.4.1967 und 25.10.1967 weisen auf eine intensive Arbeit hin, zu der die Adaptierung gespendeter, gebrauchter Apparatur, der Einkauf und Aufbau neuer Geräte, sowie die akustische Optimierung der Räume gehörten. Quelle: „Laboratorio de música electrónica“ – Box 5 – Archivo Di Tella – UTDT. Ebenfalls dazu VÁZQUEZ, 2011: 78.

³⁹⁸ Quelle: AFvR – Fondo FvR-CLAEM-26 – UdQ. Es sei erwähnt, dass zu dieser Zeit die Apparatur im LME aus den folgenden Komponenten bestand: 2 monophonische Rekorder Ampex 351; 1 stereophonischer Rekorder Ampex 354; 7 Sinus- und Rechteckschwingung-Oszillatoren (darunter 5 Heathkit Geräte); 1 Frequenzzähler Hewlett Packard; 1 Schallpegelmessgerät Eico; 2 Studiolautsprecher Ampex; 2 Band-Pass Filter Krohn-Hite; 1 Terz- bzw. Oktavfilter Brüel & Kjær; 2 Transient-Modulator (Hand- bzw. Klanggesteuert); 1 Dynamischer Modulator (Das Gerät modulierte ein Signal durch die Hüllkurve eines anderen); 1 Ringmodulator; 1 Weißes-Rauschen-Erzeuger; 1 Hallgerät Hammond; 1 Mischpult mit 2 Kanälen und 6 Eingaben; 1 Oszilloskop Eico. Quelle: „Laboratorio de Música Electrónica“ – Box 5 – Archivo Di Tella – UTDT.

³⁹⁹ Es handelte sich um einen sogenannten Lautstärke-Foto-Programmierer, der die individuelle Lautstärke von sechs im Raum verteilten Lautsprechern mittels eines auf Fotowiderständen basierenden Systems steuern konnte. Siehe VON REICHENBACH, 1967: 35f. Mit diesem System wurde Bolaños' zuvor erwähntes, gemischtes Werk *Interpolaciones* am 16.9.1966 im audiovisuellen Saal des ITDT uraufgeführt. Abgesehen davon muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass am CLAEM die mehrkanalige elektroakustische Komposition nicht gepflegt wurde. Dem Wissensstand des Verfassers nach wurden dort keine elektroakustischen Werke mit mehr als zwei durchkomponierten Kanälen produziert.

russischen Erfinders Evgeny Murzin (1914–1970) – könnten in diesem Zusammenhang erwähnt werden.⁴⁰⁰ An dem im LME entworfenen „Convertidor gráfico Analógico“ (graphisch-analoger Wandler), welcher in einem von finanziellen Einschränkungen geprägten Entstehungszusammenhang und in Tüftlerarbeit hervorgebracht wurde, ist dennoch eine besondere Leistung anzuerkennen, wenn man ähnliche Experimente, die unter vorteilhafteren materiellen Bedingungen zeitnah durchgeführt wurden, in Betracht zieht. Der im Jahr 1967 konzipierte Wandler, welcher erst infolge des technologischen Wandels hin zu transistorisierten Komponenten verwirklicht wurde, bestand aus einer Kamera, welche auf Papier – unter Umständen auch handschriftlich – gezeichnete Linien aufnahm und diese über eine Transistorschaltung in elektrische Spannung umwandelte.⁴⁰¹ Im Jahr 1970 konnten damit bis zu zwei Linien polyphonisch gelesen werden, während die dabei entstehenden Spannungen Höhe, Lautstärke und Spektrum der Klänge über subtraktive Synthese kontrollierten. (In der Praxis habe sich das Gerät auf die Steuerung einiger geliehener Moog-Oszillatoren beschränken müssen, so von Reichenbach, denn Klangerzeuger mit spannungskontrollierten Filtern zu erwerben sei im Jahr 1970 in Buenos Aires noch nicht möglich gewesen.)⁴⁰²

Zusammenfassend können die oben kurz dargestellten Experimente als eine Reaktion, nämlich eine Antwort auf kompositorische Fragestellungen aufgefasst werden, die ihrerseits und aus heutiger Sicht auf den Komponisten Francisco Kröpfl zurückführen. Der Pionier der elektroakustischen Komposition in Argentinien wurde Anfang 1967 als musikalischer Leiter des LME eingestellt und führte seitdem mehrere auf die elektroakustische Musik ausgerichtete Aktivitäten durch.

So entwickelte Kröpfl den zweijährigen Kurs „Composición con medios electrónicos“ (Komposition mit elektronischen Mitteln).⁴⁰³ Das pädagogische

⁴⁰⁰ Siehe SMIRNOV, 2013: 229ff.

⁴⁰¹ Vgl. EDELSTEIN, 1992: 28. Die Vorstellung, Xenakis wäre 1966 während seines Besuchs am CLAEM von Reichenbachs Idee beeinflusst worden und habe demnach das UPIC System in den 1970er Jahren entwickelt, lässt sich angesichts der hier diskutierten Quellen nicht belegen. Vgl. dazu SCHUMACHER, 2007: 74.

⁴⁰² [Entrega un voltaje sobre cada curva que ve en el papel. En este momento se leen dos simultáneas, y se va a llevar a cuatro (en marzo, posiblemente).] Nach AHARONIÁN, 1971.

⁴⁰³ Es sei dazu erwähnt, dass von Reichenbachs Einstellung am CLAEM auf eine Empfehlung von Kröpfl zurückzuführen war. Nach OROBIGT et al, 2003: 87. Folgt man den Erinnerungen Kröpfls im Jahr 2014, so war seine Bekanntschaft mit von Reichenbach 1963 entstanden.

Ziel bestand darin, „alle theoretischen und praktischen Probleme zu erfassen, mit denen sich ein mit diesen Medien nicht vertrauter Komponist konfrontiert sieht“.⁴⁰⁴ Demnach umfasste das Curriculum für das erste Jahr drei Theoriekomplexe, die als Grundlage für die kompositorische Studioarbeit dienen sollten und wie folgt aufgelistet wurden: „a) Wahrnehmungsprobleme der musikalischen Produktion mit elektronischen Medien (Beziehung zwischen Psychoakustik und Elektroakustik); b) Studium der Beziehungen zwischen den vom Komponisten regelmäßig festgelegten Klangparametern, den Klangerzeugern und der zur Verarbeitung und Montage benutzten Apparatur in einem elektroakustischen Labor; c) allgemeine Methodologie für die Komposition mit elektronischen Medien (Beziehung zwischen Konzeption-Notation und Produktionsmitteln).“⁴⁰⁵ Der von Kröpfl vorgesehene theoretische Unterricht enthielt ebenfalls „die Höranalyse elektronischer Werke von verschiedenen Autoren und Tendenzen“.⁴⁰⁶ Dadurch wird aus heutiger Sicht deutlich, dass der Kompositionslehrer seinen SchülerInnen ein breites musikästhetisches Spektrum anzubieten versuchte. Dies zeigt sich auch rückblickend in den elektroakustischen Konzerten im Rahmen der am CLAEM organisierten *Festivales de música contemporánea* (Festivals für zeitgenössische Musik), bei denen beispielsweise 1967 nicht nur mitteleuropäische und US-amerikanische, sondern auch in Argentinien und Venezuela realisierte elektroakustische Musik vorgeführt wurde.⁴⁰⁷

Bereits im ersten Jahr wurde die Theorie durch Gruppenübungen ergänzt, die von Reichenbach und ein weiterer Assistent im zu diesem Zweck

⁴⁰⁴ [Este curso tiene como fin abarcar todos los problemas teóricos y prácticos que un compositor no familiarizado con estos medios debe enfrentar]. Quelle: „Laboratorio de música electrónica“ – Box 5 – Archivo Di Tella – UTDT

⁴⁰⁵ [a) Problemas perceptivos que plantea la producción musical con medios electrónicos (relación entre psico-acústica y electroacústica); b) Estudio de las relaciones entre los atributos del sonido que el compositor normalmente organiza y los tipos de fuentes sonoras y aparatos de elaboración y montaje que corresponden a esas necesidades en un laboratorio de música electrónica; c) Metodología general para la composición con medios electrónicos (relación entre concepción-redacción y medios de producción)]. Quelle: „Laboratorio de música electrónica“ – Box 5 – Archivo Di Tella – UTDT.

⁴⁰⁶ [Esta faz teórica se complementa con el análisis auditivo de obras de música electrónica de diferentes autores y tendencias]. Quelle: „Laboratorio de música electrónica“ – Box 5 – Archivo Di Tella – UTDT.

⁴⁰⁷ Es ist exemplarisch zu erwähnen, dass zur am 4.- und 6.10.1967 aufgeführten elektroakustischen Musik Werke von Pousseur, Stockhausen, Maderna, Lejaren Hiller, Parmegiani, Berio und Eimert gehörten. Darunter wurde elektroakustische Musik von Asuar, Bolaños sowie der argentinischen Komponistin Nelly Moretto vorgeführt. Siehe VAZQUEZ, 2011: 132f.

umgebauten LME abhalten sollten.⁴⁰⁸ Im zweiten Jahr fand die individuelle, von einem Techniker betreute praktische Studioarbeit statt, welche die theoretischen Inhalte vervollständigte und darauf abzielte, dass jede Stipendiatin beziehungsweise jeder Stipendiat ein eigenes elektroakustisches Werk hervorbrachte.⁴⁰⁹ Trotzdem war die Unterrichtsplanung in der Praxis recht flexibel und wurde selten dem Lehrplan nach umgesetzt. Auf die Arbeitsweise im Jahr 1969 bezog sich der uruguayische Komponist Ariel Martínez (1940–2019) rückblickend und betonte zum einen die vom erwähnten Lehrplan abweichenden Aspekte,⁴¹⁰ zum anderen den pädagogischen Wert der ersten praktischen Übung, die in Kröpfls Kurs nach einer ausführlichen Einführung stattfand. Diese bestand darin, „ein Fragment von Stockhausens *Studie I* mittels der vom Autor erstellten ‚Partitur‘ zu realisieren.“⁴¹¹ So lässt sich zunächst und aus heutiger Sicht der für die frühen elektroakustischen KomponistInnen typische autodidaktische Charakter erschließen, da Kröpfl auf seine eigenen Erfahrungen in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre zurückgriff und sie als praktischen Ausgangspunkt für seinen Kompositionsunterricht im LME nutzte.⁴¹² Die so konzipierte pädagogische Methodik sei erfolgreich gewesen, führte Martínez weiter, da den von den StipendiatInnen erlangten Ergebnissen die Entscheidung zugrunde lag, „den Lehrprozess im Hinblick auf die elektroakustische Musik so zu gestalten, dass das Ziel erreicht wurde, die operativen Fähigkeiten der Schüler zu entwickeln, bis

⁴⁰⁸ Es war im Lehrplan vorgesehen, dass von Reichenbach einen ergänzenden Kurs zur „Técnica de los instrumentos electroacústicos“ als Unterstützung zu Kröpfls Unterrichtsstunden anbieten sollte. Quelle: „Laboratorio de música electrónica“ – Box 5 – Archivo Di Tella – UTDT.

⁴⁰⁹ Als Ergänzung dazu siehe z. B. die von Kröpfl vorgesehene Strukturierung der Studiozeit für das Jahr 1968 in GINASTERA, 2011: 314.

⁴¹⁰ Im Jahr 1969 fanden, so Martínez, nur zwei Kursen statt: Das Seminar Kröpfls und der vom argentinischen Komponisten bzw. CLAEM-Dozenten Gerardo Gandini gehaltenen Musikanalyse-Kurs. Außerdem habe von Reichenbach wenige Unterrichtsstunden als Teil von Kröpfls Seminar gegeben. Auch fügte der uruguayische Komponist hinzu, dass 1969 weder Studienpläne noch Programme gab, nach denen die StipendiatInnen sich hätten richten können. Nach VAZQUEZ, 2015: 187, 188. Es sei hierzu angemerkt, dass Gerardo Gandini ursprünglich als Ginasteras Assistent im Seminar für Komposition eingestellt wurde und oft zuständig für den Kompositionsunterricht war. Auf die Qualität seiner pädagogischen Arbeit, die einen Gemeinplatz in den Erinnerungen damaliger StipendiatInnen bildet, kann in der vorliegenden Untersuchung nicht weiter eingegangen werden. Vgl. dazu VAZQUEZ 2015: 36

⁴¹¹ [El primer trabajo de producción, explicado detalladamente por Kröpfl y llevado a cabo bajo la tutela de Brnčić la realización de un fragmento del *Estudio I* de Stockhausen de acuerdo a la „partitura“ provista por el autor]. Nach VAZQUEZ, 2015: 189.

⁴¹² Auch belegt in VAZQUEZ, 2015: 89; OROBIGT et al, 2003: 101. Hinsichtlich des autodidaktischen Charakters früher elektroakustischer Komposition siehe die Meinung Mesías Maiguashcas in VAZQUEZ, 2015: 168.

sie selbstständig ein Werk realisieren konnten.“⁴¹³ Dem ist schließlich abzuleiten, dass die Ausbildung unabhängiger KomponistInnen in Zusammenhang mit einem breiten Spektrum elektroakustischer Vorbilder in eine ästhetisch plurale Produktion münden musste. Ihre kompositorische sowie klangliche Besonderheit wird im Folgenden am Beispiel einiger, in der zweiten Phase des LME produzierten, elektroakustischen Werke erörtert.

Resonanzen einer Lehre

Bei Kröpfl studierten bis zur Auflösung des CLAEM im Jahr 1971 drei Gruppen von StipendiatInnen, die gemäß dem oben genannten zweijährigen Lehrplan im Jahr 1968 und 1970 ausschließlich für Tonband realisierte elektroakustische Werke hervorbringen mussten.⁴¹⁴ Über Kröpfls Umgang mit den ersten StipendiatInnen berichtete eine damalige Verwaltungsmitarbeiterin in einem an Ginastera gerichteten Brief vom 12. Mai 1967. Sie schrieb: „Nicht nur das Feingefühl, sondern auch die Ernsthaftigkeit, mit der Herr Kröpfl sich seinem Unterricht widmet, haben mich sehr beeindruckt. Er hat uns erzählt, dass das Niveau der Schüler zwar unterschiedlich sei, aber gewissermaßen dadurch ausgeglichen werde, dass einige eine größere natürliche Begabung, während andere eine bessere Vorbildung aufweisen. (...) Er hat eine sehr gute Meinung von Jacqueline Nova und Joaquín Orellana, denn sie seien die zwei in der Gruppe, die am besten vorbereitet sind.“⁴¹⁵ Diese Äußerungen lassen sich zunächst mit der zuvor angeführten Annahme über die im LME entstandene elektroakustische Musik und

⁴¹³ [Una parte no menor de ese resultado exitoso provino de la decisión de configurar el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música electroacústica de manera que se cumpliera el objetivo de desarrollar las habilidades operativas de los alumnos hasta asegurar su autonomía durante la etapa de realización de la pieza]. VAZQUEZ, 2015: 192.

⁴¹⁴ Dazu entfaltete sich die Komposition gemischter Werke weiter. So entstanden zum Beispiel Atehortúa Amayas *Himno de tierra, amor y vida* (1967, Sopran, zwei Klavier, Schlagzeug und Tonband) sowie Bolaños' multimediales Werk *Alfa-Omega* (1967), welches in der vorliegenden Untersuchung noch diskutiert werden soll. Es sei erwähnt, dass beide Komponisten im Jahr 1967 als OAS-Stipendiaten am CLAEM bzw. im LME tätig sein durften.

⁴¹⁵ [Quedé muy impresionada no solamente por la discreción del Sr. Kröpfl sino también con la seriedad con que toma sus clases. Asevera que el nivel de los alumnos es bastante variado, pero que en cierta medida se compensa el hecho que unos tienen más aptitud natural que otros mientras que los otros tienen más preparación. Sugirió que más adelante podría ser necesario dividir la clase en dos grupos para poder dar más atención individual a aquellos que no adelantan debidamente con sus estudios. Tiene opinión muy favorable de Jacqueline Nova y de Joaquín Orellana como las dos personas más preparadas del grupo]. Nach GINASTERA, 2011: 274.

deren ästhetische Pluralität verknüpfen, denn diese musste auch von der unterschiedlichen individuellen Vorbildungen der StipendiatInnen abhängig gewesen sein.

Kröpfls Hochachtung vor der kolumbianischen Komponistin Jacqueline Nova (1935–1975) war sicherlich durch ihr Musikstudium am Conservatorio Nacional de Música der Universidad Nacional de Bogotá sowie durch ihr beim zuvor erwähnten 3. Festival de Música Latinoamericana de Caracas ausgezeichnetes Werk *Doce móviles para conjunto de cámara* (1965) begründet.⁴¹⁶ Novas kompositorische Entwicklung als CLAEM-Stipendiatin (1967–1968) war von ihrem Interesse an neuen Möglichkeiten, darunter den elektrotechnischen, geprägt, was sich bereits 1966 aus ihrem Aufsatz „El maravilloso mundo de las máquinas“ (Die wunderbare Welt der Maschinen) erschließen lässt. Dort bezog sie sich beispielsweise auf „die Abneigung der leblosen Welt gegen die Objekte und die Maschinen, die uns umgeben“ und definierte diese als „eine Fixierung in der Vergangenheit, als Schutzmittel, [...] Angst vor der Gegenwart“.⁴¹⁷ Diese Stellungnahme, die mit dem zwanzig Jahre zuvor veröffentlichten Manifest von *Música Viva* und dessen im ersten Kapitel bereits erwähnten Bezug auf die Technologie durchaus vergleichbar wäre, setzte Nova in ihrem ersten stereophonem elektroakustischen Werk *Oposición-fusión* (1968, 10´50´´) (Gegenüberstellung-Verschmelzung) um. Dabei bearbeitete sie aufgenommene sowie elektronisch erzeugte Klänge und konzipierte dem Werktitel folgend die akustische Integration und Differenzierung unterschiedlicher Klangtypen mittels verschiedener elektronischer Verarbeitungen.⁴¹⁸ Ihre Vorgehensweise beschrieb die Komponistin wie folgt: „Es wurde versucht, diese Verhältnisse der Materialien in der musikalischen Form zu nutzen und in ähnlicher Weise von einer großen zu einer niedrigen spektralen Komplexität zu gehen, wobei die Gegenüberstellung zwischen Kontinuität und Diskontinuität eine wichtige Rolle bei der Artikulierung

⁴¹⁶ Es sei erwähnt, dass diese Komposition die Anwendung serieller Tonordnungen und Aleatorik aufweist. NOVA, 1967: 2.

⁴¹⁷ [Esta repulsión del mundo inerte hacia los objetos y las máquinas que nos rodean, es una fijación sobre el pasado, como medio de protección; es miedo al presente]. NOVA, 2002: 8.

⁴¹⁸ [Oposición-Fusión, dedicada al Maestro Francisco Kröpfl, es la oposición de materiales básicos puesto que son tomados de dos regiones: un grupo proviene de instrumentos de percusión (parches + tamtam) tomados por micrófono; el otro, de fuente electrónica (osciladores sinusoidales y de onda cuadrada)]. Quelle: „Seminario de composición“ – Box 1 – Archivo Di Tella – UTDT. Eine digitalisierte Kopie ist zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/ico.php?NumEnregIco=i00029527> Stand: 30.1.2017.

dieser Erfahrung spielt.“⁴¹⁹ Nova schuf eine fünfteilige Form, in der bei 3'15'' (155'') und 5'27'' (151'') jeweils kontinuierliche und diskontinuierliche Klangschichten zu hören sind. (Die zuletzt erwähnten zeigen einen weiteren Gegensatz zwischen Klang und Stille, das heißt zwischen impulsiven Materialien und einem akustisch leeren Hintergrund auf.) Dies deutet eine kompositorische Kontrolle an, die sich am Beispiel der symmetrischen Züge angesichts der Dauer bei 7'59'' (172'') beziehungsweise 27'' (168'') in der fünften und der zweiten Formeinheit, sowie im Fall der oben erwähnten dritten und vierten, exemplarisch darstellen lässt.

Novas *Oposición-fusión* scheint konzeptionell auf die klangliche Gegenüberstellung in Kröpfls elektroakustischem Werk *Diálogos II* (1965) zurückzuführen und dies ungeachtet dessen, dass sie ihr erstes elektroakustisches Werk ihrem Kompositionslehrer widmete und dadurch eine enge Bekanntschaft nachgewiesen werden kann, die im Laufe der Jahre weitere kreative Erzeugnisse haben würde. Hinsichtlich der oben erwähnten kompositorischen Kontrolle sowie des Rückgriffs auf eine konzeptuelle Opposition sind der guatemaltekeische Komponist Joaquín Orellana (geb. 1930) und seine stereophone elektroakustische Komposition *Metéora* (1968, 10'03'') zu erwähnen. Diese ästhetisch autonome Tonbandkomposition war dennoch nicht Orellanas erste Erfahrung mit elektronischen Mitteln. (Sein Werkkatalog enthielt die 1963 für Orchester und Tonband konzipierte Ballettkomposition *Contrastes*, die eine Montage aus fertigen Klangeffekten und Stimmaufnahmen enthielt.)⁴²⁰ Obwohl Orellana als

⁴¹⁹ [Con diversos procedimientos de elaboración electrónica (filtrajes, mezclas, etc.), estas materias primas son acercadas entre sí (fusión) mientras que en otros casos se acentúa su diferenciación (oposición). Formalmente se ha pretendido aprovechar estos dos tipos de relación entre material. Igualmente, a partir de una máxima a una mínima complejidad espectral en donde la oposición, continuo-discontinuo (!) juega un papel importante en la articulación de esta experiencia]. Quelle: „Seminario de composición“ – Box 1 – Archivo Di Tella – UTDT.

⁴²⁰ [En este sentido, por ejemplo, en la obra *Contrastes* ya mencionada, tenía partes muy tonales, incluso diatónicas, pero por otro lado tenía otras como en “*alucinaciones*”, donde un bailarín representaba a un loco, imaginaba parejas de baile en cualquier punto a donde dirigiera la vista. Esa situación extramusical me obligó a organizar sonidos e intervalos en la orquesta de otra manera y, que, tendían a organizar el bloque –muy tímidamente– y a otro tipo de organización interválica. Por otro lado, el empleo de una cinta magnética hecha con sonidos de catálogo, digamos. O sea, un catálogo sacado de un disco de efectos de sonido con los que hice un pequeño collage agregando la voz humana. La cinta se empalmaba como una especie de artificio. Es decir, no estaba considerada la cinta y la orquesta en función de una gran estructura, ni mucho menos. Esto es lo que puedo considerar como un atisbo entre los antecedentes]. Nach CABRERA, 1977: 135. Es sei dazu erwähnt, dass das der Verfasser das oben angeführte Geburtsjahr während eines telefonischen Gesprächs mit dem Komponisten am 4.3.2017 bestätigte.

CLAEM-Stipendiat (1967–1968) ein vollständig funktionelles elektroakustisches Studio mitsamt elektronischer Klangerzeuger zur Verfügung hatte, konzentrierte er sich hauptsächlich auf einige im Resonanzkörper eines Klaviers aufgenommene Klänge, die mit elektronisch erzeugten, verarbeiteten Sinustönen und weißem Rauschen gemischt wurden. So entstand das Werk *Metéora*, welches auf kompositorischer Ebene auch von einer Gegenüberstellung ausging, die sich aber im Vergleich zu Novas *Oposición-fusión* nicht auf die Herkunft der Klänge, sondern auf einen diesen zugeschriebenen Charakter stützte. Ihn erklärte der Komponist wie folgt: „Dieses Werk wurde von der gleichnamigen griechischen Stadt [!] inspiriert. Es gibt eine erste, außermusikalische Idee, welche auf die formale Konzeption projiziert wird. Beabsichtigt wird es, Gruppen von Materialien unterschiedlichen Charakters gegenüberzustellen. Die einen neigen zum Dramatischen und Transzendentalen, die anderen sind eher unpersönlich, ‚nicht-menschlich‘ und könnten mit dem verbunden werden, was der Mensch nicht ist und was sich jenseits seiner Zeitvorstellung befindet.“⁴²¹

Diese metamusikalische Werkbeschreibung materialisierte Orellana in einer elektroakustischen Komposition, die symmetrische Formverhältnisse aufzeigt und der die Variation als Konstruktionsprinzip zugrunde liegt. *Metéora* zeigt eine musikalische Form, deren erste Einheit bei 2'04'' getrennt werden kann, wodurch sich nachgeordnete Abschnitte mit einer Dauer von 123'' beziehungsweise 122'' ergeben.⁴²² Solche symmetrischen Verhältnisse werden zudem mit Variationsprozessen unterstützt, welche die Gegenüberstellung von einem tiefen Klangkontinuum und schlagartigen nachhallenden Klängen darstellen, was sich zum Beispiel bei 2'33'' (92'') und 6'07'' (52'') am Ende der ersten und zweiten Formeinheit zeigen lässt. Trotz der Eigenständigkeit des musikalischen Ablaufs wies Orellana auf eine zugrunde liegende menschliche Dimension hin, denn dieses Werk besitze „einen evozierenden Charakter aufgrund der Realisation irrealer Stimmen“. Dies scheint einerseits einen Bezug auf die von

⁴²¹ [Esta obra toma como “inspiración” la ciudad griega del mismo nombre. Existe una primera idea generadora, de carácter extra-musical y ésta se proyecta sobre la concepción formal. Hay una voluntad precisa de oponer grupos de materiales de carácter muy distinto. Uno tendiendo a lo dramático y trascendente y otro más impersonal “no humano”, que podría asociarse a lo que *no es el hombre*, a lo que imaginamos como más allá de su medida de tiempo]. Quelle: „Seminarario de composición“ – Box 1 – Archivo Di Tella – UTDT.

⁴²² Quelle: DVD 29 – Spur 1158 – CLAEM-Klangarchiv – LIPM.

ihm 1963 hinzugefügten menschlichen Stimmen in *Contrastes* zu nehmen, andererseits zeugt es von seiner eigenen Vorstellungskraft.⁴²³ Aus ihr stammte die Idee eines aus Klöstern strömenden Mönchsgesangs, der von den umgebenden Felsen akustisch zurückgeworfen und beispielsweise von der am Anfang des Werkes bis etwa 1´42´´ stimmartigen, kontinuierlichen Klangschicht porträtiert wird.⁴²⁴ Zudem ist die Gegenüberstellung von der zuletzt erwähnten Klangschicht und den bei 31´´ (43´´) überlagerten, punktuellen, spektral hohen Klängen hervorzuheben, denn daraus entsteht eine zweischichtige Klangtextur, die ebenfalls in Kröpfls *Diálogos II* bei 1´18´´ (94´´) grundlegend war und dadurch einen weiteren pädagogischen Einfluss im Rahmen des elektroakustischen Kompositionsunterrichts am CLAEM zu enthüllen vermag.⁴²⁵ Nicht zuletzt waren die 1968 von Nova und Orellana realisierten elektroakustischen Kompositionen viel länger im Vergleich zu vorherigen, im LME entstandenen Werken und liefern damit den Beweis für eine systematisch erlernte elektroakustische Technik.

In diesem Zusammenhang sind andere Studienfälle zu erwähnen. Beispielsweise brachte die argentinische Komponistin Regina Benavente (geb. 1932) ihr stereophones elektroakustisches Werk *Composición electrónica I* (1968, 9´52´´) (Elektronische Komposition I) aus ihrer für Klarinette und Tonband realisierten *Música concertante* hervor, welche sie 1968 als Gasthörerin am CLAEM komponiert hatte. Das nachträglich als autonome Komposition vorgeführte Tonband zeigt eine mit elektronischen Klängen konstruierte musikalische Form, deren Bestandteile die Komponistin durch die Opposition zwischen klanglicher Kontinuität und Diskontinuität strukturierte und deshalb im Zeichen der oben erkundeten zeitgenössischen Werke stehen. Benavente schrieb über die erste und zweite Formeinheit wie folgt: „Der erste Teil wird durch die Kombination zwischen kontinuierlichen frikativen Klängen und schlagartigen Rhythmen gekennzeichnet, wobei die letzten überwiegen. Im zweiten Teil wird ein

⁴²³ [Es de carácter evocativo, en cuanto a la realización de voces irreales]. Quelle: Box 1 – Archivo Di Tella – UTDT – Buenos Aires

⁴²⁴ Dazu erklärte der Komponist: „Yo nunca he estado en Grecia, pero había visto en un folleto unas ilustraciones de la ciudad griega de Meteora. Había unos grandes precipicios cortados y, a la izquierda, unos monasterios antiguos. Yo me imaginé que las voces de los cantos de esos monjes se quedaron colgando y no se extinguieron nunca. Allí comenzó toda la motivación de Meteora. Esta es parte de *Humanofonías*.“ Nach GAMAZO, 2016.

⁴²⁵ Über Kröpfls technischen und ästhetischen Einfluss äußerte sich Orellana in VAZQUEZ, 2015: 204.

auf mittleren und tiefen Klängen basiertes Kontinuum präsentiert, für welches langsame Geschwindigkeitsveränderungen und stereophone Bewegungen charakteristisch sind.⁴²⁶ Die beschriebenen Formteile sind bei 0'' (80'') und 1'23'' (116'') zu hören und stellen eine Gegenüberstellung dar, die zum einen für den letzten Formabschnitt bei 7'25'' (48'') mit der Überlagerung kontinuierlicher und diskontinuierlicher Klangschichten auch wesentlich ist, zum anderen musikstilistische Anknüpfungspunkte an zuvor analysierten Werken zu ziehen erlaubt.⁴²⁷

In diesem Sinne wäre der klangliche Bruch bei 3'11'' (35'') in *Composición electrónica I* durchaus mit der zuvor diskutierten vierten Formeinheit in *Oposición-fusión* bei 5'27'' (151'') vergleichbar, in der schlagartig auftauchende Stille den Gegensatz zu impulsiven, dicht aneinander montierten Klängen darzulegen scheint. (Hierzu ist auch Blancos *Interludio con máquinas* aus dem Jahr 1963 als Vorreiter erwähnenswert. Dort findet sich ebenfalls Stille, die von abrupten einmontierten Klängen unterbrochen wird und somit ein vom Tonbandschnitt bedingtes musikalisches Merkmal mancher hier diskutierten Kompositionen zu sein scheint.) Weitere elektroakustische Werke wie das rein elektronische *Espectros cromáticos* (1968) (Chromatische Spektren) der brasilianischen Komponistin Marlene Migliari Fernandes (geb. 1937) zeugen ebenfalls von einer auf Gegensätzen basierenden Konzeption.⁴²⁸ Hinsichtlich dieses Werkes schrieb diese CLAEM-Stipendiatin (1967–1968) über ein für die musikalische Entwicklung grundlegendes Motiv, in welchem Klangmaterialien kontinuierlichen und schlagartigen Charakters enthalten sind. Daraus entsteht eine dreiteilige musikalische Form, unter deren Bestandteilen „ein texturaler und spektraler Typ überwiegend ist, wobei die Verarbeitung schlagartiger Komplexe hervorgehoben wird.“⁴²⁹ In diesem Zusammenhang soll schließlich auf den bolivianischen Komponisten Florenzio Pozadas (1939–1968) und sein für Schlagzeug

⁴²⁶ [La primera aparte se caracteriza por la combinación de sonidos continuantes de cualidad fricativa y ritmos percusivos, predominando estos últimos. La segunda parte presenta un continuo a base de sonidos graves y de registro medio en donde las lentas variaciones de densidad y de movimiento estereofónico son los rasgos sobresalientes]. Quelle: „Seminario de composición“ – Box 1 – Archivo Di Tella – UTDT.

⁴²⁷ Quelle: DVD 23 – Spur 1067 – CLAEM-Klangarchiv – LIPM.

⁴²⁸ Dem Verfasser gelang es nicht, in den verschiedenen besuchten Archiven eine Kopie der fraglichen Komposition ausfindig zu machen.

⁴²⁹ [*Espectros cromáticos*, para sonidos electrónicos grabados, es una obra compuesta alrededor de un motivo básico. Este es un crescendo de corta duración que sintetiza el total de la obra en

und Tonband realisiertes *Serie C. M. Op. 1* (1968, 10'34'') hingewiesen werden, welches mitsamt Orellanas *Metéora* und Benaventes *Música concertante* am 27. November 1968 im CLAEM uraufgeführt wurde. Dieses gemischte Werk enthielt einen elektroakustischen Teil, in dem die hier mehrfach angesprochene Opposition zwischen kontinuierlichen und diskontinuierlichen Klängen bei 56'' (112'') in der ersten Formeinheit anhand überlagerter, spektral differenzierter elektronischer Klangschichten exemplarisch aufgezeigt wird.⁴³⁰ Trotz der musiktechnischen Übereinstimmungen zwischen Werken ist zu betonen, dass die Besonderheit der im LME realisierten Kompositionen keineswegs auf die Darstellung musikstilistischer Gemeinsamkeiten reduziert werden kann. Dazu mag ein Gegenbeispiel zu den bislang präsentierten Werken angeführt werden.

Als Teil der oben genannten Konzertreihe wurden am 26. November 1968 nicht nur Novas *Oposición-fusión* und Migliari Fernandes' *Espectros cromáticos* uraufgeführt, sondern auch die elektroakustische Komposition *Tenebrae factae sunt* (9'26'') (Finsternis brach ein) des argentinischen Komponisten Luis María Serra (geb. 1942). Dieser folgte als CLAEM-Stipendiat (1967–1968) anderen musikästhetischen Kriterien im Vergleich zu den zuvor erwähnten KomponistInnen. So erinnerte sich Serra an sein Musikstudium an der Facultad de artes y ciencias musicales der Universidad Católica Argentina und seine darauffolgende Weiterbildung am CLAEM wie folgt: „Ich hatte vor allem Ginastera als Dozenten. Dies unterschied mich von anderen Stipendiaten, die Schüler von Paz waren. Die musikalischen Konzeptionen waren unterschiedlich und dies konnte man bei den Schülern beobachten. Unsere Ausbildung war humanistisch geprägt und tendierte nicht zu einem bestimmten Stil, den es zu respektieren gegolten hätte wie zur Zeit des Dodekaphonismus und Serialismus (...) Am Di Tella unterrichtete auch Kröpfl, der Schüler von Paz gewesen war und uns andere Perspektiven aufzeigte, wie wir sie in der Fakultät entweder gar

una microforma. En este crescendo se reúnen todos los materiales que serán desarrollados por separado antes y después de él, destacándose principalmente tres de ellos. Los continuos de espectro variable, los continuos (!) de espectro fijo y los percusivos. La mayoría de los tipos de sonido provienen de elaboraciones a partir del ruido blanco. La forma está compuesta en tres secciones y en cada una de ellas predomina un tipo de textura y espectro, destacándose la elaboración de los complejos de percusión]. Quelle: „Seminario de composición“ – Box 1 – Archivo Di Tella – UTDT.

⁴³⁰ In der Schallquelle schließt sich bei 2'48'' (81'') das vom Komponisten gespielte Schlagzeug als eine dritte Schicht an. Nach einer digitalisierten Aufzeichnung der Uraufführung. Quelle: DVD 9 – Spur 122 – CLAEM-Klangarchiv – LIPM.

nicht gesehen hatten, oder zumindest nicht obligatorisch. Er hat elektronische Musik gelehrt (...) Im Grunde genommen haben wir elektronische Musik gemacht und Stockhausen, dessen Werke wir analysiert, studiert, rekonstruiert haben, war unser größter Einfluss.“⁴³¹ Obwohl der musikästhetische Gegensatz zwischen Paz und Ginastera Anfang der 1940er Jahre entstanden war und am Ende der 1960er Jahre an Kraft verloren hatte,⁴³² ist aus den zitierten Äußerungen der wichtige Schluss zu ziehen, dass die ästhetische Pluralität in Kröpfls Unterricht zumindest nicht von allen StipendiatInnen gleichermaßen empfangen wurde. Sonst hätte Serra die im LME durchgeführten Aktivitäten nicht eindimensional beziehungsweise als elektronische Musik angesehen. (In diesem Sinne deuten die musikalischen Konzepte von Nova, Orellana und Benavente tatsächlich eine Abstraktion an, bei der die Komposition mit mikrophonischen Klängen zwar nicht ausgeschlossen war, aber aufgrund vorwiegender elektronischer Verarbeitungen keinen Bezug zur externen Realität aufzeigte.)

Ein Beispiel für einen der Ästhetik Kröpfls entgegengesetzten kompositorischen Ansatz ist Serras elektroakustisches *Tenebrae factae sunt*, dessen Werktitel auf ein zur Liturgie des Karfreitags gehörendes Responsorium hinweist. Der Komponist erklärte die Werkkonzeption wie folgt: „Es gibt immer einen Augenblick, in dem das Gebet sich verformt und eine dramatische Angst auftritt, die sich erst aufzulösen beginnt, wenn es möglich wird, ‚Mein Gott, warum hast du mich verlassen?‘ (...) auszusprechen. Dann werden die Wörter wirklich verstanden, wird die Frage zeitlos, als ob sie immer existiert hätte, da sie uns allen gehört, indem jener nur ein Augenblick der Ewigkeit war.“⁴³³ Mo-

⁴³¹ [Yo me recibo de Licenciado en la U.C.A. (la primera o segunda promoción). (...) Mi profesor fundamental fue Ginastera y de alguna manera eso me separa mucho del comienzo de otras postulaciones de la música en general. que parten de los alumnos de Paz. Las concepciones musicales eran otras y eso se veía en sus alumnos. Por un lado, nuestra formación era más humanista y menos apegada a un estilo que había que respetar como lo fue en su época el dodecafonismo o el serialismo. (...) En el Di Tella también enseñaba Francisco Kröpfl, que había sido alumno de Paz y a partir de él, veíamos otros puntos de vista que, ó bien no los habíamos visto en la facultad, ó los habíamos visto de una manera no demasiado obligatoria. Él enseñaba música electrónica y además de él, estaban Fernando Von Reichenbach y Walter Guth como técnicos. (...) Fundamentalmente hacíamos música electrónica y nuestra mayor influencia era la de Stockhausen: analizábamos y estudiábamos sus obras, las reproducíamos, etc.] Nach OROBGT, 2003: 96f. Bei der oberen Übersetzung wurde die Lesbarkeit in deutscher Sprache bevorzugt. Die Äußerungen wurden nicht wortwörtlich übersetzt.

⁴³² Siehe dazu BUCH, 2007: 27f. sowie Anm. Nr. 239.

⁴³³ [Para realizar esta obra, tuvo como idea básica, tomar el texto latino del Evangelio que narra el instante de la Crucifixión y sacarlo de su ubicación temporal. Siempre hay un momento en

tiviert von dieser religiösen Inspiration bediente sich Serra einer mikrophonischen Choraufnahme sowie elektronisch erzeugter Klänge und konstruierte eine musikalische Form aus vielfältigen, nach der Erzählung des biblischen Texts strukturierten Klangmaterialien.⁴³⁴ Im Vergleich zu den vorher erwähnten Werken zeigt sich *Tenebrae factae sunt* als die Aufeinanderfolge aneinander montierter Klangblöcke, die aufgrund ihrer Vielfalt formal unzusammenhängend zu wirken scheinen. Diese soll auf ein kompositorisches Prinzip zurückführen, das der Komponist rückblickend prägnant verbalisierte: „Meine Werke gehen immer von einer Idee aus und sind keine Abstrakta, die aus einem Klang entstehen.“⁴³⁵ Zwar muss das gerade vorgebrachte Werturteil über Serras musikalische Form in Anbetracht der kompositorischen Absicht relativiert werden, bietet es aber noch einen Grund, die formale Kohärenz beziehungsweise die Aspekte, die den zuvor erkundeten elektroakustischen Werken gemeinsam sind, erneut in den Vordergrund zu rücken. Aus deren Betrachtung lässt sich feststellen, dass Kröpfls pädagogische Methode und von Reichenbachs technische Erneuerungen ab dem Jahr 1967 einen gewissen kompositorischen und technischen Einfluss auf die StipendiatInnen ausübten. Diese komponierten oft unter Beaufsichtigung und mit derselben elektronischen Apparatur, genossen aber eine individuelle kreative Freiheit, welche künftige elektroakustische Kompositionen ebenfalls prägen würde.

Politische Stellungnahmen

Die Kontrolle über die musikalischen Parameter war nicht nur ein Leitprinzip in Kröpfls Kompositionsunterricht, sondern auch in der mitteleuropäischen Nachkriegszeitmusik, welche nicht zuletzt von einigen der CLAEM-Gastkomponisten exemplarisch vertreten wurde. Im Hinblick auf die mit der elektroakusti-

que la oración se distorsiona y aparece esa dramática angustia que solo comienza a disiparse cuando se logra decir “Dios mío, por qué me has abandonado” (Eli, lamma Sabachtani) [!]. Allí se comprenden verdaderamente las palabras, allí la pregunta se torna atemporal, como que existe desde siempre, porque es de cada uno de nosotros, porque aquello fue solo un instante del infinito]. Quelle: “Serra” – Box 3 – Archivo Di Tella – UTDT.

⁴³⁴ [Los encadenamientos y estructuración general, responden a la narración del texto latino, tratando de lograr a la vez la variedad de planos sonoros y el equilibrio de la forma total]. Quelle: “Serra” – Box 3 – Archivo Di Tella – UTDT.

⁴³⁵ [Mis obras siempre funcionan a partir de una idea, nos son abstractas que surgen a partir de un sonido]. VAZQUEZ, 2015: 254.

schen Musik einhergehenden Kurse und Vorträge wäre dennoch nicht angebracht, bei der am CLAEM stattgefundenen Rezeption der mitteleuropäischen Kunstmusik eine Homogenität vorauszusetzen, welche die elektroakustische Kompositionspraxis der StipendiatInnen hätte bestimmen können. Dass der zufällige Besuch Pierre Schaeffers am CLAEM im Jahr 1971 beispielsweise weder einen ausschlaggebenden Impuls noch eine ästhetische Orientierung für die dort praktizierte Komposition mit sich brachte,⁴³⁶ zeugt von einer Vorgehensweise, welche bereits die 1964 von Gastkomponisten gehaltenen Kurse zur elektroakustischen Musik und deren divergente Ansätze gezeigt hatten. Während Asuar in seinem Unterricht der mikrophonischen Arbeit die elektronische Klangerzeugung voranstellte,⁴³⁷ verfolgte Maderna ein anderes pädagogisches Konzept. Hierauf bezog sich der argentinische Komponist Alcides Lanza (geb. 1929), damaliger CLAEM-Stipendiat (1963–1964), wie folgt: „Maderna hielt seinen Unterricht im Villa-Lobos Saal, weil das Studio für elektroakustische Musik in seiner anfänglichen Phase war, das heißt, es war noch nicht fertig. So machte er technische und kompositorische Analysen von Werken aus unterschiedlichen europäischen Studios. (...) Er interessierte sich immer für die den Werken inwohnende ‚Musik‘ und widmete dem technischen Teil sowie den für die unterschiedlichen Studios typischen Gadgets geringe Aufmerksamkeit.“⁴³⁸ Madernas

⁴³⁶ Obwohl das Vorhaben, Schaeffer als CLAEM-Gastkomponist einzuladen, seinen Ursprung spätestens im Jahr 1968 hatte, fand sein Besuch erst 1971 statt, als Schaeffer beim 1. Congreso Interamericano de Musicoterapia in Buenos Aires einen Vortrag zur Psychoakustik abhielt und nebenbei die Gelegenheit nutzte, das CLAEM zu besuchen. Zwar konnte Schaeffer Kontakt mit den letzten CLAEM-Stipendiaten aufnehmen und sogar die Erfindungen von Reichenbachs ausprobieren, spielte er aber keine pädagogische Rolle am CLAEM. Vgl. GINASTERA, 2011: 301; Quelle: CLAEM-Klangarchiv – DVD Nr. 7 – Spur 117 – LIPM. Siehe auch dazu PARAÍSO, 1971: 2; EDELSTEIN, 1992: 29; VAZQUEZ, 2015: 191

⁴³⁷ [Der acuerdo a lo que Ud. me escribe, me da la impresión que es difícil que para el 15 de Octubre esté el equipo técnico en Buenos Aires y en funcionamiento. (...) En caso de disponer de un micrófono y del equipo de grabación, podríamos, en todo caso, realizar algunas experiencias en la técnica de cinta magnética, lo cual, junto a los cursos teóricos, sería de provecho para los becarios]. In einem auf den 1.8.1964 datierten, an den Ingenieur H. Bozzarello gerichteten Brief. Quelle: „J. Vicente Ausar“ – Box 11- Archivo Di Tella – UTDT.

⁴³⁸ [Maderna dictó sus clases en el “Salón Villa-Lobos” porque es estudio de música electrónica estaba en sus etapas iniciales, o sea, no estaba listo. Él hizo entonces análisis técnicos y composicionales sobre obras provenientes de diversos estudios europeos. Recuerdo muy bien sus comentarios sobre su propia Música su Due Dimenzioni. Siempre estaba interesado en la “música” que había dentro de las obras, y prestaba menos atención a la parte técnica y a los *gadgets*, típicos de los diferentes estudios. Parecía preocupado por el hecho de que, ya en esa época, nos decía, “había más de 4000 composiciones de música electrónica”, de las cuales “sólo unas pocas” eran “realmente buenas y de importancia”]. LANZA, 2011: 56.

unparteiische Haltung scheint aus heutiger Sicht eine Resonanz in der darauffolgenden elektroakustischen Produktion gehabt zu haben. So lassen sich die zuvor erkundeten elektroakustischen Kompositionen aus dem Jahr 1968 als individuelle Projekte betrachten, die abgesehen von vergleichbaren formgestaltenden Prinzipien musikästhetisch schwer gleichzusetzen wären. Sie deuten vielmehr eine Pluralität an, die sich auf die unterschiedlichen Hintergründe der CLAEM-StipendiatInnen stützte und noch später weitere elektroakustische Kompositionen prägen würde.

Zur Erörterung der in der letzten Periode des LME produzierten elektroakustischen Musik bietet sich zunächst die Arbeit des brasilianischen Komponisten Jorge Antunes an. Er war der einzige Stipendienbewerber, welcher der Auswahlkommission 1968 autonome elektroakustische Kompositionen vorlegte und dem deshalb ein spezieller Zugang zum LME während seines ersten Stipendienjahrs gewährt wurde.⁴³⁹ In diesem Kontext realisierte dieser CLAEM-Stipendiat (1969–1970) das stereophone Werk *Cinta cita* (1969, 4'52'') (Tonband-Begegnung) mit elektronisch erzeugten Klängen. Dabei weist der Werktitel auf den aufschlussreichen Kontakt mit dem damals völlig funktionell gewordenen LME hin, dessen Apparatur den jungen Komponisten, der in Rio de Janeiro mit selbstgebaute n Geräten und nicht-professionellen Rekordern gearbeitet hatte, zutiefst faszinierte.⁴⁴⁰ Aus den ersten im LME durchgeführten Experimenten komponierte Antunes *Cinta cita* als fünfteilige musikalische Form, in der eine seinen vorherigen Werken ähnliche klangliche Kontinuität bemerkbar ist, die aber nun durch additiv komponierte Klangblöcke eine musikanalytische formale Differenzierung möglich macht.⁴⁴¹ Dieser ersten Erkundung technologischer Möglichkeiten folgte die stereophone Komposition *Auto-retrato sobre paisaje porteño* (1970, 14'30'') (Selbstportrait auf der Stadtlandschaft von Buenos Aires), die aufgrund einer längeren Dauer und einer durch Variationsprozesse

⁴³⁹ Seinem Bewerbungsformular für ein CLAEM-Stipendium (1969–1970) fügte Antunes ein Tonband hinzu, das die Werke *Fluxo Luminoso para Sons Brancos I* (1964), *Valsa Sideral* (1962), *Canto Selvagem* (1967), *Movimento Browniano* (1968) und *Contrapunctus contra Contrapunctus* (1965) enthielt. Quelle: Box 2 – Archivo Di Tella – UTDT.

⁴⁴⁰ Vgl. ANTUNES, 2011: 62.

⁴⁴¹ Über die kompositorische Arbeit an *Cinta cita* siehe ANTUNES, 2011: 62.

unterstützten formalen Kohärenz ein musikstilistisches Novum in Antunes' elektroakustischem Schaffen bedeutete.⁴⁴²

In Bezug auf *Auto-retrato sobre paisaje porteño* ist die Anwendung von einer alten Schallplatte zu betonen, die, so Antunes, einen von Francisco Canaros (1888–1964) Orchester interpretierten Tango enthalten habe.⁴⁴³ Ähnlich wie Schaeffer bei seinen frühen Experimenten schilderte der Komponist,⁴⁴⁴ dass ein Rillendefekt eine im Prinzip ungewünschte Wiederholung erzeugte, die dann aber als Ausgangspunkt für elektroakustische Tonbandmanipulationen genutzt wurde. Im Werk entsteht aus dem einmontierten Tango bei 1'43'' (83'') beziehungsweise 8'10'' (68'') ein mit elektronisch erzeugten Klängen realisierter Polyrhythmus, der teilweise an das frühe elektroakustische Werk *Valsa sideral* (1962) erinnert. Dieser wurde nun als Bezug zu einer brasilianischen Samba konzipiert und der für die Stadt Buenos Aires typischen Tangomusik gegenübergestellt.⁴⁴⁵ Weiterhin gehören diese in *Auto-retrato sobre paisaje porteño* wiederkehrenden Materialien zu einer fünfteiligen musikalischen Form, die das für vorherige Werke Antunes' typische Klangkontinuum nochmals aufzeigt, deren Bestandteile jedoch klanglich durch einige vom Komponisten selbst angefertigte Stimmaufnahmen verbunden sind. Dabei scheint die Vorgehensweise im Werk *Canto selvagem* (1967) wiederholt zu werden, wobei nicht zuletzt der Hinweis auf damalige politische Umstände bei 4'49'' (133'') und 8'56'' (274'') anzumerken ist. So vermag man in Antunes' elektroakustischem Selbstportrait den Kontext der 1966 an die Macht gelangten Militärdiktatur in Argentinien zu erkennen, denn der Komponist versuchte durch eine semantisch unverständliche beziehungsweise teilweise stark bearbeitete Rezitation die Intonation eines politischen Redners nachzuahmen. Absichtlich erzeugte er weiterhin bei 11'28'' (7'') mit den portugiesischen Wörtern *general* und *geral* – „General“ beziehungsweise „allgemein“ auf Deutsch – ein Wortspiel, das im Vordergrund eines

⁴⁴² Nach einer Edition in *Jorge Antunes. Música eletrônica*. LP. Mental Experience. MENT007 [Orig. 1975]. Das Werk sei zwischen 1969 und 1970 entstanden. Hierbei richtet sich der Verfasser nach einem vom Komponisten über E-Mail am 19.1.2015 zugesendeten Werkkatalog.

⁴⁴³ In einem Austausch mit dem Verfasser per E-Mail vom 26.10.2016 behauptete der Komponist, er könne sich nicht erinnern, um welchen Tango es sich genau handelte. Anhand der Audiodatei gelang es dem Verfasser bisher nicht, den fraglichen Tango zu identifizieren.

⁴⁴⁴ Vgl. den Einsatz einer alten Schallplatte bei der Komposition des *Etude pathétique* (1948) in SCHAEFFER, 1952: 28.

⁴⁴⁵ Vgl. ANTUNES, 2011: 63.

elektronisch modifizierten, dem Klang einer massiven Menschensammlung evozierenden Geräuschbands einen direkten Bezug zu den damals in Lateinamerika regierenden Generälen herstellte.⁴⁴⁶

Dieses elektroakustische Werk lässt zudem einen autobiografischen Charakter dadurch erkennen, dass Antunes nicht nur aus politischen Gründen aus Brasilien ausgewandert war, sondern sein Selbstportrait bei 14'28'' durch die stereophon überlagerten Wörter yo und eu – „Ich“ auf Spanisch und Portugiesisch – heimlich zu signieren schien. Dabei muss aber vorausgeschickt werden, dass politische Konnotationen auch andere, im LME realisierte elektroakustische Werke prägten, die jedoch als äußerst differenzierte individuelle Realisationen im Sinne einer modernen autonomen Ästhetik zu betrachten sind. Viele von denen weisen dennoch keinen konkreten beziehungsweise klanglichen gesellschaftspolitischen Bezug auf. (Demgegenüber sind die einmontierten Stimmufnahmen in *Auto-retrato sobre paisaje porteño* zu berücksichtigen, denn diese wurden absichtlich unverständlich gemacht und teilweise elektronisch verfremdet und dies als Teil eines Werkes, das dem Komponisten zufolge aus dem CLAEM-Archiv aus unbekanntem Gründen verschwunden sei.)⁴⁴⁷ Das Verhältnis zwischen dem CLAEM, welches von privaten Geldgebern sowie anfangs von einer US-amerikanischen Institution unterstützt wurde, und der individuellen Freiheit der KomponistInnen entfaltet am Beispiel weiterer im LME realisierter elektroakustischer Werke neue Dimensionen.

Die Idee der autonomen Kunstmusik als ein sich in sich erschöpfendes ästhetisches Phänomen prägte die kompositorische Praxis am CLAEM. Nur dadurch lässt sich erklären, dass Luigi Nono die öffentliche Aufführung seines prägnant politischen Werkes *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966) am 9. August 1967 im CLAEM dem argentinischen Revolutionären Ernesto „Che“ Guevara widmete und ihn unter Ausübung uneingeschränkter Meinungsfreiheit

⁴⁴⁶ [El discurso termina con una improvisación vocal, donde juego con las palabras “geral” y “general”, en alusión a los dueños del poder en la época]. ANTUNES, 2011: 64.

⁴⁴⁷ Der Komponist schrieb darüber spitz: „En 2009, de visita por Buenos Aires, tuve acceso al archivo histórico del Instituto Torcuato Di Tella y de la colección Mary de von Reichenbach. Entonces verificamos que la obra desapareció de la colección luego que, en 1972, se cerraron los archivos del CLAEM. Mis otras obras realizadas en la época estaban archivadas. Pero el polémico *Autoretrato* desapareció.” ANTUNES, 2011: 64. Es sei dazu ergänzt, dass der Verfasser nach einer ausführlichen Sondierung des CLAEM-Klangarchivs diese Behauptung relativieren muss, denn nicht nur Antunes' *Auto-retrato sobre paisaje porteño*, sondern auch andere, nicht politisch geprägte Kompositionen sind ebenfalls verschollen.

als einen „figlio di Argentina, la cui grande umanità ricorda Giuseppe Garibaldi” (Sohn Argentiniers, dessen große Humanität an Giuseppe Garibaldi erinnert) bezeichnete.⁴⁴⁸ Der Vergleich mit dem italienischen Nationalhelden, der sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Lateinamerika aufgehalten hatte, weist auf die damalige Verbreitung linksorientierter politischer Ideen hin, welche nicht nur akustische, sondern ebenso elektroakustische Kompositionen wie zum Beispiel das von James Tenney (1934–2006) in den Vereinigten Staaten von Amerika komponierte, nach der Ermordung Guevaras betitelte Werk *Fabric for Ché* (1967) prägten.⁴⁴⁹ Trotzdem ist an dieser Stelle ein grundlegender, für das CLAEM charakteristischer Unterschied zu anderen Zusammenhängen zu betonen: Jedwede ideologische Stellungnahme der in Buenos Aires agierenden KomponistInnen während der damaligen Militärdiktatur brachte für diese eine existenzielle Bedrohung mit sich, deren Unvermitteltheit zu etwaigen zeitgenössischen, geographisch abgelegenen Solidaritätsbekundungen keineswegs vergleichbar war. Der lokale Kontext muss daher als Maßstab für die Einschätzung musikästhetischer Positionen angenommen werden. In dieser Hinsicht ging es im LME grundsätzlich um eine bereits angedeutete individuelle Rezeption der mitteleuropäischen Kunstmusik, denn es ist ohne Weiteres festzustellen, dass die zuvor kommentierten elektroakustischen Kompositionen aus dem Jahr 1968 keine politischen Nuancen aufzeigen, die auf den von Nono 1967 am CLAEM gehaltenen Kurs „Música y palabra” (Musik und Wort) oder auf seinen Vortrag “Experiencias de composición en un laboratorio de música electrónica” (Kompositorische Erfahrungen in einem Labor für elektronische Musik) zurückgeführt werden könnten.⁴⁵⁰ Umgekehrt soll dies aber nicht dazu führen, anhand der bislang erörterten Kompositionen die Abwesenheit etwaiger politisch geprägter Ansätze festzustellen, die man im elektroakustischen Bereich als direkten Einfluss Nonos interpretieren könnte.

In diesem Zusammenhang liefert der uruguayische Komponist Coriún Aharonián (1940–2017) ein Paradebeispiel, da seine zunächst im CLAEM statt-

⁴⁴⁸ Nach einer Aufzeichnung des fraglichen Vortrages gegen 21‘39‘‘. Quelle: DVD 14 – Spur 0183 – CLAEM-Klangarchiv – LIPM. Auch dazu Quelle: Box 30 – Archivo Di Tella – UTDT.

⁴⁴⁹ Vgl. dazu PARASKEVAÍDIS, 2013.

⁴⁵⁰ Quelle: “Informe CLAEM” – Box 10 – Archivo Di Tella – UTDT.

gefundene Kontaktaufnahme mit Nono grundlegend für sein künftiges kompositorisches Schaffen sein würde.⁴⁵¹ Anfangs der 1960er Jahre hatte Aharonián zeitgleich zum bereits erwähnten Komponisten Conrado Silva in Montevideo erste Erfahrungen mit der elektroakustischen Komposition gemacht, infolgedessen er als CLAEM-Stipendiat (1969–1970) bereits im ersten Studienjahr kreative Studiozeit in Anspruch nehmen durfte. Im Jahr 1969 komponierte er sein erstes autonomes zweispuriges Tonbandwerk *Que* (3'58'') mit elektronisch erzeugten Klängen und Stimmufnahmen, deren textueller Inhalt auf das Gedicht *Todos conspiramos* (1965) (Wir alle konspirieren) des uruguayischen Dichters und Schriftstellers Mario Benedetti (1920–2009) zurückging.⁴⁵² In deutlichem Bezug auf das Werk *A floresta é jovem e cheia de vida* (1966) äußerte sich Aharonián rückblickend auf sein kompositorisches Konzept wie folgt: „Nonos Unterricht führte immer wieder zu Diskussionen, die um einen schwerwiegenden, sehr wichtigen Text gingen, dessen Verständlichkeit verschwamm. Mir war es indes vollkommen klar, dass man bei Nono jede Silbe verstehen konnte, falls er das wollte. Meine Option bestand denn darin, einen für mich bedeutenden Satz, der das bedeutete, was er eben bedeuten sollte, auszuwählen, ihn gegebenenfalls zu zerlegen, ohne ihm – wenn möglich – seine vollständige Verständlichkeit zu nehmen. Und dann musste ich noch sehen, wie ich dieses Material mit dem Rest der Struktur verbinden würde.“⁴⁵³

Das Wechselspiel zwischen Stimmufnahmen und elektronisch erzeugten Klängen ist für das Werk *Que* grundlegend und zeigt sich in einer musikali-

⁴⁵¹ VAZQUEZ, 2015: 35.

⁴⁵² Die folgenden Angabe nach der CD-Edition in *Gran Tiempo – Composiciones Electroacústicas*. Montevideo, Tacuabé. T/E 25. Auch zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001379> Stand: 15.8.2019. Es sei hier ergänzt, dass Aharonián in einem frühen, im CLAEM-Archiv aufbewahrten Werkkatalog drei *Estudios ruidistas* für Tonband (1962, 1964 und 1966) listete. Diese später vom Katalog entfernten Kompositionen gingen seiner für Schlagzeug und Tonband komponierten *Música para aluminios* (1967) voraus, die Aharonián in einem Rundfunkstudio des damaligen Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) in Montevideo realisiert hatte und mit der er sich für das CLAEM-Stipendium bewarb. Quelle: „Coriun Aharonián“ – Box 4 – Archivo Di Tella – UTDT.

⁴⁵³ [Por otra parte, estaba todo ese asunto de las discusiones que venían dándose desde las clases de Nono, del texto muy pesado, muy importante, cuya comprensibilidad se diluía. Pero a mí me constaba que cuando Nono quería que se entendiera, se entendía absolutamente cada sílaba. Mi opción en este caso era tratar de ir a una elección de alguna frase que fuera significativa para mí, que significara aquello que quería significar, de eventualmente fragmentarla pero no restarle, en lo posible, una comprensibilidad plena. Y ver qué hacía con ese material en su diálogo con el resto de la estructura]. Nach VAZQUEZ, 2015: 37.

schen Form, in der deutlich überschaubare sowie symmetrisch gesteuerte Variationsprozesse erkennbar sind. Auf musikanalytischer Ebene müsste man aber zunächst eine Klangwelt erwähnen, die aus wenigen, oft durch Stille getrennten und stereophon verräumlichten Klangmaterialien konstruiert wurde und sich dadurch von anderen, in der vorliegenden Arbeit bereits studierten elektroakustischen Kompositionen unterscheidet. In diesem Sinne lassen sich innere formgestaltende Verbindungen zwischen Klangmaterialien deutlich erkennen, so zum Beispiel in der ersten Formeinheit, die sich bis 79'' erstreckt und bei 33'' in zwei Abschnitte getrennt werden kann, von denen der zweite aufgrund ähnlicher Lautstärkeentwicklungen sowie symmetrisch auftauchenden Materialien eine Variation des ersten darstellt. Ähnliches gilt bei 2'18'' (78'') für die dritte Formeinheit, die ihrerseits wegen ihrer Dauer und Klangentwicklungen eine Variation der ersten zu sein scheint und außerdem Klänge der zweiten auftauchen lässt. Dieser musikalische Ablauf verbindet die Formeinheiten und wird im Folgenden als additive Variation begriffen.

Die so gestaltete musikalische Form wird zudem von dem durch Tonbandschnitt getrennten, semantisch aber vollständig nachvollziehbaren Satz „qué bueno que respiras, que conspiras“ (Es ist gut dass du atmest, dass du konspirierst) in der zweiten und vierten Formeinheit bei 1'20'' (58'') und 3'36'' (23'') definiert. Der Satz vermag sein Bedeutungspotenzial nur unter Beachtung des ursprünglichen Gedichts zu entfalten, welches Benedetti dem uruguayischen Guerilla-Führer Raúl Sendic (1925–1989) widmete und dessen erster Teil wie folgt lautet.

Estarás como siempre en alguna frontera	Du wirst immer an irgendeine Grenze stoßen
jugándote en tu sueño lindo y desvencijado	in deinem schönen wackeligen Traum das Risiko ein-
	gehen
recordando los charcos y el confort todo	dich der Pfützen und Komfort erinnernd
junto	alles
tan desconfiado pero nunca incrédulo	so misstrauisch, aber nie ungläubig
nunca más que inocente nunca menos	nie mehr als unschuldig, nie weniger
esa estéril frontera con aduanas	jene nutzlose Grenze mit Zöllen
y pelmas y galones y también esta otra	und Quälgeistern und Schulterklappen und auch dieje-
	nige
que separa pretérito y futuro	die Vergangenheit und Zukunft trennt
<i>qué bueno que respiras que conspiras</i>	<i>es ist gut, dass du atmest, dass du konspirierst</i>

dicen que madrugaste demasiado	sie sagen, dass du zu früh aufgestanden bist
que en plena siesta cívica gritaste	während der bürgerlichen Siesta geschrien hast
pero tal vez nuestra verdad sea otra	vielleicht ist unsere Wahrheit eine andere
por ejemplo que todos dormimos hasta tarde	zum Beispiel, dass wir alle schlafen
hasta golpe hasta crisis hasta hambre	bis zum Umsturz, bis zur Krise, bis zum Hunger
hasta mugre hasta sed hasta vergüenza	bis zum Dreck, bis zum Durst, bis zur Scham
por ejemplo que estás solo o con pocos	zum Beispiel, dass du allein bist oder mit wenigen
que estás contigo mismo y es bastante	dass du mit dir selbst bist und das ist schon viel
porque contigo están los pocos muchos	weil mit dir die wenigen vielen sind
que siempre fueron pueblo y no lo saben	die immer das Volk waren und es nicht wissen
<i>qué bueno que respires que conspires</i>	<i>es ist gut, dass du atmest, dass du konspirierst</i>
en esta noche de podrida calma	in dieser Nacht fauler Ruhe
bajo esta luna de molicie y asco	unter diesem Mond des Behagens und des Ekels
quizá en el fondo todos conspiramos	vielleicht konspirieren wir im Grunde alle ⁴⁵⁴

Im oberen Auszug wandert der diskursive Fokus vom Einzelnen bis zum Kollektiv und dabei scheint der einmal individuelle Widerstand fähig zu sein, eine gesellschaftliche Reaktion hervorzurufen. Sowohl diese semantische Neugewichtung als auch die sozialen Auswirkungen sollen nicht nur im Gedicht, sondern auch auf kompositorischer Ebene interpretiert werden. So zeigt sich das elektroakustische Werk *Que* als eine absichtlich kurze, technisch verhältnismäßig einfache Komposition, die ursprünglich aufgrund deren textueller Verständlichkeit auf ein breiteres Publikum abzielte.⁴⁵⁵ Obwohl das Werk am 14. Oktober 1969 in Montevideo zusammen mit anderen Werken zeitgenössischer Kunstmusik uraufgeführt wurde,⁴⁵⁶ beabsichtige Aharonián von Anfang an eine Rezeption, wie sie ihm 1971 durch die Aufführung des elektroakustischen Werkes im Spektakel *Cantando a propósito 2* (Absichtliches Singen) gelang. Dabei ging es um eine Veranstaltung, die einen politischen – kurz formuliert – linksorientierten Charakter aufwies und in Montevideo mehrfach präsentiert wurde.⁴⁵⁷ (Hinsichtlich der damaligen gesellschaftspolitischen Umstände ist zu erwähnen, dass die bei der Veranstaltung mitwirkenden KünstlerInnen ab 1973 von der an die

⁴⁵⁴ Vom Verfasser ins Deutsche übersetzt nach BENEDETTI, 1998: 34f. Originalfassung ohne Kursivdruck. Es sei hierzu angemerkt, dass der Komponist eine frühere Fassung des Gedichtes vertonte. Bei dem oben zitierten Auszug wird der spanische Subjunktiv beim Satz „qué bueno que respires, que conspires“ angewandt.

⁴⁵⁵ Vgl. VAZQUEZ, 2015: 265.

⁴⁵⁶ Beim Konzert „Música Nueva. Concierto 11“ im Teatro Millington Drake. Die Veranstaltung wurde vom Núcleo Música Nueva und der Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea organisiert. Quelle: „Conciertos“ – Box 11 – Archivo Di Tella – UTDT.

⁴⁵⁷ Mitgestalter waren u. a. das Duett Los Olimareños, die Schauspielerin und Sängerin Dahd Sfeir sowie der Komponist und Sänger Daniel Viglietti. Vgl. GILBERT, 1971: 27.

Macht gekommenen Militärdiktatur in Uruguay verbannt, verfolgt und zum Exil gezwungen wurden. Dass das elektroakustische Werk *Que* keine direkte Gefahr für Aharonián zu werden schien, mag an dessen oben angesprochenem autonomen musikästhetischen Charakter und zumal an dem kurzen vertonten Gedichtauszug gelegen haben, denn dieser scheint keinen eindeutigen politischen Bezug zu damaligen politischen Strukturen herzustellen. Dies war aber der Fall im Oeuvre Benedettis, der ebenfalls aus politischen Gründen aus Uruguay auswandern musste.)

Die Verbindung zwischen dem elektroakustischen Werk *Que* und dessen Erscheinungshorizont deutet eine geokulturelle Verankerung an und weist somit auf andere Kompositionen hin. Bezüglich politischer Stellungnahmen ist der chilenische Komponist Gabriel Brncić (geb. 1942) zu erwähnen, der als CLAEM-Stipendiat (1965–1966) sowie OAS-Stipendiat (1967–1968) Erfahrungen sammelte,⁴⁵⁸ die ihm zwischen 1969 und 1971 eine Einstellung als pädagogischer Assistent im LME ermöglichten. Dabei nutzte Brncić freie Studiozeit für die Komposition des elektroakustischen Werkes *¡Volveremos a las montañas!* (1968, 12'20'') (Lasst uns in die Berge zurückkehren!) mit elektronischen, additiv erzeugten Klängen. Akustisch gekennzeichnet wird diese Komposition durch eine durchgehende Kontinuität, die sich aus zwei Klangkomplexen, nämlich aus langsamen, links verräumlichten Glissandi sowie rechts lokalisierten, in ihrer Tonhöhe stabilen Klängen ergibt.⁴⁵⁹ Auf interpretatorischer Ebene müssen diese Klangstrukturen jedoch durch eine ästhetische Dimension ergänzt werden, denn die externe Realität wird in dieser elektroakustischen Komposition – auch wie in den oben erwähnten Werken von Antunes und Aharonián – widerspiegelt.

⁴⁵⁸ Daraus entstanden gemischte Kompositionen wie *Dialexis* (1966) für Schlagzeug und Tonband und *Memento, mortus est!* (1967) für in Echtzeit elektronisch verarbeitete Geige, B-Klarinette und Tonband. Es sei erwähnt, dass Brncić seinem Bewerbungsformular für das CLAEM-Stipendium (1965–1966) u. a. die als Ballettmusik konzipierte Tonbandkomposition *Máquinas* hinzugefügt hatte, welche er in Santiago de Chile 1964 komponiert hatte. Quelle: Box 11 Quelle: „Gabriel Brncic“ – Box 11 – Archivo Di Tella – UTDT.

⁴⁵⁹ Dafür sind die Auszüge bei 45'' (57'') beziehungsweise 5'40'' (53'') exemplarisch. Nach einer digitalisierten Version. Quelle: DVD8 – Spur 105 – CLAEM-Klangarchiv – LIPM. Der Komponist schrieb dazu 1970 Folgendes: „Lo formal, sin embargo, emana casualmente del desarrollo y relación de los dos complejos de sonidos electrónicos con que se realiza la estructura: los dos sonidos se transforman continuamente según sus posibilidades propias. Ambos constituidos tan solo por ondas sinusoidales y cuadrados son contrastantes: un glissando (de pendiente variable) y sonido tenido (de pendiente nula)“ Quelle: “Seminario de composición” – Box 2 – Archivo Di Tella – UTDT.

So weist der Werktitel auf den bolivianischen Guerrilla-Führer Guido „Inti“ Peredo (1937–1969) und auf dessen gleichnamiges, im Juli 1968 öffentlich gewordenes Kommuniqué hin, in der die bolivianische Ejército de Liberación Nacional (Nationale Befreiungsarmee) ankündigte, trotz der Ermordung Guevaras den bewaffneten Kampf weiterzuführen. Hierauf bezog sich Brnčić rückblickend wie folgt: „Was mich an dem Mord beeindruckte war die Gefühlskälte, mit der die Politiker und die Regierungen ihn umbrachten, seine Hand zerschnitten, ihn irgendwo verscharrten – und er war dann verschwunden. All das war ekelhaft und hat das Leben verändert. Ich habe *¡Volveremos a las montañas!* als Beispiel für das genommen, was sich nicht unterdrücken lässt, und nicht für eine Zustimmung oder Ablehnung des Aufrufs.“⁴⁶⁰

Die politische Dimension erschöpft sich im Werktitel und dessen Bezug auf Guevaras Tod, den Brnčić sowie andere CLAEM-KomponistInnen wie Bolaños thematisierten.⁴⁶¹ Die Werkbezeichnung war auch für Jorge Antunes und dessen stereophones Werk *Historia de un pueblo por nacer* (1970, 16´30´´) (Geschichte eines kommenden Volks) gleichermaßen relevant. Diese Komposition realisierte der brasilianische Stipendiat mit elektronisch erzeugten Klängen, die er als drei sich langsam, in ihrer Lautstärke und spektralen Komplexität entwickelnde Klangkomplexe darstellte, welche bei 5´24´´ (24´´) sowie 10´42´´ (16´´) durch Stille getrennt werden. Ein solcher, für Antunes’ elektroakustische Musik erstmaliger Übergangsprozess in der musikalischen Form muss man mit dem alternativen Werktitel *Carta abierta a Vassili Vasilikos y a todos los pesimistas* (Offener Brief an Vasilis Vasilikos und alle Pessimisten) verbinden, der durch den Bezug auf Vasilis Vasilikos (geb. 1934) beziehungsweise den Autor des

⁴⁶⁰ [Lo que más me llamó la atención fue el asesinato del Che, la frialdad con que los políticos y los gobiernos lo liquidaron, después le cortaron la mano, lo enterraron por ahí, y desapareció. Todo eso fue vomitivo en ese tiempo y alteró la vida. Tomé ese nombre, *¡Volveremos a las montañas!*, como ejemplo de lo irreductible y no de mi acuerdo o desacuerdo con lo que planteaba]. Nach VAZQUEZ, 2015: 91. Es sei dazu erwähnt, dass Brnčić auch eine orchestrale Komposition mit diesem revolutionären Spruch bezeichnete. Ihre am 22.9.1969 programmierten Uraufführung im Teatro Colón (Buenos Aires) musste wegen einer politisch motivierten Bombendrohung abgesagt werden. Aufgrund einer geringen öffentlichen Resonanz konnte der Komponist am 23.9.1969 die elektroakustische *¡Volveremos a las montañas!* als Teil des am CLAEM organisierten 8. Festival de Música Contemporánea reibungslos uraufführen.

⁴⁶¹ Sei es beispielsweise erwähnt, dass Bolaños multimediales Werk *I-10-AIFG/Rbt1* (1968) in seinem Titel den Todestag Guevaras bzw. das Datum 10.10.1967 verschlüsselt, wobei die Zahlen zur Stelle der Buchstaben im Alphabet äquivalent sind. Auch bezog sich Bolaños auf Guevaras *Diario de campaña* in seinem für drei Kammerensembles geschriebenen, vom Radio Bremen für das Festival Pro Musica Nova aufgetragenen Werk *Ñacahuasu* (1970). Nach einem Interview unter URL: <http://www.ceiarteuntref.edu.ar/entrevista08> Stand: 11.5.018

Romans Z (1966), auf den gleichnamigen Film von Regisseur Constantin Costa-Gavras verweist. Damit nahm Antunes Stellung angesichts eines Pessimismus, den er im Jahr 1969 erschienenen Film zu erkennen glaubte. Diesem gegenüber kann die elektroakustische Komposition als ein hoffnungsvoller Aufruf verstanden werden, indem die oben erwähnten, unterbrochenen Klangentwicklungen am Ende des Werkes bei 15´13´´ (23´´) von der ersten Quarte der *Internationale* gefolgt werden, welche kurz danach elektronisch modifiziert wird.⁴⁶² (Hervorzuheben wäre dabei nicht nur der symbolische Bezug auf das mit der Arbeiterbewegung verbundene Kampflied, welches in sehr unterschiedlichen Kompositionen wie Nonos *Ein Gespenst geht um in der Welt* (1971) oder Stockhausens elektroakustischen *Hymnen* (1967) ebenfalls eingesetzt wurde, sondern auch die geokulturelle Besonderheit des Entstehungskontexts am CLAEM, zumal dessen ästhetische Pluralität bereits genannt wurde.) Es ist schließlich zu betonen, dass die zuvor erkundeten Werke von Antunes, Aharonián und Brnčić zeitgleich zu anderen kompositorischen Ansätzen entstanden, die anhand derselben elektroakustischen Apparatur und unter vergleichbarer pädagogischer Beaufsichtigung unterschiedlichen musikästhetischen Kriterien nachgingen.

Technologie als Ausgangspunkt

Als ein Pendant zu den politisch geprägten Kompositionen werden nun einige verhältnismäßig abstrakte kreative Konzepte erörtert. Auf ästhetischer Ebene waren sie direkte Folge der technischen Möglichkeiten im LME und entzogen sich deshalb der sozialen Realität, die sie umgab. (Nicht zuletzt zeugen sie wiederum von der autonomen Ästhetik, die dem ganzen bislang erkundeten Musikkorpus zu eigen war.) Mit Blick auf die eingesetzte Technologie ist zunächst das stereophone Werk *El glotón de Pepperland* (1970, 9´17´´) (Der Vielfraß aus Pepperland) des zuvor erwähnten Komponisten beziehungsweise CLAEM-Stipendiaten (1969–1970) Ariel Martínez zu erwähnen. Im Rahmen der im CLAEM stattgefundenen Uraufführung am 9. Dezember 1970 beschrieb der Komponist das Werk wie folgt: „Der Werkstitel bezieht sich auf das monströse Saugartefakt, das in *Yellow submarine* sich selbst fraß wie die Filter im Labor,

⁴⁶² Nach einer Edition in Jorge Antunes. *Música eletrônica*. LP. Mental Experience. MENT007 [Orig. 1975]. Auch zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001262> Stand: 5.7.2019.

welche das in diesem Werk genutzte Material mittels einer Rückkopplung erzeugten.“⁴⁶³ Die auf die benutzte Apparatur bezogene Metapher im Werktitel materialisierte sich in einer aus elektronisch erzeugten Klängen konstruierten, vierteiligen musikalischen Form, die bis 6'05'' die mit zweckentfremdeten Geräten hergestellten Klangmaterialien darstellt. Dadurch wird auch formale Kohärenz angedeutet, denn ähnliche Klangentwicklungen prägen unter anderem die zweite und dritte Formeinheit bei 1'40'' (171'') beziehungsweise 4'32'' (93''), wo kurze, durch Stille getrennte Klangschichten ab 2'24'' und 4'43'' allmählich an Intensität und spektraler Dichte gewinnen.⁴⁶⁴ Dabei ist aber der Klangfarbenunterschied zu den mehrschichtig überlagerten, sich chromatisch entwickelnden Melodien ab 6'10'' hervorzuheben, die aufgrund ihrer spektralen Eigenschaften aus von Reichenbachs graphisch-analogem Wandler zu stammen scheinen, obwohl sich Martínez dem aktuellen Wissensstand des Verfassers nach nie dementsprechend äußerte. Im LME wäre eine solche Anwendung verfügbarer Technologie nicht überraschend gewesen, da diese Apparatur zu diesem Zeitpunkt völlig funktionsfähig war und von mehreren zeitgenössischen CLAEM-Stipendiaten genutzt wurde.⁴⁶⁵

In diesem Zusammenhang ist auch das elektroakustische Werk *Analogías paraboloides* (1970, 10'38'') (Paraboloidische Analogien) des argentinischen Komponisten Pedro Caryevschi (geb. 1942) zu betrachten. Mit dem oben genannten Gerät wandelte dieser CLAEM-Stipendiat (1969–1970) von ihm gezeichnete Linien um und verräumlichte die so produzierten Klänge in der ersten Formeinheit bis 3'21''.⁴⁶⁶ In Bezug auf diesen Prozess deutet der Werktitel eine Analogie an, die auf eine auf Papier entworfene, mit Linien skizzierte dreidimensionale Oberfläche zurückführt und im Werk bei 2'42'' (39'') durch das einem massiven polyphonischen Glissando ähnliche Klangmaterial deutlich zu

⁴⁶³ [El título alude al monstruoso artefacto aspirador que, en “El Submarino amarillo” se auto-devoraba, a semejanza de los filtros electrónicos del Laboratorio que, realimentados, actuaron como generadores de todo el material usado en esta obra. Las características inflexiones (!) del material así obtenido, sirven como factores de unificación a las cuatro secciones de tratamiento diferenciado, en que se presenta la organización formal]. Quelle: „Seminario de Composición” – Box 2 – Archivo Di Tella – UTDT.

⁴⁶⁴ Nach einer digitalisierten Version beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1668> Stand: 12.5.2019

⁴⁶⁵ Von Reichenbach sprach 1992 über den Wandler und behauptete: „[...] hay unas cinco a seis obras que salieron de esta máquina“ Nach EDELSTEIN, 1992: 29.

⁴⁶⁶ Nach einer digitalisierten Version beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1658> Stand: 12.5.2019

hören ist. Daran entsann sich von Reichenbach wie folgt: „In *Analogías paraboloides* wurde etwas gemacht, das heutzutage mit einem Computer sehr einfach wäre. Es waren aufsteigende und fallende Glissandi, die aus einem Punkt anfangen, eine hohe Komplexität erreichten und danach zu demselben Punkt zurückkehrten. Man könnte sagen: Es war eine Dreieckschwingung mit unterschiedlichen Steigungen und ergab insgesamt sechsunddreißig Stimmen, die ziemlich schwierig zu mischen waren, weil dies mit zweispurigen Rekordern gemacht wurde und die Bänder immer wieder kopiert werden mussten.“⁴⁶⁷

Die so konstruierten Klänge wurden im Werk elektronisch verarbeitet und teilweise ab 5'07'' einem formgestaltenden Prinzip folgend einmontiert, welches auch andere Klangmaterialien umfasst, so zum Beispiel ab 3'22'' die Klangschicht aus Klangaufnahmen eines Kinderklaviers, die in der letzten Formeinheit ab etwa 9'36'' auszugsweise wieder auftaucht. Dadurch wird eine Achsensymmetrie bemerkbar, welche sich durch eine sonographische Transkription auch in der allgemeinen Hüllkurve bei 3'22'' (359'') in der zweiten Formeinheit deutlich zeigt. Bezüglich einer solchen klangorientierten Arbeit müssen auch der argentinische Komponist José Maranzano (geb. 1940) und sein stereophones Werk *Mnemón* (1970, 15'27'') erwähnt werden. Denn es ging dabei um die Gegenüberstellung von drei differenzierten, elektronisch erzeugten Ausgangsmaterialien, die eine deutlich strukturierte Form mit raffinierten spektralen Entwicklungen gestalten. Exemplarisch dafür sind am Anfang des Werkes die dicht aufeinander liegenden, statischen Frequenzen, die anhand einer sonographischen Transkription mit dem oben erwähnten Wandler erzeugt worden zu sein scheinen.⁴⁶⁸ Das variierte Wiederauftauchen dieser Klangmaterialien in der dritten Formeinheit trägt zur formalen Kohärenz bei und wird ab 9'41'' mit einer

⁴⁶⁷ [En *Analogías paraboloides* se hizo algo que hoy, con una computadora, sería facilísimo. Eran glissandos ascendentes y descendentes, a partir de un punto hasta lograr la máxima complejidad para luego volver al mismo punto; podríamos decir que era una onda triangular de distintas pendientes pero eso daba un total de 36 voces con bastante dificultad para la mezcla, sobre todo si pensamos que ésta se hacía con grabadoras de dos pistas y la cantidad de copia era monstruosa]. Nach EDELSTEIN, 1992: 29.

⁴⁶⁸ Bemerkenswert sind auch die ab 3'13'' wahrnehmbaren akustischen Schwebungen. Nach einer digitalisierten Version beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-lang-lois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001218> Stand: 5.7.2019.

neuen, tiefen Klangschicht kombiniert, die das Werk ab etwa 14'32'' mit einer markanten klanglichen Kontinuität abschließt.⁴⁶⁹

An den zuletzt thematisierten Kompositionen ist eine formale Logik zu erkennen, die sich auf den musikalischen, meistens elektronisch erzeugten Ablauf konzentriert und auf den zuvor erwähnten pädagogischen Richtlinien im LME zu beruhen scheint.⁴⁷⁰ Abgesehen davon gehören an dieser Stelle wiederum musikstilistische Abweichungen erwähnt, die sich der bis hier dargestellten Vorgehensweise zum Teil entzogen. Es geht nun um technologisch inspirierte, aber letztendlich hoch individualisierte Konzeptionen.

In diesem Sinne realisierte der argentinische Komponist Eduardo Kusnir (geb. 1939) als CLAEM-Stipendiat (1969–1970) das stereophone Werk *La panadería* (1970, 8'51'') (Die Bäckerei) mit elektronisch erzeugten Klängen, Stimm-aufnahmen sowie populärer Musik und basierte dabei auf einer bereits bestehenden graphischen Partitur. Das vorherige Werk enthielt den Bezug auf eine imaginäre Bäckerei, die von verschiedenen, akustisch porträtierten Figuren betreten wurde und ein Szenarium für Unterhaltungen sowie humoristische Situationen bilden sollte.⁴⁷¹ Rückblickend schilderte Kusnir den kompositorischen Prozess mithilfe des oben angeführten graphisch-analogen Wandlers wie folgt: „Das Werk als Struktur war schon entworfen. Meine Aufgabe sollte ‚nur‘ darin bestehen, die Klänge elektronisch zu kreieren. Trotzdem war die Herausforderung groß, da die Verwirklichung den zugleich spielerischen sowie expressiven Geist des Originals beibehalten sollte. In jener Zeit – und vielleicht aufgrund der

⁴⁶⁹ Es sei dazu angemerkt, dass Maranzano ein Werk namens *Mnemon II* (1975) für Orchester und Tonband komponierte, das auch unter dem Namen *Memento* veröffentlicht wurde. Dem aktuellen Wissensstand des Verfassers nach bestehen keine gesicherten Angaben zum Titel des elektroakustischen Werkes *Mnemón* (1970).

⁴⁷⁰ Dazu muss hinzugefügt werden, dass Kröpfl im Jahr 1970 sein stereophones elektroakustisches Werk *Música para sintetizador* (11'45'', EFM) (Synthesizer Musik) komponierte, welches für die in der vorliegenden Untersuchung mehrfach thematisierte kompositorische Kontrolle exemplarisch ist, denn spektral differenzierte, elektronisch erzeugte Klänge kennzeichnen jede Formeinheit eindeutig und betonen aufgrund ihrer Wiederholung die innere Logik des klanglichen Ablaufs. Nach einer digitalisierten Kopie beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/collection.php?zoom=6&Filtres=4&Numero=i00029321&MotsCles=Francisco+Kr%C3%B6pfl> Stand: 12.5.2019

⁴⁷¹ Nach einer Werkbeschreibung unter URL: <http://eduardokusnir.com.ar/la-gran-panaderia/> Stand: 3.11.2017

noch begrenzten technischen Entwicklung – überwog in der elektronischen Musik eine Trockenheit, die ich vermeiden wollte.“⁴⁷² Dieses vorkompositorische Konzept mag die Präsenz vielfältiger elektronischer Klangmaterialien erklären, die das ganze Werk prägen und eine relativ unzusammenhängende musikalische Form zu gestalten scheinen. (So lassen sich nur wenige formgestaltende Materialien erkennen, unter denen die rhythmischen Strukturen bei 0'' (45'') und 8'05'' (73'') sowie die isolierten Klänge bei 46'' (68'') beziehungsweise 5'25'' (34'') anzumerken sind.)⁴⁷³ Jedoch muss ein auf die musikalische Form ausgerichtetes ästhetisches Urteil zurückgestellt und die Komposition in erster Linie als Ausdruck musikästhetischer Individualität aufgefasst werden. Beispielhaft kann dies anhand eines akustischen Vergleichs zwischen *La panadería* bei 2'24'' (180'') und der ersten Minute in Ligetis *Artikulation* (1958) gezeigt werden, da beide Ansätze – abgesehen von ihren jeweiligen kompositorischen und vor allem räumlichen Eigenschaften – sich von der Rigorosität der ihnen vorausgegangenen elektronischen Musik zu distanzieren scheinen. So gesehen schien Kusnir dem autonomen Charakter mitteleuropäischer Kunstmusik Humor sowie die Miteinbeziehung vorher bestehender populärer Musik vorzuziehen. Dies zeigen zum Beispiel die Bandoneonaufnahmen beziehungsweise jene der Tangomusik grundlegende Klangfarbe, welche in der zweiten Formeinheit durch einmontierte zweisekündige Auszüge bei 4'27'', 4'55'' und 5'22'' einen akustischen Gegensatz zu den elektronisch erzeugten Klängen bilden. (Nicht zuletzt deuten die skalaren Bewegungen der elektronischen, mit dem Wandler erzeugten Klänge bei 3'27'' (8'') eine Tangomelodie an, die später ab 4'27'' mit den Bandoneonaufnahmen eine Entsprechung erhält.) Der mit dem Bandoneon verbundene Lokalisierungsbezug ergänzt einen musikalischen Ablauf, in dem die mit dem Wandler erzeugten Klänge imaginäre Figuren andeuten sollen. In dieser Hinsicht unterscheidet sich ein solcher Einsatz der im LME verfügbaren Apparatur nicht nur von den zuvor erkundeten, politisch geprägten Ansätzen, sondern

⁴⁷² [La obra como estructura ya estaba diseñada y mi tarea iba a consistir “apenas” en el trabajo de crearle electrónicamente los sonidos. Sin embargo, el desafío era grande, ya que su realización debía mantener el espíritu jocoso y a la vez expresivo del original. Para ese entonces –tal vez por el poco desarrollo de la tecnología– en la música electrónica propiamente dicha predominaba cierta aridez que yo quería evitar]. KUSNIR, 2011: 71.

⁴⁷³ Nach einer digitalisierten Kopie unter URL: <https://soundcloud.com/eduardo-kusnir-1/> Stand: 21.7.2015. Auch zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001817> Stand: 5.7.2019.

auch von rein elektronischen Werken, welche die Technologie zusammen mit abstrakten, klangorientierten Konzepten in den Vordergrund stellten.

Zu dieser kompositorischen Linie gehört schließlich der peruanische Komponist Alejandro Nuñez Allauca (geb. 1943) und sein monophones Werk *Gravitación humana* (1970, 13´45´´) (Menschliche Anziehungskraft) angeführt. In dieser Komposition arbeitete der CLAEM-Stipendiat (1969–1970) ausschließlich mit elektronisch verarbeiteten Stimmufnahmen, die entsprechend ihres Verfremdungsgrads in Klänge vokalen beziehungsweise elektronischen Charakters eingeordnet wurden.⁴⁷⁴ Über seine ästhetische Absicht äußerte sich der Komponist im Rahmen der Uraufführung am 9. Dezember 1970 im CLAEM. Er schrieb: „Aufgrund seiner Suche nach Neuem und seines Eifers danach, sich selbst zu übertreffen, hat der Mensch zu allen Zeiten versucht, sich von seiner Realität zu distanzieren. Viele haben es bis zu einem gewissen Punkt geschafft und vielfältige Befriedigungen gefunden, niemand jedoch, soweit er auch damit gegangen ist, konnte aber jene große Gravitationskraft überwinden, die uns alle auf denselben Punkt hintreibt, auf die Ebene des Schmerzes, der Spannungen, des Leidens und anderer mit dieser Natur verbundenen Faktoren, die unseren menschlichen Zustand bestimmen.“⁴⁷⁵

Das Menschliche kennzeichnet dabei nicht nur die kompositorische Inspiration, die hier an Orellanas *Metéora* erinnern mag, sondern auch die Konstruktion der musikalischen Form. Exemplarisch dafür erscheint die zweite Formeinheit bei 2´58´´ (87´´) mit ihren durch Stille getrennten Impulsen, die der vom Komponisten angesprochenen Verfremdung der Stimme entsprechen und zudem rückblickend auf jene klanglich diskontinuierliche Formeinheiten in den

⁴⁷⁴ [La clasificación general fue la siguiente: 1) Sonidos con cualidad electrónica 2) Sonidos con cualidad ambigua (entre electrónico y vocal) 3) sónicos con cualidad vocal. Esta “escala” que va desde un alto grado de abstracción del material hasta un grado reconocible de la voz, me sugirió la forma de la composición que materializó en diversas secciones (...)]. Quelle: „Seminario de composición“ – Box 2 – Archivo Di Tella – UTDT

⁴⁷⁵ [El ser humano a través de los tiempos y por su afán constante de búsqueda y superación ha tratado de evadirse, de alejarse de su realidad. Muchos lo han logrado en una u otra medida encontrando satisfacciones múltiples, pero por más lejos que se haya ido, nadie pudo liberarse de esa gran fuerza gravitatoria que nos sitúa a todos en un punto común, en el plano del dolor, las tensiones, los sufrimientos y demás factores de esta naturaleza que configuran nuestra condición humana]. Quelle: „Seminario de composición“ – Box 2 – Archivo Di Tella – UTDT.

elektroakustischen Kompositionen Novas oder Benaventes hinweisen können.⁴⁷⁶ Hingegen ähnelt der Klanginhalt der letzten Formeinheit bei 6'59'' (407'') menschlichen Stimmen am deutlichsten und scheint dem erwähnten Konzept, laut welcher der Mensch der Gravitationskraft seiner eigenen Natur nicht entkommen könne, zu entsprechen. Seiner kompositorischen Eigenart ungeachtet wurde das Werk *Gravitación humana* mit derselben Apparatur der oben diskutierten Werke realisiert, was sich durch klangliche Parallelen feststellen lässt: Die akustische Ähnlichkeit zwischen den elektronisch erzeugten Klängen in Aharoniáns *Que* bei 1'20'' (58'') und in *Gravitación humana* bei 1'23'' (94'') sind dafür exemplarisch.⁴⁷⁷

Auf diese gemeinsame technische Ebene lässt sich aber die Interpretation der gerade erwähnten kompositorischen Ansätze im LME keineswegs reduzieren, denn sie sind vielmehr als individuelle kreative Aneignungen elektrotechnischer Mittel zu betrachten. In diesem Sinne bietet es sich nun an, ein Fazit zu skizzieren, in dem einige kompositorische beziehungsweise ästhetische Dimensionen mit dem am Anfang der vorliegenden Untersuchung vorausgeschickten Identitätsbegriff verknüpft werden.

Identitätsgestaltung

Die bis hier studierte elektroakustische Musik folgte insgesamt einer pädagogischen Zielsetzung, die mit der Konzeption des CLAEM tief verbunden war. Trotz der sich im LME zwischen 1964 und 1971 vollziehenden Veränderungen blieb die dort gepflegte elektroakustische Komposition vor allem als Ausdruck musikalischer Modernisierung, der sich im Grunde genommen nach den jeweils letzten Tendenzen der mitteleuropäischen und US-amerikanischen Kunstmusik richtete: Daran lässt sich eine grundlegende Einflussdynamik erkennen. Daher

⁴⁷⁶ Nach der digitalisierten Version. Quelle: DVD 8 – Spur 114 – CLAEM-Klangarchiv – LIPM. Auch zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=000001583> Stand: 5.7.2019.

⁴⁷⁷ Es sei dazu erwähnt, dass ein weiterer Vergleich die Miteinbeziehung einiger im Jahr 1970 realisierten Tonbandkompositionen verlangen würde, die der Verfasser in den erforschten Archiven nicht ausfindig machen konnte. Es handelt sich um León Biriottis *En las moradas de la muerte* (1970), Beatriz Lockhardt *Ejercicio I* (1970) sowie Antonio Mastragiovannis *Secuencial II* (1970). Die fraglichen Werke wurden am 10. und 11. Dezember 1970 im CLAEM uraufgeführt. Quelle: „Seminario de composición“ – Box 2 – Archivo Di Tella – UTDT.

sollen die CLAEM-StipendiatInnen und ihre elektroakustische Musik im Mittelpunkt einer Analyse stehen, die sie mit dem anfangs problematisierten Begriff der Identität in Verbindung bringt.

Die Meinung Kröpfls hinsichtlich der ausländischen CLAEM-StipendiatInnen während der zweiten Periode des LME bietet sich als Ausgangspunkt an. Er schilderte: „Das Instituto Di Tella und die Stadt Buenos Aires machten einen großen Eindruck auf sie. (...) Es war wie ein Schock, als diejenigen, die hierherkamen, einen kulturell starken Block vorfanden und meinten, das wäre das einzig Wahre. (...) Viele von denen fühlten nachher den plötzlichen Zwang, eine radikale Veränderung vorzunehmen und eine atonale Melodie zu schreiben, sie fühlten es als eine kulturelle Verpflichtung. Ich denke, am Anfang war das für manche von ihnen ein Nachteil. Einige waren stark und haben es geschafft, diesen Moment zu überwinden und letztendlich die Musik zu komponieren, die sie auch sonst gemacht hätten. Andere, die eine gewisse Ausbildung hatten, passten sich schnell an diese kulturelle Veränderung an, welche die zeitgenössische Musik bedeutete“.⁴⁷⁸ An dieser Äußerung lässt sich die Relevanz einer nicht nur musikalischen, sondern auch kulturell geprägten Einflussproblematik erkennen. Diese wirkte sich auf die ausländischen CLAEM-StipendiatInnen aus und war ein ausschlaggebendes Kriterium für deren kompositorische Entwicklung.

In diesem Zusammenhang ist César Bolaños zu erwähnen, denn sein frühes Werk *Intensidad y altura* (1964) thematisiert manche kreativen Schwierigkeiten, die mit dem oben zitierten Schock zu vergleichen wären. Hervorzuheben

⁴⁷⁸ [Claro, el Instituto Di Tella y la ciudad de Buenos Aires fueron para ellos un impacto muy fuerte. A veces demasiado fuerte diría yo, porque venían, de pronto qué sé yo... me acuerdo de una en particular que era, los padres eran pastores protestantes en el Perú y él tocaba el acordeón, vea que instrumento, no? Y de pronto se le produjo un shock de lo que evidentemente... a todo el que venía se encontraba con un bloque cultural potente, consideraba que era la verdad... es decir, no tenían la capacidad de discriminación que uno mismo respecto al grado de relativismo de todos los fenómenos... entonces de pronto muchos de ellos se sintieron en la obligación de producir un cambio muy fundamental de escribir una melodía atonal, de pronto se veían ante la obligación cultural de hacer otra cosa distinta. Eso creo que a algunos de ellos en cierta medida los perjudicó al principio. Incluso algunos más fuertes lograron superar eso y terminar haciendo la música que ellos hubieron hecho. Otros con cierta formación ya se asimilaron muy rápidamente a este cambio cultural, de la música contemporánea y en ese sentido tuvieron la posibilidad de contactar gente importante de Europa, porque venía Xenakis, Bruno Maderna, Messiaen, Dellapicolla, en fin. (!)]. Nach KING, 2007: 404f. Es sei hierzu angemerkt, dass Kröpfl im Jahr 2014 während eines persönlichen Gesprächs mit dem Verfasser andeutete, er sei mit der von King angefertigten und veröffentlichten Transkription nicht zufrieden gewesen.

ist trotzdem, dass Bolaños in den elektronischen Medien tatsächlich neue Möglichkeiten fand, welchen er sich voller Eifer und in einem exemplarischen Fall kreativer Aneignung widmete. So antwortete Bolaños auf die Frage, ob am CLAEM eine musikstilistische Veränderung stattgefunden habe, wie folgt: „Auf jeden Fall. (...) Ich konnte einfach schreiben und wusste vorab, dass die Musiker das dann auch spielen konnten. Das war in Lima nicht so – mit der Ausnahme der europäischen Musiker. Für mich war es auch neu, dass ich Ingenieure und mein elektrotechnisches Wissen zur Verfügung hatte, woraufhin ein Ideenaustausch entstand. Ich konnte auch im Theater Scheinwerfer und Bilder einsetzen und das Labor nutzen. Meine Vorstellungskraft blieb hinter den enormen Möglichkeiten zurück, die mir geboten wurden.“⁴⁷⁹ Vor diesem Hintergrund lässt sich beispielsweise das in seiner Besetzung üppige Werk *Alfa-Omega* (1967) für elektronische Klänge, projizierte Diapositive, Lichter, Redner, Chor, E-Gitarre, Kontrabass, Schlagzeuger und Tänzer einordnen, ebenso wie die Komposition *ESEPCO-II* (1970) für mikrophonisch verstärktes Klavier plus Tonband, deren Konzeption nicht zuletzt auf computergenerierter Information basierte.⁴⁸⁰

Bolaños war dennoch ein unabhängiger Komponist im LME, der sich aufgrund seiner internationalen Ausbildung von anderen StipendiatInnen unterschied. Daher muss man im Fall Joaquín Orellanas einer anderen interpretatorischen Perspektive nachgehen. Obwohl dieser CLAEM-Stipendiat aus Guate-

⁴⁷⁹ [Circomper: Hubo un cambio de estilo en sus composiciones cuando usted inicia sus estudios en el Instituto Di Tella? Bolaños: Si, indudablemente. No solamente porque quería cambiar, yo contaba con sonidos, con muy buenos instrumentistas. Yo podía escribir y sabía que los músicos podían tocarlo, cosa que no ocurría entonces en Lima, salvo con los músicos europeos. Y lo otro novedoso era que yo contaba con ingenieros y mi conocimiento de electrónica y podía intercambiar ideas con ellos y podía en el teatro poner luces, poner imágenes, utilizar el laboratorio, mi imaginación se quedaba chica ante esa posibilidad enorme que había. Varias obras las hice pensando en eso (...)]. Originäre Syntax. Interview aus dem Jahr 2009 unter URL: <http://circomper.blogspot.com/2009/04/entrevista-cesar-bolanos.html> Stand: 14.5.2018

⁴⁸⁰ Das Werk entstand teilweise aus numerischer Information, die in Zusammenarbeit mit dem argentinischen Mathematiker Mauricio Milchberg und mit einem Computer der Firma Bull hergestellt wurde. Siehe BÉHAGUE, 1998, 348; CUENTAS, 2009: 171ff. Bezüglich des Einflusses neuer Technologien sollte nicht zuletzt Jorge Antunes erwähnt werden. Ein von den technologischen Möglichkeiten bedingtes Aufblühen kompositorischer Kreativität zeichnete auch sein elektroakustisches Werk *Cinta cita* (1969) auf. Dieses führt auf die Erfahrungen zurück, die der Komponist vorher in seinem kleinen, teilweise selbstgebauten Studio in Rio de Janeiro gemacht hatte und ihm einen schnellen Zugang zu der im LME verfügbaren Apparatur verschafften. Daraus ergab sich eine kompositorische Entwicklung, die das Werk *Auto-retrato sobre paisaje porteño* (1970) auf klanglicher Ebene und nicht zuletzt als eine akustische Selbstdarstellung exemplarisch abbildet.

mala kein mit dem oben erwähnten Komponisten vergleichbares elektrotechnisches Wissen aufzeigen konnte, bewies er während der Komposition seines elektroakustischen Werkes *Metéora* (1968) eine überragende Aneignungskapazität. Dieser lagen zum Teil eine vorausgegangene Stipendienabsage und der innige Wunsch nach einer kreativen Entwicklung zugrunde. Dies lässt sich aus einem an Ginastera gerichteten Anschreiben vom 9. August 1966 ableiten, wo der Komponist schrieb: „Ich hoffe inständig, als Stipendiat des berühmten Centro de Altos Estudios ausgewählt zu werden, da mir dieses Glück vor zwei Jahren nicht zuteilwurde. Maestro, lassen Sie mich erklären, dass mein Alter zwar heute die in den Voraussetzungen angegebene Grenze um zwei Jahre übersteigt. (...) Maestro, ich wäre Ihnen für ewig dankbar, wenn Sie hinsichtlich meines Falls etwas tun könnten, denn ich bin sehr motiviert, in der Kunst der Komposition über mich hinaus zu wachsen, und hatte mangels eines guten Umfelds in meinem Heimatland nicht die Möglichkeit, im Ausland zu studieren.“⁴⁸¹ Aus heutiger Sicht ist relevant anzumerken, dass bei seiner Ankunft in Buenos Aires Orellana älter als sein Kompositionslehrer für elektroakustische Musik war, dessen pädagogischer Einfluss im Werk *Metéora* zwar spürbar ist, aber eher im Kontext einer gegenseitigen Hochschätzung interpretiert werden sollte. Von einem nicht einseitigen Einfluss zeugt dennoch die musikanalytisch belegte Tatsache, dass das menschliche Moment in Orellanas elektroakustischem Werk *Metéora* einen musikästhetischen Unterschied zur klangorientierten, auf rein synthetischen Klängen basierten kompositorischen Abstraktion darstellt, wie sie der damaligen elektroakustischen Musik Kröpfles zu eigen war und einen beachtlichen Anteil seiner pädagogischen Ausrichtung bildete.

Darüber hinaus spielten in Bezug auf die Lehre im LME nicht nur Kröpfel, sondern auch die internationalen Gastkomponisten eine entscheidende Rolle bei

⁴⁸¹ [Tengo grandes esperanzas de ser nominado esta vez como bequista de ese prestigiado Centro de Altos Estudios Musicales, ya que hace dos años no tuve suerte de quedar entre los nominados. Quiero aclararle Maestro, que actualmente yo me paso dos años, de la edad que se exige en las bases, pues nació en 1930, el 5 de Noviembre, pero aún así tengo esperanzas de ser tomado en cuenta, ya que hace dos años hice una solicitud a ese mismo centro. Yo le quedaría eternamente agradecido Maestro, por cuanto pudiera hacer por mi caso, pues tengo gran entusiasmo por superarme en el arte de la composición, y debido a la falta de buen ambiente en mi País, nunca he tenido la oportunidad de estudiar en el extranjero]. Quelle: “Joaquín Orellana” – Box 4 – Archivo Di Tella – UTDT. Das Anschreiben fügte Orellana seinem Bewerbungsformular für ein CLAEM-Stipendium (1967–1968) bei.

der Vermittlung musikästhetischer Ideen und deren Umsetzung seitens der StipendiatInnen. Hierüber informierte der Komponist Luis María Serra, als er sich an seine kompositorische Entwicklung wie folgt erinnerte: „Als Vladimir Ussachevsky zum CLAEM kam, zeigte er uns, wie er in den Vereinigten Staaten manchmal mit aufgenommenen Klängen – zeitweise aus akustischen Instrumenten – und manchmal mit elektronischen Klängen komponierte. Er sprach von ‚elektroakustischer Musik‘ die auf elektronischen und akustischen Mitteln basierte. Dies geschah in den Vereinigten Staaten und er zeigte uns das am ‚Di Tella‘. Pierre Schaeffer strebte nach einer konkreten Musik und die anderen nach einer elektronischen. Francisco Kröpfl, ein großartiger Lehrer, unterrichtete zwar elektronische Musik am CLAEM, erlaubte aber andere Sachen miteinander zubeziehen; man durfte aufgenommenes Material nutzen.“⁴⁸² So werden der am CLAEM programmatisch angestrebte internationale Austausch und dessen kreative Resonanzen deutlich, vor allem in Anbetracht der zuvor diskutierten, mit Choraufnahmen realisierten Komposition *Tenebrae factae sunt* (1968) und ihrer musikalischen Form, die sich von anderen elektroakustischen Werken zeitgenössischer CLAEM-StipendiatInnen abkoppelte. Dies weist außerdem auf die individuelle kompositorische Persönlichkeit Serras hin, welcher im LME die von Kröpfl geförderte kreative Freiheit genoss und nicht zuletzt dem im Juni 1968 stattgefundenen, von Ussachevsky gehaltenen Seminar „Mis experiencias en los estudios de música electrónica“ (Meine Erfahrungen in den Studios für elektronische Musik) kompositorische Inspiration abzugewinnen wusste.⁴⁸³

Im Sinne einer eigenständigen kompositorischen Suche sollen schließlich KomponistInnen in den Vordergrund gestellt werden, die eher einem höchst individuellen Weg nachgingen. Ein Paradebeispiel dafür lieferte Aharonián mit seiner Stellungnahme gegen die auf Stockhausens Realisationspartituren basie-

⁴⁸² [Cuando Vladimir Ussachevsky vino al CLAEM, él nos mostró que en Estados Unidos él componía con sonidos grabados –a veces de instrumentos acústicos– y, otras veces, con sonidos electrónicos. Nos hablaba de “música electroacústica”, basada en medios electrónicos y acústicos. Eso sucedía en Estados Unidos y nos lo enseñó y demostró en “el Di Tella”. Pierre Schaeffer quería que la música sea concreta y los otros que la música sea electrónica. Francisco Kröpfl, un gran maestro, estaba en el CLAEM y enseñaba la música electrónica, pero permitía poner algunas otras cosas. Se podía usar material grabado, pero era fundamentalmente electrónico]. Nach VAZQUEZ, 2015: 248.

⁴⁸³ Quelle: „Vladimir Ussachevsky“ – Box 15 – Archivo Di Tella – UTDT.

renden Übungen im LME sowie mit seinem sich mithilfe einer Sondergenehmigung besorgten Zugang zum Studio während des ersten Stipendienjahres.⁴⁸⁴ Daraus lässt sich der entsprechend höchst individuelle Charakter des Werkes *Que* (1969) erschließen, dessen einmalige Einfachheit der Arbeit seiner technologisch begeisterten MitstipendiatInnen diametral gegenüberstand. Die in diesem Werk zu erkennende sozialpolitische Ausprägung entsprach weiterhin einem Werdegang, der sich damals international ausrichtete, sofern man betrachtet, dass Aharonián sein CLAEM-Stipendium im Oktober 1969 unterbrach und dank einer Förderung der französischen Regierung seine kompositorische Ausbildung zeitweise in Europa fortsetzte. Dies war eine für seine restliche Karriere grundlegende Entscheidung, aus der sich zudem die Anziehungskraft herauslesen lässt, welche europäische Kulturzentren damals ausübten. Diese im ersten Kapitel bereits erforschte Tendenz hatte in den 1970er Jahren angesichts des individuellen Anspruchs auf professionelle Anerkennung seitens lateinamerikanischer KomponistInnen keineswegs an Bedeutung verloren. Aharonián ist nicht zuletzt ein klares Beispiel für die vom CLAEM programmatisch unterstützte internationale Mobilität, welche die Laufbahnen der StipendiatInnen bereits gekennzeichnet hatte und noch weitere Resonanzen mit sich bringen würde.

3. Dispersion

Die Anfänge der elektroakustischen Musik in Lateinamerika zeigen ein nicht kausales Verhältnis zwischen institutioneller Förderung und individueller kompositorischer Produktivität. Obwohl die behandelten KomponistInnen oft von staatlichen oder privaten finanziellen Mitteln profitierten, die ihnen das Abschließen von Arbeitsverträgen sowie den Erwerb elektronischer Apparatur ermöglichten, waren diese keine Voraussetzung für die ersten elektroakustischen Versuche. Diese Schlussfolgerung soll im Folgenden zum Ausgangspunkt für die Erkundung jener Begebenheiten werden, die sich nach der Auflösung des CLAEM ergaben und erhebliche Konsequenzen für die analoge elektroakustische Praxis in und aus Lateinamerika hatten.

⁴⁸⁴ Persönliches Gespräch mit dem Verfasser in Montevideo am 6.2.2014. Auf diese nicht einmalige Situation im LME wies auch Brnčić hin. Siehe VAZQUEZ, 2011: 89.

CICMAT

Das Ende des CLAEM soll als ein Prozess betrachtet werden, der auf das Jahr 1967 beziehungsweise auf die Einstellung der befristeten US-amerikanischen Förderung, die das Zentrum ins Leben gerufen hatte, zurückführt. Das CLAEM wurde dadurch von privaten Fördergeldern vollkommen abhängig und dies zu einem Zeitpunkt, an dem die argentinische Firma Siam Di Tella auch in finanzielle Schwierigkeiten geriet. Diese Situation führte dazu, dass das für das ITDT grundlegende Mäzenatentum an Umfang einbüßte und die Finanzierung der Stipendienbeträge bereits im Jahr 1969 nicht mehr gewährleistet war.⁴⁸⁵ Im Jahr 1971 wurde das CLAEM faktisch aufgelöst und die wenigen dort noch stattfindenden Aktivitäten beschränkten sich auf das LME, wo eine kleine Gruppe ehemaliger Stipendiaten unsystematisch und ohne bedeutende kreative Resultate bis Ende des Jahres komponieren durften.

Den damaligen Beteiligten im LME gelang es, dem Studio eine neue organisatorische Verwaltungsstruktur zu geben und dadurch das Weiterbestehen der dort initiierten elektroakustischen Praxis zu bewerkstelligen. So entstand das Centro de investigaciones en comunicación masiva, arte y tecnología (CICMAT) (Forschungszentrum für Massenkommunikation, Kunst und Technologie) im Centro Cultural General San Martín in Buenos Aires. Das CICMAT wurde im November 1972 vollständig eingerichtet und in fünf Bereiche organisiert, welche die Kunstmusik, audiovisuelle Projekte sowie damit einhergehende Technologie umfassten und in denen vorwiegend ehemals im ITDT aktives Personal eingestellt wurde. Die mit der Kunstmusik assoziierten Mitarbeiter und die noch völlig funktionelle elektroakustische Apparatur des LME wurden in die CICMAT-Abteilungen „Área de investigación en tecnología“ (Forschungsbereich für Technologie) und „Área de estudios superiores e investigación en música contemporánea“ (Bereich für höhere Studien und Forschung in zeitgenössischer Musik) verteilt. Den zuletzt erwähnten Lehr- und Forschungsbereich betreuten die Komponisten Francisco Kröpfl, Gabriel Brnčić, Gerardo Gandini (1936–2013) und José Maranzano mit einer Zielsetzung, die teilweise der für

⁴⁸⁵ Siehe dazu ANTUNES, 2011: 62.

das CLAEM grundlegenden Verbindung von Wissenschaft, Technik und Kunstmusik entsprach.⁴⁸⁶ Obwohl die musikalische Ausbildung sowie die Mitwirkung von StipendiatInnen ab dem Jahr 1973 programmatisch vorgesehen waren und dadurch einen weiteren Vergleichsaspekt mit dem CLAEM bieten, gab es erhebliche Unterschiede zwischen dem vorangegangenen Ausbildungszentrum und den am CICMAT stattfindenden Aktivitäten. Zu betonen ist zum einen eine Umgebung, die sich in den Tatsachen auf die Stadt Buenos Aires beschränkte, zum anderen auch ein staatlicher Charakter, der eine wichtige soziale Dimension aufzeigte. (Diese wurde beispielsweise in einem am 24. November 1972 geschriebenen Bericht über die Einrichtung des CICMAT als „Durchführung von auf soziale Ziele ausgerichteten Forschungen in verschiedenen Bereichen“ erwähnt.)⁴⁸⁷ Im Gegensatz zum CLAEM befand sich im CICMAT ein elektroakustisches Studio, das nicht nur musikalischen, sondern auch externen Zwecken diente, was teilweise der Arbeitsweise des von Kröpfl gegründeten EFM in der Universidad Buenos Aires entsprach.⁴⁸⁸ Außerdem durfte das elektroakustische Studio am CICMAT von bereits ausgebildeten KomponistInnen beziehungsweise StipendiatInnen genutzt werden, die aufgrund eines im Vergleich zum CLAEM niedrigeren Budgets nicht nur wenige, sondern vor allem überwiegend KomponistInnen argentinischer Herkunft waren. Unter denen zum Beispiel Eduardo Kusnir, Oscar Bazán, Eduardo Bértola (1939–1966), Jorge Rapp

⁴⁸⁶ [Esta área se propone no solo a la investigación musical de alto nivel y a la formación de compositores jóvenes, poniendo a su alcance las concepciones estéticas y las técnicas y medios actuales de creación y producción –entre los que se encuentran el laboratorio de música electrónica– sino además promover la ampliación de actividades del compositor mediante una capacitación especial, ajustada a las múltiples aplicaciones de la música y el sonido en la actualidad]. Quelle: AFvR – Fondo FvR-CICMAT-10 – UdQ. Es sei erwähnt, dass in der CICMAT-Abteilung „Área de investigación en tecnología“ die damaligen CLAEM-Techniker Fernando von Reichenbach, Walter Guth, Julio Manhart eingestellt wurden. Quelle: AFvR – Fondo FvR-CICMAT-30 – UdQ.

⁴⁸⁷ [Desarrollar investigaciones en las distintas áreas de actividad, orientadas hacia fines de servicio social]. Quelle: AFvR – Fondo FvR-CICMAT-10 – UdQ.

⁴⁸⁸ Die Aktivität im elektroakustischen Studio am CICMAT wies einen öffentlichen Charakter auf, der durch verschiedene Einträge im damaligen Studio-Kontrollheft dokumentarisch belegt werden können. Darunter zählen beispielsweise der Besuch von SchülerInnen des Conservatorio Nacional López Buchardo am 4.10.1973, die Produktion von Klangeffekten für das Theaterstück „Hotel de los ilusos“ (Arturo Berenguer) zwischen den 15.-18.3.1974, als auch einige im Studio angefertigte Aufträge für das Instituto Nacional de Musicología ab Juni 1976 u. v. a. m. Quelle: AFvR – Fondo FvR-CICMAT-37 – UdQ.

(1946–2010), César Franchisena (1923–1992) und Hilda Dianda (geb. 1925) zu nennen sind.⁴⁸⁹

Ganz im Sinne mancher zuvor erkundeten elektroakustischen Einrichtungen in Lateinamerika war die Arbeit am CICMAT insgesamt einer staatlichen Infrastruktur unterworfen, welche die damals zunehmende politische Instabilität in Argentinien zu widerspiegeln begann. Dies brachte zweierlei Konsequenzen mit sich. Einerseits waren die KomponistInnen einer intensiven staatlichen Überwachung ausgesetzt, die im Kontext politisch motivierter Gewalt manchmal Konsequenzen hatte. Exemplarisch hierfür sei Gabriel Brnčić zu erwähnen, welcher Ende 1974 durch den Überfall eines paramilitärischen Kommandos, das in seine Wohnung in Buenos Aires stürmte und ihn, seine Frau und Töchter mit dem Tod bedrohte, zur Auswanderung gezwungen wurde.⁴⁹⁰ Da es Brnčić nicht möglich war, angesichts der von Augusto Pinochet geführten Militärdiktatur in sein Heimatland Chile zurückzukehren, emigrierte er nach Spanien und setzte dort ab 1975 im Laboratorio de Música Electroacústica Phonos (Phonos Labor für elektroakustische Musik) in Barcelona seine kompositorische und pädagogische Arbeit erfolgreich fort.⁴⁹¹ Diese dramatischen Umstände unterstützen die bereits vorgebrachte Annahme, dass die politisch geprägte Komposition am CLAEM beziehungsweise am CICMAT erhebliche Folgen nach sich ziehen konnte und somit eine lokale Besonderheit darstellt, die im Vergleich zu zeitgenössischen US-amerikanischen oder europäischen KomponistInnen, deren politisch engagierte Kunstmusik in einem Umfeld realer Meinungsfreiheit entstand, an musikhistorischer Relevanz gewinnen kann.

Andererseits führte die politische Instabilität zu einer institutionellen Entwicklung, die bereits andere lateinamerikanische Studios erlebt hatten. Dafür liefert die Entlassung Kröpfls durch die Facultad de Arquitectura der Universidad de Buenos Aires 1973 und die darauffolgende Einstellung der Aktivitäten

⁴⁸⁹ Im oben erwähnten Bericht über die Einrichtung des CICMAT war Folgendes vorgesehen: “Los compositores formados tendrán acceso al laboratorio de música electrónica para realizar su labor creativa.” Quelle: AFvR – Fondo FvR-CICMAT-10 – UdQ.

⁴⁹⁰ Siehe die Erzählung über den Angriff bei 36’40’’ in *¡Volveremos a las montañas!* 55 Min., URL: <https://vimeo.com/77628284> Stand: 20.12.2018. Der Komponist identifizierte die Gruppe als Teil der sogenannten Alianza Anticomunista Argentina. Siehe VAZQUEZ, 2015: 90. Es sei dazu erwähnt, dass dieser, im rechtsorientierten Peronismus entstandenen Gruppierung zahlreiche Bedrohungen, Anschläge und Morde an linksorientierten KünstlerInnen, PolitikerInnen, GewerkschaftsführerInnen u. a. angelastet wurden.

⁴⁹¹ Vgl. SUPPER, 2004: 178ff.

im EFM ein weiteres bedauerliches Beispiel. Im Rückblick auf diese Situation vermutete der Komponist, dass in Zusammenhang mit der Rückkehr des Peronismus Interessen bestanden, Arbeitsstellen an der Universität zu streichen, um neue mit Personen aus dem politischen Umfeld der Regierung Héctor Cámporas (1909–1980) zu besetzen.⁴⁹² Das staatlich geförderte CICMAT blieb ebensowenig verschont. Zwar wurde die Kontinuität der Arbeitsverträge von Beginn an in Frage gestellt, wodurch eine der Entwicklung der Institution abträgliche Situation entstand,⁴⁹³ verschlechterte sich diese jedoch um 1975 noch weiter und endete wenig später mit der Einstellung der Stipendienvergabe und der pädagogischen Aktivitäten in Bereich der elektroakustischen Musik.⁴⁹⁴ Kröpfl berichtete dazu: „Es ist seltsam, denn für den linksorientierten Peronismus war ich ein Teil der Elite, und für den rechtsorientierten ein Marxist: Das war der Grund, den sie vorbrachten, um 1976 das CICMAT zu schließen.“⁴⁹⁵ Trotz dieser negativen Entwicklung konnte das CICMAT als Teil der Stadtverwaltung und unter Leitung von José Maranzano bis 1980 weiterbestehen, allerdings ohne seine ursprünglichen, kreativen und pädagogischen Ziele zu erfüllen.⁴⁹⁶

Bemerkenswerterweise noch unter dem Militärregime änderte sich die Situation mit der Gründung des ebenfalls zwischen 1980 und 1983 von Maranzano geleiteten Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Kulturzentrum Stadt Buenos Aires), in welches das ehemalige, nun mit neuer digitaler Apparatur ausgestattete CICMAT-Studio eingegliedert wurde.⁴⁹⁷ Daraus entstand im Jahr 1982 das Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM) (Labor für musikalische Forschung und Produktion) unter der Leitung von Ariel Martínez und als Teil einer audiovisuellen Abteilung, die Kröpfl führte und zum in heutiger Zeit noch bestehenden Centro Cultural Recoleta (Kulturzentrum

⁴⁹² [En el '73, a mí me rescinden el puesto en la Facultad de Arquitectura, porque estaban buscando puestos y para ellos yo era un elitista]. Nach OROBIGT et al, 2003: 92.

⁴⁹³ Ein anonymes Eintrag vom 30.8.1973 im Kontrollheft des CICMAT-Studios lautet: „Hoy se anunció extraoficialmente la rescisión de los contratos de los profesores investigadores del centro“. Dies vermag darauf hinzuweisen, dass bereits in dieser Zeit die Kontinuität der Arbeitsverträge am CICMAT bedroht war. Quelle: AFvR – Fondo FvR-CICMAT-37 – UdQ.

⁴⁹⁴ Vgl. dazu GARUTTI, 2016.

⁴⁹⁵ [Es curioso, porque para el peronismo de izquierda uno era un elitista, y para el peronismo de derecha yo era un marxista, y ese fue el argumento que utilizaron para cerrar el C.I.C.M.A.T. en el año 1976]. Nach OROBIGT et al, 2003: 92.

⁴⁹⁶ Vgl. LIUT, 2016.

⁴⁹⁷ Dazu zählte Kröpfl digitale Apparatur wie einen PDP11 Computer und die damit verbundenen Synthesizer DMX1000, ein Synclavier II, sowie neue Ampex-Rekorder. Siehe OROBIGT et al, 2003: 100.

Recoleta) in Buenos Aires gehörte. Anhand dieser sprunghaften institutionellen Entwicklung lässt sich eine Tendenz erkennen, die andere lateinamerikanische Studios ebenfalls geprägt hatte und dennoch in der Stadt Buenos Aires eine gewisse Kontinuität zu erlangen vermochte. In dieser Stadt konnte die staatlich unterstützte elektroakustische Praxis bis heute ununterbrochen weiterbestehen. Trotzdem ist diese Institutionalisierung eher als eine Randerscheinung zu betrachten, wenn man sie mit der Mobilität individueller KomponistInnen vergleicht, was bereits zu einem entscheidenden Merkmal der elektroakustischen Musik in Lateinamerika beziehungsweise der damaligen CLAEM-StipendiatInnen geworden war.

Internationale Mobilität

Die für das CLAEM grundlegende Internationalisierung wurde von den dort tätigen KomponistInnen vor und nach ihrer Stipendienzeit verkörpert. Dieser hier in Analogie zum physikalischen Phänomen der Dispersion konzipierten Mobilität lagen nicht nur politische Umstände zugrunde wie bei Antunes oder Brnčić, sondern auch das individuelle Streben nach professioneller Entwicklung. Diese richtete sich prinzipiell auf die musikalische Aktualisierung und wurde je nach gewähltem – oder möglichem – Aufenthaltsziel anders geprägt. Beispielsweise brachte der ecuadorianische Komponist Mesías Manguashca als CLAEM-Stipendiat (1963–1964) zwar keine elektroakustische Musik hervor, da das damalige LME noch nicht eingerichtet war, widmete sich aber später in Deutschland der elektroakustischen Komposition. Dies machte er zuerst im Kölner Studio für elektronische Musik, wohin er mithilfe eines DAAD-Stipendiums gelangte und zwischen 1966 und 1973 als Mitarbeiter angestellt war.⁴⁹⁸ Seine Entscheidung, sich in Deutschland niederzulassen, wie Kagel es etwa neun Jahre zuvor getan hatte, kann auch mit der Laufbahn des argentinischen Komponisten Alcides Lanza verglichen werden. Dieser studierte nach seiner Auswanderung im Jahr 1965 mittels eines Guggenheim-Stipendiums zunächst am Columbia-Princeton Electronic Music Center (CPEMC) in New York und setzte danach 1971 seine zum Teil der elektroakustischen Komposition gewidmete Karriere an der McGill University in Montreal fort.

⁴⁹⁸ Vgl. VAZQUEZ, 2015: 166f.

Des Weiteren hatte Lanza als CLAEM-Stipendiat (1963–1964) die Bekanntschaft des peruanischen Komponisten Edgar Valcárcel (1932–2010) gemacht, welcher in ähnlicher Weise mithilfe zweier Guggenheim-Stipendien zwischen 1966 und 1969 einen Studienaufenthalt am CPEMC in New York absolvierte und Kontakte pflegte, die ihm 1976 eine weitere, mit der Komposition elektroakustischer Musik verbundene Reise nach Montreal ermöglichten.⁴⁹⁹ Im Gegensatz zu anderen, sich definitiv im Ausland ansiedelnden KomponistInnen aus Lateinamerika kehrte Valcárcel in sein Herkunftsland zurück und versuchte bereits Ende der 1960er Jahre vergebens, institutionelle Unterstützung für die Gründung eines elektroakustischen Studios an der Universidad Nacional de Ingeniería in Lima zu erhalten.⁵⁰⁰ (Wie bereits gezeigt, war dieser der elektroakustischen Praxis gegenüber gleichgültig eingestellte kulturpolitische Kontext kein Einzelfall.) Unter ähnlichen Umständen litt auch César Bolaños, welcher im Jahr 1965 nach seinem CLAEM-Stipendium (1963–1964) zunächst in Buenos Aires blieb und im Rahmen des ITDT seine kompositorische Karriere entwickelte, welche aber durch die Auflösung des CLAEM unterbrochen wurde und ihn 1973 zur Rückkehr nach Peru zwang. Dort gelang es ihm, am Oficina de música y danza (Büro für Musik und Tanz) des Instituto Nacional de Cultura eingestellt zu werden, woraufhin seine bemerkenswerte ethno- und archäologische Musikforschung anfang. Dass er die musikalische Komposition nunmehr bei Seite ließ,⁵⁰¹ ist aus heutiger Sicht durch seine vorherige Tätigkeit in einem etablierten elektroakustischen Studio sowie durch die darauffolgende berufliche Enttäuschung nachzuvollziehen.

Diese Umstände könnten im Blick auf die Karrieren mancher in Europa oder Nordamerika angesiedelten lateinamerikanischen KomponistInnen zu dem Schluss verleiten, dass die Praxis der elektroakustischen Komposition sich unbedingt als ein Produkt von Überfluggesellschaften aufgreifen lasse, das sich in einem weniger vorteilhaften Kontext nicht entwickeln konnte. Ungeachtet dessen muss die Gültigkeit einer solchen Annahme durch ein frühes Gegenbeispiel eingeschränkt werden. Dazu soll Joaquín Orellana erwähnt werden, der sich nach seiner Rückkehr nach Guatemala 1968 mit äußerst prekären technischen

⁴⁹⁹ Vgl. GLUCK, 2006.

⁵⁰⁰ ALVARADO, 2012.

⁵⁰¹ Vgl. ALVARADO, 2009: 55.

Mitteln der elektroakustischen Komposition widmete. Dabei wirkten seine als CLAEM-Stipendiat (1967–1968) erworbenen Kenntnisse eher als Motivation, in Ermangelung eines elektroakustischen Studios beziehungsweise in originär für die Aufnahme kommerzieller Musik ausgestatteten Einrichtungen elektroakustische Musik zu komponieren.⁵⁰² Orellanas kompositorische Pionierarbeit in Guatemala-Stadt am Anfang der 1970er Jahre kann dennoch als eine Ausnahme betrachtet werden, die sich zeitlich mit den vorwiegend europäischen und US-amerikanischen Studienaufenthalten vieler damaliger CLAEM-StipendiatInnen überlagerte. (Diese waren – wie bereits gezeigt – für den Beginn der elektroakustischen Komposition in Lateinamerika rezeptionsgeschichtlich grundlegend gewesen.)

Hierzu ist auch der venezolanische Komponist Alfredo del Mónaco (1938–2015) zu nennen, welcher im Estudio de Fonología in Zusammenarbeit mit José Vicente Asuar kompositorisch aktiv gewesen war. Im Jahr 1968 wurde ihm ein CLAEM-Stipendium zugesagt, das sich aufgrund der zuvor angesprochenen finanziellen Probleme nicht konkretisierte und teilweise dazu führte, dass er 1969 nach New York – zunächst um am CPEMC zu studieren – umsiedelte und dort bis 1975 blieb.⁵⁰³ In ähnlicher Weise setzte Jorge Antunes seine elektroakustische Arbeit in Europa fort, wo er zwischen 1970 und 1971 am Institut voor Sonologie in Utrecht und anschließend bis 1973 bei der Groupe de Recherches Musicales (GRM) in Paris kompositorisch aktiv war. Dazu kam eine im Jahr 1977 abgeschlossene Promotion an der Université Paris VIII,⁵⁰⁴ obwohl Antunes bereits im Jahr 1973 nach Brasilien zurückgezogen war, um eine Lehrtätigkeit an der Universidade de Brasília zu übernehmen und das dortige von Carvalho um 1960 gegründete elektroakustische Studio neu einzurichten.⁵⁰⁵

Ebenfalls international geprägt war die Laufbahn des argentinischen Komponisten Eduardo Kusnir. Er studierte zwischen 1956 und 1961 in Bulgarien und war danach von 1962 bis 1965 als Leiter des Ballet Nacional in Kuba tätig. Nach seinem CLAEM-Stipendium (1969–1970) wanderte Kusnir nach Europa aus, wo er am Institute for Psychoacoustics and Electronic Music

⁵⁰² Vgl. dazu GANDARIAS, 2008.

⁵⁰³ Siehe DEL MÓNACO, 2014.

⁵⁰⁴ Die Dissertation hieß *Son Nouveau, Nouvelle Notation* und wurde von Daniel Charles betreut. URL: <http://jorgeantunes.com.br/pt/biografia/compositor/> Stand: 15.12.2018.

⁵⁰⁵ Vgl. DAVIES, 1968: 15.

(IPEM) in Gent kompositorisch aktiv war und zusätzlich 1974 an der Université Paris VIII promovierte.⁵⁰⁶ Nach seiner Rückkehr nach Buenos Aires war Kusnir zunächst am zuvor erwähnten CICMAT beteiligt, musste aber nach dem Militärputsch 1976 erneut emigrieren. Er ließ sich zuerst in Puerto Rico und anschließend, ab dem Jahr 1978, in Venezuela nieder,⁵⁰⁷ wo er 1981 am Conservatorio Nacional in Caracas einen Lehrstuhl für elektroakustische Musik begründete und die Leitung des zuvor erwähnten Instituto de Fonología übernahm. Zeitgleich zu den zuletzt erwähnten Komponisten absolvierte auch der Argentinier Luis María Serra nach seinem CLAEM-Stipendium (1967–1968) zwischen 1969 und 1970 mittels eines Stipendiums der französischen Regierung einen Studienaufenthalt bei der GRM in Paris und gründete nach seiner Rückkehr das elektroakustische Studio A.R.T.E. 11 in Buenos Aires mit.⁵⁰⁸ Dabei pflegte er einen aktiven Kontakt mit in Paris kennengelernten KomponistInnen wie Françoise Barrière und Christian Clozier, die ihrerseits im Jahr 1975 das gerade erwähnte Studio besuchten.⁵⁰⁹ In diesem Zusammenhang ist nicht zuletzt Coriún Aharonián zu erwähnen, der ebenfalls ab dem Jahr 1969 mittels eines Stipendiums der französischen Regierung einen zweijährigen Studienaufenthalt bei der GRM absolvierte, was für seine musikästhetische Entwicklung im Zuge seiner Rückkehr nach Montevideo ausschlaggebend sein würde.

Zwischen den Biografien der beiden zuletzt erwähnten Komponisten beziehungsweise CLAEM-Stipendiaten lassen sich schließlich bemerkenswerte Parallelen und Unterschiede erkennen. Dabei geht es nicht direkt um ihre internationale Mobilität, sondern um individuelle Stellungnahmen, die in Anbetracht des von Nono 1967 am CLAEM gehaltenen Seminars „Música y palabra“ (Musik und Wort) exemplarisch dargestellt werden können. Denn dieses schien einerseits einen tiefen Eindruck bei Serra zu hinterlassen, indem er sich als begeisterter Chorsänger für die musikhistorischen Aspekte, welche Nono anhand

⁵⁰⁶ Kusnir promovierte auch bei Daniel Charles und mit der Arbeit *Brindis. La musique, estelle un langage universel?* betreute. URL : <http://www.sicht.ucv.ve:8080/cediam/kusnir.htm> Stand: 15.12.2018. Siehe Anm. Nr. 504.

⁵⁰⁷ Eigenen Angaben nach wurde Kusnir vom Konservatorium der Stadt Buenos Aires im Zusammenhang mit der Machtübernahme der Militärdiktatur im März 1976 entlassen. URL: <http://www.sicht.ucv.ve:8080/cediam/kusnir.htm> Stand: 15.12.2018

⁵⁰⁸ Siehe VAZQUEZ, 2015: 246f.

⁵⁰⁹ Nach OROBIGT et al, 2003: 98f.

von Chormusik der Renaissance thematisierte, zutiefst interessiert habe.⁵¹⁰ Hingegen hob Aharonián aus den behandelten Inhalten das Problem der textuellen Verständlichkeit hervor, die ihm zufolge nach jenem Seminar für viele StipendiatInnen an ästhetischer Relevanz gewonnen hatte und bei seinem elektroakustischen Werk *Que* eine zentrale Bedeutung haben sollte.⁵¹¹ Auch wurde die Arbeit bei der GRM von beiden Komponisten unterschiedlich eingeschätzt. Während Serra die Pariser Herangehensweise positiv beurteilte und Schaeffers solide Methodik hervorhob,⁵¹² äußerte sich Aharonián mehrfach kritisch gegenüber Schaeffer sowie dessen Arbeitsweise im GRM.⁵¹³ An dieser Stelle ist Aharoniáns kritische Einstellung bedeutend, da sie sowohl eine individuelle als auch kollektive Relevanz zu erlangen vermochte. So gehört im Folgenden ein von ihm konzipiertes Projekt berücksichtigt, welches ein Gegengewicht zu der gerade thematisierten internationalen Mobilität darstellte und kontinentale Reichweite infolge des aufgelösten CLAEM anstrebte.

CLAMC

Die Kontinuität der elektroakustischen Komposition in Buenos Aires war keineswegs das einzige Gegenbeispiel zur internationalen Mobilität der CLAEM-StipendiatInnen. In diesem Kontext wurden die Cursos latinoamericanos de música contemporánea (CLAMC) (Lateinamerikanische Kurse für zeitgenössische Musik) als ein Integrationsversuch ins Leben gerufen, welcher primär einem auf das CLAEM zurückzuführenden pädagogischen Modell folgte. Dabei handelte es sich um fünfzehn zweiwöchige zwischen 1971 und 1989 in verschiedenen Städten Lateinamerikas durchgeführte Kurse, in deren Mittelpunkt die zeitgenössische Kunstmusik stand und die konzeptionell weit über die bloße Mitteilung musikalischen Wissens hinausgingen.⁵¹⁴ Das Ziel bestand vielmehr darin, einen in Lateinamerika verorteten Treffpunkt zu schaffen, an dem sich

⁵¹⁰ Vgl. VAZQUEZ, 2015: 250.

⁵¹¹ Vgl. VAZQUEZ, 2015: 37.

⁵¹² Vgl. VAZQUEZ, 2015: 247.

⁵¹³ Im Jahr 1992 schrieb Aharonián bspw. Folgendes: „El ingeniero y músico aficionado Pierre Schaeffer (Nancy, Francia, 1910) liderará un grupo de técnicos y compositores en París, preocupándose excesivamente por la publicitación de su nombre y el juego de poder.” AHARONIÁN, 1992: 53. Es sei dazu erwähnt, dass Aharonián in der letzten Fassung dieses Aufsatzes auf den letzten Satz verzichtete. Siehe AHARONIÁN, 2014a: 108.

⁵¹⁴ Eine Zusammenfassung der Kurse sowie entsprechender Mitwirkender findet man in AHARONIÁN, 2007.

MusikerInnen und KomponistInnen zusammenschließen. Weiterhin sollten diese Veranstaltungen keine institutionelle Verankerung haben und dies als Teil einer ideologischen Stellungnahme, welche die OrganisatorInnen aus heutiger Sicht im Kontext der damaligen kulturpolitischen Lage in Lateinamerika konzipierten.

So beschrieb die argentinisch-uruguayische Komponistin Graciela Paraskevaídís (1940–2017) die Zielsetzung der CLAMC wie folgt: „Die Kurse wirken als künstlerische Anregung, historische Herausforderung und konzeptuelle Sprengkraft für die jungen Lateinamerikaner, die sich mit dem breiten Spektrum der eigenen Problematik befassen und auseinandersetzen wollen. Sie bieten jährlich nicht nur Ausbildungs- und Diskussionsmöglichkeiten an, sondern bedeuten auch eine entscheidende Antriebskraft und eine unleugbare Option, deren Vervielfältigungseffekt dazu beiträgt, das lateinamerikanische Bewußtsein zu erreichen und zu verstärken, damit der Prozess, der zur endgültigen Überwindung der Kolonialsituation führt, auch kulturell zustandekommt.“⁵¹⁵ Damit schien die damalige CLAEM-Stipendiatin (1965–1966) die Kurse als ein kulturelles Handeln aufzufassen, das auf eine mit der Region verbundene Essenz ausgerichtet war und aufgrund der ökonomischen Machtasymmetrien, die Lateinamerika im internationalen Vergleich benachteiligten, gesellschaftspolitische Nuancen aufzeigte. Kurz formuliert wurden die CLAMC als ein Ausdruck kulturellen Widerstands gedacht.

In diesem Sinne lässt sich dem zitierten Auszug weiterhin entnehmen, dass das „lateinamerikanische Bewußtsein“ sowie das „Spektrum der eigenen Problematik“ die Definition jener Elemente verlangten, die für die CLAMC entweder konstitutiv waren oder ausgeschlossen beziehungsweise als Gegenmodell angenommen werden mussten. Daher hatten die Kurse im Vergleich zum privat geförderten CLAEM zwar keinen institutionalisierten Charakter, zeigten aber eine äußerst vielfältige Lehrkraft auf, die mit der musikästhetischen Offenheit der vorangegangenen argentinischen Einrichtung assoziiert werden kann. In ähnlicher Weise stand das Konzept der CLAMC, bei denen eine hierarchielose Interaktionsdynamik zwischen Studierenden und Lehrkräften wesentlich war,⁵¹⁶

⁵¹⁵ PARASKEVAÍDIS, 1982: 99.

⁵¹⁶ Hinsichtlich der eingeladenen Lehrkraft fügte Paraskevaídís hinzu: „Sie werden auch aufgefordert, sich in die Studentengruppe zu integrieren: diese besteht aus Komponisten, Interpreten,

den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik kritisch gegenüber. Sie wurden zugleich als Vorbild und Gegenbild für die CLAMC konzipiert.⁵¹⁷

Dementsprechend lehnten die uruguayischen Komponisten Conrado Silva und Coriún Aharonián als Mitgründer der CLAMC eine von ihnen in Darmstadt erlebte Arbeitsweise ab, die sie als ausschließend betrachteten.⁵¹⁸ Diese Stellungnahme wurde exemplarisch durch die Rezension dargestellt, die Luigi Nono in Rückblick auf seine Teilnahme am Seminar „Música y sociedad“ (Musik und Gesellschaft) bei den ersten 1971 in Uruguay stattgefundenen CLAMC verfasste und wie folgt lautete: „Der Kurs wurde von einem warmen und menschlichen Charakter, einer direkten Kommunikation und einem regen, dort entstandenen Interesse belebt, mit langen und kontinuierlichen, anti-akademischen und anti-autoritären Diskussionen. Ganz im Gegenteil zu den europäischen Musikkursen, die einen akademischen, autoritären Charakter haben und auf der individuellen, einseitigen ‚Persönlichkeit‘ von Musikern beruhen, wovon das schlechteste Beispiel der Darmstädter Sommerkurs in der Bundesrepublik Deutschland ist. Ein Kurs, der sich darauf beschränkt, seine eigene technisch-ästhetische Vision gemäß des ‚Mythos der Technifizierung als Fortschritt‘ durchzusetzen, der der Position der staatlichen, europäischen und nordamerikanischen Musik entspricht – ein wahrhaft kulturelles Instrument also, das die gegenwärtige kapitalistische und imperialistische Herrschaft unterstützt.“⁵¹⁹

Musikwissenschaftlern, Musiklehrern, Studenten verschiedener musikalischer Fächer und auch aus Personen anderer Disziplinen, die sich für die aktuellen kreativen musikalischen Ereignisse interessieren. Auf diese Art wird es möglich, ein Maximum an fruchtbaren Kontakten zu erreichen, innerhalb eines Rahmens, der nicht hierarchisch-akademisch ist.“ PARASKEVAÍDIS, 1982: 99f.

⁵¹⁷ Vgl. PARASKEVAÍDIS, 2013b: 57.

⁵¹⁸ Es sei dazu erwähnt, dass Silva die Darmstädter Ferienkurse im Jahr 1963 und 1964 besucht hatte, Aharonián dagegen 1970 und 1974. Mit Blick auf die Ausschließungsproblematik bei den Darmstädter Kursen schrieb Hermann Danuser über „Strategien der Kompensation“, welche man im Kontext der vorliegenden Untersuchung dem Entstehungskonzept der CLAMC beimessen dürfte. Siehe DANUSER, 1997: 372. Zum Gruppenselbstverständnis siehe auch DANUSER, 1997: 364f.

⁵¹⁹ [Le cours fut animé d’un caractère chaleureux et humain, une communication directe et d’un vif intérêt s’y produisit, avec de larges et continues discussions antiacadémiques et antiautoritaires (tout le contraire de cours de musique européens, qui ont un caractère académiques et autoritaires, sont basés sur la «personnalité» individuelle et unilatérale de musiciens, et dont le pire exemple est le cours d’été de Darmstadt en République Fédérale d’Allemagne, cours qui se limitent à imposer leur propre vision esthétique-technique, selon le «mythe de la technification comme progrès», correspondant à la position de la musique officielle et gouvernementale, européenne et nord-américaine, véritable instrument culturel que soutient la domination capitaliste et impérialiste actuelle)]. NONO, 1993 : 406.

An dieser Stellungnahme lässt sich zum einen Nonos fruchtbarer Einfluss erkennen, denn die Kontaktaufnahme zwischen ihm, Aharonián und Silva im Jahr 1967 in Buenos Aires schien nun in der Zielsetzung der CLAMC aufzublühen und nicht zuletzt eine Legitimierung für die CLAMC-Mitwirkenden zu bieten.⁵²⁰ Es wäre jedoch nicht geeignet, aus dem zitierten Auszug einen Gegensatz zwischen den CLAMC und den Darmstädter Kursen abzuleiten, denn beide Veranstaltungen teilten gemeinsame Aspekte, darunter eine durchaus vergleichbare, internationale sowie identitätsstiftende Vernetzung.⁵²¹ Sofern die Einzigartigkeit einer kompositionsgeschichtlichen Stunde-Null in der deutschen Nachkriegszeitmusik und deren Reflexion in den frühen Darmstädter Kursen weder heruntergespielt noch mit anderen Projekten gleichgesetzt wird, lässt sich hinter dem zu Recht international gewordenen Diktat des kompositorischen Neuen eine Zukunftsvision erkennen, die auch der CLAMC zugrunde lag und auch mit den frühen Darmstädter Kursen assoziiert werden kann.

Die Zukunftsvision der CLAMC fasste Paraskevaídis wie folgt zusammen: „Die Suche nach der eigenen Identität und Ausdrucksform wird angestrebt, ausgehend von einer wirklich neuen Basis und für eine wirklich neue Zukunft, in der Lateinamerika auch eine relevante Rolle innerhalb der Dritten Welt spielen wird.“⁵²² Gewissermaßen als kompositorisches Korrelat zu dieser tief in ihrer Entstehungszeit verwurzelten Vision, legten die OrganisatorInnen der CLAMC großen Wert auf die elektroakustische Musik, welche unter den behandelten Themen eine starke Präsenz sowohl auf kompositorischer als auch auf pädagogischer Ebene zeigte.⁵²³ Bereits 1971 hielt Silva bei den ersten CLAMC den Vortrag „Música y computación“ (Musik und Informatik), dessen Inhalt zweifelsohne auf seine Teilnahme an den 18. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt im Jahr 1963 und die dortige Mitwirkung von Lejaren Hiller zurückzuführen war.⁵²⁴ In diesem Zusammenhang muss aber auf einen grundlegenden Unterschied hingewiesen werden: Die elektroakustischen Akti-

⁵²⁰ Über die Kontaktaufnahme zwischen Nono, Aharonián und Silva siehe VAZQUEZ, 2015: 34.

⁵²¹ Vgl. KOVÁCS, 1997: 62f., 66.

⁵²² PARASVEKAÍDIS, 1982: 99.

⁵²³ Vollständige Information über die elektroakustische Musik bei den CLAMC findet man in PARASKEVAÍDIS, 2013.

⁵²⁴ Vgl. PARASKEVAÍDIS, 2014b. Auch dazu DECROUPET, 1997: 118.

vitäten bei den CLAMC befassten sich nicht nur mit kompositorischen Neuerungen, für welche die technologischen Voraussetzungen in Lateinamerika noch nicht überall so weitreichend gegeben waren, sondern vor allem und von Anfang an mit der kreativen Aneignung verfügbarer Technologien vor Ort. Damit trat eine Problematik in den Vordergrund, die in der vorliegenden Untersuchung durch die Laufbahnen von César Bolaños und Joaquín Orellana nach ihren jeweiligen CLAEM-Aufenthalten vertreten ist und bei den Diskussionen über die elektroakustische Musik während der ersten CLAMC auch sehr wichtig war.⁵²⁵

In diesem Kontext hielt Orellana bei den 4. CLAMC im Jahr 1975 das Seminar “Problemas de la creación musical en Latinoamérica” (Probleme der musikalischen Kreation in Lateinamerika) und führte einige seiner in Guatemala-Stadt realisierten elektroakustischen Werke in einem Konzert vor, welches bedeutende rezeptionsgeschichtliche Folgen haben würde. Der dort anwesende US-amerikanische Komponist Gordon Mumma (geb. 1935) rezensierte hierzu: „Joaquín is a mystery and so is his music, with its uncanny sense of how to mix and cross-fade sounds. He often works with real sounds, not in a concrete fashion but in a hyper-evocative cinematic montage that flows forcefully. When he uses an obvious technique, such as a fractional speed change or a simple sound reversal, the continuity and context are so skilled, that I am not distracted by the technique.”⁵²⁶ Diese Eindrücke zeugen von einem kompositorischen Problem, das die Anpassungsfähigkeit an ärmlich ausgestatteten Studios herausforderte, sowie von einem thematischen Schwerpunkt bei den ersten CLAMC. Im Einklang dazu hielten die argentinischen Komponisten Oscar Bazán und Eduardo Bértola bei den 5. CLAMC im Jahr 1976 jeweilige Seminare zur „Música austera“ (Karge Musik) sowie „Música electroacústica pobre“ (Arme elektroakustische Musik), in denen sie die Komposition elektroakustischer Musik anhand

⁵²⁵ Hierauf bezog sich bspw. der brasilianische Komponist und Musikwissenschaftler José Maria Neves, welcher ab 1978 aktiv bei den CLAMC mitwirken würde, in einem 1975 gehaltenen Vortrag wie folgt: „La formation de compositeurs est peu conforme à la réalité: après un apprentissage plus ou moins long d'utilisation d'un studio-type, les compositeurs ne peuvent plus retrouver ces conditions de travail; et ils ne savent pas se restreindre à des conditions plus modestes. L'imagination et la technique apprise ne se marient pas facilement. Et il y a la formidable confusion entre la quantité et la qualité des moyens disponibles et le résultat final du travail. Seule l'oeuvre compte, il faut le dire, et non les conditions de sa réalisation.“ NEVES, 1978.

⁵²⁶ MUMMA, 2015: 225f. Über das fragliche Konzert siehe auch PARASKEVAÍDIS, 2014.

verhältnismäßig prekärer technischer Mittel thematisierten.⁵²⁷ Zusammengefasst formuliert ging es dabei um das ästhetische Urteil über eine regional geprägte elektroakustische Musik, welche anhand neuer Maßstäbe eingeschätzt werden musste.

Von diesem Austausch zwischen KomponistInnen ausgehend theorisierte Paraskevaídis über Gemeinsamkeiten zwischen analogen elektroakustischen Werken lateinamerikanischer KomponistInnen der 1970er Jahre und skizzierte rückblickend ein musiktheoretisches Konzept, welches sich nicht nur auf damalige Begegnungen, sondern auch auf einige in der elektroakustischen Musik musiktechnisch belegbaren Aspekte zu stützen schien. So ist in einem 1992 veröffentlichten Aufsatz über die Bedeutung der elektroakustischen Musik lateinamerikanischer KomponistInnen Folgendes zu lesen: „Natürlich wird die Situation ‚importiert‘ ebenso wie es bei der Aneignung des Dodekaphonismus Ende der 1930er und Anfang der 1940er Jahre gewesen war. Jedoch sollte das gleiche, das bei einigen jener Fälle damals geschah, auch mit einigen elektroakustischen Vorschlägen der 1970er Jahre geschehen. Nämlich, dass sie dazu dienten, das Vorbild und dessen Vorschläge dialektisch umzugestalten und sie – viel tiefgreifender als jene des Dodekaphonismus – in eine Option zu integrieren, die in die Technik, die Ästhetik, den Inhalt und den Ausdruck eingriff, und eine wahrhaftige und überraschende, kreative Alternative anbietet.“⁵²⁸

In ihrer Interpretation lässt sich zum einen eine Legitimationsstrategie erkennen, durch welche die in der vorliegenden Untersuchung bereits thematisierte kompositorische Rezeption der mitteleuropäischen Neuen Musik als ein Prozess musikalischer Aktualisierung aufgefasst wird, welche später ein musikhistorisches Korrelat in der elektroakustischen Musik zu haben scheint. Zum anderen wird eine Integration zwischen elektroakustischen Kompositionen angedeutet, die klangliche Parallelen aufzeigen. Die Komponistin wies an einer weiteren Stelle ihres Aufsatzes auf gemeinsame Elemente hin, welche für einige

⁵²⁷ Vgl. dazu PARASKEVAÍDIS, 2014.

⁵²⁸ [Naturalmente que –una vez más, y tal como había sucedido a fines de la década de 1930 y comienzos de la de 1940 con la adopción del dodecafonismo– la situación es “importada”. Pero, como sucedió en algunos casos con este último en ese momento histórico, sucederá también en el caso de algunas de las propuestas electroacústicas de 1970: es decir servirán, para dialectizar el modelo original y sus propuestas, e integrarlas –mucho más aún que las del dodecafonismo– a una opción que afecta a la técnica y la estética, el contenido y la expresión del mismo, y ofrecerlo como verdadera y sorprendente alternativa de creación.]. PARASKEVAÍDIS, 1992: 47.

elektroakustische Kompositionen „unverwechselbar sowie kennzeichnend“ seien. Sie listete diese auf: „[D]er gewollt nicht diskursive Ablauf; die Vorliebe für mikrophonisches Material (aus dem Rundfunk oder der Umgebung), welches zum Teil oder komplett als Klangquelle genutzt wird; der harte Schnitt bei der Montage; ein überraschend eingesetzter Humor; das Dramatische ohne Rhetorik; der Einsatz der Stimme, sei es als (gesprochenes, rezitiertes, vervielfachtes, verzerrtes, montiertes, kaschiertes) Wort, sei es als „Gesangs“-Varianten (gewiss nicht der europäischen Intonation gemäß); der Einsatz von Stille; ein breiteres Spektrum des sich Wiederholenden.“⁵²⁹ Angesichts dieser musiktechnischen beziehungsweise ästhetischen Merkmale ist schließlich zu betonen, dass diese Auflistung auf keine Besonderheit hinzuweisen vermag, da die Eigenart der elektroakustischen Musik lateinamerikanischer KomponistInnen sich in Gegenüberstellung zu als importiert bezeichneten Vorbildern herauszustellen scheint. Die letzten werden aber in der Argumentation weder erwähnt noch beschrieben. Andererseits stellen einige der genannten Merkmale keine musikstilistische Eigenart der elektroakustischen Komposition dar, so zum Beispiel Stille, Humor sowie der sogenannte nicht diskursive musikalische Ablauf.⁵³⁰

Der angestellte Vergleich zwischen elektroakustischen Kompositionen war durch die analoge Technik in der Zeit der CLAMC bedingt. Diese Technologie entsprach dennoch Anfang der 1990er Jahre aufgrund des Einsatzes persönlicher Computer und der zunehmenden Individualisierung der kompositorischen Praxis nicht mehr dem allgemeinen musiktechnischen Usus. Auch hatte damals die musikästhetische Integration im Sinne einer lateinamerikanischen Essenz ihre originären Züge eingebüßt, da der geopolitische Kontext der CLAMC sich unter anderem durch die allmähliche Rückkehr der Demokratie

⁵²⁹ [De entre los evidentes elementos referenciales que juegan de eventual común denominador para una posible aproximación a ellas, resultan inconfundibles y distintivos: a) lo voluntariamente a-discursivo del transcurso, b) la preferencia por el material microfónico (radial o ambiental) parcial o totalmente utilizado como fuente básica, el montaje de corte duro, c) el humor manejado sorpresivamente, ch) lo dramático sin retórica, d) la utilización de la voz, sea en palabra (hablada, recitada, multiplicada, distorsionada, montada, camuflada), sea en variedades de “canto” (de emisión no europea, por cierto), e) el uso del silencio, f) un amplio espectro de lo reiterativo]. PARASKEVAÍDIS, 1992: 47.

⁵³⁰ Ergänzend sei erwähnt, dass die Komponistin die Unmöglichkeit einer umfassenden Annäherung zugab und diese in ihre Argumentation miteinschloss. Dazu schrieb sie: „Habrà que convenir en las extremos y múltiples diferenciaciones que impiden en este espacio un estudio comparativo de los puntos de partida que podrían tener en común estas obras y las divergencias con las que podríamos relacionarlas, que las alejan de cualquier aproximación simplificadora“. PARASKEVAÍDIS, 1992: 47.

nach Lateinamerika und die weltgeschichtlichen Ereignisse um das Jahr 1989 verändert hatte. Schließlich muss aber betont werden, dass manche der von Paraskevaídis diskutierten elektroakustischen Kompositionen aufgrund ihrer Eigenheit sowie des mit ihnen einhergehenden Identitätsbegriffs Ausgangspunkte für Erkundungen anbieten können. Denen sind die folgenden Abschnitte gewidmet.

III. Lesarten der elektroakustischen Musik

Die elektroakustische Musik lateinamerikanischer KomponistInnen entstand im Spannungsfeld zwischen neuen technologischen Mitteln und individueller Kreativität. Sie war von einer Medienbedingtheit gekennzeichnet, welche die Verwirklichung der im vorangegangenen Kapitel erörterten, kompositorischen Ansätze bestimmte. In diesen wurden experimentelle, verhältnismäßig systematische sowie pädagogisch durchstrukturierte Auseinandersetzungen erkannt, denen allesamt die Suche nach kompositorischen Neuerungen zu eigen war. Von den musikhistorischen Anfängen bis Ende der 1960er Jahre bildete die elektroakustische Musik die modernste kompositorische Tendenz, der ein Komponist beziehungsweise eine Komponistin im Kontext regionaler industrieller Modernisierungen und vor allem im Hinblick auf die zeitgenössische Kunstmusik mitteleuropäischer Prägung nachgehen konnte. Dieser Bezug zu Europa präsentierte sich jedoch als ein vielfach ausgelegtes Legitimationskriterium, das – wie bereits gezeigt – nicht nur die elektroakustische Musik, sondern auch die vorelektroakustische Aneignung der mitteleuropäischen Neuen Musik sowie die Musikhistoriographie über die Kolonial- und Nationalmusik exemplarisch geprägt hatte. In diesem Sinne ließen sich im ersten Kapitel vielfältige Umdeutungen einer diskursiven Beziehung zwischen als lokal und fremd konzipierten Elementen bemerken, welche zur diskursiven Gestaltung der erkundeten Gegenstände beitrugen und deren Reichweite weit über einzelne Sprachräume oder musikstilistische Ausrichtungen hinausging.

In der untersuchten Fachliteratur wurden mehrere Komponistenfiguren ergründet, deren jeweilige Individualität sich diskursiv in einem erkenntnistheoretischen Kontext herausbildete und nicht zuletzt Verbindungen zwischen auf den ersten Blick gegensätzlichen Tendenzen herzustellen ermöglichte. So wurde nahegelegt, dass die im ersten Kapitel untersuchte Identitätsgestaltung einem Diskurs unterlag, dessen Charakteristika bis in die Entstehungszeit der elektroakustischen Komposition gültig blieben. Er bestimmte sogar die kreative Auseinandersetzung mit dem elektroakustischen Medium. Diese Annahme basierte dennoch auf Kontinuitäten und Brüchen, die im Hinblick auf biografische, berufliche sowie kompositorische Entwicklungen zu Beginn der vorliegenden Untersuchung vorausgeschickt worden waren. Diese entsprachen zudem einem mehrdimensionalen Identitätsbegriff, welcher dazu beitrug, im erörterten Musikschritftum für jeden Komponisten beziehungsweise jede Komponistin bedeutungsvolle Unterschiede und Parallelen festzustellen.

Weiterhin ging die oft thematisierte Diskontinuität staatlich geförderter elektroakustischer Musik auf eine in der Region häufige politische Instabilität zurück, welche die Entwicklung elektroakustischer Praxis in einzelnen Städten oder Ländern beeinträchtigte, aber dennoch die unermüdliche, oft internationale Arbeit mehrerer elektroakustischen KomponistInnen nicht gänzlich unterbrach. Bei diesen fiel außerdem eine Mobilität auf, die Studienaufenthalte in Europa oder Nordamerika mit einschloss und ein Modell für das mehrfach diskutierte Centro latinoamericano de altos estudios musicales (CLAEM) in Buenos Aires zu bilden schien, wo ein aus heutiger Sicht einmaliger internationaler Austausch zwischen lateinamerikanischen und hauptsächlich mitteleuropäischen sowie US-amerikanischen KomponistInnen stattfand. Darüber hinaus bot das Studium der von 1964 bis 1970 am CLAEM realisierten elektroakustischen Musik im zweiten Kapitel einerseits musikanalytische Beweise für individuelle Auseinandersetzungen mit dem elektroakustischen Medium. Denn manche KomponistInnen gingen von thematisch und musiktechnisch einzigartigen Kriterien aus, die mit ihren biografischen Hintergründen zusammenhingen und sich deshalb in verhältnismäßig hochdifferenzierten elektroakustischen Kompositionen widerspiegelten. So wurden elektroakustische Werke erkundet, deren musiktechnische sowie ästhetische Dimensionen die Verinnerlichung der am CLAEM vermittelten pädagogischen Richtlinien und dadurch vergleichbare – teilweise ähnliche – Klangwelten aufzeigten. Im Vergleich dazu kamen andere Kompositionen zum Vorschein, die allgemein betrachtet nicht so sehr die kompositorische Lehre am CLAEM, sondern eine Lokalität betonten, die zu Beginn der vorliegenden Untersuchung als ein mehrdimensionales Interaktionsfeld für individuelle Identitäten – mit Resonanzen auf kompositorischer Ebene – aufgefasst wurde. Hierzu ist aber nicht zuletzt zu betonen, dass diese Lokalität auf einem in erster Linie gesellschaftlich konzipierten Identitätsbegriff beruhte und somit nicht nur in der untersuchten elektroakustischen Musik, sondern auch im vorelektroakustischen Musikschrifttum erkannt werden konnte.

Mehrfach auftauchende Lokalitätsbezüge wurden im ersten Kapitel aus speziellen Gegenständen und musikhistorischen Kontexten erschlossen. Dabei war eine gesellschaftliche Dimension bedeutend, welche die diskursive Konstruktion der Komponistenfiguren prägte und in Anbetracht des zweiten Kapitels über die musikästhetischen Grenzen einzelner elektroakustischer Kompositionen hinausging. Auf der Grundlage dieses Erkenntnisgewinns und unter Berücksichtigung der Medienbedingtheit analoger elektroakustischer Musik wird im Folgenden ein interpretatorischer Weg

beschritten, auf dem die kompositorischen Besonderheiten einzelner Werke aus der Perspektive unterschiedlicher Lesarten ausgelotet werden. Sie lassen sich sowohl aus dem zuvor erörterten vorelektroakustischen Musikschrifttum als auch aus der Eigenart bereits analysierter elektroakustischer Kompositionen ableiten.

1. Gedächtnis

Die diskursive Gestaltung der Komponistenfigur zeigte je nach untersuchtem Gedankenstrang differenzierte Züge auf, die dennoch die Feststellung gemeinsamer Elemente nicht ausschlossen. So wurden im untersuchten Musikschrifttum unterschiedliche Vergangenheitsbezüge erkannt, die nun als symbolische Konstruktionen in einer konnektiven Struktur verstanden werden. Diese bindet menschliche Gemeinschaften zusammen und umfasst dabei die Gestaltung individueller sowie kollektiver Identitäten.⁵³¹ In diesem Kontext werden Vergangenheitsbezüge als die zeitliche Dimension von Kultur begriffen, wo sich Identitäten durch die Aktualisierung einer gemeinsamen Vergangenheit herausbilden und entwickeln.

Im ersten Kapitel war dies an der musikwissenschaftlichen CLAEM-Abteilung zu erkennen, denn diese deutete eine musikhistorische Sichtweise an, in der die Kolonialmusik als ein den Kontinent umfassendes Desiderat konzipiert wurde. Dass die Kolonialmusik ein Forschungsschwerpunkt in einer Einrichtung sein konnte, die programmatisch auf die Ausbildung lateinamerikanischer KomponistInnen abzielte, zeugt weiterhin von einem Dialog zwischen Komposition und Musikwissenschaft. (Exemplarisch dafür war das zuvor erwähnte Interesse Ginasteras für die erste auf dem amerikanischen Kontinent entstandene und aufgeführte Oper.)⁵³² Dieser Vergangenheitsbezug zeigte sich zudem grundlegend für die national orientierten Lektüren, die mittels einer essentialistischen Konzeption die Kolonial- und die Nationalmusik als Symbol vergangener Errungenschaften auffassten. Dabei wurde zum einen eine diskursive Gleichsetzung erkannt, da die dargestellte Individualität der kolonialen Komponisten einem übergreifenden Konstrukt zu unterliegen schien und deshalb – aus heutiger Sicht – zum Großteil undifferenziert interpretiert wurde. Zum anderen ließen sich in diesem mit der Idee der Nationalmusik einhergehenden diskursiven Netz unter-

⁵³¹ Vgl. dazu ASSMANN, 2000: 16f.

⁵³² Siehe dazu Anm. Nr. 127.

schiedliche Interpretationen erkennen, welche als Reaktualisierungen einer auf mehreren Ebenen gemeinsamen Vergangenheit aufgefasst wurden. So ist der Vergangenheitsbezug am Beispiel der Oper *Il Guarany* (1870) zu erwähnen, deren indianische Thematik einem Strang des literarischen Indianismo entsprach und deshalb an der symbolischen Konstruktion der brasilianischen Nation mitzuwirken vermochte. Entgegen diesem romantischen Vergangenheitsbezug stellte das für den brasilianischen Modernismo charakteristische Konzept der Anthropophagie eine Reaktion dar, die – kurz formuliert – die Gestaltung einer lokal geprägten modernen Kunst als die Aneignung vergangener Modelle sah. (So deutete die Anthropophagie die kulturelle indianische Vergangenheit um und sollte somit für spätere Auseinandersetzungen mit der Besonderheit künstlerischer Produktion in Lateinamerika wichtig sein.)

In Zusammenhang mit dem modernistischen Blick auf die Vergangenheit muss auf Villa-Lobos' exemplarische Verwendung einer authentisch indianischen Melodie in seinem *Chôros n°10* (1926) hingewiesen werden, da der Komponist darin einen Lokalitätsbezug vornahm, welcher ungeachtet musikhistorischer Besonderheiten mit anderen Versuchen, die Zeitdimension einer lokalen Kultur durch die Reaktualisierung indianischer Elemente zu porträtieren, verglichen werden darf.⁵³³ Es muss indes hervorgehoben werden, dass die für die Vertreter der Neuen Musik in den 1940er Jahren typische Ablehnung musikalischer Lokalitätsbezüge wie der gerade erwähnten ein Anzeichen dafür war, dass in jener Zeit die Anwendung solcher Klangindexe noch eine symbolische Relevanz besaß, das heißt im Gegensatz zur Neuen Musik nichts von ihrer Kraft einzubüßen schien. Vor diesem erkenntnistheoretischen Horizont entstand die im zweiten Kapitel untersuchte elektroakustische Musik als Ausdruck einer kompositorischen Modernisierung, die sich zunächst der Darstellung von kultureller Lokalität entzog und zugleich eine vorwiegend experimentelle Herangehensweise andeutete. Dieser Prozess spiegelte die Rezeption der Pariser, Kölner sowie Mailänder elektroakustischen Musik wider und schien insgesamt die Idee einer zeitgenössischen Kunstmusik im wörtlichen Sinne zu verkörpern.

Für die Zwecke des vorliegenden Kapitels ist wichtig anzumerken, dass unter den zuvor erörterten Werken zwei Ansätze thematisiert wurden, die einen zu den oben erwähnten Konzepten ähnlichen Vergangenheitsbezug erkennen lassen. So war die

⁵³³ Dass die indianischen Bezüge bei Villa-Lobos keine Besonderheit seines Schaffens waren, steht auf musikhistorischer Ebene nicht zur Debatte. Siehe bspw. einen Überblick über Carlos Chávez' *Sinfonía india* (1936) in STEVENSON, 1968: 145–150.

Idee, die präkolumbische Vergangenheit im Kontext einer multimedialen künstlerischen Produktion klanglich darzustellen, grundlegend für die monophone elektroakustische Ballettmusik *El paraíso de los ahogados* (1960, 16'40'') des mexikanischen Komponisten Carlos Jiménez Mabarak (1916–1994) sowie für das autonome stereophone Werk *Guararia repano* (1968, 14'20'') des chilenischen Komponisten José Vicente Asuar (1933–2017).⁵³⁴ Mit dieser Zielsetzung bedienten sie sich bestehender Klangaufnahmen indianischer Musik und integrierten dadurch klangliche Vergangenheitsbezüge in ihre elektroakustischen Kompositionen, welche zwar im Rückblick auf die Anwendung indianischer Elemente in der Kunstmusik Lateinamerikas kein konzeptuelles Novum waren, aber in Anbetracht der medialen Spezifität elektroakustischer Musik eine durchaus neue Dimension aufzeigten. Diese Klangaufnahmen stellten rituelle Handlungen indianischer Kulturen mit einer einzigartigen akustischen Unvermittelbarkeit dar und dürfen damit als eine elektroakustische Reaktualisierung der kulturellen Vergangenheit verstanden werden, deren klangliche Spuren vorab in einem Medium gespeichert und durch die kompositorische Aufarbeitung umgedeutet wurden. Für die Interpretation einer solchen Dynamik bietet der Begriff des medialen Gedächtnisses ein theoretisches Konstrukt, das die kompositorische Funktionalisierung bestehender Klangaufnahmen aufzugreifen erlaubt.⁵³⁵ Dieser Begriff lässt sich sowohl in einer individuellen, physiologischen Dimension auffassen, die mit dem emotionell geprägten Erinnerungsvermögen des Menschen einhergeht, als auch auf einer kollektiven Ebene, in der die selektive Reaktualisierung einer gemeinsamen Vergangenheit als konstitutiv für die Gestaltung einer Gemeinschaft verstanden werden kann.

Bei den oben genannten elektroakustischen Kompositionen handelte es sich dennoch um eine Funktionalisierung zweiter Ordnung. Denn die Komponisten nutzten Klangaufnahmen von indianischen Musikinstrumenten und Gesängen, die eine spezifische, mündlich überlieferte Symbolik bezüglich der individuellen sowie kollektiven Identitätsgestaltung in ihren jeweiligen Kulturen hatten. Zwar entging den fraglichen Komponisten elektroakustischer Musik diese kulturelle Dimension, da nach dem aktuellen Wissensstand keine Belege dafür vorliegen, dass sie aufgenommene indiani-

⁵³⁴ Über den Entstehungsort des elektroakustischen Werkes Mabaraks siehe Anm. Nr. 362.

⁵³⁵ Dabei geht der Verfasser den Kategorien Funktions- und Speichergedächtnis als zwei Modi der Erinnerung nach. Siehe ASSMANN, 2010: 134, 136. Für ein auf dem aufgenommenen Klang basiertes Studium von Gedächtnisdimensionen und dessen Möglichkeiten siehe BIJSTERVELD, VAN DIJCK, 2009: 14ff.

sche Musik ihrem indigenen symbolischen Wert folgend kompositorisch verwenden, muss aber betont werden, dass die Einbeziehung dieser Klangaufnahmen tatsächlich nur darauf abzielte, einen Vergangenheitsbezug zu den gegenwärtigen lokalen Kulturen im Rahmen kompositorischer Aufträge herzustellen. (Auf konzeptueller Ebene ist außerdem zu erwähnen, dass die Idee eines gespeicherten Gedächtnisses sich nicht nur im aufgenommenen Klang, wie in diesen Beispielen, sondern auch in anderen Dimensionen eines elektroakustischen Werkes materialisieren kann. So können Vergangenheitsbezüge den Werktitel, die kompositorische Absicht sowie den Rezeptionsprozess gleichermaßen umfassen und bedürfen dadurch einer entsprechenden Interpretation.)

Unter Beachtung der medialen Besonderheit elektroakustischer Musik werden im Folgenden Werke analysiert, die Klangaufnahmen im Sinne individueller und kollektiver Vergangenheitsbezüge aufweisen. Obwohl weder Jiménez Mabarak noch Asuar der elektroakustischen Komposition mit Klangaufnahmen weiter nachgegangen sind, lassen sich in ihrer Pionierarbeit die ersten Anzeichen für eine spezielle elektroakustische Praxis erkennen. Dieser gaben sich auch andere KomponistInnen aus Lateinamerika in den 1970er Jahren hin.

Indianische Vergangenheit

Hinsichtlich der Auseinandersetzung mit Vergangenheitsbezügen bietet das stereo-phonie Werk *Creación de la tierra* (1972, 18'19'') (Schöpfung der Erde) der kolumbianischen Komponistin Jacqueline Nova einen exemplarischen Ausgangspunkt. Nachdem sie von 1967 bis 1968 einen Studienaufenthalt als CLAEM-Stipendiatin absolvierte und ihre erste, im zweiten Kapitel diskutierte elektroakustische Komposition *Oposición-fusión* (1968) hervorbrachte, deren strikt kontrollierter musikalischer Verlauf den pädagogischen Einfluss Francisco Kröpfls aufzeigte, kehrte Nova mittels eines Guggenheim-Stipendiums nach Buenos Aires zurück und widmete sich der elektroakustischen Komposition im Estudio de Fonología Musical (EFM) der Universidad de Buenos Aires. Kurz bevor die dortigen Aktivitäten eingestellt wurden, verarbeitete sie unter Kröpfls Beaufsichtigung die bereits bestehende Klangaufnahme eines Ritualgesangs des in der kolumbianischen Provinz Boyacá lebenden Tunebo-Volks und gestaltete damit eine elektroakustische Komposition, deren Titel sich auf einen in dieser indianischen Kultur mündlich überlieferten Vergangenheitsbezug beruft. In

Creación de la tierra besteht das einzige Ausgangsmaterial aus einer singenden Männerstimme, die am Ende des Werkes bei 16'35'' (Dauer: 95'') unverarbeitet zu hören ist und eine Erzählung zu rezitieren scheint, deren repetitiver rhythmischer Charakter die Rekonstruktion des kompositorischen Prozesses ermöglicht.⁵³⁶

Musikanalytisch ist zu belegen, dass die Komponistin einerseits Klangschichten entwarf, in denen die originären Worte und Phoneme dekonstruiert und zu einem Klangkontinuum zusammengefügt wurden, welches zum Beispiel in der ersten und letzten Formeinheit ab 1'18'' und 14'46'' achsensymmetrisch dargestellt wird. Andererseits kreierte Nova aus der elektronisch verarbeiteten Klangaufnahme neue rhythmische Klangschichten, unter denen die mehrschichtige Überlagerung von Rhythmen ab 10'50'' (255'') in der dritten Formeinheit exemplarisch ist. Dies lässt weitere Schlüsse hinsichtlich ihrer kompositorischen Herangehensweise ziehen. So ist zum Beispiel die mehrschichtige Textur bei 12'11'' (28'') in der dritten Formeinheit zu erwähnen, in welcher die zu einer hohen Frequenz transponierte Männerstimme vor einem dichten rhythmischen Hintergrund präsentiert wird, wodurch eine Variation der klanglichen Opposition bei 2'16'' (27'') in der ersten Einheit dargeboten wird. In Bezug auf formgestaltende Prinzipien ist auch eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zwischen den spektral tiefen Klangkonfigurationen jeweils zu Beginn der ersten und dritten Formeinheit in *Creación de la tierra* und ihrem vorangegangenen Werk *Oposición-fusión* bei 27'' (57'') zu erkennen, was die Annahme ermöglicht, dass beiden elektroakustischen Kompositionen das Konzept einer Gegenüberstellung zwischen kontinuierlichen und diskontinuierlichen Klängen zugrunde liegt. Daher scheint die symbolische Dimension des indianischen Ausgangsmaterials bei der kompositorischen Konzeption zweitrangig gewesen zu sein. So betrachtet wäre die Hauptbedeutung, die dieser Klangaufnahme zukommt, nicht in ihrem kulturellen Gedächtnisinhalt, sondern in den kreativen Möglichkeiten zu suchen, welche sie akustisch anbietet.

Zwar deutet die verwendete Klangaufnahme einen Lokalisierungsbezug zur Herkunft der Komponistin an, so muss aber noch beachtet werden, dass Novas Interesse an den regionalen indianischen Sprachen bereits in ihrem Werk *Uerjayas. Invocación a los dioses* (1967) (Uerjayas. Anrufung an die Götter) für Sopranstimme, Männerchor und Orchester gezeigt worden war. Auch dieser Werkstitel hatte seinen Ursprung in der

⁵³⁶ Eine digitalisierte Kopie der Komposition ist zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001512> Stand: 30.5.2019. Zum Werkstitel und dessen Entwicklungen siehe ROMANO, 2002b: 56.

Tunebo-Sprache, nämlich in den sogenannten „Cantos de los nacimientos“ (Geburts- gesängen), welche die Komponistin auszugsweise und einer dem Expressionismus na- hen Stilrichtung folgend vertonte. In diesem Sinne bildet Novas Interesse an den indi- anischen Sprachen keine mit dem elektroakustischen Medium verbundene Besonder- heit. Die Frage, inwieweit sie sich der elektroakustischen Arbeit mit aufgenommenen indianischen Sprachen und deren symbolischer Dimension weiter gewidmet hätte, kann aufgrund ihres frühen Todes im Jahr 1975 nicht beantwortet werden.⁵³⁷ Jedoch sind an dieser Stelle andere, unmittelbar aus elektroakustischen Experimenten resul- tierende Erfahrungen zu erwähnen, die mit dem als Gedächtnisträger konzipierten Klang in anderer Art und Weise umgingen.

Die Verarbeitung akustischer Vergangenheitsbezüge stellt auch Joaquín Orellana durch seine elektroakustische Musik der 1970er Jahre exemplarisch dar. Wie Nova hatte Orellana von 1967 bis 1968 am CLAEM studiert und dort sein elektro- akustisches Werk *Metéora* (1968) komponiert, welches im zweiten Kapitel mit Blick auf sein überwiegend symmetrisch formales Konstruktionsprinzip ergründet wurde. Seine Entstehungsgeschichte war weiterhin ausschlaggebend für Orellanas künftige kompositorische Arbeit, denn die stimmenähnlichen aufgenommenen Klänge in *Metéora* gingen den Experimenten voraus, die der Komponist ab dem Jahr 1968 nach seiner Rückkehr in Guatemala mit mikrophonisch aufgenommenen Klängen durch- führte. Dort fand Orellana einen Ausgangspunkt für seine „Música ideológica“ (Ideo- logische Musik), welche von der akustischen Klangwelt der Alltagsrealität in Guate- mala-Stadt und daher von einer zutiefst in seiner Gegenwart verorteten ästhetischen Sicht gekennzeichnet wurde. Konstitutiv dafür war nicht zuletzt ein grundlegender Vergangenheitsbezug, den Orellana rückblickend wie folgt beschrieb: „Die Verwen- dung fragmentierter Phoneme aus indianischen Sprachen interessierte mich von An- fang an; so habe ich die sanften, die ‚weinerlichen‘ und die harten Phoneme voneinan- der getrennt. Dadurch konnte ich den der indianischen Aussprache zugrundeliegenden Gesang herausfinden. In diesem Gesang ist ein uraltes Leiden präsent, welches sich seit der Zeit der Eroberung, als die Indianer aus Politik und Kultur verdrängt und dazu

⁵³⁷ Über Novas unvollendete elektroakustische Projekte mit indianischen Sprachen informierte die kol- umbianische Komponistin und Musikforscherin Ana Maria Romano. Siehe ROMANO, 2012. Der Ver- fasser bedankt sich bei Frau Romano für die Zusendung einer pdf-Kopie dieses Aufsatzes am 18.12.2014 per E-Mail.

versklavt wurden, fortsetzt. (...) Diese Situation drücke ich in meiner Musik durch die Verwendung von Phonemen indianischer Sprachen aus.“⁵³⁸

Die Entdeckung eines durch den Klang getragenen Vergangenheitsbezugs stand in Zusammenhang mit dem lokalen Kontext, in welchem ein Großteil der Bevölkerung entweder selbst indianischen Ethnien angehört oder indianische Vorfahren hat: Daraus bildete sich eine akustische Landschaft mit einer Vielzahl unterschiedlicher gesprochener Sprachen und Dialekte heraus. Vor dieser Klangkulisse konzipierte Orellana ein akustisches kulturelles Gedächtnis der indianischen Sprachen und setzte es in seinem monophonen elektroakustischen Werk *Humanofonía* (1971, 11' 13'') um. Diese mit dem frei erfundenen Wortkompositum „Menschenphonie“ betitelte Komposition, die Orellana in einem für die Aufnahme kommerzieller Populärmusik ausgestatteten Studio und unter Verwendung von auf den Straßen aufgenommenen Klängen komponierte, enthält vielfältige, vorwiegend als Klangblöcke präsentierte Klangmaterialien. Darunter ist eine Männerstimme hervorzuheben, die achsensymmetrisch in den ersten und dritten Formeinheiten ab 1'01'' (13'') beziehungsweise 10'14'' (58'') eine indianische Sprache akustisch in den Vordergrund stellt.⁵³⁹ Diese montierte Orellana zum einen auf die Aufnahme einer Menschenmenge, zum anderen als Teil einer mehrschichtigen Klangstruktur, welche verfremdete Stimmen enthält und zunächst als akustische Darstellung einer gemeinsam bewohnten Gegenwart intendiert wurde.⁵⁴⁰

Abgesehen vom gesellschaftskritischen Charakter des Werkes und dessen kulturellen Vergangenheitsbezug soll hervorgehoben werden, dass die dreiteilige Form in *Humanofonía* eine äußerst strikte formale Kontrolle aufweist, wobei die oben erwähnte Symmetrie auch sich wiederholende Klänge in der ersten und dritten Formeinheit bei 0'' (297'') beziehungsweise 6'16'' (298'') umfasst und dadurch einen Bezug

⁵³⁸ [Por ejemplo, desde un principio me interesó utilizar los fonemas fragmentados de las lenguas indígenas: separé los fonemas suaves, los fonemas “llorantes” y los fonemas duros. De esa manera, distinguí el canto subyacente en el acento del habla indígena. Ese canto está presente como una especie de sufrimiento ancestral, desde el tiempo de la conquista donde fueron orillados de la política, de la cultura, y fueron esclavizados. Entonces, como una manera muy personal de verlo, en el dejo y en el acento de su habla hay un resabio de esa situación social. Esa situación la expreso en mi música por medio del uso de los fonemas de lenguas indígenas]. VAZQUEZ, 2015: 203.

⁵³⁹ Folgt man den Angaben von Coriún Aharonián und Igor de Gandarias, sollte es sich um die Maya Tzotzil-Sprache handeln. GANDARIAS, 2008: 50; AHARONIÁN, 1992b: 20. Eine digitalisierte Kopie des Werkes *Humanofonía* (1970) ist zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1670> Stand: 31.5.2019.

⁵⁴⁰ Auf diesen Gegensatz zwischen sogenannten „formas e imágenes“ verwies der Komponist wie folgt: „Estas fuetes (!) sonoras conforman la obra musical a través de la cinta magnética. Por medio de ese recurso técnico, dichos elementos se empalman, se funden o se oponen. Se agrupan y superponen en densidades progresivas o si diluyen en quejas ‘ostinato’.“ ORELLANA, 1977: 127.

zum vorherigen Werk *Metéora* (1968) festzustellen erlaubt. (Obwohl Orellanas erste elektroakustische Erfahrung in Buenos Aires der lokalen Verortung der darauffolgenden, in Guatemala realisierten elektroakustischen Produktionen entbehrt.) Weiterhin realisierte Orellana Anfang der 1970er Jahre kurze elektroakustische Experimente, in denen die akustischen Möglichkeiten indianischer Sprachen sowie die Klangwelt selbstgebaute Musikinstrumente weiter erkundet wurden. Exemplarisch dafür ist die kurze Tonbandmontage *Iterotzul* (1973, 3'13''), in deren achsensymmetrische, dreiteilige Form eine Deklamation in Maya-Sprache mit vom Komponisten geschlagenen und aufgenommenen Objekten einmontiert wurde.⁵⁴¹ Diese Ideen vertiefte Orellana mit seinem monophonen elektroakustischen Werk *Rupestre en el futuro* (1979, 22'41'') (Primitiver in der Zukunft), dessen Titel die technischen Einschränkungen seines kompositorischen Kontexts durch das Bild eines Menschen der mit oder auf Steinen Kunst schafft anspricht. In dieser zum Teil als ein ironisches Selbstportrait gedachten Komposition bediente sich Orellana der aus dem elektroakustischen Experiment *Iterotzul* stammenden Männerstimme und kombinierte sie synchronisch mit mehreren Klangmaterialien, die dem oben thematisierten Gedächtnisinhalt indianischer Sprachen neue interpretatorische Dimensionen verleihen.

In *Rupestre en el futuro* ist zunächst bei 5'04'' (5'') die Überlagerung zwischen indianischer Sprache und einigen dem Klangerzeugungsprinzip der Marimba folgend, vom Komponisten selbst gebauten Musikinstrumenten zu hören.⁵⁴² Es handelt sich dabei um die sogenannten „Útiles sonoros“ (Klangwerkzeuge), die einen Bezug zur guatemaltekischen Musikkultur hervorrufen sollen, insofern als Orellana die Marimba als ein identitätsbezogenes Element der lokalen Klanglandschaften begriff.⁵⁴³ Darüber hinaus wird die indianische Sprache mit unterschiedlichen verarbeiteten Klängaufnahmen – beispielsweise den höchstwahrscheinlich in einer Kirche nachhallenden Stim-

⁵⁴¹ Eine digitalisierte Kopie dieses elektroakustischen Experiments wurde dem Verfasser freundlicherweise vom guatemaltekischen Komponisten und Musikforscher Igor de Gandarias am 3.2.2015 über E-Mail zur Verfügung gestellt. Es sei dazu erwähnt, dass Orellana dem Verfasser während eines telefonischen Gesprächs am 4.3.2017 mitteilte, die kurzen monophonen Experimente aus dem Jahr 1973, zu denen die elektroakustische *Primitiva I* (4'43'') sowie *Asediado asediante* (3'11'') zählen, seien keineswegs als elektroakustische Werke zu betrachten.

⁵⁴² Nach einer digitalisierten Kopie im persönlichen Archiv von Igor de Gandarias. Siehe Anm. Nr. 541.

⁵⁴³ [Durante el trabajo con las *Humanofonías*, tomé conciencia de que la marimba era una constante en el paisaje sonoro urbano y, sobre todo, en los pueblos del interior. Por un lado, constaté que la marimba era un factor alienante y, por otro, que era un objeto y un elemento de identidad]. VAZQUEZ, 2015: 203f.

men bei 6'08'' (4''), dem weinerlichen Klagen bei 12'42'' (8'') sowie den Verkehrsgläuschen bei 22'01'' (34'') – in einem Prozess kombiniert, in welchem die als Gedächtnisträger konzipierte indianische Sprache an der Repräsentation kollektiver Identitäten mitzuwirken schien. Im Grunde genommen ging Orellana dabei dem musikästhetischen Fund des elektroakustischen Werkes *Humanofonía* nach und drückte dabei Aspekte des umgebenden sozialen Kontexts durch die genannten klanglichen Überlagerungen aus. Diese kann jeweils als die Koexistenz zwischen indianischer Sprache und identitätsbezogenen Marimbas, als Kritik der die guatemalteckische indigene Bevölkerung betreffende Diskriminierung und als Gegensatz zwischen indianischer Kultur und verhältnismäßig neuen Verkehrstechnologien erfasst werden. Die zuletzt erwähnte Gegenüberstellung scheint weiterhin bedeutend zu sein, denn der imaginierte kulturelle Gedächtnisinhalte der indianischen Sprache trat dabei in einen Dialog mit dem symbolischen Wert des aufgenommenen Straßenverkehrs und deutete damit das problematische Verhältnis zwischen Technologie und lokalen Traditionen an, was zeitgleich von anderen KomponistInnen in unterschiedlichen elektroakustischen Werken erfasst wurde.

Der Zusammenhang zwischen medialisiertem Gedächtnis und elektroakustischer Komposition prägte auch das stereophone Werk *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* (1974, 13'25'') des uruguayischen Komponisten Coriún Aharonián. Zeitgleich zur kompositorischen Arbeit Orellanas, welcher seinen experimentellen Auszug *Asediado asediante* (1973, 3' 11'') mit selbstgebauten, aus Holz bestehenden Blasinstrumenten geschaffen hatte, kam Aharonián auf die Idee, eine elektroakustische Komposition mit ausschließlich aus indianischen Flöten stammenden Klängen zu realisieren. Darüber hinaus sollten diese das musikästhetische Primat über etwaige elektronische Verarbeitungsprozesse haben. Demnach widmete sich Aharonián im Juni 1974 während eines Aufenthalts bei der Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB) der Klangforschung mit indianischen und mestizischen Flöten, deren kompositorische Verarbeitung als musikästhetisches Problem betrachtet wurde. Der Komponist schrieb: „Ich habe diese Kultur, welche, wenn auch als Besiegte, an der Gestaltung unseres lateinamerikanischen Menschen beteiligt war, beobachtet und versucht, sie im Rahmen meiner Erkenntnismöglichkeiten immerzu zu respektieren. Deswegen wurden die Flöten der Altiplano-Tradition nicht verzerrt: Sie behalten ihren ‚natürlichen‘ Klang, ihren Lufthauch und ihren Schrei – alles, was für

den Ausdruck so wichtig ist. Die Möglichkeiten des elektroakustischen Studios werden so genutzt, dass die Anatas noch mehr nach Anatas klingen, das heißt, um das Ausgangsmaterial zu bearbeiten, ohne es aber zu verfremden.“⁵⁴⁴

Aus der letzten Textpassage lässt sich zunächst die Relevanz einer kulturellen Vergangenheit ableiten, die, so der Komponist, den Klängen innewohnte und im Blick auf die kompositorische Arbeit zu einer kreativen Herausforderung wurde. Sowohl die unausgesprochene Ablehnung jedwedes Konzepts, bei dem musikalische Phänomene fremder Kulturen ohne Rücksicht auf deren ursprüngliche Symbolik elektroakustisch manipuliert werden, als auch die Indifferenz gegenüber der im GMEB befindlichen elektronischen Apparatur und deren klanglichen Verfremdungsmöglichkeiten, kennzeichnen Aharoniáns musikästhetische beziehungsweise gesellschaftskritische Sichtweise. Diese Gedankenlinie, welche im zweiten Kapitel am Beispiel des Werkes *Que* (1969) angedeutet wurde, spiegelte sich zunächst im absichtlich langen und bildhaften Werktitel „Hommage auf den in die Brust von Don Juan Diaz de Solis gerammten Pfeil“ und dessen Bezug auf den angeblichen indianischen Angriff wider, dem dieser spanische Entdecker – aus der Perspektive der indigenen Urbevölkerung: der europäische Eroberer – im Jahr 1516 an der Küste des Río de la Plata im heutigen Uruguay zum Opfer fiel. (Dem Komponisten zufolge soll dies nicht programmatisch, sondern als ein auf den Titel beschränkter Bezug im elektroakustischen Werk verstanden werden.)⁵⁴⁵ Weiterhin äußerte sich Aharonián hinsichtlich der Auseinandersetzungen mit indianischen Elementen wie folgt: „Jene rhapsodische, naiv exotische Attitude, zu der eine Transkription hätte führen können, lag mir selbstverständlich fern. So gibt es im Werk zwar indianische und mestizische Flöten sowie auch Klangmodi, aber es gibt weder mit Federn geschmückte Indianerchen noch pseudo-traditionelle pentatonische, mit elektronischen ‚Blips‘ begleitete melodische Fragmente.“⁵⁴⁶

⁵⁴⁴ [Me he sentado frente a esa cultura otra que ha participado de todos modos, aún vencida, en la formación de nuestro hombre latinoamericano de hoy y he querido respetarla en todo momento, dentro de los límites de mis posibilidades de conocimiento. Por eso las flautas de la tradición altiplánica no han sido distorsionadas: conservan su sonido “natural” y aún su soplado y su grito, tan importantes desde el punto de vista expresivo. Las posibilidades del estudio electroacústico son usadas sí para que las anatas suenen más anatas. Es decir, para elaborar el material de partida, pero no para desnaturalizarlo. He intentado basarme – hasta donde me lo permitiera mi nivel de información en aquel entonces – en inflexiones y “gestos” sonoros propios de esas flautas en su contexto habitual]. AHARONIÁN, 1995: 7.

⁵⁴⁵ Siehe AHARONIÁN, 1995: 8.

⁵⁴⁶ [Me sentía obviamente a mucha distancia de la actitud rapsodista o ingenuamente exotista a que podía llevar la transcripción. Por eso, hay flautas indígenas y mestizas y hay modos de sonar, pero no hay indiecitos con plumas ni fragmentos melódicos pentafónicos pseudo-tradicionales acompañados por “blipes” electrónicos]. AHARONIÁN, 1995: 8.

Aus dem letzten Auszug lässt sich ein Zusammenhang mit der bereits erörterten Rezeption der Neuen Musik herstellen, zumal was die Abneigung gegen romantisch idealisierte indianische Elemente betrifft. Diese Stellungnahme hat darüber hinaus ein musiktechnisches Korrelat in Aharoniáns elektroakustischem Werk. So kann musikanalytisch eine überwiegende Simplizität belegt werden, die die Klangeigenschaften der genutzten Blasinstrumente tatsächlich hervorhebt und auf der das kompositorische Grundprinzip des Werkes zu beruhen scheint. Dabei geht es um einen Gegensatz zwischen impulsiven und nachhallenden Klängen, welcher in der ersten Formeinheit bis 48'' präsentiert und an nachfolgenden Stellen weiter herausgearbeitet wurde.⁵⁴⁷ Exemplarisch dafür ist der durch kurze Klänge gestaltete, teilweise rhythmisch versetzte Puls bei 5'37'' (100''), denn dieser geht den rhythmischen Klangschichten bei 7'17'' (369'') in der vierten Formeinheit und zumal deren sich wiederholender großer Sekunde deutlich voraus. Diese klangliche Verbindung zwischen Formeinheiten verweist zum Teil auf das bereits thematisierte elektroakustische Werk *Que* (1969) zurück, dessen weiter oben als additive Variation bezeichnete musikalische Faktur symmetrische, zur formalen Kohärenz beitragende Züge aufwies, welche bei der hier diskutierten elektroakustischen Komposition ebenfalls eine formale Rolle spielen. Daher ist zu betonen, dass der als kultureller Gedächtnisträger konzipierte Klang zwar im Vordergrund der elektroakustischen Hommage steht, dessen ästhetische Dimension sich aber auf ein formales Gerüst stützt, in dem die oben angesprochene vierte Formeinheit bei 7'17'' (35''), 7'52'' (146''), 10'18'' (149'') und 12'47'' (39''), das heißt, in ihrer jeweiligen Dauer vergleichbare, achsensymmetrisch lokalisierte Abschnitte aufgeteilt werden kann. Eine solche Formgestaltung, die einen musikanalytischen Beweis für in Aharoniáns Schaffen musikwissenschaftlich bislang noch unergründete stilistische Konstanten liefert, scheint dennoch keinen direkten Zusammenhang mit dem musikästhetischen Konzept des Werkes aufzuzeigen. Dieses beruhte auf technologisch bedingte Überlegungen über das aufgenommene Ausgangsmaterial und kann demnach mit der elektroakustischen Musik weiterer KomponistInnen verglichen werden.

⁵⁴⁷ Nach einer CD-Edition in *Gran Tiempo – Composiciones Electroacústicas*. Montevideo, Tacuabé. T/E 25, 1995. Auch zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001373> Stand: 15.8.2019.

So war die elektroakustische Verarbeitung von kulturellen Vergangenheitsbezügen auch ein grundlegender Aspekt für den argentinischen Komponisten Oscar Bazán (1936–2005). Seine erste Kontaktaufnahme mit dem elektroakustischen Medium fand im noch nicht völlig eingerichteten Laboratorio de música electrónica (LME) statt, wo er als CLAEM-Stipendiat (1963–1964) das elektroakustische Tonband für sein gemischtes Werk *Simbiosis I* (1964) komponierte. Dieser Erfahrung folgte eine nicht kontinuierliche Auseinandersetzung mit der elektroakustischen Musik, welche erst nach einer experimentellen Periode, in der er verschiedene kompositorische Alternativen wie die serielle Musik, die Aleatorik sowie musikalisch-theatralische Konzepte ausprobierte, relevante Ergebnisse erlangen sollte.⁵⁴⁸ In Übereinstimmung mit den oben diskutierten kompositorischen Ansichten, die sich als Reaktion auf eine technologisch basierte musikalische Komplexität auffassen lassen, widmete sich Bazán ab Mai 1973 während eines Aufenthalts als Stipendiat im zuvor thematisierten Centro de investigaciones en comunicación masiva, arte y tecnología (CICMAT) in Buenos Aires der Untersuchung elektroakustischer Möglichkeiten.⁵⁴⁹ Dort experimentierte er hauptsächlich mit einem Synthesizer ARP 2600, den die argentinische UNESCO-Kommission im Juni 1972 dem damals aufgelösten CLAEM gespendet hatte,⁵⁵⁰ und definierte dabei eine musikästhetische Ausrichtung, die von einer zwar auktorial nie vollkommen erläuterten, aus sekundären Quellen aber abzuleitenden Kontaktaufnahme mit indianischer Musik ausgegangen sein soll.⁵⁵¹

Trotz des Mangels an entsprechender Dokumentation kann nachgewiesen werden, dass Bazáns erste elektroakustische Erfahrungen am CICMAT der Anfang einer musikästhetischen Entdeckung waren, die vor allem seine spätere Instrumentalmusik prägen würde. Hierauf bezog sich der Komponist rückblickend: „Diese Harmonie-, Akkord- und Geräuschsysteme, die so viele Elemente nutzten, waren an einen Punkt

⁵⁴⁸ Vgl. dazu BAZÁN, 2011. Hinsichtlich der von Bazán in den 1960er Jahren realisierten Aktivitäten siehe Anm. Nr. 304.

⁵⁴⁹ Der Komponist wurde ins CICMAT-Studio am 2.5.1973 eingeführt. Quelle: AFvR – Fondo FvR-CICMAT-37 – UdQ.

⁵⁵⁰ Quelle: AFvR – Fondo FvR-CICMAT-05 – UdQ.

⁵⁵¹ Einem vermutlich am 18.12.1996 stattgefundenen Interview, das Bazán der argentinischen Musikwissenschaftlerin Myriam Kitroser gewährte und dessen Wiedergabe dem Verfasser jedoch nicht gestattet wurde, kann man entnehmen, dass der Komponist einen Teil seiner kreativen Inspiration in der Musik der südamerikanischen Selk'nam-Indianer gefunden habe. Gemäß Graciela Paraskevaídís, mit der der Komponist eine Bekanntschaft pflegte, habe sich Bazán über die fraglichen elektroakustischen Kompositionen wie folgt geäußert: „Se trata, dice el compositor, de *una serie de piezas aborígenas, que sentí a partir de experiencias en música pobre*“. Siehe URL: www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-Austeras.pdf Stand: 11.7.2014.

gekommen, an dem es nicht mehr weiterging. Von daher wollte ich alles noch einmal von vorne anfangen, und zwar mit einer Säuberung. Die Nicht-Skala, der Nicht-Rhythmus, um dadurch den Puls neu zu entdecken, und danach den Rhythmus, den Klang und danach das Intervall. Deswegen habe ich mich der Kargheit zugewandt, die eine von den Dingen war, die mich am meisten begeisterten.“⁵⁵² Das in diesem Zitat ange-deutete Konzept einer „Música austera“ (Karge Musik) verwirklichte sich zuallererst in den am CICMAT realisierten, stereophonen Werken *Episodios* (1973, 4'47'') (Epi-soden), *Austera* (1973, 12'28'') (Karg) und *Parca* (1974, 8'43'') (Spärlich). Sie wer-den einerseits von sich wiederholenden, spektral verhältnismäßig einfachen, durch Stille getrennten Klangmaterialien gekennzeichnet, womit ein musikalischer Beweis für jene Inspiration geliefert wird, die der Komponist dem Kontakt mit indianischer Musik abzugewinnen schien. Andererseits stehen sie im Gegensatz zu den bislang er-kundeten Werken, denn Bazán komponierte am CICMAT ausschließlich mit dem Synthesizer ARP 2600. Diese so erzeugten synthetischen Klänge verbinden seine elektroakustischen Kompositionen und lassen ein kreatives Leitprinzip erkennen, nämlich die Gegenüberstellung von klanglicher Kontinuität und Diskontinuität.

Dass Bazáns Werke zum Teil mit stereophon verräumlichten Pulsen anfangen, scheint aber nur die Oberfläche ihrer musikalischen Verbindung zu sein. Zu ihr trugen auch weitere Gemeinsamkeiten bei, wie zum Beispiel die Präsenz von absichtlich ver-stimmten großen Sekunden in *Austera* bei 2'01'' (146'') und in *Parca* bei 4'39'' (10'').⁵⁵³ Diese intervallische Einfachheit entspricht der oben erwähnten musikali-schen Wiederentdeckung, für welche die sich wiederholende Oktave sowie die kleine Terz in *Austera* bei 4'28'' (110'') und die Züge einer Moll-Skala bei 2'35'' (146'') in *Parca* weitere Beispiele liefern.⁵⁵⁴ Hinsichtlich des Rhythmus soll weiterhin erwähnt

⁵⁵² [Pero los sistemas armónicos, acórdicos y ruidistas que usaban muchas cosas, creo que habían llegado a un cansancio, por eso quería empezar todo de nuevo, con una limpieza. La no escala, el no ritmo, que se descubra de nuevo el pulso, y de allí después el ritmo, el sonido, y de allí después el intervalo. Por eso me incliné hacia este hecho de lo austero, que fue una de las cosas que más me apasionó.]. Nach KOREMBLIT, 2017.

⁵⁵³ Die vorliegenden Kommentare basieren auf unterschiedlichen Schallquellen: Das Werk *Episodios* wurde in der CD-Edition *Panorama de la música argentina 1935-1939*. IRCO-311. 1995 veröffentlicht; das Werk *Parca* ist dagegen beim LAEMC online zugänglich unter URL: <http://www.fondation-lang-lois.org/html/e/page.php?NumPage=1655> Stand: 3.6.2019. Eine digitalisierte Kopie von *Austera* hat der argentinische Komponist Hugo Druetta dem Verfasser freundlicherweise per E-Mail vom 22.1.2015 zur Verfügung gestellt.

⁵⁵⁴ Es sei dazu ergänzt, dass der Verfasser eine erweiterte Analyse der tatsächlichen Tonhöhen außer Acht ließ. Dies lag daran, dass die verfügbaren Audiodateien digitalisierte Versionen sind und deshalb keine Sicherheit besteht, dass die in den Kopien erkennbaren Grundtöne – C- und Cis-Noten – denen der originären, auf Tonband gespeicherten Kompositionen entsprechen.

werden, dass die anfänglichen Schläge bei 0'' (30') in *Episodios* zwar eine kurze Resonanz ausklingen lassen und somit die Klangfarbe einer Felltrommel nachzuahmen scheinen, aber in Wirklichkeit einen in den hier betrachteten Kompositionen einmaligen mimetischen Bezug zur Klangwelt indianischer Schlagzeuginstrumente andeuten. In der Tat bilden die fraglichen Schläge die Grundlage für einen Variationsprozess, denn der ganze musikalische Verlauf in *Episodios* scheint aus einer Dekonstruktion der ersten 30'' heraus zu entstehen, womit ein weiteres Beispiel für das im zweiten Kapitel angeführten Prinzip einer additiven Variation geliefert wird. Vergleicht man zudem die genannten Schläge mit den gehaltenen, isolierten Klängen bei 31'' (18''), so erschließt sich außerdem die formgestaltende Relevanz der Stille. Diese wirkt tatsächlich als ein Bruchelement, wobei der anfangs angedeuteten Kontinuität zeitlich getrennte Schläge bei 1'11'' (51'') gegenübergestellt werden. (Nicht zuletzt muss betont werden, dass die Stille sich bis 2'02'' in den ersten drei Formeinheiten auf sechzig Prozent der chronometrischen Dauer beläuft.)

Über diese auf minimale Klangentwicklungen reduzierte kompositorische Vorgehensweise am CICMAT äußerte sich der Komponist Aharonián rückblickend und für die Zwecke der vorliegenden Untersuchung exemplarisch. Er schrieb: „Das große Studio klingt nicht mehr nach großem Studio und die Werke, die Bazán dort machte, geben nicht den Ton. Bazán gibt den Ton. Das Resultat ist eine „arme“ elektroakustische Musik, obwohl die dafür angewandte Technologie kostbar ist. (...) Bazán gelingt (...) eine bescheidene, aber stetig dynamische Vorführung von Texturblöcken mit viel Atmosphäre, eine Reihenfolge kleiner Stücke voller Zärtlichkeit, Humor und Dramatik, deren formaler Mut eine Herausforderung für die zeitgenössischen lateinamerikanischen Komponisten darstellte.“⁵⁵⁵ An dieser Textpassage lässt sich der Nachhall der zuvor erwähnten Diskussionen bei den frühen Cursos latinoamericanos de música contemporánea (CLAMC) erkennen, denn Bazáns Seminar zur Música austera fand 1976 in Zusammenhang mit Bértolas Seminar zur Música electroacústica pobre statt. Bei dieser handelte es sich abermals um die ästhetische Reflexion über die

⁵⁵⁵ [El gran estudio no suena ya a gran estudio y las obras de Bazán allí hechas ya no mandan si no (!) que manda Bazán. Y el resultado es una música electroacústica “pobre” aunque la tecnología que ha sido utilizada para producirla sea rica. Luego de un recorrido por las posibles vías del teatro musical, a través de las cuales el ludismo místico de la decadencia metropolitana y su personal refinamiento sensible le habían tendido varias trampas en los años anteriores, Bazán obtiene con *Episodios* (1973), en *Austera* (1973), en *Parca* (1974) y quizás en *Los números* (1974), (!) una despojada exposición de bloques climáticos de textura estable pero permanentemente dinamizada, una sucesión de breves piezas plenas de ternura, de humor y de dramatismo, cuya valentía formal constituye un desafío para los colegas compositores latinoamericanos]. AHARONIÁN, 1992: 58.

elektroakustische Praxis in verhältnismäßig prekär ausgestatteten Studios in Lateinamerika und zugleich um eine damit einhergehende performative Besonderheit. Aus ihr entstand eine „arme“ elektroakustische Musik als Ausdruck gewollter Einfachheit. (Diese Argumentation wurde ungeachtet äußerst entgegengesetzter Zusammenhänge im ersten Kapitel thematisiert, als die Rede von der performativen Besonderheit beziehungsweise den Einschränkungen der Kolonialmusik war. Aus diesem Blickwinkel heraus kann die Idee der *Música electroacústica pobre* kein musikhistorisch neues Konzept bieten.)

Dass Bazáns elektroakustisches Werk *Episodios* am 4. Januar 1974 bei den von Aharonián mitorganisierten 3. CLAMC, das heißt etwa vier Monate vor der Komposition des zuvor analysierten Werkes *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* (1974) uraufgeführt wurde, gewinnt an Bedeutung in Anbetracht der Anknüpfungspunkte, die sich musikanalytisch zwischen Bazáns und Aharoniáns elektroakustischen Werken erkennen lassen.⁵⁵⁶ Dabei geht es nicht nur um das gemeinsame kompositorische Prinzip der additiven Variation, das auch für Aharoniáns bereits am CLAEM realisiertes Werk *Que* (1969) gilt, sondern vor allem um den teils rhythmisch versetzten, mit einer indianischen Flöte erzeugten Puls bei 5'37'' (100'') in *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* und dessen Bezug zur dritten Formeinheit bei 5'02'' (108'') in Bazáns *Parca*. Dort ist bei 6'51'' (112'') in der vierten Formeinheit ein dichtes Gewebe sich wiederholender, aus punktuellen Tonhöhen bestehenden Klangschichten zu hören, welche mit Fug und Recht mit der vierten Formeinheit in Aharoniáns Hommage bei 7'17'' (369'') und deren mehrschichtiger Überlagerung von Flötenklängen verglichen werden darf. Zu diesen Parallelen zählen auch ähnliche symmetrische Kriterien in der musikalischen Form. So entspricht beispielsweise der zuletzt erwähnte Abschnitt in Aharoniáns Werk zeitlich der Summe der zweiten und dritten Formeinheit – ab etwa 1'08'' (368'') –, während die letzten vier Formeinheiten in Bazáns *Austera* bei 4'28'' (110''), 6'19'' (132''), 8'32'' (107'') und 10'20'' (130'') ähnliche Dauer aufweisen. Als Teil dieses Vergleichs wäre zudem auf die große Sekunde hinzuweisen, die bereits in Bezug auf Bazáns *Austera* und *Parca* erwähnt wurde und die in der letzten Formeinheit von Aharoniáns Hommage ebenfalls eine prägnante Rolle spielt.

⁵⁵⁶ Die Konzertprogramme der 3. CLAMC finden sich in PARASKEVAÍDIS, 2014b.

Diese musikalischen Ähnlichkeiten zeugen insgesamt von einem Austausch, den Bazán, Aharonián sowie eine größere Gruppe von hauptsächlich bei den CLAMC agierenden KomponistInnen mitgestalteten, was an einer späteren Stelle der vorliegenden Arbeit weiter erörtert werden wird. Bei einer Analyse sind dennoch die kompositorische Individualität und deren kreative Freiheit immer noch hervorzuheben, denn sie spiegelten sich im ästhetischen Ansatz sowie in der Auswahl der elektroakustischen Grundmaterialien wider und stellten bei den bislang diskutierten KomponistInnen unterschiedliche Ausprägungen eines kulturellen Vergangenheitsbezugs dar. In Anbetracht der Tatsache, dass Bazáns synthetische Klangwelt die Tragweite des medial übertragenen Gedächtnisses in erheblicher Weise zu erweitern scheint, wird im Folgenden auf elektroakustische Werke eingegangen, die ausschließlich einen Umgang mit dem aufgenommenen, als Gedächtnisträger verstandenen Klang aufweisen. Das Bedeutungspotenzial der anfangs erklärten Begrifflichkeit wird dadurch weiter erkundet.

Biografie

Der Begriff der Identität wurde im ersten Kapitel anhand mehrerer Komponistenfiguren und erkenntnistheoretischer Zusammenhänge ergründet. Exemplarisch dafür war die detaillierte Auseinandersetzung mit der diskursiven Konstruktion der mit Villa-Lobos einhergehenden Einflussproblematik, die sich in den Überschneidungen zwischen der modernistischen Kunstauffassung, der Selbstdarstellung Villa-Lobos' und dem damit verbundenen musikkritischen Nachklang exemplarisch zeigte. Daraus wurde eine diskursive Beziehung zwischen als lokal und fremd konzipierten Faktoren erschlossen, deren erkenntnistheoretischen Rahmen übergreifend war und zur Konstruktion mehrerer Komponistenfiguren beitrug. Unter Berücksichtigung dieser Merkmale, die in der frühen analogen Zeit elektroakustischer Komposition noch Gültigkeit besaßen, sind einige kompositorische Ansätze hervorzuheben, die aufgrund ihrer Eigenschaften oft allzu schnell mit ursprünglich nordamerikanischen oder mitteleuropäischen musikalischen Tendenzen assoziiert werden können.

Die von Bazán geprägte *Música austera* ist in diesem Rahmen zu verstehen. Denn sie könnte sonst aufgrund ihrer Klangwelt mit der frühen US-amerikanischen Minimal Music verbunden werden, was jedoch die rezeptionsgeschichtliche Eigenart des Ansatzes Bazáns eindimensional auf einen externen Einfluss reduzieren würde,

von welchem der Komponist sich in der Tat zu distanzieren versuchte.⁵⁵⁷ In diesem Sinne behauptete er: „Ich nehme Abstand von dem, was man Minimalismus nennt, weil es mir am Herzen liegt, dass das karge Werk, welches gerade aus dem Klang und dem Rhythmus geboren ist, die Emotion, die Struktur behält. Den Minimalismus betrachtete ich als emotionslos, automatisch und maschinenartig.“⁵⁵⁸ So wird ersichtlich, dass die Individualität eine beachtliche Rolle bei einem ästhetischen Urteil spielen muss, nämlich als Ergänzung zu einer musikanalytischen Argumentationsebene, in der sich aber die Werkinterpretation nicht erschöpfen kann. In diesem Sinne bildete sich Bazáns Selbstverständnis in Zusammenhang mit den zuvor diskutierten technologischen Umständen in Südamerika heraus und brachte eine elektroakustische *Música austera* hervor, die sich am besten unter der oben erwähnten diskursiven Beziehung interpretieren lässt. Dieser Annahme folgend sind andere elektroakustische Ansätze zu untersuchen, welche sich ohne eine Betrachtung der jeweiligen Individualität dem Vorwurf aussetzen könnten, bloße Nachahmungen von in der nordamerikanischen beziehungsweise mitteleuropäischen Musikgeschichtsschreibung etablierten Kompositionen zu sein.

In dieser Hinsicht lieferte der ecuadorianische Komponist Mesías Maiguashca ein Paradebeispiel für die Wechselwirkung zwischen Einfluss und kompositorischer Individualität. Seine ersten elektroakustischen Erfahrungen machte er von 1966 bis 1973 als Assistent von Karlheinz Stockhausen im Kölner Studio für elektronische Musik. Diese frühe Mitwirkung, von welcher Stockhausens elektroakustisches Werk *Hymnen. Elektronische und konkrete Musik* (1967) in dessen erster Region bei 9'57'' (106'') zeugt,⁵⁵⁹ kann auch auf kreativer Ebene ergründet werden, sofern man Maiguashcas stereophones Werk *Hör-zu, konkrete und elektronische Musik* (1969, 20'21'', Studio für elektronische Musik) betrachtet. Dort sind zunächst einige Aspekte

⁵⁵⁷ Dass Bazán sich in den 1960er Jahren für das Oeuvre John Cages interessierte, deutet eine Einflussdynamik an, die auch den sogenannten musikalischen Minimalismus US-amerikanischer Prägung hat umfassen können. Hinsichtlich Cages Musik in den 1950er Jahren äußerte sich Bazán rückblickend wie folgt: „Nunca busqué ni una relación, simplemente me ha interesa la posición de John Cage abierta en contra de ese intelectualismo serialista de la época en que Cage hacía otra cosa, década del cincuenta y pico. Me interesé un poco de esa filosofía (!) de Cage cuando hablaba de Zen, leí un poco de Zen también para comprender por que (!) lo hacía. Es una tónica mía tratar de no repetir, ni siquiera la actitud si es posible.“ Nach KOREMBLIT, 2017.

⁵⁵⁸ [Yo me separo de lo que se dice minimalismo porque quiero que la obra austera, la obra que recién comienza a vivir nace en el sonido y en el pulso, no deja de tener emoción y estructura. Lo minimalista lo veía sin emoción, automático, maquinista, y yo no prefería ese maquinismo, yo prefería al músico gozando del descubrimiento del sonido, el pulso y después el ritmo]. Nach KOREMBLIT, 2017.

⁵⁵⁹ Siehe das polyphonische Fragment in STOCKHAUSEN, 1968: 4.

der elektroakustischen *Hymnen* zugegen. Denn Stockhausens Werk spiegelt sich nicht nur in dem von Maiguashca gewählten Untertitel wider, sondern auch in den synthetischen und mikrophonisch aufgenommenen Klangmaterialien, die in *Hör-zu* den Kategorien menschliche, mechanische und konkrete Klänge zugeordnet werden.⁵⁶⁰ Es lässt sich zudem bei 5'48'' (32'') und 9'42'' (20'') ein Bezug zu den Radioempfängergeräuschen in den *Hymnen* und in Stockhausens darauffolgender Komposition *Kurzwellen* (1968) erkennen, obwohl Maiguashca an diesen Stellen auch Populärmusik lateinamerikanischer Herkunft und eine auf Spanisch sprechende Stimme einmontierte. Des Weiteren deutet Maiguashca jene durch Radiosignale verbundenen Orte an, die auch in Stockhausens *Telemusik* (1966) grundlegend waren, aber in *Hör-zu* einen eher intimen Vergangenheitsbezug symbolisieren.⁵⁶¹

Durch die kompositorische Perspektive kann eine strikte Differenzierung zwischen den genannten Werken festgestellt werden. So sind die Klänge mikrophonischer Herkunft in *Hör-zu* Teil einer höchst persönlichen Poetik und können als subjektive mediale Gedächtnisträger betrachtet werden. Sie bilden zum Großteil einen biografischen Rückblick, der mit Maiguashcas individuellem Selbstverständnis als emigrierter Komponist verbunden ist. (Stockhausen gelingt es in den *Hymnen* beispielsweise durch Bezug auf die vergangene nationalsozialistische Barbarei ebenfalls eine autobiografische Dimension miteinzubeziehen. Auf ästhetischer Ebene schien er jedoch eine verhältnismäßig umfangreichere kulturelle Dimension anzustreben).⁵⁶² In diesem Sinne bietet Maiguashcas Meinung bezüglich seiner frühen Kölner elektroakustischen Erfahrungen einen Ausgangspunkt. Er erzählte: „Als ich in Europa ankam, widmete ich mich vor allem der konkreten Musik, da sie mir eine Arbeitsweise ermöglichte, die ich mit Musikinstrumenten nicht kannte. Ich konnte mit vitalen Klängen wie meiner Stimme oder meinem Herzschlag arbeiten. Eine Zeitlang machte ich etwas, das ich autobiografische Musik nenne. In allen künstlerischen Gattungen existiert die autobiografische Gattung. (...) Wie geht denn ein musikalisches Selbstportrait? Ich

⁵⁶⁰ Nach kompositorischer Information sowie einer digitalisierten Version des Werkes unter URL: <http://www.maiguashca.de/index.php/de/werke/2020-17/196-03-1969-hoer-zu-konkrete-und-elektro-nische-musik-2> Stand: 4.6.2019.

⁵⁶¹ Diese Auszüge von Populärmusik habe Maiguashca eigenen Angaben nach in Deutschland aus einer Rundfunksendung des Radio HCJB aufgenommen, dessen Sitz damals in Ecuador war. Aus einem E-Mail-Austausch mit dem Komponisten am 24.5.2017.

⁵⁶² Über das einmontierte Fragment des Horst-Wessel-Lieds im ersten Zentrum der zweiten Region bei etwa 13'43'' siehe STOCKHAUSEN, 1968: 15; STOCKHAUSEN, 1971: 96; STOCKHAUSEN, 1998: 153.

denke, die konkrete Musik hat die Möglichkeit dafür geschaffen und deswegen habe ich mich dieser Gattung lange Zeit gewidmet.“⁵⁶³

An dieser Äußerung ist die in der vorliegenden Untersuchung mehrfach thematisierte musikästhetische Entdeckung zu erkennen, welche viele KomponistInnen durch die elektroakustische Praxis beziehungsweise durch den Umgang mit aufgenommenen Klängen machten. Maiguashcas autobiografische Musik basierte somit auf einer Spezifität des elektroakustischen Mediums, auf das sich andere KomponistInnen auf der Suche nach individuellen Ausdrucksmöglichkeiten ebenfalls ausgerichtet haben.⁵⁶⁴ Nichtsdestoweniger ist Maiguashcas elektroakustischer Ansatz eher im Licht seines individuellen Werdegangs zu interpretieren, welcher von einer internationalen Mobilität geprägt war und viele akustische Widerspiegelungen in seinem Werk *Hör-zu* hatte. Denn der Komponist bezeichnete die auf die externe Realität verweisenden Klänge in *Hör-zu* als „akustisches Tagebuch“.⁵⁶⁵ Dabei spielte die menschliche Dimension des aufgenommenen Klangs eine zentrale, fast narrative Rolle, welche nicht nur der Herzschlag bei 10'40'' (15''), sondern vor allem die verschiedenen Stimmen zu verkörpern scheinen, die ihrerseits im Kontrast zu verhältnismäßig abstrakten, elektronisch erzeugten und verarbeiteten Klangmaterialien an symbolischer Bedeutung gewinnen. Aus diesen Stimmen lässt sich zudem eine markante Mehrsprachigkeit erschließen, wobei Maiguashcas *Hör-zu* den Einsatz aufgenommener Sprachinhalte bereits bei 52'' (10'') in Form einer Englisch sprechenden Kinderstimme aufweist, deren Wiederauftauchen bei 6'22'' (19''), 10'36'' (74'') und 12'22'' (28'') sowohl zur formalen Kohärenz als auch zur symbolischen Selbstdarstellung beiträgt. Exemplarisch zählen dazu die deutsche Sprache durch die Stimme des Studiomitarbeiters Werner Scholz bei 14'45'' (4'') beziehungsweise die spanische durch die zuvor erwähnte Radiosendung.⁵⁶⁶ (Dass die Mehrsprachigkeit seit Luciano Berios *Thema (Omaggio a*

⁵⁶³ [Cuando llegué a Europa me dediqué sobre todo a la música concreta pues me permitía trabajar de una manera que nunca lo había hecho con instrumentos. Podía trabajar con elementos vitales, como mi voz o el sonido de mi corazón. Por algún tiempo, hice lo que llamo música autobiográfica. En todos los géneros artísticos existe el género autobiográfico. El pintor puede hacer su autorretrato, también el cineasta o el escritor. ¿Cómo hace (!) un autorretrato musical? Para mí, la música concreta creó la posibilidad de hacerlo y por mucho tiempo me dediqué a ese género]. Nach VAZQUEZ, 2015: 169. Ähnlich in MAIGUASHCA, 2015: 207.

⁵⁶⁴ Unter anderen ist der von Luc Ferrari geprägte Begriff der Anekdotischen Musik ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre exemplarisch. Einen Überblick dazu findet man in VON BLUMRÖDER, 2017: 157–161.

⁵⁶⁵ [Así surgió *Hör-zu* que es un diario acústico exactamente comparable al diario íntimo, pues utiliza grabaciones acústicas para documentar la vida diaria]. Nach ANONYM, 1987: 16.

⁵⁶⁶ Den Hinweis, dass es sich um Stimme von Scholz handelt, erhielt der Verfasser durch eine E-Mail des Komponisten vom 24.5.2017. Die Stimme spricht in *Hör-zu* die stereophon verräumlichten Wörter

Joyce) (1958) gewiss zu einer durch die Montage ermöglichte Eigenart der elektroakustischen Musik geworden war, wird durch das hier erörterte Werk nicht infrage gestellt.)

In *Hör-zu* scheint Maiguashca durch die kreative Verarbeitung seiner biografischen Mobilität einen autoreferentiellen Dialog vorgeführt zu haben. Dieser erreichte mit seinem darauffolgenden stereophonen Werk *Ayayayayay* (1971, 16'17'', Studio für elektronische Musik) einen musikästhetischen Höhepunkt. Denn diese Komposition besteht zum Großteil aus Klängen, die der Komponist im Jahr 1969 während eines Besuchs in Ecuador aufnahm und nicht zuletzt als emotionelle Gedächtnisträger interpretierte. So erläuterte Maiguashca den kompositorischen Prozess wie folgt: „Nachdem ich nach Köln zurückgekommen war, habe ich diese Klängaufnahmen gehört, die etwa mehr als fünf Stunden dauerten. Dann habe ich zwischen Himmel und Hölle gelebt, denn viele Bilder aus meinen ersten neunzehn Lebensjahren tauchten, von diesen Aufnahmen beschworen, wieder vor mir auf. (...) Äußerlich entspricht diese Komposition einem ‚illustrierten touristischen Ausflug‘, in welchem Bilder mittels verschiedener Projektionsgeräte neben- und übereinander liegen. Innerlich aber ging ich wie in den Voodoo-Zeremonien vor, habe Geister mit Stecknadeln getötet. Die Achse der Komposition ist das Lied *El forasterito*, dessen Text ich in einem masochistischen Akt mit dem Schreien eines Ferkels kurz vor der Schlachtung unterstrich. Bis heute kann ich dieses Bild nicht von jenem eines armen Ecuadorianers trennen.“⁵⁶⁷

In diesem Zusammenhang deutet der einmontierte Auszug der ecuadorianischen Hymne in *Ayayayayay* bei 17'' (23'') nicht nur einen Bezug zu Stockhausens elektroakustischem Werk an, sondern auch den Ausgangspunkt einer akustischen Reise, welche die biografische Vergangenheit des Komponisten aus der Perspektive

„Spur zwei, eins, Spur drei, Spur v...“ aus und weist dadurch auf eine zumindest für die Kölner elektroakustische Musik typische Praxis hin, in der jede Spur einer mehrkanaligen Komposition anfangs eine akustische Marke hatte, welche die korrekte Kanalzuweisung angesichts der Aufführungen sichern sollte.

⁵⁶⁷ [A mi regreso a Colonia y después de algún tiempo procedí a escuchar esas grabaciones que sumaban algo más de cinco horas. Viví entre el cielo y el infierno pues, surgieron ante mí, conjuradas por esas grabaciones, una multitud de imágenes de mis primeros 19 años de vida. Me metí con venganza y frenesí a hacer un montaje donde el cálculo y la irracionalidad se daban la mano. Exteriormente, la técnica de esta composición es la de una “charla turística ilustrada” en la que, con varios aparatos de proyección, las imágenes se suceden y superponen. Interiormente procedí como en las ceremonias de *Vudú*, a matar fantasmas pinchándolos con alfileres. El eje de la composición está constituido por la canción *El forasterito*. En acto masoquista subrayé ese texto con los alaridos de un chanchito en vías de ser sacrificado. Hasta ahora no he podido separar esa imagen de la de ecuatoriano pobre]. Nach ANONYM, 1987: 16f.

seiner damals in Europa verorteten Gegenwart darbietet.⁵⁶⁸ Im Zeitfenster bei 6'53'' (145'') erkennt man einerseits das oben erwähnte, von einer Männerstimme gesungene Lied,⁵⁶⁹ in welchem bei 8'14'' (6'') das Missgeschick eines Fremden, dem es nicht möglich ist, eine Unterkunft zu finden, mit dem Satz „dónde iré triste y soli[to]“ (Wo soll ich nur hin, so traurig und allein?) auszugsweise thematisiert wird.⁵⁷⁰ Andererseits scheint der zeitgleich auftauchende, elektronisch verarbeitete Todesschrei eines Schweins einen Bezug zur sozialen Isolation und daraus entstehenden existentiellen Angst zu schaffen, welche ein Auswanderer in einem fremden Land verspüren mag. Dies stellte Manguashca aber auch mit subtileren Elementen wie der fast vollkommen maskierten Stimme seines Vaters bei 11'08'' (27''), die bei 11'34'' vor einem Hintergrund von Naturgeräuschen den Satz „y ahora vamos por aquí“ (Und jetzt hier lang) ausspricht und dadurch einen emotionellen Höhepunkt für den jungen Komponisten, der sich in einer Phase interkultureller Mobilität befand, darzustellen scheint.⁵⁷¹

Des Weiteren ist in *Ayayayayay* aufgrund der zahlreichen Vergangenheitsbezüge ein generell diskontinuierlicher Klangfluss zu bemerken, der aber im Vergleich zum vorherigen Werk *Hör-zu* einen deutlich strukturierten Verlauf aufzeigt. Dadurch lässt sich die formale Relevanz bestimmter Klangmaterialien erfassen, wie zum Beispiel die Populärmusik bei 3'19'' (3'') beziehungsweise 4'21'' (36''). Auf ähnlicher Weise montierte Manguashca verschiedene Auszüge einer politischen Rede ein, die der damals fünffache Präsident José María Velasco Ibarra (1893–1979) gehalten hatte und in *Ayayayayay* als verzerrter Kommentar zu anderen Klangmaterialien zu interpretieren ist.⁵⁷² In diesem Sinne scheint die Stimme des Präsidenten den Marktverkäufern, die bei 2'21'' (42'') Lebensmittel anbieten, den Spruch „que no sacamos nada de beneficio“ (dass wir gar keinen Profit erzielen) bei 2'40'' (3'') entgegenzuhalten und dadurch einen Gegensatz zu bilden, der auch durch die Überlagerung zwischen der im Hintergrund stehenden politischen Rede und einer populären Tanzmusik bei 4'21'' (8'') in der zweiten Formeinheit, deren Textinhalt den Tod eines Eselchens

⁵⁶⁸ Nach einer online zugänglichen digitalisierten Kopie beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001819> Stand: 5.6.2019.

⁵⁶⁹ Über die Identität des Sängers sowie die Autorschaft dieses – wahrscheinlich anonymen – Liedes vermochte der Verfasser bis heute keine Angaben zu finden.

⁵⁷⁰ Nach einer von Augusto Mosquera angefertigten, handschriftlichen Transkription in KUEVA, 2013: 28f.

⁵⁷¹ Aus einem E-Mail-Austausch mit dem Komponisten am 24.5.2017.

⁵⁷² Aus einem E-Mail-Austausch mit dem Komponisten am 24.5.2017. Das genaue Datum dieser Rede ist dem aktuellen Wissensstand des Verfassers nach unbekannt.

thematisiert, recht spöttisch dargeboten wird. Diese Kontraste erreichen bei 15'19'' (43'') mit den vom Komponisten einmontierten Redeauszügen eine wichtige Stelle, bei der der Präsident wiederholt die Wörter „tiempo“ (Zeit) und „dura“ (es dauert) ausspricht, bevor das Werk bei 16'04'' (3'') mit der Klangaufnahme eines Kindes, welches die Zeitungen „El Tiempo“ (Die Zeit) und „Comercio“ (Handel) auf den Straßen verkauft, zu Ende geht. Dadurch stellt Maiguashca eine sozialkritische Perspektive, die nicht zuletzt mit der zuvor angesprochenen, mit dem Geschrei des sterbenden Schweins assoziierten Armut zu verbinden ist.

Die als biografische Gedächtnisträger konzipierten Klänge enthüllen eine kompositorische Individualität, die durch Vergangenheitsbezüge ausgedrückt wird und zugleich verschiedene Aspekte des sozialen Lebens anspricht. Durch die bislang erkundeten Klangerinnerungen wurde auch eine akustische Machtkritik ausgeübt, die sich jedoch im Werk *Ayayayayay* oder in der politischen Lage in Ecuador nicht erschöpft. Um sie zu erkunden müssen weitere elektroakustische Ansätze betrachtet werden, die ebenfalls machtbezogene Stellungnahmen miteinschlossen, wofür Aharoniáns *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* (1974) oder Orellanas *Humanofonía* (1971) bereits exemplarisch waren. Bei denen vermag der Begriff des kulturellen Gedächtnisses eine Machtdimension zu umfassen, deren Erkundung eine weitere Lesart der elektroakustischen Musik bilden wird.

2. Macht

Die Untersuchung des vorelektroakustischen Musikschrifttums unter Berücksichtigung der Einflussproblematik und der diskursiven Konstruktion der Komponistenfigur brachte mehrere Elemente zum Vorschein. Sie schienen von den Besonderheiten unterschiedlicher Zeiträume und KomponistInnen unabhängig zu sein. So waren die zuletzt diskutierten Vergangenheitsbezüge ein wiederkehrendes Merkmal, das nicht nur an der Legitimation der vorelektroakustischen Kunstmusik, sondern auch an der Definition musikästhetischer Ansätze in der elektroakustischen Musik Anteil hatte. Diese Fähigkeit mancher diskursiven Elemente, unterschiedliche historische Gegenstände aufgreifen zu können, wird im Folgenden in Zusammenhang mit der sozialen Dimension der Vergangenheitsbezüge weiter erkundet. Im Einklang mit dem Ansatz, den aufgenommenen Klang als medial gespeichertes, kulturell bedingtes Gedächtnis

zu interpretieren, sollen nun die Machtverhältnisse beleuchtet werden, die das Anweisungs- und Führungsvermögen bestimmter sozialer AkteurInnen und Institutionen einschließen. Einen Ausgangspunkt dazu bot bereits die gesellschaftskritische Repräsentation in Manguashcas Werk *Ayayayayay* (1971), indem diese von einer Eigenart der elektroakustischen Musik, das heißt von der Verarbeitung aufgenommener Klänge geprägt war. Dennoch ist vor der Untersuchung weiterer elektroakustischer Werke vorzuschicken, dass das Ineinandergreifen von politischer Macht und kompositorischer Praxis nicht nur auf unzählige vor- und nichtelektroakustische Fallbeispiele, sondern auch auf verschiedene musikhistorische, musikkritische und kompositorische Ansätze zutrifft, welche in der vorliegenden Untersuchung bereits erörtert wurden. Demnach lässt sich die im ersten Kapitel behandelte Musikgeschichtsschreibung als Teil der kulturellen Dimension unterschiedlicher Machtstrukturen erfassen.⁵⁷³

Dies gilt für den Kapellmeister José Mauricio Nunes Garcia, denn er genoss einen besonderen sozialen Status in der kolonialen Gesellschaft vor und nach der Ankunft des portugiesischen Königshauses in Rio de Janeiro. Die diskursive Konstruktion beziehungsweise die Instrumentalisierung dieses kolonialen Komponisten in der mit ihm zusammenhängenden musikkritischen Rezeption gegen Ende des 19. Jahrhunderts rückte im ersten Kapitel die rassistisch konzipierte europäische Abstammung der brasilianischen Kunstmusik in den Vordergrund. Damit wurde die kulturbedingte Machtdimension des untersuchten Musikschrifttums im Rahmen national orientierten Gedankenguts hervorgehoben. Zu dieser Konstellation zählten auch die auf die Nationalmusik Heitor Villa-Lobos' gerichteten Schriften, welche zweifelsohne von der Rolle bedingt waren, die dieser Komponist ab den 1930er Jahren im öffentlichen, staatlich unterstützten Leben spielte, und nicht zuletzt von der – vorwiegend männlichen – Autorenschaft, welche ihn diskursiv konstruierte und zugleich auf verschiedener Weise in nationaler und internationaler Politik aktiv waren. Des Weiteren wurde

⁵⁷³ An dieser Stelle folge der Verfasser dem Konzept einer „ciudad letrada“ in der Definition des uruguayischen Schriftstellers und Literaturwissenschaftlers Ángel Rama. Es geht dabei – kurz formuliert – um eine Gedankenfigur, die sich auf eine des Schreibens mächtige Gesellschaftsschicht bezieht, welche in der Kolonialzeit entstand und eine symbolische Macht in den postkolonialen Staaten ausübte. Diese Gesellschaftsstruktur beschrieb Rama wie folgt: „En el centro de toda ciudad, según diversos grados que alcanzaban su plenitud en las capitales virreinales, hubo una *ciudad letrada* que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes. Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder“. RAMA, 1984: 32. Über diese Machtstrukturen in der postkolonialen Zeit vgl. RAMA; 1984: 35.

auch dem Einfluss der mit national orientierten Komponisten verbundenen Institutionen die divergente Stellung entgegeng gehalten, die zum Beispiel der argentinische Komponist Juan Carlos Paz als Vertreter der mitteleuropäischen Neuen Musik seit Ende der 1930er Jahre exemplarisch darstellte. Der daraus entstandene Gegensatz ließ sich dennoch nicht ohne Weiteres auf die institutionelle Ebene übertragen. Denn es wurde weiter oben gezeigt, inwieweit die Institutionalisierung nicht unbedingt mit musikästhetischer Rückständigkeit gleichzusetzen war: Die Auswirkung des argentinischen Komponisten Alberto Ginastera auf die Entstehung des CLAEM mittels einer von der US-amerikanischen Rockefeller Foundation vergebenen Förderung darf als ein zutiefst institutionalisiertes Vorhaben betrachtet werden. (Aus dieser Perspektive mag zunächst bemerkenswert erscheinen, dass zu den am CLAEM realisierten Werken einige kompositorische Ansätze zählten, die politisch eindeutig Stellung gegen diejenige Machtstrukturen bezogen, auf welche das Ausbildungszentrum und dessen Stipendien zurückführten.) Zusammenfassend scheinen die studierten Gegenstände sowie das mit ihnen einhergehende Schrifttum von unterschiedlichen Machtdimensionen durchdrungen worden zu sein, welche aufgrund ihrer jeweiligen Eigenheit keineswegs vereinheitlicht, geschweige denn in ein hierarchisches Modell integriert werden können.

Gegenüber der Vorstellung einer einseitigen Machtausübung auf unterworfenen Strukturen bietet die Idee eines netzartigen Machtgefüges eine Alternative, in welcher verschiedene, miteinander verbundene Faktoren mehrdimensional beziehungsweise gemeinsam wirken und einer Strategie folgend die Macht an bestimmten Stellen konzentrieren. Von dieser Konstruktion ausgehend wird im Folgenden eine interpretatorische Annäherung an jene Machtverhältnisse unternommen, welche als die Möglichkeit des Einwirkens über das Handeln anderer Menschen verstanden werden. Diese betreffen nicht zuletzt die kompositorische Praxis ebenso wie die daraus entstandenen elektroakustischen Werke.⁵⁷⁴ In Hinblick auf die zu behandelnden KomponistInnen muss wohl grundsätzlich von einem individuellen Handeln ausgegangen werden, wel-

⁵⁷⁴ Hinsichtlich des Machtverhältnisbegriffs und der mit ihm einhergehenden Rolle eines frei agierenden Subjekts siehe einen Definitionsversuch in FOUCAULT, 1983: 220f. Über die Handlungsfreiheit von Subjekten innerhalb von Machtstrukturen vgl. das Gegenbeispiel des Gefängnisystems in FOUCAULT, 2017: 56. Zum Konzept einer netzartigen Machtstruktur siehe eine stichpunktartige Auflistung in FOUCAULT, 2006: 349f. Es sei hierbei betont, dass in der vorliegenden Untersuchung trotz der letzten Verweise keine Machtanalyse betrieben wird, die sich ausschließlich an den Gedanken Foucaults orientiert. Siehe in dieser Hinsicht eine zutreffende Diskussion in HOLZER, 2014: 12–16.

ches gerade wegen seiner Zugehörigkeit zu einer netzartigen Machtstruktur des künstlerischen Ausdrucks mächtig ist und dadurch einen symbolischen Widerstand in der Form kompositorischer Realisationen leistet. In diesem Zusammenhang ist schließlich zu erwähnen, dass im vorliegenden Ansatz das Kriterium der sozialen beziehungsweise pragmatischen Auswirkung der machtbezogenen Kunstmusik irrelevant ist, denn die Dynamik einer netzartigen Machtstruktur schließt die Bedingung aus, eine auf Machtstrukturen bezogene Komposition müsse eine einseitig ausgerichtete konkrete Auswirkung auf die sie umgebende Welt haben. Diese methodische Einschränkung wird überdies dadurch begründet, dass der für die vorliegende Arbeit gültige Werkbegriff eine Trennung zwischen ästhetischer Absicht und Rezeptionsbedingungen vorsieht und deshalb eine Interpretation ermöglicht, die das ästhetische Denken und die Musik unabhängig von der Rezeption beziehungsweise der sozialen Wirkung erfassen kann.⁵⁷⁵

Das Ziel dieses Abschnitts besteht darin, eine auf Machtverhältnisse orientierte Lesart der elektroakustischen Musik zu entwickeln, welche die Interpretation des individuellen kompositorischen Handelns im Umgang mit dem elektroakustischen Medium und am Beispiel ausgewählter elektroakustischer Werke aufgreift. Unbedingt muss vorausgeschickt werden, dass zahlreiche analoge elektroakustische Kompositionen des mitteleuropäischen sowie nordamerikanischen Repertoires aus verschiedenen Perspektiven Machtdimensionen entweder thematisiert oder angedeutet haben. Dafür lieferten Pierre Schaeffer und Pierre Henry mit ihrem Werk *Symphonie pour une homme seul* (1950) und dessen akustischen Reminiszenzen an die Kriegszeit ein frühes Paradebeispiel.⁵⁷⁶ Solche musikgeschichtlich etablierten elektroakustischen Kompositionen zu ergründen, welche sozial- und historisch bedingte Machtverhältnisse darstellen, ginge nicht nur weit über die Zielsetzung des vorliegenden Abschnitts, sondern auch über das anfangs diskutierte Kriterium der Lokalität hinaus. Unter Berücksichtigung dieser Eingrenzung werden nun exemplarische Werke lateinamerikanischer KomponistInnen erörtert, welche machtbezogene Lokalitätsbezüge kreativ verarbeitet haben, wie es etwa an den zuvor ergründeten CLAEM-Kompositionen von Coriún Aharonián, Jorge Antunes und Gabriel Brnčić dargestellt wurde.

⁵⁷⁵ Siehe Anm. Nr. 8.

⁵⁷⁶ Vgl. dazu VON BLUMRÖDER, 2009: 204.

Durch eine Erweiterung des Musikkorpus wird im Folgenden angestrebt, einen Beitrag zur musikwissenschaftlichen Kenntnis der elektroakustischen Musik lateinamerikanischer KomponistInnen aus einer Perspektive zu leisten, die eine die rein klanglichen Strukturen überschreitende Diskussion eröffnet.

Das Menschliche im Klang

Hinsichtlich politischer Machtstrukturen bietet das stereophone Werk *Gran tiempo* (15'24'') (Großartige Zeit) des uruguayischen Komponisten Coriún Aharonián einen exemplarischen Studienfall. Diese Komposition wurde im September 1974 bei der Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB), das heißt kurz nach der Fertigstellung des zuvor diskutierten Werkes *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* hervorgebracht, wobei Aharonián wiederum mit aufgenommenen Klängen arbeitete, die ihren Klangfarben nach in menschliche Stimmen auf der einen Seite, und vom Komponisten selbst geschlagene und gekratzte Objekte auf der anderen getrennt wurden.⁵⁷⁷ Mit diesen Aufzeichnungen konstruierte Aharonián eine vierteilige Form, die mehrere Anknüpfungspunkte an eigene und fremde elektroakustische Kompositionen aufweist.

So ist auf musikanalytischer Ebene zuallererst ein klanglicher Verlauf bemerkbar, der dem für Aharoniáns elektroakustische Werke zuvor formulierten Prinzip der additiven Variation entspricht. Die kurzen, von Stille getrennten Klängaufnahmen gekratzter Objekte bei 0'' (62'') werden so variiert, dass sie bei 4'24'' (38'') von einer unterbrochenen Männerstimme teilweise nachgeahmt werden, die ihrerseits am Anfang der dritten Formeinheit bei 7'43'' (86'') wieder auftaucht und nun gegenüber akustisch im Hintergrund verorteten Kinderstimmen eine weitere Variation gestaltet.⁵⁷⁸ Die zunehmende Präsenz der menschlichen Stimme mündet in der vierten Formeinheit bei 11'53'' (212'') in die letzte Variation der genannten Klangmaterialien, denen andere Klängaufnahmen von akustisch aktivierten Objekten gegenüber gestellt

⁵⁷⁷ Über den Unterschied zwischen Klangtypen schrieb der Komponist: „Frente a las casi veinte tomas de distintos tipos de voces humanas, de múltiple contenido semiótico, hay un centenar de tomas de materiales diferentes, de orígenes muy diversos, que se agrupan por afinidad textural en ‘lo otro’”. AHARONIÁN, 1995: 11.

⁵⁷⁸ Nach CD-Edition in *Gran Tiempo – Composiciones Electroacústicas*. Montevideo, Tacuabé. T/E 25, 1995. Auch online aufrufbar beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001374> Stand: 17.8.2019.

werden, wobei die oben erwähnte Opposition zwischen Klangtypen markant hervorgehoben wird.

Im Werk *Gran tiempo* sind Merkmale zu erkennen, die bereits in Aharoniáns elektroakustischem Werk *Que* (1969) erkannt wurden, wo der politische Hintergrund und die menschliche Stimme, welche im Kontrast zu synthetischen Klängen an akustischer Relevanz gewinnt, wichtige interpretatorische Rollen spielten. So wies Aharonián nun auf eine Gedichtsammlung hin, die ein unter dem Pseudonym Alonso Palma bekannter Dichter 1969 in Caracas veröffentlichte und deren Titel *Gran tiempo* einen Teil der kompositorischen Absicht widerspiegeln sollte. Der Komponist schrieb: „Diese Art und Weise des Sagens, um unser Moment in den 1970er Jahren zu definieren, jenes schönes und furchtbares Moment unseres Kontinents, auf dem Niveau des Kleinen, in den kleinen Dingen, bei den gewöhnlichen Menschen, die ihr Leben schütteln, wie Benedetti sagen würde, der Summe individueller Erfahrungen, die Stein für Stein das kollektive Wir eines unvermeidlichen Morgens errichten, wie ich damals schrieb. Diese Ebene des Kleinen setzt sich in *Gran tiempo* durch.“⁵⁷⁹ Demnach scheint der Werktitel eine zum Teil ironische Formulierung angesichts der damaligen politischen Situation in Lateinamerika zu sein und das individuelle Handeln einzelner Menschen, deren gemeinsame Kraft eine neue Zukunft gestalten kann, zu unterstreichen. Da diese utopische Zukunft auch im zuvor analysierten, mit dem Werk *Que* verbundenen Gedicht Mario Benedettis thematisiert wurde, ist anzunehmen, dass ein Überblick über die genannte Gedichtsammlung weitere interpretatorische Zugänge zu Aharoniáns elektroakustischem *Gran tiempo* ermöglichen kann. Dabei geht es um einundsechzig politisch beziehungsweise revolutionär geprägte Texte, durch die sich als roter Faden der wiederkehrende Bezug auf eine Revolution marxistischer Prägung zieht, welche ihrerseits durch das allgemeine Misstrauen gegen herrschende Schichten und staatliche Strukturen ausgelöst werden soll. Als Beispiel dafür kann das folgende,

⁵⁷⁹ [Ese modo de decir para definir nuestro momento de la década del setenta, aquel momento hermoso y terrible de nuestro continente, dado a nivel de lo chiquito, de aquellas pequeñas cosas, de los alguienes que agitan su vida – como podría decir Benedetti -, “de la suma de experiencias individuales” – escribía yo entonces – “que van construyendo piedra por piedra el nosotros colectivo del mañana inevitable”. Ese nivel de lo chiquito es el que se instala en *Gran tiempo*. Quizás como el libro homónimo de antipoemas que encontré en 1970 en lo de Maspero en París, escrito por un tal Alonso Palma, un venezolano revolucionario que se escudaba en ese pseudónimo para decir las lágrimas de sangre de su país]. AHARONIÁN, 1995: 9. Der hier in Kursivdruck transkribierte Text steht im Original in Fettdruck. In der Gedichtsammlung kann man aus dem vorletzten Text ableiten, dass der Autor bzw. die Autorin ein Pseudonym nutzte. Dort liest man: „Yo no les puedo poner mi nombre a estos poemas, soy un enlace clandestino entre la revolución y la / poesía (...)” PALMA, 1969: 71.

sich am Anfang und Ende der Gedichtsammlung wiederholende, titellose Gedicht angeführt werden.

Hoy al pueblo le ponen un nuevo Presidente,

otra vez tiene el pueblo un nuevo presidente
La fórmula democrática ha triunfado otra vez.
Los cañones saludan al nuevo Presidente
Los aviones saludan al nuevo Presidente
Los periódicos saludan al nuevo Presidente
Fotografías en las paredes, fotografías en los
periódicos
del nuevo presidente.
Los banqueros abrazan al nuevo Presidente
Los militares rodean al nuevo Presidente
EN CADENA; LA RED NACIONAL DE RADIO Y
TELEVISIÓN TRANSMITE LAS PALABRAS DEL
NUEVO PRESIDENTE
La constitucionalidad no ha perdido continuidad

Eso es todo
En la vieja oscuridad la vieja solución
En la vieja oscuridad la vieja solución
El Poder Ejecutivo el Poder Legislativo el Poder
Judicial
En la vieja oscuridad la vieja solución
En la vieja oscuridad la vieja solución
¡Pero para qué nuevo Presidente!
Las cárceles están grandes como noches
El pueblo es vigilado desde los cuarteles y el dinero

La policía llega a tu casa y dice ¡Vamos!

y a lo mejor apareces muerto en las afueras.
El país es un perro de un millón de kilómetros
cuadrados
una cárcel de un millón de kilómetros cuadrados
una noche de un millón de kilómetros cuadrados.

En el Palacio Nacional hay un nuevo Presidente,
para las cárceles nacionales hay un nuevo Presidente.

Para últimos asesinatos, último Presidente.

Heute wird dem Volk ein neuer Präsident aufgezwun-
gen,
schon wieder hat das Volk einen neuen Präsidenten
Die demokratische Formel hat wieder triumphiert.
Die Kanonen salutieren den neuen Präsidenten
Die Flugzeuge salutieren den neuen Präsidenten
Die Zeitungen salutieren den neuen Präsidenten
Fotos an den Wänden, Fotos in den
Zeitungen
des neuen Präsidenten.
Die Bankiers umarmen den neuen Präsidenten
Das Militär umringt den neuen Präsidenten
IN LANDESWEITER SENDUNG ÜBERTRAGEN DAS NATIO-
NALE RUNDfunk- UND FERNSEHNETZ DIE WORTE DES
NEUEN PRÄSIDENTEN.
Die Verfassungsmäßigkeit hat nicht an Kontinuität
verloren
Das ist alles
In der alten Dunkelheit die alte Lösung
In der alten Dunkelheit die alte Lösung
Exekutive, Legislative
Judikative
In der alten Dunkelheit die alte Lösung
In der alten Dunkelheit die alte Lösung
Aber wofür ein neuer Präsident!
Die Gefängnisse sind so groß wie Nächte
Das Volk wird aus Kasernen und vom Geld über-
wacht,
Die Polizei kommt zu deinem Haus und sagt: Kom-
men Sie mit!
und vielleicht tauchst du tot in einem Vorort auf.
Das Land ist ein Hund von einer Million
Quadratkilometern
ein Gefängnis von einer Million Quadratkilometern
eine Nacht von einer Million Quadratkilometern.

Im Nationalpalast gibt es einen neuen Präsidenten
für die Bundesgefängnisse gibt es einen neuen Präsi-
denten
für letzte Morde, einen letzten Präsidenten.

En todo el país, toda la policía todavía. Nada ha cambiado.	Im ganzen Land noch die ganze Polizei. Nichts hat sich verändert.
Dentro de cinco años habrá más muertos y habrá otro nuevo Presidente, y fotos de los aviones volando sobre la tribuna presidencial, y un autógrafo del Presidente elogiando a la prensa.	In fünf Jahren wird es mehr Tote geben und einen anderen, neuen Präsidenten, und Fotos von Flugzeugen, die über die Präsidententribüne fliegen, und ein Autogramm des Präsidenten mit Lob an die Presse.
Los banqueros acompañarán, los cañones gritarán, los militares escoltarán el Cardenal se adornará, y habrá más soldados, más ametralladoras, más miedo.	Die Bankiers werden begleiten, die Kanonen schreien, das Militär eskortieren der Kardinal sich schmücken, und mehr Soldaten wird es geben, mehr Maschinenge- wehre, mehr Angst.
También, más esperanza.	Und auch mehr Hoffnung. ⁵⁸⁰

Ein Plädoyer für den revolutionären Widerstand und für die Hoffnung macht sich im Text bemerkbar, wobei – ungeachtet dessen poetischen Wertes – die Grundinstanzen eines Staats, nämlich die Presse, manche Wirtschaftsinteressen und die Katholische Kirche eine gemeinsame Machtstrategie zu verfolgen scheinen, die zur sozialen Unterdrückung führt. In bemerkenswerter Übereinstimmung mit Maiguashcas elektroakustischem Werk *Ayayayayay* (1971) scheint im zitierten Text der Präsidentenstimme eine Massivität beigemessen zu werden, die der Dichter beziehungsweise die Dichterin durch Großbuchstaben hervorhebt, was das medial vermittelte Bild des kritisierten Machtgefüges repräsentieren mag.

Eine derartige Interpretation kollidiert aber mit der kompositorischen Absicht, denn Aharonián beabsichtigte kein Korrelat zwischen der Gedichtsammlung und der elektroakustischen Klangwelt in *Gran tiempo*. Das Verhältnis zwischen Text und Musik scheint sich hingegen auf den Werktitel und dessen Bezug auf gesellschaftspolitische Umstände der 1970er Jahre beschränkt zu haben.⁵⁸¹ Über die kompositorische Perspektive hinaus ist dennoch hervorzuheben, dass Aharonián auf ein ähnliches kompositorisches Verfahren bei seinem Werk *Que* hinwies, für welches das Gedicht Benedettis keine textuelle Grundlage, sondern eine parallele ästhetische Linie darstellt, von der ein kreativer Abstand gehalten worden sei.⁵⁸² Wenn man dieses Konzept auf

⁵⁸⁰ Vom Verfasser ins Deutsche übersetzt nach PALMA, 1969: 11f.

⁵⁸¹ Siehe Anm. Nr. 579.

⁵⁸² Über die elektroakustische Komposition *Que* erzählte Aharonián rückblickend: „Decidí usar un solo verso que, casualmente, en el poema se repite, como una especie de *Leitmotiv*. Yo solo uso eso verso y lo fragmento. Entonces, es una convergencia con lo que está haciendo Benedetti y una utilización de

das elektroakustische Werk *Gran tiempo* überträgt, lassen sich Verbindungen zwischen Textpassagen in der Gedichtsammlung und den angewandten Stimmaufnahmen erkennen. Exemplarisch dafür sind die zuvor erwähnten, aufgenommenen Kinderstimmen, die bei 7'43'' (57'') von gekratzten Objekten jäh unterbrochen werden und in einen Dialog mit den bei 1'12'' (25'') auftauchenden, kommandoähnlichen Stimmaufnahmen gesetzt worden zu sein scheinen, wenn man das achtunddreißigste Gedicht in Palmas *Gran tiempo* und dessen Bezug auf die von Kindern gehörten Kommandos betrachtet.⁵⁸³ Da Aharonián sowohl den Befehlscharakter der aufgenommenen Männerstimmen als auch die Stimmen von spielenden Kindern rückblickend als Basismaterial für die Klangmontage auflistete, sind zwischen Musik und Poesie weitere interpretatorische Bezüge herzustellen.

So ist die vorher erwähnte unterbrochene Männerstimme hervorzuheben, welche isolierte impulsive Silben ausspricht, ohne ein einziges Wort bilden zu können, und am Ende des Werkes bei 14'25'' (59'') in einer Polyphonie arrangiert wird. Dabei wird unter Berücksichtigung des poetischen Hintergrunds die Konnotation erweckt, dass man einem des Sprechens beraubten Individuum zuhört, welches auch mit dem zwölften und fünfzehnten Gedicht in Alonso Palmas Sammlung und den dort thematisierten, der Vernehmung und Folter ausgesetzten Menschen assoziiert werden kann.⁵⁸⁴ Eine solche Auslegung lässt sich zudem dadurch bekräftigen, dass Aharonián selbst zum einen eine „gewürgte Kehle“ als klangliches Basismaterial aufzählte, zum anderen einen expressiven Höhepunkt am Ende der dritten Formeinheit auskomponierte, wo ein abrupter Übergang zwischen Aufnahmen von geriebenen Objekten und Geräuschen menschlicher Artikulationsorgane stattfindet. Sie sind zwei Klangwelten, die bei 10'41'' ähnliche spektrale Inhalte aufzeigen und so aneinander montiert wurden, dass sich die für das Werk *Gran tiempo* grundlegende spektrale Opposition zwischen Stimmen und Objekten aufzulösen scheint.

Aharoniáns Erörterung der akustischen Möglichkeiten menschlicher Stimmen war einerseits in musikgeschichtlich etablierten elektroakustischen Werken vorgegangen, denn in Luciano Berios *Visage* (1961) sind beispielsweise bei 12'' (45'') und

esa convergencia. La obra no parte del texto de Benedetti, sino que se encuentra con él.” Nach VAZQUEZ, 2015: 37.

⁵⁸³ Das kurze Gedicht lautet: „Desde niños oímos órdenes de mando / para alguien estamos construyendo un paraíso / A nuestro alrededor hay una sombra, / sólo distinguimos con claridad las armas“. PALMA, 1969: 49.

⁵⁸⁴ Siehe PALMA, 1969: 23, 26.

ab 7'33'' (25'') Intonationen zu hören, die mit den gerade erwähnten, unterbrochenen sowie würgenden Männerstimmen in *Gran tiempo* akustisch durchaus vergleichbar sind.⁵⁸⁵ In Anbetracht der ästhetischen Eigenheit im Werk *Gran tiempo* gehört schließlich betont, dass Aharoniáns Konzept nicht nur hinsichtlich des poetischen Hintergrunds, sondern auch der Gegenüberstellung von Klangfarben analysiert werden muss. Dabei schien das menschliche Moment der Klugaufnahmen als Träger soziokulturell verankerter Bedeutung den Vorrang zu haben, woraus sich weitere musiktechnische Parallelen zu anderen KomponistInnen ziehen lassen.

Eine weitere Machtkritik übte der argentinische Komponist Eduardo Kusnir mit seinem stereophonen Werk *Orquídeas primaverales* (1975, 8'33'') (Frühlingsorchideen), wo die Gegenüberstellung von synthetischen Klängen und zuvor aufgenommener Populärmusik letztere in den Vordergrund stellt.⁵⁸⁶ Wiederum bietet sich dabei eine über die rein akustische Werkstruktur hinausgehende Interpretation an. Am CICMAT hatte sich Kusnir der experimentellen Arbeit mit dem Synthesizer ARP 2600 gewidmet und dabei die Klänge entworfen, mit denen die Gegenüberstellung, welche in seinem Werk *La panadería* (1970) zwischen elektronisch erzeugten Klängen und Bezügen zur Tangomusik hergestellt worden war, neue Bedeutungen annehmen würde. So weist das Werk *Orquídeas primaverales* eine gesellschaftliche Dimension auf, die im Gegensatz zu den als menschliche Stimmen zu erkennenden Aufnahmen in Aharoniáns Werk *Gran tiempo* nur von einer mit der lokalen Kultur vertrauten Zuhörerschaft entschlüsselt werden kann. Denn Kusnir stellte den elektronisch erzeugten Klängen in *Orquídeas primaverales* zwei Auszüge des Tangowalters *Rosas de abril* (Aprilrosen) gegenüber,⁵⁸⁷ in welchem die zumindest für damalige südamerikanische ZuhörerInnen unverwechselbare Stimme von Carlos Gardel (1890–1935) erklang. Damit wird zunächst eine auf den Textinhalt beziehungsweise auf die Werktitel orientierte Interpretation möglich gemacht.

Die rein elektronische Klangwelt des Werkes „Frühlingsorchideen“ weist zwar keine spektrale Ähnlichkeit mit der Populärmusik „Aprilrosen“ auf, scheint aber mit ihr durch die Nennung der Blumennamen verbunden zu sein. Dazu sind die folgenden,

⁵⁸⁵ Nach CD-Edition in *Luciano Berio. Passagio / Visage*. Mailand: Ricordi, CRMCD 1017, 1991.

⁵⁸⁶ Nach einer digitalisierten Version des Werkes unter URL: <https://soundcloud.com/eduardo-kusnir-1> Stand: 27.2.2015.

⁵⁸⁷ Dieser Tango wurde von Rafael Rossi (1896–1982) komponiert. Es vertont einen Text von Eugenio Cárdenas (1891–1952). Die von Gardel gesungene, von Kusnir bearbeitete Version stammt aus dem Jahr 1927. URL: <http://www.todotango.com/musica/tema/453/Rosas-de-abril/> Stand: 11.6.2019.

in Normaldruck transkribierten Textauszüge zu erwähnen, die in *Orquídeas primaverales* bei 51'' (23'') romantische Merkmale andeuten.

Tu vida encantadora amé
de cuando te acercaste a mí,
porque me parecía ver
un cielo de ternura en ti.
*Y de esa vez, mis ansias van
buscando tu pasión
porque ella aumenta mi viva emoción.*

Dein bezauberndes Leben habe ich geliebt
Als du näher zu mir kamst,
als ich glaubte
einen liebevollen Himmel in dir zu sehen.
*Und seitdem sucht mein Sehnen
deine Liebe
da sie meine lebhaftige Aufregung verstärkt.*

Tú sos, mi bien,
vergel de amor,
mujer por quien
mi ser vivió.
y si tu corazón me das
*he de sentir
la dulce paz
de mi vivir.*

Du bist mein Wohl,
Garten der Liebe,
Frau, für die
mein Wesen lebte,
wenn du mir dein Herz gibst
*werde ich fühlen
den süßen Frieden
meines Lebens.*⁵⁸⁸

Diesem Textinhalt stellt der Komponist in einer gewiss unerwarteten Wendung bei 1'38'' (10'') den Militärmarsch *Avenida de las camelias* (Hauptstraße der Kamelien) gegenüber und vermag durch den Bezug auf die externe Realität einen Bruch zu schaffen. Diesen beschrieb Kusnir rückblickend wie folgt: „Im Kontrast dazu klingt immer wieder ein Militärmarsch an und zwar der, der jedes Mal gespielt wurde, wenn in Argentinien ein Putsch stattfand. Im Morgengrauen eines Tages im Jahr 1976 hörte ich ihn im Rundfunk und danach die Nachricht vom Antritt der neuen Militärregierung. Und ich dachte, noch im Halbschlaf, sie spielen meine *Orquídeas primaverales*.“⁵⁸⁹ Dieser Hinweis auf politische Umstände lässt sich dadurch erklären, dass die Kamelien im Titel des Militärmarschs mit den Orchideen und Rosen ein unausgesprochenes

⁵⁸⁸ Vom Verfasser transkribiert und ins Deutsche übersetzt. Siehe Anm. Nr. 587.

⁵⁸⁹ [Es mi segunda pieza electroacústica compuesta en Buenos Aires (la primera es *La panadería*). Data de 1975, luego de mi estadia de tres años en Bélgica y Francia. Estructuralmente es un “collage”, donde se mezclan músicas y sonidos urbanos con sonidos sintetizados, generalmente de carácter humorístico. Contrastando con lo anterior, una marcha militar -la misma que sonaba en la Argentina cada vez que había un golpe de Estado- irrumpe cada tanto. En una madrugada de 1976 la escuché por radio precediendo el anuncio del nuevo gobierno militar. Y entonces -estaba medio dormido- pensé: “están tocando mis *Orquídeas primaverales*”]. URL: <http://eduardokusnir.com.ar/orquideas-primaverales/> Stand: 3.2.2017

Verhältnis herstellen, welches die Virilität des militärischen Bezugs zu verspotten scheint. Dies wird nicht zuletzt durch Kusnirs Andeutung verstärkt, die Militärdiktatur habe sein elektroakustisches Werk für eine offizielle Mitteilung nutzen können.

Einen ähnlichen Bezug stellte der Komponist bei 1'45'' (19'') durch die Überlagerung zwischen dem Militärmarsch und einer Aufnahme zuvor bestehender Klaviermusik her, deren herkömmlicher, kitschiger Charakter den elektronischen synthetischen Klängen und vor allem dem Militärmarsch kontrapunktisch gegenübergestellt wird. Dadurch brachte der Komponist ein gewiss humoristisches Moment hervor,⁵⁹⁰ welches durch die Wiederholung der bisher erwähnten Klangmaterialien bei 2'43'' (21'') am Ende der ersten Formeinheit noch einmal betont wird. In diesem Zusammenhang lässt sich ab 4'47'' (23'') ein expressiver Höhepunkt erkennen, als der Militärmarsch bei 5'04'' (5'') durch die am Synthesizer gespielte Melodie des Geburtstagslieds *Happy Birthday* überlagert wird, was sich völlig von allem Militärischen abhebt und weiterhin bei 5'20'' (73'') in einen neuen Dialog mit den zuvor präsentierten Materialien gesetzt wird.⁵⁹¹ Dem Geburtstagslied kommt somit eine Kontrastfunktion zu, welche zum einen im Gegensatz zur elektronisch erzeugten Klangwelt und zum militärischen Topos steht, zum anderen ein formgestaltendes Gewicht hat, denn eine auf den Intervallen des Geburtstagslieds basierende Variation deutet bei 7'16'' (78'') – im Vergleich zu den vorherigen Abschnitten – melodische Stabilität und einen musikalischen Abschlussprozess an.

Kusnirs Werk *Orquídeas primaverales* stellt eine einzigartige Machtkritik dar, die die Fähigkeit zur Entschlüsselung der symbolischen Bedeutungen einmontierter Klängaufnahmen fordert. Die kompositorische Absicht kann weiterhin durch die Berücksichtigung weiterer zeitgenössischer Kompositionen genauer definiert werden. So wäre zum Beispiel der argentinische Komponist Jorge Rapp (1946–2010) und sein stereophones Werk *Un tiempo un lugar...* (1975, 12'46'') (Eine Zeit, ein Ort...) zu erwähnen, welches teilweise am CICMAT mit synthetischen und aufgenommenen

⁵⁹⁰ Das Klavierstück war der *Vals triste* Op. 9 Nr. 2 des italienischen Pianisten und Komponisten Marcelo Boasso. Der Verfasser dankt dem Komponisten für diesen, per E-Mail vom 25.5.2017 mitgeteilten Hinweis.

⁵⁹¹ Es sei kurz erwähnt, dass das elektroakustische Werk *Orquídeas primaverales* bei 2'10'' (10'') einen Auszug des *Marcha de San Lorenzo* (1901) enthält. Das Bedeutungspotenzial dieses argentinischen Militärmarsches, der das Gefecht zwischen nationalen Unabhängigkeitskämpfern und kolonialen Truppen in der Stadt San Lorenzo im Jahr 1813 huldigt und als ein musikalisches Element in der Konstruktion der nationalen Zugehörigkeit betrachtet werden kann, zu ergründen, würde den Rahmen dieses Abschnittes sprengen.

Klängen komponiert wurde. Durch stimmenähnliche Klangtexturen, denen verhältnismäßig abstrakte, mit dem Synthesizer ARP 2600 erzeugte Klänge gegenübergestellt wurden, deutete der Komponist nicht nur einen ausgeprägt menschlichen Klangcharakter an, sondern auch eine machtbezogene Stellungnahme, denn das Werk solle die politischen Umstände in Argentinien widerspiegeln haben.⁵⁹² Vergleicht man Rapps Werk mit Kusnirs *Orquídeas primaverales*, so lässt sich jedoch ein markanter Unterschied feststellen, da Kusnirs humoristische, teilweise ironische Darstellung zeitgenössischer Machtstrukturen eher mit der elektroakustischen Musik Oscar Bazáns und dessen oben diskutierter Aversion gegen als vorbildlich betrachtete Kunstmusik zu vergleichen wäre. Diese teils unterschiedlichen, teils verwandten Perspektiven sind nicht zuletzt auf einen interpersonellen Austausch zurückzuführen, der am CICMAT und vor allem auch während der zuvor diskutierten Cursos latinoamericanos de música contemporánea (CLAMC) stattfand, im Rahmen derer die erwähnten Komponisten im Jahr 1976 Seminare abhielten und sich – zumindest Bazán und Aharonián – musikästhetisch wechselseitig zu beeinflussen schienen. Obwohl das kreative Schaffen dieser Komponisten sich keineswegs auf musikstilistische Ähnlichkeiten reduzieren lässt, kann eingeräumt werden, dass die bislang studierte elektroakustische Musik die Verarbeitung von Bezügen zum gesellschaftspolitischen Umfeld darstellt. Um diese weiter zu interpretieren, werden im Folgenden biografische Aspekte als Korrelat zu musikästhetischen Positionen mitberücksichtigt.

Spuren der Realität

Die Wechselwirkung zwischen elektroakustischer Musik und gesellschaftlichem Kontext theorisierte der argentinische Komponist Eduardo Bértola (1939–1996) im Jahr 1976 bei den 5. CLAMC anhand des Begriffs der *Música electroacústica pobre*.⁵⁹³ In thematischem Zusammenhang mit Bazáns Konzept der *Música austera* bezog sich Bértolas „arme elektroakustische Musik“ auf eine kompositorische Praxis, die sich

⁵⁹² [Esta obra refleja los dramáticos momentos de la historia argentina de la década del 70. En el momento de realizar esta pieza, la actitud de sorpresa y reacción frente a los sonidos del entorno fue estimulada por la característica sonora de las manifestaciones de la realidad]. Nach AKOSCHKY, 2012: 499. Hinsichtlich dieses Machtbezugs soll ergänzt werden, dass Rapps Werk mittels hoch kontinuierlicher Klangmaterialien bei 8'44'' (236'') denjenigen menschlichen Charakter betont, welchen Aharonián für die Darstellung eines Klangfarbengegensatzes und zumal einer maktkritischen Absicht in *Gran tiempo* angewandt hatte. Die Angaben zum Werk *Un tiempo un lugar...* nach der CD-Edition *Jorge Rapp. Obras electroacústicas*. Buenos Aires, Tarca, CD 702, 2011.

⁵⁹³ Siehe PARASKEVAÍDIS, 2014b.

trotz vorwiegend finanziell bedingter technologischer Einschränkungen weiterentwickelte. Als Beispiel dafür galten die elektroakustischen Experimente Joaquín Orellanas und dessen im zweiten Kapitel erwähnte Mitwirkung bei den 4. CLAMC mit dem Seminar „Problemas de la creación musical en Latinoamérica“. So wurde der Mangel an elektronischer Apparatur im Vergleich zu manchen zeitgenössischen europäischen beziehungsweise nordamerikanischen elektroakustischen Studios als die Bedingung für eine einzigartige elektroakustische Musik konzipiert. Eine solche Musik umfasste aber nicht nur die Arbeit Orellanas, welche bereits erörtert wurde und noch weiter analysiert werden soll, sondern auch diejenige Bértolas, dessen elektroakustische Musik in den 1970er Jahren bedeutende Bezüge zur politischen Geschichte Argentiniens aufzeigt. Deren Betrachtung bietet zudem einen Ausgangspunkt für die Vertiefung des anfangs vorgebrachten Identitätsbegriffs auf der biografischen Ebene und in Zusammenhang mit der Analyse von Machtverhältnissen.

Hinsichtlich des Begriffs der *Música electroacústica pobre* ist zunächst Bértolas Kontakt mit der elektroakustischen Musik als Stipendiat bei der *Groupe de recherches musicales (GRM)* von 1968 bis 1971 zu erwähnen. In dieser Zeit entstanden seine ersten elektroakustischen Kompositionen, darunter das stereophone Werk *Penetraciones II* (1971, 6'14'') (Durchdringungen), dessen Klangwelt mit Apparatur des GRM elektronisch erzeugt und dann privat mittels zweier Tonrekorder einmontiert wurde.⁵⁹⁴ In dieser Komposition sind die spektral stabilen Klangschichten bei 0'' (126'') exemplarisch für einen musikalischen Ablauf, dem kontrollierte Dauerverhältnisse zugrunde liegen: Die stereophon verteilten, jäh einmontierten Klangmaterialien weisen beispielsweise eine ähnliche Dauer durch die etwa 44-sekündigen Tonbandschnitte bei 0'' (rechts), 2'55'' (rechts), 3'27'' (links) sowie 3'38'' (rechts) auf.⁵⁹⁵ An diesem kurzen Formabschnitt, der klanglich den Werktitel widerzuspiegeln scheint, lässt sich eine musikstilistische Richtung erkennen, zu der weitere stereophone Werke

⁵⁹⁴ Bértolas Laufbahn nach MÜLLER, 1977: 11. Vgl. auch PARASKEVAÍDIS, 2005. Eine digitalisierte Version des Werkes *Penetraciones II* ist online zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00002452> Stand:15.9.2018. Zu diesem Werk siehe Angaben in FREIRE; RODRIGUES, 1999; PARASKEVAÍDIS, 2000: 14. Es soll an dieser Stelle angemerkt werden, dass der Verfasser mit einander gegenübergestellten Sekundärquellen gearbeitet hat, da Bértola keine eigenen Publikationen hinterließ.

⁵⁹⁵ Nach CD-Edition in *Tramos*. Tacuabé T/E 33, 2000.

wie *Penetraciones I* (1970, 5'38'', überarbeitet 1972, Paris-Buenos Aires) oder *Dynamus* (1970, 5'32'', Paris) zählen, und die prinzipiell von verhältnismäßig einfachen, elektronisch erzeugten Klängen gekennzeichnet wird.⁵⁹⁶

Diese Vorgehensweise erstreckte sich im Zuge seiner Rückkehr nach Argentinien im Jahr 1971, denn Bértolas Mitwirkung bei den 1. CLAMC im Seminar „Acústica y técnicas electroacústicas“ (Akustik und elektroakustische Techniken) wies noch Spuren eines abstrakten, psychoakustisch orientierten Denkens auf.⁵⁹⁷ Nichtsdestoweniger erwies sich der Ortwechsel als höchst relevant, da Bértola seine kompositorischen beziehungsweise biografischen Erfahrungen in Paris mit der politisch geprägten Atmosphäre bei den CLAMC konfrontierte und neue ästhetische Ideen konzipierte. Inwieweit Bértolas kreatives Interesse sich der gesellschaftspolitischen Realität Lateinamerikas zuwandte, ist dem folgenden, 1972 veröffentlichten Interview zu entnehmen. Der Komponist behauptete: „Ich wollte nicht europäisch werden – nach drei Jahren der Abwesenheit wird diese Alternative dringlich – und entschied mich deshalb, meine Karriere hier fortzusetzen – obwohl ich das Gefühl hatte, es würde schwierig werden –, und in völliger Identifizierung mit meinen lateinamerikanischen Wurzeln von hier aus zu kämpfen.“⁵⁹⁸ Diese Stellungnahme hatte zunächst eine Resonanz im monophonen elektroakustischen Werk *El diablo de San Agustín* (1973, 16'26'') (Der Teufel aus San Agustín), das Bértola zum Teil als Stipendiat am CICMAT komponierte. Dabei gestaltete er anhand aufgenommener sowie elektronisch erzeugter Klänge ein Klangkontinuum, welches zum einen bei 4'40'' (418'') in der zweiten Formeinheit von achsensymmetrisch platzierter Stille unterbrochen wird,

⁵⁹⁶ Die genannten Werke sind aufrufbar beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-lang-lois.org/html/e/collection.php?zoom=6&Filtres=4&Numero=i00029331&MotsCles=Eduardo+B%C3%A9rtola> Stand: 19.8.2019.

⁵⁹⁷ Luigi Nono rezensierte Bértolas Unterricht bei den 1. CLAMC wie folgt: „Le compositeur argentin Eduardo Bertola (!) proposa des classes d’une rare rigueur scientifique sur la musique électronique et sur l’acoustique musicale, en illustrant ses informations par l’analyse comparée de diapositives de spectres harmoniques de divers instruments musicaux, de la voix humaine et de matériau électronique.“ Nach NONO, 1993: 408.

⁵⁹⁸ [Pudo quedarse en París (“...tenía un buen trabajo, y una ocasión más directa de estar en contacto con lo que musicalmente me interesa”) pero prefirió el retorno (“... no quería europeizarme –al cumplir tres años de alejamiento, inequívocamente la opción urge–, y decidí continuar mi carrera aquí –aunque lo presintiera dificultoso–, y luchar desde aquí, plenamente identificado con mis raíces latinoamericanas”)]. Nach ANONYM, 1972: 16.

zum anderen einen spektralen Inhalt aufweist, der zwar mit seinen vorherigen elektroakustischen Werken vergleichbar ist, aber unter Beachtung der kompositorischen Angaben einen neuen Charakter annimmt.⁵⁹⁹

Bértola zufolge weist der Werktitel *El diablo de San Agustín* auf eine Reflexion über das Gute und das Böse hin, woran zunächst ein Unterschied zu den akustisch inspirierten Werktiteln vorheriger elektroakustischer Kompositionen zu erkennen ist.⁶⁰⁰ Dies kann weiterhin aus dem alternativen Werktitel *Gomecito contra la Siemens* (Der kleine Gomez gegen Siemens) erschlossen werden, mit dem die elektroakustische Komposition am 14. Januar 1974 während der 3. CLAMC uraufgeführt wurde. Dabei geht es um eine dokumentarisch nicht belegte Geschichte,⁶⁰¹ laut derer ein Zeitungsverkäufer namens Gomez in der argentinischen Stadt Resistencia von einem Firmenwagen des Unternehmens Siemens angefahren worden sei und dadurch schwere, zu einer Arbeitsunfähigkeit führende Verletzungen erlitten habe. Die Gegenüberstellung im Werktitel soll sich in pessimistischem Ton auf die Ermittlungen und ein darauffolgendes, angeblich korruptes Gerichtsverfahren beziehen, in dem das Machtgefälle zwischen dem kleinen Mann und dem multinationalen, als Ausdruck einer entpersonalisierten Macht dargestellten Unternehmen offensichtlich wird.⁶⁰²

Die obenstehende machtkritische Stellungnahme beschränkt sich auf den Werktitel. So war dies auch der Fall bei den bereits erörterten Werken *¡Volveremos a las montañas!* (1968) von Gabriel Brnčić und *Historia de un pueblo por nacer o carta abierta a Vassili Vassilikos y a todos los pesimistas* (1970) von Jorge Antunes, deren Klangwelt ebenfalls kein mimetisches Verhältnis zur den Werktiteln herstellen. In diesem Zusammenhang verwirklichte Bértola einen musikstilistischen Bruch mit seinem monophonen Werk *Tramos* (1975, 16'53'') (Abschnitte), welches im August 1975, das heißt wenige Monate vor den am 5. CLAMC gehaltenen Vorträgen zum Begriff der *Música electroacústica pobre* komponiert wurde. Dieses ausschließlich mit Auszügen von Rundfunksendungen sowie mikrophonischen Klangmaterialien realisierte Werk ist einerseits auf eine biografische Gegebenheit zurückzuführen, denn Bé-

⁵⁹⁹ Nach CD-Edition des Werkes in *Grandes Trópicos. 6 composiciones 1971–1995*. Tacuabé T/E 46, 2012.

⁶⁰⁰ [Al principio se escuchó (todo a través de cintas grabadas) *El diablo de San Agustín*, de 1973, que dura 17 minutos. Se trata de una reflexión mística sobre el Bien y el Mal, inspirada en un libro de Norbert Wiener, el creador de la cibernética.] Nach MÜLLER, 1977: 11.

⁶⁰¹ Nach PARASKEVAÍDIS, 2014.

⁶⁰² Vgl. BEIMEL, 2012: 4.

rtola wurde 1972 als technischer Mitarbeiter beim Stadtrundfunk in Buenos Aires eingestellt und konnte ab diesem Zeitpunkt auf mehrere Klangarchive und Aufnahmeapparatur des Senders zugreifen. Andererseits ist Bértolas kompositorische Absicht hinsichtlich der im Werktitel angesprochenen Abschnitte anzumerken, die von deren originären Kontexten abstrahiert und so aneinander montiert wurden, dass nur eine der spanischen Sprache mächtige Zuhörerschaft aus der Montage semantische Bedeutungen erschließen kann. So sind beispielsweise zwischen den Auszügen von Rundfunksendungen bei 2'55'' (5'') und 3'26'' (17'') Klangaufnahmen einer Straßendemonstration zu hören, die die Radioübertragung einer katholischen Messe bei 3'01'' (16'') umrahmen.⁶⁰³

2'43''	¿Tiene usted una idea de cómo es la mujer sueca?	Wissen Sie, wie die schwedische Frau ist?
2'46''	(...) entonces no se quiere nada. Lo que se quiere es seguir andando. Esta es la gran filosofía política de esta... de estos países. Seguir andando.	(...) dann will man nichts. Man will nur weitermachen. Das ist die größte politische Philosophie dieser Länder, weiterzumachen.
2'55''	¡Gráfico!	[Demonstration. Pfeifen, Trommel und Stimmen] Gráfico!
3'01''	(...) que estos días de recogimiento espiritual, de felicidad en el interior de nuestras consciencias, estos días en que hemos participado con recogimiento y silencio.	(...) als diese Tage... voller geistlicher Andacht, voller Freude in unserem Innern... diese Tage, an denen wir in Andacht und Stille teilgenommen haben.
3'18''	Casos, cosas y curiosidades.	Fälle, Dinge und Merkwürdigkeiten.
3'23''	(...) equivocado él también	(...) auch er im Irrtum.
3'26''	¡Vamos, azules! [...] Gráfico [...] ¡soltá!	[Demonstration] Los geht es, ihr Blauen! [...] Gráfico! [...] Loslassen!
3'44''	(...) no hay ningún motivo para hacer un cuadro de caballete.	(...) es gibt keinen Grund, ein Gemälde mit einer Staffelei zu malen.
3'51''	(...) eh... la mujer sueca, bueno.	(...) Äh... die schwedische Frau, also
3'55''		[Husten]

⁶⁰³ Nach CD-Edition in *Tramos*. Tacuabé T/E 33, 2000. Auch online zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00002453> Stand: 18.6.2019.

Im transkribiertem Abschnitt schaffen die aneinander montierten Tonbandschnitte unterschiedliche Bedeutungen je nach sprachlich-interpretativer Fähigkeit der ZuhörerInnen, welche Auszüge von Diskussionen über die angeblichen Eigenschaften der schwedischen Frau sowie über eine Maltechnik im Kontrast zu einer Straßendemonstration und der Rede eines Priesters wahrnehmen. Dazu kommt ein gewiss humoristisch intendierter Bezug auf die frühe elektroakustische Musik Pariser Prägung, denn das Husten bei 3'55'' ist nicht nur formanalytisch betrachtet ein wiederkehrendes Klangmaterial, und zwar jenes, mit dem das Werk *Tramos* beginnt, sondern scheint auch eine unausgesprochene Verbindung mit Pierre Schaffers *Étude pathétique* (1948) darzustellen.⁶⁰⁴ Hinsichtlich Bértolas machtkritischer Stellung soll zudem die mehrfach geschnittene und einmontierte, zunehmend an Dauer und damit an akustischer Präsenz gewinnende Aufnahme von der Demonstration betont werden, die bei 13'58'' (195'') das Ende des Werkes signalisiert und nicht zuletzt die damalige gesellschaftspolitische Situation in Argentinien, deren extreme Instabilität im März 1976 in eine Machtübernahme durch das Militär mündete, darzulegen scheint.⁶⁰⁵

Abgesehen von seiner machtbezogenen Dimension weist das Werk *Tramos* auf die Idee einer *Música electroacústica pobre* hin, indem die Einfachheit der einmontierten Klangmaterialien und das Fehlen von elektronischer Verarbeitung die mit relativ einfacher Apparatur durchgeführte Montagetechnik hervorhebt, die sich vorwiegend auf den textuellen Inhalt der Klugaufnahmen ausrichtet. So werden keine formalen Verhältnisse erkannt, die mit Bértolas vorangegangenen elektroakustischen Werken und deren symmetrischen Darstellungen beziehungsweise ähnlichen Tonbandschnittlängen vergleichbar wären. Dieses neue kompositorische Prinzip vertiefte Bértola im darauffolgenden, ebenfalls monophonen Werk *Trovas, crónicas y epigramas* (1977, 19''36'') (Gedichte, Chroniken, Epigramme), welches aus textuell durchaus verständlichen, abgesehen vom dritten Stück weder geschnittenen noch verarbeiteten Auszügen aus Fernseh- und Rundfunksendungen besteht.⁶⁰⁶ Obwohl diese isolierten Stücke, welche als sieben unabhängige Zwischenspiele konzipiert wurden, den

⁶⁰⁴ Vgl. das *Étude aux casseroles, dite « pathétique »* bei 1'58'' nach CD-Edition in Pierre Schaeffer. *L'œuvre musicale*. INA-GRM, G 6027, 2010.

⁶⁰⁵ Ein politisch orientierter Interpretationsversuch über das Werk *Tramos* sowie eine auf Skizzen basierte Transkription finden sich PARASKEVAÍDIS, 1992: 48–51.

⁶⁰⁶ Nach digitalisierter unveröffentlichter Version des Werkes im Archiv Aharonián-Paraskevaídis. Persönlicher Zugang des Verfassers am 6.2.2015.

Eindruck erwecken könnten, es handle sich um eine Ästhetisierung von medial vermittelten, ursprünglich nicht ästhetisch konzipierten Klangmaterialien, ist im Laufe des Werkes wiederum jene gesellschaftskritische, für Bértola grundlegend gewordene Stellungnahme zu bemerken. Dafür ist das im fünften Stück (255') zu hörende, unten transkribierte Interview mit dem argentinischen Schriftsteller Jorge Luis Borges exemplarisch.

No sé hasta qué punto podemos hablar de América Latina, yo creo que se trata de una región muy vasta, que tiene diferencias étnicas muy grandes, y cuya historia no coincide, salvo el caso del Uruguay y la República Argentina. Sino que no sé hasta qué punto, fuera del idioma existe una comunidad, una hermandad, entre México, Colombia, la República Argentina y, desde luego Brasil. Creo que la palabra América Latina corresponde simplemente a una comodidad, corresponde a la necesidad de simplificar las cosas, pero no sé hasta donde corresponde a un sentimiento. Porque yo creo que las patrias son ante todo actos de fe. Por ejemplo, yo siento que soy argentino, aunque no podría definir esa palabra. Pero no sé hasta qué punto siento que soy latinoamericano, Aunque, desde luego le debo mucho al escritor mexicano Alfonso Reyes, digamos. Ahora, en cuanto a esa cultura, y a esas culturas, creo que sí, que hemos estado diferenciándonos de España. Pero creo que lo más probable es que esas culturas de América Latina – aceptamos esa convención –, que ejerzan un influjo sobre España, y no lo contrario. Y eso lo hemos visto ya en aquel gran movimiento de renovación de las letras iniciado por Rubén Darío, Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones, Amado Nervo y otros, que empezó de este lado del atlántico, y luego influyó en España, donde inspiró a grandes poetas y a grandes escritores.

Ich weiß nicht, bis zu welchem Punkt wir von Lateinamerika sprechen können. Ich denke, dass es sich um eine umfangreiche Region mit großen ethnischen Unterschieden handelt, deren Geschichte, mit der Ausnahme von Uruguay und Argentinien, nicht übereinstimmt. Ich weiß nicht, bis zu welchem Punkt, von der Sprache abgesehen, eine Gemeinschaft, eine Bruderschaft zwischen Mexiko, Kolumbien, Argentinien und natürlich Brasilien besteht. Ich denke, dass das Wort Lateinamerika aus Bequemlichkeit entstanden ist, aus der Notwendigkeit, die Dinge zu vereinfachen, aber ich weiß nicht, inwieweit es ein Gefühl dahinter gibt. Denn ich denke, dass die Heimatländer vor allem Glaubensbezeugungen sind. Ich zum Beispiel fühle mich als Argentinier, obwohl ich dieses Wort nicht definieren könnte. Aber ich weiß nicht, bis zu welchem Punkt ich mich als Lateinamerikaner fühle, obwohl ich dem großen mexikanischen Schriftsteller Alfonso Reyes zum Beispiel vieles schuldig bin. In Bezug auf diese Kultur oder Kulturen, denke ich, wir haben uns doch von Spanien entfernt, und es ist höchst wahrscheinlich, dass diese Kulturen Lateinamerikas – wir nehmen dieses geläufige Wort an – Einfluss auf Spanien ausüben, und nicht umgekehrt. Dies haben wir schon in jener großen Literaturbewegung gesehen, die unter anderen mit Rubén Darío, Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones und Amado Nervo auf dieser Seite des Atlantiks begann und danach Einfluss auf Spanien nahm, wo es große Dichter und Schriftsteller inspirierte.

Creo que, si ese hecho tiene que producirse, se producirá más allá de nuestra voluntad. Un fenómeno que ocurrirá espontáneamente. Es la única manera de que sean las cosas. Y en cuanto al hecho de que seamos europeos, europeos trasplantados, europeos transformados, eso es evidente. No sé lo que ocurre en otras partes de América, pero aquí somos todos inmigrantes, o hijos, nietos, tataranietos de inmigrantes. En este país, por ejemplo, sería ridículo que habláramos de una cultura indígena, ya que los indios pampas, los araucanos y los charrúas fueron meros salvajes. Sé que muchos no podían contar más allá de cuatro, por ejemplo, uno, dos tres, cuatro... muchos. De modo que sería triste fundar una cultura sobre esos jinetes que han desaparecido, que no han tenido otros méritos que la equitación y el coraje.

Ich denke, wenn das geschehen muss, wird es jenseits unseres Willens geschehen. Ein Phänomen, das sich spontan ergibt. Ich denke, dass das die einzige Art und Weise ist, in der Dinge geschehen können. Und was die Tatsache betrifft, dass wir Europäer sind, jedoch transplantierte, veränderte Europäer: Das ist offensichtlich. Ich weiß nicht, was in anderen Teilen Lateinamerikas geschieht, aber hier sind wir alle Immigranten, oder Kinder, Enkel oder Ururenkel von Immigranten. In diesem Land wäre es zum Beispiel lächerlich, von einer indianischen Kultur zu sprechen, da die Pampa-, Araucanos- und Charrúas-Indianer nichts anderes als Wilde waren. Ich weiß, dass viele von ihnen nicht weiter als bis vier zählen konnten, sondern ein, zwei, drei, vier... viele. So dass es traurig wäre, auf diesen verschwundenen Reitern, die keine anderen Verdienste außer Reitkunst und Mut aufweisen konnten, eine Kultur zu aufzubauen.⁶⁰⁷

Mithilfe dieser Passage gibt Bértola die Polemik über das kulturelle Erbe Lateinamerikas und zudem über die Frage nach einer gemeinsamen Orientierung für den Subkontinent wieder. Die zitierte Argumentation scheint aus einer Denkweise zu erfolgen, welche sich an der europäischen Kultur als erwünschtem Modell orientiert, wobei die damit einhergehenden historischen, literarischen und nicht zuletzt rassentheoretischen Grundlagen aus heutiger Sicht hinterfragt werden sollten. Musikhistorisch betrachtet ist aber die im ersten Kapitel bereits thematisierte Polemik anzumerken, die Juan Carlos Paz zwar mithilfe anderer Termini, aber aus der gleichen Perspektive und mit einer vergleichbaren Vehemenz anstiftete, als er im Kontext national geprägten musikalischen Denkens seine Aneignung der mitteleuropäischen Neuen Musik verteidigte. Ungeachtet der unüberwindbaren Unterschiede zwischen Paz und Borges wird an dieser Stelle belegt, welche Relevanz die von ihnen verkörperte Position, bei der indigenen Elementen ein ästhetisches Daseinsrecht abgesprochen wird, noch in den 1970er Jahren hatte.

⁶⁰⁷ Vom Verfasser transkribiert und ins Deutsche übersetzt. Zur Quelle siehe Anm. Nr. 606. Weitere Details über das Interview sind dem aktuellen Wissensstand des Verfassers nach unbekannt.

Die oben zitierte Äußerung scheint weiterhin mit den pädagogischen und kreativen Ansprüchen der CLAMC zusammenzuhängen, bei denen – wie bereits gezeigt – die Frage nach den Möglichkeiten für die Gestaltung einer lateinamerikanischen Identität grundlegend war. Die kompositorische Absicht Bértolas, der bei den CLAMC mehrfach mitwirkte, erweist sich nun als provokativ in Anbetracht der Bedeutungen, welche sich aus dem Kontrast zwischen dem oben transkribierten Stück und den übrigen Stücken in *Trovas, crónicas y epigramas* hervorheben. Als sechstes Stück (292'') präsentierte Bértola eine propagandistische, vom CICMAT ausgestrahlte Radiosendung, die den Anti-Imperialismus im politischen Denken Juan Domingo Peróns (1895–1974) wiedergibt und damit einen Gegensatz zum zweiten Stück (81'') zu etablieren erlaubt, in dem eine Journalistin spürbar fasziniert über den Stapellauf neuer Schiffe der britischen Flotte – darunter eines Atom-U-Boots – informiert.⁶⁰⁸ Das siebte Stück (122'') besteht aus einer vom uruguayischen Radio Colonia ausgestrahlten Nachrichtensendung, die sich vom nationalistischen Charakter der oben erwähnten CICMAT-Sendung abhebt und in der wiederholt angekündigt wird, dass Isabel Martínez (geb. 1931), das heißt die dritte Ehefrau Peróns geäußert habe, ihr Mann habe in der vorangegangenen Nacht ferngesehen und sei deshalb spät aufgestanden. Betrachtet man diese isolierten Abschnitte aus heutiger Sicht, so lässt sich ohne Weiteres behaupten, dass die Aufführung des Werkes *Trovas, crónicas y epigramas* einen starken Eindruck erwecken musste, insofern der Konzertsaal, als ein für die tradierte Kunstmusik grundlegender Raum verstanden, von der externen Realität durchdrungen wurde. (Und nicht zuletzt wegen der Banalität und Sinnlosigkeit mancher medial vermittelten Nachrichten im Kontext politischer Unterdrückung, was den ZuhörerInnen gewiss bewusst gewesen sein musste.)⁶⁰⁹

Bértolas Begriff der *Música electroacústica pobre* lässt sich abschließend als Teil eines musikstilistischen Entwicklungsbogens darstellen, welcher sich von einer abstrakten, akustisch orientierten, in Paris entstandenen experimentellen Phase bis hin

⁶⁰⁸ In der propagandistischen Radiosendung werden Auszüge aus Peróns Aufsatz *La comunidad organizada* (1949) diskutiert. Es ist dazu zu ergänzen, dass die regierungskonforme Ausrichtung des CICMAT nicht nur die im Werk *Trovas, crónicas y epigramas* akustisch erkennbaren Äußerungen, sondern auch durch dokumentarische Quellen belegt wird. Dabei könnte man auf das wahrscheinlich aus dem Jahr 1975 stammende Heft *Cuadernos CICMAT I. Por una radiodifusión al servicio del pueblo* verweisen, welches mit einem Zitat des oben genannten Aufsatzes beginnt. Quelle: AFvR – Fondo FvR-CICMAT-Ohne Katalognummer – UdQ.

⁶⁰⁹ Folgt man den Angaben von Graciela Paraskevaídis, so wurde das Werk *Trovas, crónicas y epigramas* in zwei Konzerten uraufgeführt. Die drei ersten Teile in São João del-Rei (1978) und die letzten in Montevideo (1979). PARASKEVAÍDIS, 2005.

zu einer in Argentinien erreichten Einfachheit spannte, die ihrerseits auf die elektronische Verarbeitung mikrophonischer Klangmaterialien verzichtete und durch die analoge Wiedergabe medial vermittelter Klangaufnahmen eine Machtkritik ausübte. Hervorzuheben gilt zudem der Ursprung der Klangmaterialien, mit denen Bértola das Werk *Trovas, crónicas y epigramas* komponierte, denn die zwei letzten Stücke der Reihe stammen aus Rundfunksendungen, die vor beziehungsweise nach dem Tod Peróns ausgestrahlt wurden. Damit wird eine Herangehensweise angedeutet, die im vorliegenden Kapitel durch das Potenzial aufgenommener Klänge, als Gedächtnisträger funktionalisiert zu werden, bereits theorisiert wurde.⁶¹⁰ Diese Verbindung zwischen der gespeicherten akustischen Vergangenheit und machtbezogenen Dimensionen bildet jedoch keinen Einzelfall, da die Medienbedingtheit elektroakustischer Komposition dieses Bedeutungspotenzial möglich macht und dadurch noch weitere Fallbeispiele in die Analyse mit einzubeziehen erlaubt.

Junge politische Geschichte

Hinsichtlich des Verhältnisses zwischen gespeicherter akustischer Vergangenheit und gesellschaftlichen Machtstrukturen lieferte der uruguayische Komponist Coriún Aharonián einen exemplarischen Studienfall mit seinem stereophonen Werk *Apruebo el sol* (1984, 10'15'', Elektronmusikstudion, Stockholm). Dabei ist eine Verbindung zu vorangegangenen Werken wie *Gran tiempo* (1974) und *Que* (1969) zu merken, denn die in Schweden realisierte Komposition zeigt durch Stille getrennte Formeinheiten, Klangaufnahmen von menschlichen Artikulationsorganen sowie die Gegenüberstellung von computergenerierten Klängen und Stimmaufnahmen auf. Vor allem muss aber der auf den Werkstitel „Ich stimme der Sonne zu“ eingegrenzte poetische Bezug hervorgehoben werden, welcher auf den argentinischen Schriftsteller Juan Gelman (1930–2014) und dessen Gedicht *homenajes* (1973) (Huldigungen) zurückgeht.⁶¹¹ So schien Aharonián wiederum eine machtkritische Stellung einzunehmen, die sich zunächst aus Übereinstimmungen zwischen Alonso Palmas Gedichtsammlung *Gran tiempo* und dem unten transkribierten Text erschließen lässt.

⁶¹⁰ Im sechsten Stück bei 4'00'' (14') hört man Folgendes: „El próximo lunes continuaremos con este estudio y análisis sobre el pensamiento filosófico y doctrinario del Teniente General Perón, considerándolo como un valioso aporte a la consigna de unidad nacional, que nos legara el líder de los argentinos.“ Nach o. e. Schallquelle im Archiv Aharonián-Paraskevaídis.

⁶¹¹ AHARONIÁN, 1995: 14.

el pueblo aprueba la belleza aprueba el sol
del espectáculo del mundo aprueba el sol
aprueba el río humano
en la pared de caras populares escribe “apruebo
el sol”

¿no hay dolor o pena en el mundo?
¿humillaciones no hay y fea pobreza?
¿no cae la baba policial sobre la mesa de torturas?
¿no pisa y pesa la bota del tirano?

hay dolor y pena en el mundo
humillaciones hay y fea pobreza
cae la baba policial sobre la mesa de torturas
pisa y pesa la bota del tirano pero

el pueblo aprueba la belleza
bajo la baba policial escribe
bajo la bota del tirano de turno
sobre la mesa de torturas
escribe “apruebo el sol”

das Volk stimmt der Schönheit, stimmt der Sonne zu
vom weltlichen Spektakel stimmt es der Sonne zu
es stimmt dem menschlichen Fluss zu
auf die Wand populärer Gesichter schreibt es „ich
stimme der Sonne zu“

Gibt es keinen Schmerz und keine Trauer auf der Welt?
Erniedrigungen gibt es nicht, und hässliche Armut?
Fällt nicht der polizeiliche Speichel auf den Foltertisch?
Tritt und belastet nicht des Tyrannen Stiefel?

es gibt Schmerz und Trauer auf der Welt
Erniedrigungen gibt es, und hässliche Armut
der polizeiliche Speichel fällt auf den Foltertisch
es tritt und belastet des Tyrannen Stiefel, aber

das Volk stimmt der Schönheit zu
unter dem polizeilichen Speichel schreibt es
unter des amtierenden Tyrannen Stiefel
auf dem Foltertisch
schreibt es „ich stimme der Sonne zu“⁶¹²

Ungeachtet der dichterischen Qualität, deren Erkundung den Rahmen dieses Abschnitts sprengen würde, ist dem oben zitierten Gedicht ein hoffnungsvoller, im Kontext staatlicher Unterdrückung geäußerter Aufruf zu entnehmen. Der symmetrisch wiederholte Ausdruck „apruebo el sol“ spielt dabei eine relevante Rolle als Ästhetisierung des Lichts, nämlich als Gegenpol zur Barbarei der Folter. Letztere scheint von einem staatlichen Apparat mit sadistischer Lust durchgeführt zu werden, und trotzdem nicht imstande zu sein, einen künstlerischen Widerstand zu verhindern. Im Rahmen dieser Interpretation kann nachvollzogen werden, weshalb Aharonián sich für die elektroakustische Realisation mikrophonischer Klangaufnahmen von menschlichen Stimmen bediente, welche unterbrochene, gewürgte Laute hervorbringen und dadurch indirekt auf das elektroakustische Werk *Gran tiempo* hinweisen.

Unter Anwendung weniger Klangmaterialien, die ein weiteres Beispiel für Bértolas Begriff der *Música electroacústica pobre* zu bieten scheinen, stellt Aharonián die Stimmaufnahmen isoliert und im akustischen Vordergrund erstmals bei 2'14''

⁶¹² Vom Verfasser ins Deutsche übersetzt nach GELMAN, 1973: 63.

(158'') vor und bringt dabei einen Kontrast zu den synthetischen Klängen hervor, welche zu Beginn des Werkes bei 22'' (100'') zu hören sind und aufgrund ihrer Klangfarbe mit der Klangwelt vorheriger Kompositionen wie *Que* (1969) verglichen werden können.⁶¹³ So konstruiert Aharonián im Werk *Apruebo el sol* einen spektralen Gegensatz zwischen menschlichen und synthetischen Klangmaterialien, die er sowohl überlagert als auch in achsensymmetrischer Reihe jeweils bei 3'15'' (83'') und 4'52'' (207'') einmontierte. Dennoch gestalten sie im Vergleich zu seinen vorherigen Werken einen musikalischen Prozess, der nicht dem Konzept einer additiven, symmetrisch strukturierten Variation entspricht. Vielmehr wirkt das Werk durch die Abfolge deutlich voneinander getrennter Klangblöcke statisch.

Die oben erwähnten Stimmlaute sollen dem Komponisten zufolge in keinem direkten Zusammenhang mit dem Gedicht stehen beziehungsweise keine kompositorisch vorgesehene mimetische Rolle spielen. In diesem Sinne äußerte sich Aharonián rückblickend nur über eine mit der Komposition einhergehende raumzeitliche Verortung. Er schrieb: „Der Inhalt ist, einmal mehr, Konsequenz meines kollektiven ‚Hier und Jetzt‘ im Jahr 1984. (...) In einer dritten Welt, einem Lateinamerika, einem Uruguay, welche sich seit der Moncada dazu weigern, die Hoffnung zu verlieren, und die, noch mehr als vorher, aus tiefster Überzeugung an den Menschen und an die Liebe glauben. Und an das unvermeidliche Zeichen der Geschichte.“ So lautete der für die Uraufführung geschriebene Text, der zehn Jahre danach anders hätte aussehen können, er hätte sich darauf beschränken können, ‚Es lebe die Utopie!‘ zu rufen.“⁶¹⁴ An dieser Auffassung ist zum einen die Zuversicht zu erkennen,⁶¹⁵ die in Gelmans Gedicht ein vereinheitlichtes Volk durch den poetischen Satz „apruebo el sol“ verbalisiert. Zum anderen evoziert diese Hoffnung das elektroakustische Werk *Que*, denn das diesem zugrundeliegende Gedicht *Todos conspiramos* (1965) thematisierte eine anfangs individuell, aber zunehmend kollektiv werdende Verschwörung, die ebenfalls mit dem in

⁶¹³ Nach einer CD-Edition in *Gran Tiempo – Composiciones Electroacústicas*. Montevideo, Tacuabé. T/E 25. Auch zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-lang-lois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001377> Stand: 15.8.2019.

⁶¹⁴ [El contenido es consecuencia, una vez más, de mi “aquí y ahora” colectivo, en 1984, en el Tercer Mundo, en Latinoamérica, en el Uruguay. “En un Tercer Mundo, en una Latinoamérica, en un Uruguay, llenos de atrocidades que permiten que el Primer Mundo como bien y duerma bien y juegue a los soldados. En un Tercer Mundo, en una Latinoamérica, en un Uruguay, que se niegan, desde el Moncada, a perder la esperanza y que, mas aún, (!) creen fervorosamente en el hombre y en el amor. Y en el signo ineludible de la historia.” Así rezaba el texto escrito para su presentación. Diez años después pudo haber sido distinto. Pudo haberse limitado a gritar “¡Viva la utopía!”] AHARONIÁN, 1995: 14f.

⁶¹⁵ Aharoniáns politisch bezogene Stellungnahmen schienen im Laufe der Jahre moderater zu werden, Siehe Anm. Nr. 63.

Gelmans Gedicht angedeuteten Widerstand verknüpft werden kann. Hierauf schien sich Aharonián in der oben zitierten Erklärung zu beziehen, als er „die Moncada“ erwähnte, das heißt den am 26. Juli 1953 geschehenen Versuch, die Moncada-Kaserne in Santiago de Cuba zu stürmen, was als Beginn der 1959 triumphierenden Kubanischen Revolution betrachtet wird. Diesem Bezug kommt im Werk *Apruebo el sol* ein hohes symbolisches Gewicht zu.

Die zuvor erwähnte Gegenüberstellung zwischen Stimmgeräuschen und computergenerierten Klängen vermag eine dritte Gruppe von Klangaufnahmen perzeptiv hervorzuheben, welche verständliche Wörter enthalten und vor allem politische Figuren auditiv erkennen lassen. Eigenen Angaben nach nutzte Aharonián kurze Redeauszüge von Fidel Castro (1926–2016), Ernesto „Che“ Guevara (1928–1967) und Salvador Allende (1908–1973) und integrierte sie an formanalytisch relevanten Stellen, womit die Verwendung der Männerstimme im Werk *Que* und nicht zuletzt der Einfluss Luigi Nonos am Beispiel seines Werkes *Y entonces comprendió* (1970) festgestellt werden kann.⁶¹⁶ In Aharoniáns *Apruebo el sol* prägt bei 3'13'' (2'') der von Castro artikulierte, mit der Kubanischen Revolution zusammenhängende Spruch „patria o muerte“ (Vaterland oder Tod) die erste Formeinheit, in welcher Tonbandschnitte mit den von Guevara und Castro ausgesprochenen Wörtern „o muerte“ (oder Tod) sich jeweils bei 0'' (4'') sowie 5'' (13''), 2'02'' (2'') und 4'39'' (2'') wiederholen. Des Weiteren montierte der Komponist in der zweiten Formeinheit bei 4'52'' (207'') zwei Redeauszüge von Guevara, die je nach sprachlicher Kompetenz der ZuhörerInnen an Bedeutung gewinnen können: Die Äußerungen „un día de derrota, uno de los tantos“ (Ein Tag der Niederlage, einer von vielen) und „es que hay algunos momentos que son cosas de locos“ (Dass es Momente gibt, die wahnsinnig sind) tauchen bei 5'34'' (4'') beziehungsweise 5'55'' (5'') zwar isoliert auf, erlauben aber interpretatorische Assoziationen zu Gelmans Gedicht sowie Aharoniáns Werkerklärung zu erwecken.

Unter Beachtung der bislang studierten elektroakustischen Kompositionen können die von Aharonián einmontierten, zunächst gesellschaftspolitisch intendierten Klangaufnahmen als ein medialisiertes akustisches Gedächtnis aufgefasst werden, dessen Bedeutungspotenzial in der Kombination von kompositorischer Praxis und gespeichertem Klangdokument erörtert werden kann. Dieses Vorhaben führt zunächst zu einer Rede, die Guevara am 28. Oktober 1964 zu Ehren des Guerillaführers Camilo

⁶¹⁶ Der Komponist listete die angewandten Redeauszüge in AHARONIÁN, 1995: 15.

Cienfuegos (1931–1959) hielt und aus welcher Aharonián den unten in Kursivdruck transkribierten Satz entnahm.

Yo, conocí a Osmany, a través de Camilo, *un día de derrota, uno de los tantos* días de derrota que tuvimos que afrontar. Nos habían sorprendido. En la huida yo perdí mi mochila, alcancé a salvar la frazada nada más, y nos reunimos un grupo disperso. Fidel había salido con otro grupo. Éramos unos diez o doce. Y había más o menos una ley no escrita de la guerrilla, que aquel que perdía sus bienes personales, lo que todo guerrillero debía llevar sobre sus hombros, pues debía arreglárselas. Entre las cosas que había perdido estaba algo muy preciado para un guerrillero: las dos o tres latas de conserva que cada uno tenía en ese momento. Al llegar la noche, con toda naturalidad cada uno se aprestaba a comer la pequeñísima ración que tenía, y Camilo, viendo que yo no tenía nada que comer, ya que, la frazada no era un buen alimento, compartió conmigo la única lata de leche que tenía; y desde aquel momento yo creo que nació o se profundizó nuestra amistad (...)

Ich habe Osmany [Cienfuegos] durch Camilo kennengelernt, *an einem Tag der Niederlage, einem von vielen*, denen wir uns gegenüberstanden. Wir wurden überrascht. Auf der Flucht verlor ich meinen Rucksack und konnte nur die Decke retten. Wir trafen uns, eine zerstreute Gruppe. Fidel war mit einer anderen Gruppe gegangen. Wir waren etwa zehn oder zwölf. In der Guerrilla gab es so etwas wie ein unausgesprochenes Gesetz, dem zufolge derjenige, der seine persönlichen Dinge, das, was jeder Guerrillero tragen musste, verlor, selbst zurechtkommen musste. Unter den Sachen, die ich verloren hatte, befand sich etwas für einen Guerrillero sehr Wertvolles: die zwei oder drei Konserven, die jeder in diesem Moment bei sich hatte. Als der Abend kam, machte sich jeder daran, seine sehr kleine Ration zu essen, und Camilo, der sah, dass ich nichts zu essen hatte, denn eine Decke war ja kein gutes Nahrungsmittel, teilte mit mir die einzige Milchdose, die er hatte. Seit jenem Moment war unsere Freundschaft geboren oder sie wurde tiefer (...)⁶¹⁷

Aus der weiter oben zitierten Werkbeschreibung und dem bei 5'34'' einmontierten Satz „un día de derrota, uno de los tantos“ lassen sich nun neue Schlüsse ziehen. Im kompositorischen Prozess erscheint es zunächst von Belang, dass die von Guevara geschilderte Anekdote in der elektroakustischen Komposition keine Rolle spielt, denn Aharonián schnitt einen kleinen Auszug heraus und nahm ihm dadurch seinen originären Sinnzusammenhang. (Ein Zuhörer beziehungsweise eine ZuhörerIn könnte bestenfalls nur einen allgemeinen Bezug zur Kubanischen Revolution herstellen.) Da Aharoniáns oben zitierte Äußerung bezüglich des Glaubens an den Menschen ebenso wie an die Liebe dem Werk *Apruebo el sol* zugrunde lag und deshalb mit Guevaras

⁶¹⁷ Vom Verfasser ins Deutsche übersetzt nach dem Originalton. Online aufrufbar bei 0'' (88'') unter URL: <https://www.youtube.com/watch?v=k1FmBBJOfrM> Stand: 20.6.2019.

Erinnerungen an seine Verbundenheit mit dem vor ihm verstorbenen Guerillaführer Cienfuegos verknüpft werden kann, ist dabei ein weiteres Beispiel für die kompositorische Funktionalisierung des als Gedächtnisträger konzipierten Klangs zu sehen. So geht es um eine kreative Auseinandersetzung, die im vorliegenden Kapitel in Bezug auf die aufgenommene indianische Musik sowie die autobiografisch intendierten Klangmaterialien bereits aufgegriffen wurde. Dabei sind die technischen Merkmale des Speichermediums, welches die oben zitierte Rede Guevaras enthielt und Aharonián aller Wahrscheinlichkeit nach als Tonbandkopie nach Schweden mitführte, zweitrangig.⁶¹⁸

Die Zusammenfügung von medialisiertem Gedächtnis und machtkritischer ästhetischer Absicht scheint aufschlussreicher zu sein und lässt sich unter Berücksichtigung der zweiten, von Aharonián einmontierten Stimmaufnahme bei 5'55'' weiterhin erkunden. In diesem Fall geht der unten in Kursivdruck transkribierte Satz „es que hay algunos momentos que son cosas de locos“ auf ein Interview mit Guevara am 16. Dezember 1964 in New York zurück.

<p>En general lo que se puede decir <i>es que hay algunos momentos de nuestra revolución que son cosas de locos</i>. El ataque a Moncada, la salida del Granma, la continuación de la lucha con el grupo de hombres, la defensa contra la última embestida de la dictadura en la sierra, la invasión de las villas, la toma de las principales ciudades, cada una de esas cosas se analiza y se llega a la conclusión de que había locos de por medio. Y como todas ellas concatenadas llevaron a la toma del poder, también se podría llegar a la conclusión de que para tomar el poder se necesita ser un poco loco. O por lo menos no tener miedo a lo que vaya a pasar, que es lo que nosotros no tuvimos, sinceramente (...)</p>	<p>Man kann insgesamt sagen, <i>dass es Momente unserer Revolution gibt, die wahnsinnig sind</i>. Denkt man an den Angriff auf Moncada, die Fahrt der Granma, die Fortsetzung des Kampfes mit der Gruppe, die Verteidigung gegen den letzten Angriff der Diktatur im Gebirge sowie die Eroberung der wichtigsten Städte, so kommt man zu dem Schluss, dass da Wahnsinnige mit dabei waren. Und da die Verkettung aller dieser Ereignisse zur Machtübernahme führte, könnte ebenfalls der Schluss gezogen werden, dass man ein bisschen verrückt sein muss, um die Macht zu erobern, oder zumindest keine Angst vor dem zu</p>
---	---

⁶¹⁸ Es sei dazu erwähnt, dass zumindest im lateinamerikanischen Raum ab den 1960er Jahren mehrere Schallplatten mit ausgewählten Reden von Guevara veröffentlicht wurden. Von daher kann man mit Gewissheit annehmen, dass Aharonián einige von diesen Editionen besaß und im Jahr 1984 kompositorisch nutzte. Unter den möglichen Schallquellen können „Habla el Che Guevara“ (Uruguay, Ediciones América Hoy, LOF001, 1970) und „Relato sobre Camilo Cienfuegos. 28 de octubre de 1964. Discurso en la ONU. 11 de diciembre de 1964“ (?, Producciones Dupuy, DP 7070, ?) erwähnt werden.

haben, was geschehen wird. Das hatten wir ehrlich gesagt nicht (...) ⁶¹⁹

Im Vergleich zum ersten Redeauszug zeigt sich nun eine andere kompositorische Vorgehensweise. Dabei verarbeitete Aharonián den von Guevara ausgesprochenen Satz „es que hay algunos momentos de nuestra revolución que son cosas de locos“ durch Montage und schnitt die Wörter „de nuestra revolución“ vom Originalton weg. So wird ein musikstilistisches Merkmal ersichtlich, das für Aharoniáns elektroakustische Musik typisch ist: Weder sprachliche noch klanglich mimetische Elemente, die einen direkten Bezug zu bestehenden Zusammenhängen andeuten könnten, werden eingesetzt. ⁶²⁰ Weiterhin wird im Werk *Apruebo el sol* der persönliche Rückblick Aharoniáns über die thematisierten Reden dargestellt, welche zur Zeit der Komposition bereits fast zwanzig Jahre alt waren und denen im Rahmen der Veröffentlichung als CD-Edition – wie bereits zitiert – ein utopischer Charakter zugeschrieben wurde.

Dieses dialogische Verhältnis zwischen Komponisten und Klangmaterial lässt sich auch in der letzten Formeinheit anhand zweier Redeauszüge erkennen, welche die Sätze „¿te das cuenta Fidel?“ (Siehst du, Fidel) und „de manera que yo tengo la culpa, ¿no?“ (Also, ist das meine Schuld?) enthalten. Diese einmontierten Tonbandschnitte, die bei 9'33'' (1'') beziehungsweise 10'06'' (3'') zu hören sind, stammen aus einem Gespräch zwischen Salvador Allende und Fidel Castro, das im November 1971 in Santiago de Chile mit der Moderation vom Journalisten Augusto Olivares (1930–1973) stattfand. Dabei wurde der Besuch Castros wie folgt angesprochen: ⁶²¹

⁶¹⁹ Vom Verfasser aus dem Originalton übersetzt. Die Stimme des Dolmetschers wurde nicht transkribiert. Siehe ab 3'17'' (108'') unter URL: https://www.youtube.com/watch?v=qRuH_8W1bwY Stand: 19.6.2019.

⁶²⁰ In diesem Sinne wäre zum Beispiel eine Verbindung zwischen der oben zitierten Schilderung Guevaras und Aharoniáns elektroakustischem Werk *¡Salvad los niños!* (1976, 5'43'', 2-kan., ELAC, Montevideo) (Rettet die Kinder!) festzustellen, in welchem der Wahnsinn anhand aufgenommener Stimmen sowie literarischer Bezüge zu Lu Xuns *Tagebuch eines Verrückten* (1918) und Nikolai Gogols *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* (1835) thematisiert wurde. Dazu siehe AHARONIÁN, 1995: 12. Es sei hier ergänzt, dass ELAC für das kleine private elektroakustische Studio steht, das Aharonián 1974 zunächst in Zusammenarbeit mit Graciela Paraskevaídis und Conrado Silva in Montevideo begründete. Dem aktuellen Wissensstand des Verfassers nach ist das Wort ELAC eine Abkürzung für „electro-acústica“ (MALÁN CABRERA, 2015: 131). Es steht deshalb in keinem semantischen Zusammenhang zum 1958 von Henri Pousseur gegründeten Studio de musique électronique Apelac.

⁶²¹ Das Gespräch wurde vom chilenischen Regisseur Álvaro Covacevich aufgenommen und 1972 in Paris als „Diálogo de América“ uraufgeführt. Siehe dazu CASTRO, 2012. Der fragliche Film ist frei zugänglich bspw. unter URL: <https://vimeo.com/49604698> Stand: 20.6.2019.

[Olivares] Coincidiendo, presidente, con la visita del primer ministro Fidel Castro, se ha producido un repunte de los sectores adversos a su gobierno, que juicio...

[Olivares] Herr Präsident, mit dem Besuch des Premierministers Fidel Castro haben die Gesellschaftsschichten, die Ihrer Regierung feindlich gegenüberstehen, neuen Auftrieb bekommen. Was meinen...

[Castro] Mire manera tan fina de llamar sectores adversos...

[Castro] Was für eine feine Art von feindlichen Gesellschaftsschichten zu sprechen...

[Allende] *¿Te das cuenta Fidel?*

[Allende] *Siehst du, Fidel?*

[Olivares] ... Creo que es objetivo por tengo que hacer una pregunta...

[Olivares] ... ich denke, es ist objektiv, ich muss eine Frage stellen...

[Castro] ¿Y acaso crees que es objetivo llamar con tanta finura a la antítesis de este proceso?

[Castro] Und denken Sie, dass es objektiv ist, die Antithese dieses Prozesses mit solcher Finesse zu benennen?

[Olivares] Por eso, justamente eso es lo que quería entrar en la pregunta. ¿Qué piensa usted, presidente, que se produciría en Chile si la contrarrevolución se alzara?

[Olivares] Eben, das war es, was ich in die Frage miteinbeziehen wollte. Was denken Sie, Herr Präsident, was würde in Chile geschehen, falls die Konterrevolution sich erheben würde?

[Allende] En primer lugar creo que es útil destacar, como usted lo ha dicho, Augusto Olivares, que se ha recrudecido el proceso con la presencia de Fidel. Es lógico.

[Allende] An erster Stelle denke ich, dass es angemessen ist zu betonen, wie Sie, Augusto Olivares, es getan haben, dass dieser Prozess infolge der Anwesenheit Fidels stärker geworden ist. Es ist logisch.

[Castro] *De manera que yo tengo la culpa?*

[Castro] *Also, ist das meine Schuld?*

[Allende] No, pero ellos saben lo que significa la presencia de Cuba y la presencia de Fidel Castro en Chile. Ellos tienen conciencia de que es vitalizar el proceso revolucionario latinoamericano. Ellos evidencian... Ellos tienen la evidencia de que la unidad de nuestros pueblos es un factor indiscutiblemente que fortalece la voluntad y la decisión de los pueblos para romper la dependencia. Además,

[Allende] Nein, aber sie wissen, was die Präsenz Kubas und Fidel Castros in Chile bedeutet. Ihnen ist es bewusst, dass dadurch der lateinamerikanische Prozess belebt wird. Sie machen es notorisch... sie merken, dass die Einheit unserer Völker ein Faktor ist, der den Willen und die Entscheidung, mit der Abhängigkeit Schluss zu machen, unbestreitbar verstärkt. Darüber hinaus ist es unabdingbar etwas zu tun, um die

es indiscutiblemente contribuir a terminar con el aislamiento intencionado de Cuba. Por eso es que ha recrudescido (...) Isolation Kubas aufzuheben. Das hat alles wieder angefacht (...) ⁶²²

Nun weist die Analyse des kompositorischen Prozesses im Werk *Apruebo el sol* unter Beachtung der zuletzt erwähnten Klangmaterialien eine noch tiefergehende Dimension auf. In der obigen Transkription wird ersichtlich, dass die von Aharonián abgeschnittenen und einmontierten Sätze einem Kontext entnommen wurden, in dem eine Diskussion über die oppositionellen Bewegungen in Chile stattfand und die aus heutiger Sicht grundlegende Frage nach der Möglichkeit einer Konterrevolution gestellt wurde. Unter Beachtung des am 11. September 1973 stattgefundenen Putschs in Chile lässt sich Aharoniáns kompositorische Entscheidung, weder die Frage des Journalisten noch die Erläuterung des Präsidenten in die elektroakustische Komposition zu integrieren, als respektvoller Abstand nachvollziehen, wenn man in Betracht zieht, dass sowohl Olivares als auch Allende sich im Laufe des militärischen Angriffs auf den chilenischen Präsidentenpalast das Leben nahmen. Die Erinnerung an diese grauenhaften Geschehnisse in der damals jungen Geschichte Lateinamerikas müssen zweifelsohne zu einer emotionalen Belastung des Komponisten geführt haben, da diese Barbarei, die nicht zuletzt mit Gelmans Gedicht in Zusammenhang gebracht werden darf, im Entstehungshorizont der elektroakustischen Komposition durch die gerade erwähnte Klangaufnahme wieder belebt werden musste. Darüber hinaus kann das Diktum „Patria o muerte“, welches Castro und Guevara aussprachen und Aharonián in *Apruebo el sol* einmontierte, eine Reaktion sowohl auf Allendes gezwungenen Suizid als auch auf Guevaras Ermordung andeuten.

Da Aharoniáns kompositorische Auseinandersetzung mit solchen Assoziationen akribisch war, muss deren Interpretation im Bereich der Vermutung bleiben. Trotzdem lässt sich anhand der gerade angeführten Analyse erklären, weshalb Aharonián bei 8'19'' (74'') die Klangaufnahme einer Straßendemonstration einmontierte, welche in Montevideo am 25. Dezember 1983, das heißt in der Endphase der uruguayischen Militärdiktatur, stattfand und der Komponist mit einem tragbaren Rekorder

⁶²² Vom Verfasser ins Deutsche übersetzt. Originalton bei 32'09'' (88'') unter URL: <https://vimeo.com/49604698> Stand: 20.6.2019

selbst aufnahm.⁶²³ Von diesem persönlichen Erlebnis schien Aharonián einen ästhetischen Abstand zu nehmen, denn die von der Menschengruppe gesungene Parole „¡Liberar, liberar a los presos por luchar!“ (Freiheit für die wegen ihres Kampfs inhaftierten Menschen!) wurde elektronisch verfremdet und in den musikalischen Verlauf so integriert, dass Allendes darauffolgende Frage „¿Te das cuenta Fidel?“ bei 9'33'' den Eindruck erweckt, im Zusammenhang mit der spontan gegen die uruguayische Militärdiktatur aufgerufenen Demonstration zu stehen. So gesehen wäre zu Recht anzunehmen, dass diese offene Frage an die Menschenmenge die Hoffnung verbalisiert, dass eine vereinigte Gemeinschaft trotz der gesellschaftspolitischen Barbarei beziehungsweise im Einklang mit Gelmans Gedicht einen aktiven Widerstand leisten kann. Schließlich zeigt sich Aharoniáns Herangehensweise mit der aufgenommenen Demonstration insofern aufschlussreich, als sie die biografische Vergangenheit des Komponisten mit einer expliziten Machtkritik vereint und dadurch eine weitere Lesart der elektroakustischen Musik zu entfalten erlaubt. Sie geht von der Annahme aus, dass die aufgenommenen Klänge mehrere Dimensionen des gesellschaftlichen Lebens in sich tragen können.

3. Raum

Die elektroakustisch manipulierten Klangaufnahmen wurden bisher als Widerspiegelung der konnektiven Struktur einer Gesellschaft aufgefasst. Zum einen als kollektiver sowie autobiografischer Gedächtnisträger, zum anderen als Bezug zu politischen, autoritären bis militärisch-diktatorialen Kontexten, verlangten die studierten Kompositionen eine mehrdimensionale Interpretation. Denn es kann mit Blick auf den bereits gezogenen Erkenntnisgewinn festgestellt werden, dass die Mitberücksichtigung mehrerer interpretatorischer Perspektiven nötig war. Überschneidungen waren dabei unvermeidlich: Die auf Gedächtnis und Macht orientierten Lesarten der elektroakustischen Musik schienen in einem größeren Gerüst verortet zu sein.

Von diesem theoretischen Gebilde ausgehend wird nun das Bedeutungspotenzial der aufgenommenen Klänge in der elektroakustischen Musik als Folge der Interaktion zwischen unterschiedlichen Kulturelementen verstanden. Für deren Interpretation bietet der Begriff des Sozialraums ein geeignetes Instrument, da dieser eine sym-

⁶²³ Nach AHARONIÁN, 1995: 15.

bolische beziehungsweise kulturbedingte Ebene voraussetzt, die sich auf die im physikalischen Raum verteilten Objekte stützt. Diese kulturelle Dimension des Raumes hat auch einen vom individuellen sowie kollektiven Handeln gebildeten Charakter.⁶²⁴ So ist der kulturanthropologisch konzipierte Sozialraum einerseits imstande, die mit dem realen Raum einhergehenden Machtverhältnisse sowie Gedächtnisdimensionen, welche die zuvor entfalteten Lesarten der elektroakustischen Musik teilweise ergründeten, in sich zu integrieren.⁶²⁵ Andererseits kann dieser Begriff eine für die Zwecke des vorliegenden Kapitels wichtige Verbindung zwischen aufgenommenem Klang – als akustische Spur – und Entstehungskontext – als materielle Basis – etablieren und somit viele elektroakustische Kompositionen umfassen, welche vor allem räumliche Konnotationen bei den ZuhörerInnen wecken.⁶²⁶

Jedoch bildet die kompositorische Verarbeitung von aufgenommenen Klängen in Bezug auf den kulturbedingten Raum kein Novum in der elektroakustischen Musik. Manche musikhistorisch tradierten Kompositionen wie das Stadtportrait *Ritratto di città. Studio per una rappresentazione radiofonica* (1954) von Luciano Berio und Bruno Maderna sowie das dreiteilige *Presque rien no. 1* (1970) von Luc Ferrari bieten bereits exemplarische Ansätze dar. Angesichts des elektroakustisch vermittelten Raums ist weiterhin anzumerken, dass unter Beachtung der weiter oben angeführten Medienbedingtheit elektroakustischer Musik der Sozialraum sich von jenen musikalischen Raumkonzepten distanziert, welche die tradierte vokalinstrumentale Kunstmusik mitteleuropäischer Prägung kennzeichneten und unter denen der Einfluss architektonischer Gestaltung auf die Komposition sowie die Aufführung mehrchöriger Musik

⁶²⁴ In Bezug auf das Konzept des Sozialraumes soll der grundlegende Beitrag Henri Lefebvres erwähnt werden, welcher die symbolische, kulturabhängige Dimension des Raumes wie folgt zu definieren versuchte: „Die *Repräsentationsräume*, d. h. der *gelebte Raum* [*espace vécu*], vermittelt durch die Bilder und Symbole, die ihn begleiten, als ein Raum der ›Bewohner‹, der ›Benutzer‹, aber auch bestimmter Künstler, vielleicht am ehesten derjenigen, die *beschreiben* und nur zu beschreiben glauben: die Schriftsteller und die Philosophen. Es ist der beherrschte, also erlittene Raum, den die Einbildungskraft zu verändern und sich anzueignen sucht. Er legt sich über den physischen Raum und benutzt seine Objekte symbolisch – in der Form, dass diese Repräsentationsräume offensichtlich (mit den gleichen Einschränkungen wie eben) zu mehr oder weniger kohärenten nonverbalen Symbol- und Zeichensystemen tendieren.“ LEFEBVRE, 2006: 336.

⁶²⁵ Zur Machtdimension angesichts architektonischer Räume siehe bspw. BOURDIEU, 1991: 27f. Dazu vgl. auch die zutreffenden Bemerkungen in LIPPUNER; LOSSAU, 2004: 55f. In Hinsicht auf das Konzept eines Gedächtnisses der Orte siehe einen exemplarischen Bezug in ASSMANN, 2010: 299.

⁶²⁶ Es sei dazu erwähnt, dass Murray Schafer bereits 1977 auf die Verbindung zwischen Klang und Kontext bzw. Gesellschaft hinwies und prägte dafür den Begriff des „sound events“, welcher – kurz formuliert – hinsichtlich der von ihm studierten Soundscapes die Fähigkeit aufzeigt, weit über das mit der *Musique concrète* in Zusammenhang stehende *Objet sonore* hinauszugehen und ihm gegenüber eine grundlegende kulturelle sowie räumliche Dimension miteinzuschließen. Vgl. SCHAFFER, 1977: 131.

ein frühes Paradebeispiel darstellte.⁶²⁷ Diese seit Mitte des 16. Jahrhunderts zunehmend differenzierte musikalische Raumdimension mündete in einige für die elektroakustische Musik charakteristischen Raumkonzepte, wofür die frühe mehrkanalige Komposition aus Köln, als kompositorische Gestaltung des Aufführungsraums verstanden, exemplarisch war. (Eine solche Raumdimension muss im Folgenden außer Acht gelassen werden, da die in der vorliegenden Untersuchung behandelte elektroakustische Musik – wie bereits ausgeführt – sich auf eine monophone sowie stereophone Klangdarstellung beschränkte.)⁶²⁸

Des Weiteren ist die Erkennung akustisch vermittelter Sozialräume zum Großteil durch einen methodischen Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit bedingt. Denn der Begriff der Identität entsprach von Beginn an einem mehrdimensionalen Konstrukt und unterstrich dadurch das soziale Moment in der diskursiven Konstruktion der jeweiligen Komponistenfiguren. So kann der Begriff des Sozialraums mit den im ersten Kapitel behandelten Lektüren über höchst unterschiedliche Komponisten wie Carlos Gomes oder Heitor Villa-Lobos verbunden werden, da ihrer Musik ein aus heutiger Sicht essentialistischer Bezug auf die Umgebung Brasiliens beigemessen wurde.⁶²⁹ Im zweiten Kapitel wurde auch gezeigt, inwiefern die Räumlichkeit des CLAEM als Ausbildungszentrum für lateinamerikanische KomponistInnen sozial geprägt war. Nicht zuletzt waren der architektonisch – der Namensgebung nach auch symbolisch – wichtige Villa-Lobos-Saal sowie das elektroakustische Studio Szenarien eines Austauschs, der im Kontext der lebhaften südamerikanischen Metropole Buenos Aires für viele KomponistInnen zu einem biografischen Meilenstein wurde.

Von diesem Hintergrund ausgehend wird im Folgenden eine Interpretation exemplarischer elektroakustischer Werke unternommen. In Zusammenhang mit dem Identitätsbegriff wird der Sozialraum als Lesart der elektroakustischen Musik verstanden.

Das Soziale im Klang

⁶²⁷ Vgl. dazu HEUSINGER, 2007: 103ff.

⁶²⁸ Vgl. dazu VON BLUMRÖDER, 2017: 105. Eine kritische Lektüre auch in BORIO, 2005: 131. Zum Raumaspekt in den im LME vollgebrachten Kompositionen siehe Anm. Nr. 399.

⁶²⁹ Vgl. dazu Anm. Nr. 142 und 247.

Einen kulturgeprägten Raum porträtierte der guatemaltekeische Komponist Joaquín Orellana im zuvor erkundeten Werk *Rupestre en el futuro* (1979) mittels der Gegenüberstellung zwischen als Gedächtnisträger konzipierter indianischer Sprache und Klangaufnahmen öffentlicher Orte. Orellanas Auseinandersetzung mit dem aufgenommenen Klang begann 1968 nach seiner Rückkehr in Guatemala-Stadt, als er sich auf der Suche nach ästhetischer Orientierung in einem Kontext wiederfand, in dem keine Entfaltungsmöglichkeiten für die von ihm am CLAEM erlernte Musik bestanden.⁶³⁰ Vor allem wegen des Mangels an elektronischer Apparatur war es nicht möglich, elektroakustische Musik, die einem Vergleich mit seiner vorangegangenen Komposition *Metéora* (1968) hätte standhalten können, zu realisieren.

Rückblickend bezog sich Orellana im Jahr 1977 auf eine musikästhetische Entdeckung, die in seiner Heimatstadt und durch das elektroakustische Medium, nämlich durch die Arbeit mit mikrophonischen Aufnahmen erfolgte. Diese formulierte der Komponist in einer in der dritten Person geschriebenen Textpassage: „Auf den Straßen seines Dorfes herumstreifend bemerkt er die Stimmen indianischer Kinder, die nach ihren Müttern rufen; das lamentierende Weinen des betrunkenen Indianers, der sein Schicksal beklagt; das Schreien eines hungrigen Neugeborenen, welches das entfernte Weinen einer Marimba überlagert; die Klänge eines kirchlichen Vorhofes voller Bettler, die in verschiedenen Dialekten flehentlich um Almosen bitten, gemischt mit dem gregorianischen Gesang, der aus der Kirche dringt und sich über die hartnäckigen, gleichgültigen Litaneien legt; die Stimme des Wachpostens, der den Wachtmeister geholt hat, der dann den Indianer mitnahm, und der Sohn des Indianers, der ‚Taxitel, taxitel‘ fleht: Hier ist das Diktat, das er endlich hörte. Er ‚sieht‘ es als Musik-Botschaft, er rahmt die Klänge auf dem Tonband ein, saugt Stücke der ‚Landschaft‘ durch das Mikrofon ein. Er rahmt die Klänge wie in einem Gemälde ein. Er kommt mit dem Tonbandgerät zurück. Er wird sie aufnehmen und danach im Werk ins Leben rufen.“⁶³¹

⁶³⁰ Vgl. diese kompositorische Perspektive sowie den Bezug auf einen „camino hacia la identidad“ in ORELLANA, 1977: 126.

⁶³¹ [Deambulando por las calles de su pueblo, escuchando las voces de los niños indígenas llamando a sus madres; el llanto quejumbroso del indio *bolo* (borracho) en escapes de resentimiento; el vagido de un recién nacido hambriento superpuesto al llanto lejano de alguna marimba; los sonidos del atrio cuajado de limosneros que imploran en dialecto, engarzados al canto gregoriano que sale de la iglesia sobre obstinadas e indiferentes letanías; la voz del centinela que trajo al sargento y el sargento que se llevó al indio, y el hijo del indio implorado “Taxitel, taxitel”: he ahí el dictado que por fin escuchó. Lo “ve” hecho música-mensaje. Enmarca los sonidos en la cinta, aspira por su micrófono trozos del

Diese Beschreibung weist auf eine Klanglandschaft hin, in der der symbolische Inhalt mehrerer Räume durch ausschließlich von Menschenstimmen produzierte Klänge in den Vordergrund gerückt wird. Mit Blick auf die in diesem Kapitel vorangegangenen Interpretationen vermag Orellanas Schilderung zunächst eine aufschlussreiche Mehrdimensionalität aufzuweisen. Denn die oben zitierten Klänge stellen einen akustischen Bezug zu den indianischen Kulturen, zu der auf sie gerichteten staatlichen Gewalt und vor allem zu einem Szenarium her, welches der Vorhof einer Kirche zu sein scheint. Dieser Raum nahm in Anbetracht der Stadtplanung ursprünglich kolonialer Städte, wo ein von einer Kathedrale sowie einem Stadtverwaltungsgebäude umgebener Hauptplatz als sozialer und kommerzieller Mittelpunkt grundlegend war, immer noch eine bedeutende architektonische sowie machtpolitische Position ein. Weiterhin ist aus der letztgenannten Klangkulisse ein Bezug zum monophonen elektroakustischen Werk *Humanofonía* (1971) zu ziehen, welches in der vorliegenden Arbeit bereits diskutiert wurde und nun angesichts des Sozialraumbegriffs weitere Interpretationen zulässt.

In *Humanofonía* kam nicht nur der menschliche Charakter der Stimmufnahmen durch das erfundene Wortkomposita „Menschenphonie“ zum Ausdruck, sondern auch die oben erwähnte Entdeckung einer Klanglandschaft und deren elektroakustische Verarbeitung. Als Teil der symmetrischen Struktur des Werkes lassen sich bei 1'15'' (18'') und 9'53'' (13'') aufgenommene Stimmen erkennen, welche vor und nach einer indianischen Stimme auftauchen und von einem Marktplatz zu stammen scheinen. Diesen gegenüber konnotieren andere Stimmen den architektonischen Raum einer Kirche bei 6'16'' (84) durch die Andeutung eines religiösen Gesangs.⁶³² Zur Symbolik der Räume tragen außerdem das Schreien eines Neugeborenen bei 1'38'' (17) sowie eine Kinderstimme bei 4'02'' (55'') beziehungsweise 7'41'' (60'') bei, deren wiederholt einmontierter Bettelspruch „¿Señora, no tiene un centavito para un mi pan?“ (Gnädige Frau, haben Sie einen Pfennig für mein Brot?) klanglich die Armut in Szene setzt und zweifelsohne in Verbindung zur bettelnden Frauenstimme bei 8'16'' (4'') mit dem Satz „Que lo llene de bendiciones“ (Gott segne Sie!) steht.⁶³³ Diese meistens als Klangblöcke einmontierten Stimmufnahmen, die mit einfachen,

“paisaje”. Enmarca los sonidos como en un cuadro. Vuelve con el magnetófono. Va a registrarlos en la cinta magnética y después a darles vida en la obra]. ORELLANA, 1977: 127.

⁶³² Über die hier diskutierte, digitalisierte Version des Werkes siehe Anm. Nr. 539.

⁶³³ Über diese Kinderstimme siehe BERGANZA, ORELLANA, 2006: 12.

auf dem Tonbandwiedergabesystem basierenden Prozessen verarbeitet und übereinander gelagert wurden, deuten unterschiedliche Dimensionen eines akustischen Sozialraums an. Dieser zeigt einerseits wegen des Einsatzes höchst einfacher Aufzeichnungstechnologie einen einmaligen Charakter auf und würde – wie bereits belegt – einen ästhetischen Einfluss auf andere Komponisten wie Eduardo Bértola oder Coriún Aharonián ausüben. Andererseits wird dieser akustische Sozialraum in der zweiten Formeinheit bei 4'58'' (78'') direkt thematisiert, indem Orellana eine von ihm vorgetragene und aufgenommene Rezitation des Gedichts *Mi predio iluminado* (Mein beleuchtetes Stück Erde) des guatemaltekischen Dichters Julio Fausto Aguilera (1928–2018) einmontiert.⁶³⁴

En mi predio, el más mío,
llueve la luz a cántaros,
agua de sol, fecunda,
nutriendo germinales
que brotan de mi tierra,
la tierra de mi predio, por la luz fecundada.

In meinem Stück Erde, dem ganz allein meinen,
regnet das Licht in Strömen
Sonnenwasser, fruchtbar,
nährt Keime,
die auf meinem Boden aufgehen,
dem Boden meines Stückes Erde, vom Licht befruchtet.

No sé por qué la sombra
y su incursión violenta,
no sé por qué
sus momentos funestos
en que callan mis pájaros
y mueren mis crisálidas.
si en mi predio–, tan mío,

Ich weiß nicht, warum der Schatten
und dessen gewaltiges Eindringen
Ich weiß nicht, warum
seine verheerenden Momente,
in denen meine Vögel schweigen
und meine Schmetterlingspuppen sterben,
wenn es in meinem Stück Erde, dem ganz allein meinen,

hay tanto amanecer, tanto rocío, aromas,
anuncios de esplendor, músicas, claridad,
intensa claridad...

so viel Morgendämmerung, so viel Tau, Düfte,
Ankündigungen des Glanzes, Musik, Helligkeit gibt,
gleißende Helligkeit...

Incursión de la sombra

Eindringen des Schattens,

⁶³⁴ Folgt man den Angaben von Coriún Aharonián und Igor de Gandarias, dann muss es sich um das Gedicht *Ala de tierra* von Julio Fausto Aguilera gehandelt haben (GANDARIAS, 2008: AHARONIÁN, 1992b: 20). Das im Haupttext dargestellte Gedicht stimmt mit Aguileras 1983 verlegtem Text *Mi predio iluminado* überein, dessen ursprüngliches Veröffentlichungsdatum dem Verfasser bislang noch unbekannt ist. In dem von Orellana vorgetragenen und dem verlegten Text weichen zwei Stellen voneinander ab. So wurden in der erwähnten Gedichtsammlung „agua de sol“ als „agua de luz“, und „fecundada“ als „fecunda“ verlegt. Vgl. dazu AGUILERA, 1983: 54f.

creo sólo eres
de la muerte una burla
impotente!

ich denke, du bist nur
des Todes Spott,
machtlos!⁶³⁵

Begleitet von aufgenommenen „Útiles sonoros“, das heißt von den zuvor erwähnten, vom Komponisten selbst gebauten, mit der Klanglandschaft Guatemalas verbundenen Musikinstrumenten, und von einer murmelnden Stimme, die im Werk bereits bei 1'56'' (24'') aufgetaucht war und nun als Hintergrund der Gedichtrezitation in einer verlangsamten Version einmontiert wurde, thematisiert Orellana den Gegensatz von Licht und Schatten in einem von der Natur geprägten, durch das Eindringen zerstörerischer Kräfte bedrohten Raum. Obwohl der Komponist sich dabei dem Vorwurf ausgesetzt sehen könnte, die von ihm angesprochenen Metaphern seien poetische Gemeinplätze, muss hingegen eine besondere Absicht betont werden. Denn das rezitierte Gedicht ist vielmehr in Bezug auf die tragischen Ereignisse des guatemaltekischen Bürgerkriegs zu verstehen, dem hauptsächlich Angehörige indianischer Stämme in Massen zum Opfer fielen. Die zeitlich nach der Entstehung des Gedichts angewandte Taktik der verbrannten Erde und die damit verbundene Zerstörung von Natur und Leben scheint hier mit dramatischer Intensität vorhergesagt zu werden.

Orellana setzte sich mit diesen gesellschaftspolitischen Umständen in seinem monophonischen elektroakustischen Werk *Imposible a la X. Imágenes de una historia en redondo* (1980, 17' 50'') (Unmöglich ins X. Bilder einer kreisförmigen Geschichte) noch expliziter auseinander. Diese Komposition, deren Titel sowohl die Klangmontage von teilweise sich wiederholenden Klangblöcken, als auch das Wiederkehren dramatischer Umstände in der jungen Geschichte Guatemalas thematisiert, wurde auf der Grundlage vielfältiger Klangaufnahmen in einem sich der kommerziellen Musik widmenden Privatstudio in Guatemala-Stadt komponiert. Die Klangmaterialien, welche vorwiegend menschliche Stimmen sind, bearbeitete Orellana mit technisch recht einfachen Klangmanipulationen und fügte sie in ein Klangkontinuum zusammen, das im Gegensatz zu *Humanofonía* eine formalsymmetrisch nicht kontrollierte Form aufweist.⁶³⁶ In überwiegender Abwesenheit erkennbarer Redeauszüge hat das Werk einen verhältnismäßig abstrakten Charakter. Dazu bildet die flehende Frauenstimme, welche

⁶³⁵ Vom Verfasser transkribiert und übersetzt nach Audioquelle und AGUILERA, 1983: 54f. Siehe Anm. Nr. 539.

⁶³⁶ Eine digitalisierte Kopie ist online zugänglich beim LAEMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001839> Stand: 27.6.2019.

die Sätze „Dios te salve María“ (Gott schütze dich, Maria) und „Dios se lo pague“ (Gott vergelte es Ihnen) zunächst bei 3'17'' (35'') ausspricht und danach variiert wieder auftaucht, eine Ausnahme. Weiterhin könnte man bemängeln, dass die bettelnde Stimme und der bei 20'' (53'') durch den Chorgesang geschaffene räumliche Bezug auf die Katholische Kirche eindeutig auf die Darstellungen im vorherigen Werk *Humanofonía* zurückgreifen. Auf ähnlicher Weise vermag das mehrfach auftauchende Explosionsgeräusch einen Kriegsbezug herzustellen, welcher bereits in früheren elektroakustischen Kompositionen wie dem letzten Satz von Pierre Henrys *Musique sans titre* (1950) prägend war und dadurch keine musikstilistische Neuigkeit darstellt.⁶³⁷

Nichtsdestoweniger besteht die kompositorische Leistung in *Imposible a la X. Imágenes de una historia en redondo* vor allem in der kreativen Verarbeitung einer klanglichen Realität, der das lokale Grauen des Bürgerkriegs innewohnte und die Orellana zum Beispiel bei 2'29'' (37'') mithilfe militärartiger sprachlicher Intonationen sowie einer würgenden Stimme weiter porträtierte.⁶³⁸ Die akustische Anspielung auf einen gefolterten Menschen weist außerdem eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zum bereits analysierten Werk *Gran tiempo* (1974) von Coriún Aharonián auf, mit dem Orellana in den 1970er Jahren einen regen Kontakt pflegte. So scheint es kein Zufall zu sein, dass Orellana sich über kulturbedingte akustische Räume wie folgt äußerte: „Der lateinamerikanische Inhalt der Klänge (...) kann nur in den Bedingungen von Klang und sozialen Umständen, in der eigenen Klangumgebung, im Klang und in der psychischen Verfassung, sowie in den charakteristischen Klangfarben liegen. Im Allgemeinen sind die von den Menschen produzierten Klänge überall ähnlich, aber die spezifischen Merkmale eines Ortes können einen speziellen Gehalt hervorbringen, eine Aussage über den Charakter treffen, eine Botschaft über die eigenen Werte vermitteln, und sogar einen Stil entwickeln und eine Tendenz prägen.“⁶³⁹

⁶³⁷ Nach der CD-Edition in *Pierre Henry 04.3. Les années cinquante*. Philips 472204-2. 2002. Vgl. dazu VON BLUMRÖDER, 2017: 38.

⁶³⁸ Über dieses Werk äußerte sich Orellana wie folgt: „Para mi representa una reafirmación y profundización en mi postura estética. Es una obra en donde el mensaje es más directo, descarnado y despojado de todo esteticismo y refleja el clima que vivimos en América Latina. Ese era un tiempo de mucha incertidumbre y poca democracia, por eso hay ahí voces militaroides. En *Imposible a la X*, las voces de tortura y la explosión son un leit motiv [!], se repiten cada cierto tiempo. Son parte de funciones reiterativas cuya finalidad es allanar el subconciencia de quien la oye, para que la obra pueda penetrar más fácilmente en su sensibilidad.“ Nach BERGANZA, ORELLANA, 2006: 21.

⁶³⁹ [A mi modo de ver, el contenido latinoamericano en los sonidos, como en cualquier otro ambiente, sólo puede estar en las condiciones sonido-situación social, sonido ambiental propio, sonido-estado psicológico y timbres característicos. En general, los sonidos producidos por los seres humanos son los mismos en todas las latitudes, pero las características propias de cada lugar pueden conformar el

Dem zitierten Textauszug ist ein essentialistisches Konzept zu entnehmen, in welcher die soziokulturelle Realität, die der Musik vorangeht, dem Klang eine lateinamerikanische Substanz verleiht und zugleich die kompositorische Arbeit lenkt. Dies weist nicht zuletzt auf die Auffassung Aharoniáns hin, welcher weiterhin den guatemalteckischen Komponisten rückblickend als jemanden anerkannte, der die kulturelle Herausforderung angenommen habe, „die fremden Vorbilder mit einheimischen Erzeugnissen – durch die Mestizo-Identität, die in fünf Jahrhunderten gewachsen ist (...) – ins Gleichgewicht zu bringen.“⁶⁴⁰ In dieser vom Einfluss Luigi Nonos geprägten Äußerung scheint Etwas zuvor Existierendes die kompositorische Ausrichtung Orellanas zu legitimieren, indem dieser einem rassistisch sowie kulturell konzipierten Begriff der Mestizisierung musikästhetisch entsprochen habe. Dabei wird eine im ersten Kapitel theorisierte Konstruktion, die eine grundlegende Rolle in der Gedankengeschichte Lateinamerikas spielte, beziehungsweise weit über die Grenzen kompositorischer Auffassungen hinausging, wiederum deutlich. Ungeachtet der oben angeführten Einstellung ist hinsichtlich Orellanas elektroakustischer Musik und der von ihr hervorgerufenen Sozialräume zu betonen, dass diese unter Miteinbeziehung weiterer Studienfälle zum Teil an Spezifität verlieren kann. Denn andere elektroakustische Werke, die in geokulturell entfernten Orten und unter Anwendung anderer Technologien geschaffen wurden, ermöglichten ähnliche Interpretationen.

So lassen sich auch akustische Sozialräume in den ersten autonomen elektroakustischen Werken des ecuadorianischen Komponisten Mesías Maiguashca erkennen. Im Vergleich zu Orellana verfügte Maiguashca über ein komplexeres elektrotechnisches Instrumentarium, dessen Kapazität bereits im frühen stereophonen Werk *Dort wo wir leben* (1967, 6'17'', Musikhochschule Köln) bemerkbar ist. Dort tauchen bis 1'36'' elektronisch erzeugte Klänge auf und zeichnen eine Entwicklung nach, in der eine Gegenüberstellung von kontinuierlichen und schnell pulsierenden Materialien stattfindet, was weiterhin ein akustisches Modell für die mit aufgenommenen Musikinstrumenten angefertigten Klangschichten bei 1'37'' (169'') in der zweiten Formeinheit bietet.⁶⁴¹ Gegenüber dieser kurzen dreiteiligen Form, in der kein mit dem

contenido especial, hacer un enunciado del carácter, pronunciar un mensaje de los valores propios en incluso constituir un estilo o crear una tendencia]. ORELLANA, 1977: 129.

⁶⁴⁰ AHARONIÁN, 1992: 19.

⁶⁴¹ Manche kompositorischen Angaben sowie eine digitalisierte Kopie des Werkes sind frei zugänglich unter URL: <http://www.maiguashca.de/index.php/de/werke/2020-17/195-02-1967-dort-wo-wir-leben-konkrete-und-elektronische-musik> Stand: 29.6.2019.

Werktitel zusammenhängender akustischer Bezug auf einen Sozialraum zu erkennen ist, zeigen die synthetischen Klänge in Maiguashcas darauffolgendem Werk *Hör-zu, konkrete und elektronische Musik* (1969) komplexere Strukturen. Diese wurden bereits in der ersten Formeinheit bis 3'22'' mit vielfältig verarbeiteten Klängaufnahmen von menschlichen Stimmen integriert und scheinen an entscheidenden Stellen zur Formgestaltung beizutragen.⁶⁴² Den elektronisch erzeugten Klängen, die hinsichtlich ihrer Klangfarbe und Entwicklungen verhältnismäßig reichhaltig sind, stehen mehrere Klängaufnahmen gegenüber, die Maiguashca als Grundlage für die sogenannte autobiografische Musik konzipierte, was am Beispiel der im Werk dargestellten Mehrsprachigkeit sowie der formanalytisch relevanten Populärmusik in diesem Kapitel bereits thematisiert wurde.

In Bezug auf die oben analysierten akustischen Räume ist nun auf Maiguashcas Äußerung über das akustisch vermittelte Bild des „armen Ecuadorianers“ hinzuweisen.⁶⁴³ Denn ein solches Konzept, in dem der Klang offenbar als sozialbezogener Gedächtnisträger konzipiert wird, kann durch den Begriff des Sozialraums interpretiert werden. Diesen stellen sowohl die zuvor aufgezählten Stimmen und die spanischsprachige Populärmusik, als auch die Bezüge zu physischen Räumen dar, für welche die aufgenommenen Klänge in der Zeitspanne bei 8'14'' (110'') exemplarisch sind: Verkehrsgeräusche, deutschsprachige Ansagen und Gespräche auf einem Bahnhof sowie einige Flugzeuggeräusche in zeitlicher Nähe zu einer spanischsprachigen Stimme im Hintergrund bei 9'42'' (43'') deuten insgesamt biografische Erfahrungen des Komponisten an. Nichtsdestoweniger bilden diese zuvor geschilderten Bezüge zu modernen Verkehrsmitteln ein spezifisches Merkmal in Maiguashcas Werk und unterschieden sich daher von vorherigen akustischen Darstellungen der kommunikativen Infrastruktur einer Stadt.⁶⁴⁴ Zudem ist hinsichtlich der Besonderheit in Maiguashcas Werk *Hör-zu* die Klängaufnahme eines offenen Naturraums bei 20'03'' (16'') hervorzuheben, welcher sich einerseits markant von den unvermittelt bevorstehenden, elektronisch erzeugten Klängen sowie verarbeiteten Stimmaufnahmen abhebt, und andererseits einen Übergang zur elektroakustischen Komposition *Ayayayayay* (1971) festzustellen erlaubt.

⁶⁴² Exemplarisch dafür sind die Stellen bei 2'56'' (27''), 14'21'' (22'') und 18'56'' (39''). Hinsichtlich der Audioquelle siehe Anm. Nr. 560.

⁶⁴³ Siehe Anm. Nr. 567.

⁶⁴⁴ Exemplarisch dafür wäre die Schallmontage *Weekend* (1930) von Walter Ruttmann. Dazu VON BLUMRÖDER, 2017: 14.

In diesem mit in Ecuador aufgenommenen Klängen realisierten Werk entfaltet sich das symbolische Potenzial des naturbezogenen Raums mittels verschiedener, durch Montage angefertigter Überlagerungen. Dafür ist die Klangkulisse bei 31'' (57''), die von Insekten, Fröschen und Vögeln sowie mehreren spanischsprachigen Männerstimmen ab 1'12'' (16'') akustisch geprägt wird, exemplarisch. Ebenfalls sind die auf Naturgeräusche hinweisenden Klangaufnahmen zu erwähnen, die Maiguashca zum einen der Stimme des damaligen Präsidenten Ecuadors sowie der Populärmusik bei 3'21'' (99''), zum anderen der Stimme seines Vaters bei 10'35'' (60'') gegenüberstellt. All dies scheint ein räumlich geprägtes akustisches Gedächtnis in den Vordergrund zu rücken. Daher ist weiterhin bemerkenswert, dass die zuletzt erwähnte Überlagerung eine deutliche Parallele zum Werk *Humanofonía* (1971) von Joaquín Orellana herstellt, dessen Idee, menschlich erzeugte Klänge seien überall ähnlich und erlangen durch die „spezifischen Merkmale eines Ortes“ einen eigenen Charakter,⁶⁴⁵ wiederum an Relevanz gewinnt. (Bemerkenswerterweise arrangierte Maiguashca die von ihm in Ecuador aufgenommene Klanglandschaft zeitgleich zu Orellanas Arbeit.)

Abgesehen von der mit Orellanas Werk vergleichbaren Anwendung der Populärmusik ist in *Ayayayayay* die religiöse Dimension des Sozialraums vor allem im kollektiven Gesang bei etwa 5'09'' (56'') hervorzuheben, wo Frauenstimmen den Text „de los pobres eres padre, todo lleno de bondad, yo soy pobre, soy tu hija, no me niegues, por piedad“ (Der Armen bist du Vater, voller Güte. Ich bin arm, deine Tochter. Verleugne mich nicht, erbarme dich) intonieren. Dieser Gesang überlagert die Stimme des Präsidenten Ecuadors bei 5'14'' (51''), dessen zum Großteil unverständliche Rede im akustischen Hintergrund bleibt und durch den religiösen Text verspottet zu werden scheint. Wie bereits gezeigt, wurde die Stimme des Präsidenten auch mit auf einem Straßenmarkt aufgenommenen Klängen kombiniert, und zwar an einer relevanten Stelle bei 1'33'' (etwa 150''). Dies erlaubt eine weitere Parallele zu Orellanas Darstellung in *Humanofonía* zu ziehen, obwohl die Marktverkäufer im Werk *Ayayayayay* sich dadurch unterscheiden, dass ihre Botschaften verständlich sind.⁶⁴⁶

Abschließend wäre die zuvor erkundete Darstellung der politischen Macht in Ecuador zu erwähnen und damit ein weiterer Vergleich mit Orellanas machtkritischer

⁶⁴⁵ Siehe Anm. Nr. 639.

⁶⁴⁶ Unter anderem werden Mandarinen bei 1'54'' (2'') und die charakteristischen Gerichte Allullas bei 15'13'' (50'') erwähnt. Nach einer von Augusto Mosquera angefertigten handschriftlichen Transkription in KUEVA, 2013: 28f

Klangwelt anzustellen, auch wenn die fraglichen Komponisten von unterschiedlichen Kriterien ausgingen. So entziehen sich die einmontierten Stimmen im Werk *Hör-zu* dem Ansatz Orellanas durch eine Mehrsprachigkeit, die nichts mit indianischen Urkulturen zu tun hat und deren lockerer Charakter oft ein banales Klangbild erzeugt, wie es beispielsweise die lachenden, aller Wahrscheinlichkeit nach während einer festlichen Veranstaltung aufgenommenen Stimmen bei 16'55'' (22'') exemplarisch darstellen. Maiguashcas elektroakustisches Schaffen entspringt dennoch einer eher subjektiven Perspektive, die von einer auf New York, Buenos Aires und Köln erstreckenden Mobilität gekennzeichnet war. Sie war in der Tat der Ausgangspunkt einer kreativen Suche, die der Komponist erst mit der Anfertigung seiner szenischen Kantate *Boletín y elegía de las mitas* (2007) abzuschließen schien. (Dabei geht es um ein Werk, welches nach dem gleichnamigen Gedicht des ecuadorianischen Dichters und Schriftstellers César Dávila Andrade (1918–1967) betitelt wurde und dessen Thematik nicht zuletzt mit Maiguashcas eigener indianischer Herkunft verbunden werden darf.)⁶⁴⁷ Im Kontrast dazu war Orellanas zeitgleich realisiertes elektroakustisches Werk *Humanofonía* (1971) von einer andersartigen Internationalität geprägt, denn der Komponist hatte sich nach seiner in Buenos Aires gesammelten musikalischen Erfahrungen einer Selbstentdeckung zugewandt, die zutiefst in seinem Herkunftsland verortet war und teilweise durch elektroakustische Experimente verwirklicht wurde. In diesem Sinne ist zwischen zwei sich ständig entwickelnden kreativen Identitäten zu unterscheiden, die Sozialräume durch die elektroakustische Manipulation von aufgenommenen Klängen ästhetisierten. Damit wiesen diese Komponisten jedoch nur vorübergehende, in Orellanas Fall nur auf analoge Realisationsmittel eingeschränkte kompositorische Phasen auf. Im Gegensatz dazu wird im Folgenden auf einen elektroakustischen Ansatz eingegangen, der sich erst nach dem Erscheinen digitaler Technologien materialisierte und dennoch durch die Darstellung eines akustischen Sozialraums manche Anknüpfungspunkte mit den gerade behandelten Kompositionen zu ziehen erlaubt.

Stadtportrait als Biografie

Im Jahr 1962 entwarf der argentinische Komponist Francisco Kröpfl ein elektroakustisches Werk auf der Grundlage mikrophonisch aufgenommener Stimmen, von dem

⁶⁴⁷ Vgl. MAIGUASHCA, 2015: 207f.

er aber kurz danach wieder Abstand nahm. Dies lag aller Wahrscheinlichkeit nach zum einen an seiner weiter oben dargestellten Ablehnung gegenüber den auf die externe Realität verweisenden Klängaufnahmen,⁶⁴⁸ zum anderen muss auch darin eine technologiebezogene Entscheidung erkannt werden. Denn auf die Frage, was er aus der damaligen Phase nicht wieder erleben wolle, antwortete Kröpfl rückblickend wie folgt: „Ich würde nicht gern noch einmal die Zeit wiederholen, die ich für die Vorbereitungen aufgewandt habe. Ich habe viel daraus gelernt. Dennoch habe ich im Estudio de Fonología aufgrund der ganzen Zeit, die ich mit der Vorbereitung der Technologie verloren habe – darunter auch beim Löten – wenig Musik gemacht. In dieser Hinsicht habe ich keine besondere Berufung. Deshalb waren Computer für mich ein Segen. Man muss zwar lernen, mit Programmen umzugehen, aber man ist Nutzer, kein Programmierer.“⁶⁴⁹

Aus dieser Textpassage lässt sich begründen, weshalb Kröpfl das oben erwähnte kompositorische Projekt erst im Jahr 1988 wiederaufnahm, als mithilfe digitaler Audiosamples eine verhältnismäßig schnelle Verarbeitung von mikrophonisch aufgenommenen Klängen möglich war. So komponierte Kröpfl im Auftrag des französischen GMEB das stereophone Werk *Orillas* (1988, 10'14'', Bourges).⁶⁵⁰ Dabei verarbeitete er einige der im LIPM angefertigten Klängaufnahmen, bei denen Lucía Maranca (1934–2017), die Schwester des im zweiten Kapitel bereits erwähnten Elektrotechnikers Fausto Maranca, Auszüge aus dem unten transkribierten Gedicht *Orillas* (1959) (Ufer) des argentinischen Dichters Rodolfo Alonso (geb. 1934) vortrug.⁶⁵¹

Nace mucha bondad sobre estas aguas.

Viel Güte wird auf diesem Gewässer geboren.

Ellas sostienen el primer silencio, el pecho

Sie halten die erste Stille, die Brust

⁶⁴⁸ Siehe Ann. 292.

⁶⁴⁹ [- De esa época, ¿qué cosas no quisiera volver a pasar? – No quisiera repetir todo el tiempo que gasté en preliminares. Aprendí mucho con eso, pero hice poca música en el estudio de fonología debido a todo el tiempo que se perdía en la preparación de la tecnología, incluido el ocuparme de soldar. Yo no tengo una excesiva vocación por ese lado. Por eso, para mí las computadoras fueron una bendición. Hay que aprender a manejar programas, pero uno es un usuario, no un programador]. Nach ANONYM, 1998.

⁶⁵⁰ [*Orillas* (Riverbanks) was a project begun in 1962 and abandoned shortly after. Commissioned by the GMEB to compose an electroacoustic piece, the author took it up again in 1988, considering the advantages offered by samples in the processing and combining sounds of acoustic origin. The poem by the Argentine poet Rodolfo Alonso was recorded in studio by singer Lucía Maranca, processed by Prophet 2002 sampler and structured with computer techniques. Final processing and editing was (!) carried out at GMEB]. In Beiheft zur CD *Cultures Electroniques 4*. Harmonia Mundi France. Series GMEB/Unesco/CIME, 4, Bourges 1989, 2-CD, S. o/A.

⁶⁵¹ Einen Überblick über Lucía Marancas Werdegang findet man in MONJEAU, 2017. Über die Bekanntschaft zwischen Kröpfl und Alonso und deren Bedeutung für die Anfänge der elektroakustischen Komposition in Argentinien siehe Anm. Nr. 296.

abierto al sol, la ruina de la angustia.
 En la sombra propicia crecen los acontecimientos
 capaces de habitar su oscura imagen de la tierra.
 Vamos a adelantar un pie sobre el absurdo.
 Vamos a conocerte: mundo incierto y animal,

 agua madura
 Estos ríos cavan la verdad silenciosa.
 Necesitamos su virtud, su falta de costumbre,
 su vida de aventuras.
 No se les puede dar la espalda.

der Sonne entblößt, die Ruine der Angst.
 Im geeigneten Schatten erwachsen die Ereignisse,
 die ihr dunkles Bild der Erde zu bewohnen imstande sind.
 Wir werden einen Schritt auf das Absurde machen,
 Wir werden dich kennenlernen: ungewisse und tierische
 Welt,
 reifes Wasser
 Diese Flüsse furchen die stille Wahrheit.
 Wir brauchen ihre Tugend, ihre Gewohnheitslosigkeit,
 ihr Leben voller Abenteuer.
 Ihnen kann man den Rücken nicht zukehren.⁶⁵²

Obwohl im Gedicht ein vom Wasser geprägter Naturraum angedeutet wird, auf den ein Beobachter beziehungsweise eine Beobachterin vom Ufer schaut und den zu betreten er oder sie in Erwägung zieht, ist dennoch mit Blick auf die kompositorischen Angaben zu betonen, dass Kröpfl sich eher am akustischen Inhalt orientierte. Dieser hat musikästhetisch betrachtet den Vorrang und wird durch eine Rezitation erst am Ende der Komposition bei 9'18'' (38'') akustisch vollkommen erkennbar.⁶⁵³ Bei diesem Prozess, den das bereits erkundete Werk *Creación de la tierra* (1972) von Kröpfls Schülerin Jacqueline Nova exemplarisch darstellte, geht es dem Komponisten zufolge um die Gestaltung eines klanglichen Flusses, der sich allmählich aus den elektroakustisch dekonstruierten Wörtern, Silben und Phonemen herausbildet. So wird in der dritten Formeinheit mithilfe elektronischer Prozesse bei 4'37'' (88'') zum ersten Mal eine markante klangliche Kontinuität aufgewiesen, die mit dem Werktitel beziehungsweise den kompositorischen Angaben assoziiert werden kann.⁶⁵⁴ Auf musikanalytischer Ebene lässt sich indessen eine strikte Kontrolle des musikalischen Verlaufs bemerken, welcher in der vierten Formeinheit bei 6'04'' (139'') durch exemplarische Bezüge auf zuvor dargestellte Klangmaterialien eine kohärente Formgestaltung andeutet und somit ein für die im zweiten Kapitel erwähnten Kompositionen Kröpfls grundlegendes Merkmal zum Vorschein bringt. Weiterhin stellt diese auf aufgenommenen Klängen

⁶⁵² Von Verfasser ins Deutsche übersetzt nach ALONSO, 1980: 29f. Das Gedicht wurde ursprünglich in der Gedichtsammlung *El jardín de aclimatación* (Buenos Aires, Boa, 1959) veröffentlicht.

⁶⁵³ Nach einer CD-Edition des Werkes *Orillas* in *Cultures Electroniques 4*. Harmonia Mundi France. Series GMEB/Unesco/CIME, 4, Bourges 1989. Eine online zugängliche Version findet man beim LA-EMC unter URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/ico.php?NumEnregIco=i00029321> Stand: 30.6.2019.

⁶⁵⁴ [The piece attempts to convey the expressive force of voice all the way from the phonemes to the whispered voice, which becomes eventually a "river" of sound]. Beiheft zur CD *Cultures Electroniques 4*. Harmonia Mundi France. Series GMEB/Unesco/CIME, 4, Bourges 1989, 2-CD, S. o/A.

basierende Klangwelt, welche durch die Verfügbarkeit neuer technologischer Mittel ermöglicht wurde, sowohl ein Novum in Kröpfls elektroakustischem Schaffen als auch den ersten Schritt zu einem weiteren, musikstilistisch außerordentlichen Projekt dar.

Auf Grundlage von aufgenommenen Klängen und musikalischen Zitaten komponierte Kröpfl im Jahr 1989 das stereophone Werk *Metrópolis Buenos Aires. Tema y variaciones sobre una ciudad* (34'43'') (Metropole Buenos Aires. Thema und Variationen über eine Stadt). Dieses als elektroakustisches Stadtportrait konzipierte Werk führt auf einen Auftrag für das von Klaus Schöning im Rahmen des Kölner WDR3-Hörspielstudios organisierte Festival *Acustica International* zurück. Gewissermaßen mit dem Blick auf die damit einhergehende Zuhörerschaft beschrieb Kröpfl diese Komposition wie folgt: „Ich wollte die ‚Musik‘ entziffern, die in den vielfarbigen Vokal- und Sprachformen dieser Millionenstadt existiert. Ihre Spontaneität und ihre Anwendung im täglichen Gebrauch, in der Kommunikation der Gruppen untereinander, in der politischen Rede bis hin zu der Artikulation der Menschenmassen und den Sprachen der Medien. Spuren können auch in der populären Musik entdeckt werden, im Tango. All dies habe ich zusammen mit den Umweltgeräuschen von Buenos Aires kompositorisch integriert.“⁶⁵⁵ Diese im Rahmen einer Edition auf Compactdisc veröffentlichte Beschreibung, die in Zusammenhang mit der elektroakustischen Darstellung von städtischen Räumen gewiss herkömmlich wirken könnte, bietet dennoch einen Ausgangspunkt für eine kritische Auseinandersetzung.

In Anbetracht seines bisherigen kompositorischen Werdegangs betrat Kröpfl mit dem Werk *Metrópolis Buenos Aires. Tema y variaciones sobre una ciudad* musikalisches Neuland. Dass die Arbeit mit aufgenommenen Klängen, die auf die externe Realität hinweisen, sich keineswegs einfach für einen Komponisten erwies, der sich über Jahrzehnte der elektronischen Komposition des Klangs sowie dessen auf abstrakte Prinzipien ausgerichteter Verarbeitung gewidmet hatte, kann zunächst an der Bezeichnung „Montaje poético sonoro“ (Klanglich-poetische Montage) erkannt werden. Diese Kategorie, die Kröpfl bei der argentinischen Erstaufführung des Werkes in

⁶⁵⁵ Das Zitat ist eine Übersetzung von Klaus Schöning im Beiheft zur CD *Riverrun: Voicing / Soundscapes*. Mainz: Wergo, 2CD, WER 6307-2, 1999. Einen spanischsprachigen Beitrag zum Werk *Metrópolis Buenos Aires* mit einem Schwerpunkt auf dem kompositorischen Umgang mit Tango-Bezügen findet man in NOVOA, 2012: 123ff., 127ff. Zu den von Schöning organisierten Veranstaltungen siehe URL: <https://www.klaus-schoening.de/acint.html> Stand: 30.6.2019.

Bezug auf den musiktechnischen Prozess nutzte, gibt keine Hinweise auf eine ästhetisch autonome elektroakustische Komposition.⁶⁵⁶ Die kreative Herausforderung spiegelt sich außerdem im Rückgriff auf ein tradiertes kompositorisches Prinzip wider. Denn der Titelzusatz „Thema und Variationen über eine Stadt“ bezieht sich auf einen klanglichen Verlauf, in welchem eine grundlegende Formeinheit bis 7'44'' die Ausgangsmaterialien für die darauffolgenden Verarbeitungen präsentiert und sich dadurch als exemplarisches Fallbeispiel anbietet, Kröpfls elektroakustische Darstellung des städtischen Sozialraums zu ergründen.⁶⁵⁷

Im Thema maß Kröpfl der menschlichen Stimme eine zentrale Stelle bei und kombinierte sie mit zwei Klangtypen, nämlich Geräuschen und Musik, aus deren Wechselwirkung unterschiedliche Bedeutungen evoziert werden. Diese richten sich zunächst auf das mitteleuropäische, mit dem Auftrag verbundene Publikum aus, für welches die Tangobezüge als ein – gewiss stereotypisiertes – klangliches Element der Stadt Buenos Aires konzipiert zu sein scheinen. Durch den wiederholten Rückgriff auf sprachliche Inhalte wird dennoch eine des Spanischen mächtige Zuhörerschaft angesprochen, der sich die textuelle Ebene des Werkes vollkommen erschließt. Des Weiteren lässt sich im Hintergrund des akustisch porträtierten Sozialraums eine autobiografische Dimension erkennen, wobei die elektroakustische Klangwelt in *Metrópolis Buenos Aires. Tema y variaciones sobre una ciudad* eine räumlich konzipierte Selbstdarstellung anzudeuten scheint.

So werden die ZuhörerInnen bereits am Anfang der Komposition bis 2'09'' mit einer aufgenommenen Männerstimme konfrontiert, deren Wiederholung bei 7'45'' (96'') beziehungsweise 33'21'' (83'') zum einen zur formalen Kohärenz, zum anderen aber auch die Konstruktion eines autobiografischen Selbstverständnisses betont. Denn es handelt sich dabei um die Stimme des argentinischen Bandoneon-Spielers Leopoldo Federico (1927–2014) und die von ihm auf das Bandoneon gespielten, von Kröpfl aufgenommenen Tangomusik. (Diese typische Klangfarbe kann im Kon-

⁶⁵⁶ Siehe MONJEAU, 1990: 52. Auch dazu und anhand eines Interviews mit dem Komponisten in NOVOA, 2012: 126.

⁶⁵⁷ Nach einer digitalisierten Kopie des Werkes in der Mediathek des LIPM. Dem aktuellen Wissensstand des Verfassers nach gibt es zwei Versionen dieses Werkes. Eine Mitlesepartitur der einstündigen Version findet man wiedergegeben in NOVOA, 2012: 138ff. Einen Klangeuszug, der dem Übergang ab 6'01'' (193'') zwischen den ersten und zweiten Formeinheiten in der halbstündigen, in der vorliegenden Untersuchung analysierten Version entspricht, findet man in der o. e. CD-Edition. Siehe Anm. Nr. 655.

text der elektroakustischen Komposition ebenso als kultureller Gedächtnisträger begriffen werden, wie etwa im Fall des zuvor studierten elektroakustischen Werkes *La panadería* (1970) von Eduardo Kusnir.) Die elektronisch leicht bearbeiteten Bandoneon-Auszüge bilden nun den Hintergrund zur Stimme des Musikers, welcher sich bei 1'21'' (12'') beziehungsweise 33'55'' (22'') wie folgt äußert:

<p>Yo empecé a estudiar el instrumento a la edad de doce años, haciendo del instrumento mi vida, y mi medio de vida. A mí la vida en el instrumento me lo dio todo.</p>	<p>Ich begann im Alter von zwölf Jahren, das Instrument zu erlernen, und machte aus dem Instrument mein Leben und meine Lebensgrundlage. Mir hat das Leben durch das Instrument alles gegeben.</p>
---	--

<p>Entonces cuando uno tiene unos años, tiene unos años sobre la espalda, cuando ya ha sufrido, y ha amado, ha sufrido y ha amado, empieza a descubrir esas letras que lo pintan a uno, que lo pintan a uno.</p>	<p>Und dann, wenn man einige Jahre hat, einige Jahre auf dem Buckel hat, wenn man schon gelitten und geliebt, gelitten und geliebt hat, fängt man an, diese Liedtexte zu entdecken, die einen beschreiben, die einen beschreiben.</p>
--	---

Abgesehen davon, dass Kröpfl auch die originäre Stimmaufnahme durch Montage modifizierte beziehungsweise einige Wörter wiederholte und dadurch betonte, sind die transkribierten Äußerungen akustisch vollkommen verständlich. Sie deuten einen autobiografischen Rückblick an, da der interviewte, am Bandoneon improvisierende Musiker sich am Ende der elektroakustischen Komposition auf Liedtexte bezieht, welche seinem Werdegang Ausdruck geben sollen. Damit scheint zudem Kröpfls Motivation für die Einbeziehung mancher musikalischen Zitate erklärt zu werden. Denn ungeachtet des gewiss stereotypisierten Klangbilds, welches der auf das Bandoneon gespielte Auszug des von Carlos Gardel komponierten Tango *Mi Buenos Aires querido* (1934) (Mein geliebtes Buenos Aires) bei 1'32'' (34'') hervorrufen kann, ist bei anderen Tango-Auszügen eine eher introspektive Absicht bemerkbar. In diesem Sinne lassen sich die von Julio Martel (1923–2009) beziehungsweise Rosita Quiroga (1896–1984) interpretierten Lieder *Parece un cuento* (1944) (Es klingt wie ein Märchen) und *Carro viejo* (1927) (Alte Karre) akustisch erkennen. In der elektroakustischen Komposition sind bei 4'25'' (9'') und 32'55'' (33'') die unten in Normaldruck transkribierten Textfragmente hörbar.

*Un día llegaste a mi vida
trayendo la fe de un querer.*

Me diste con él la alegría
del sueño de toda mi vida.
Recuerdo de un cuento lejano

*tus ojos de mar y tu sonrisa,
igual que el cuento aquel yo te perdí,
iba muriendo la ilusión que me forjé por ti.*

¡Carro viejo! Sos paquete
como hechura de barrilete
va quedando tu armazón.
Escucha lo que te digo
vos sabés que soy tu amigo,
puedo darte mi opinión:
date vuelta, juná el mundo,
vos sabés que soy profundo
cuando me pongo a tallar.
No manyaste el escolazo,
se te fue la bronca al mazo
al ponerte a barajar.

*Eines Tages kamst du in mein Leben,
und brachtest die Hoffnung einer Liebe,*

Mit ihr hast du mir die Freude
vom Traum meines ganzen Lebens gegeben.
Erinnerung aus einem weit zurückliegenden
Märchen

*deine Meeresaugen und dein Lächeln,
wie jenes Märchen habe ich auch dich verloren,
langsam starb die Illusion, die ich mir von dir
machte.*

Alte Karre, du bist verkommen,
wie der Schnitt eines Papierdrachens
bleibt dein Gerüst.
Hör zu, was ich dir sage,
du weißt, ich bin dein Freund,
ich kann dir meine Meinung geben.
Schau zurück, sieht dir die genaue Welt an,
du weißt, ich bin tiefgründig,
falls ich mal zu sprechen beginne.
Du hast das Spiel nicht durchschaut,
deine Wut wurde ganz klein,
als du die Karten zu mischen begannst.⁶⁵⁸

Indem der erste Liedauszug vom ursprünglichen Vers abgeschnitten wurde und der zweite einen erheblichen Teil an Ausdrücken im traditionellen Halbweltjargon von Buenos Aires enthält, wird einer nur der spanischen Standardsprache mächtigen Zuhörerschaft das Verständnis erheblich erschwert. Trotzdem ist aus der ersten Transkription ein sehnsüchtiger Rückblick auf eine vergangene Beziehung zu erschließen, während die zweite einen pessimistischen Blick auf die Gegenwart eines Menschen, der bessere Zeiten gesehen hat, deutlich darstellt. Diese den Texten entnommenen Bedeutung wird durch die Einbeziehung von Stimmufnahmen verstärkt, von denen in der ersten Formeinheit bei 2'40'' (24'') die Äußerungen europäischer Migranten, die sich auf die Kriegszeiten und auf ihre Auswanderung nach Südamerika beziehen, exemplarisch sind. Dabei ist nicht zuletzt die deutschsprachige Männerstimme bei

⁶⁵⁸ Vom Verfasser ins Spanische übersetzt nach den Texten unter URL: <http://www.todotango.com/>
Stand: 1.7.2019.

25'35'' (55'') hervorzuheben, die den Satz „Mein Vater kam nach dem Ersten Weltkrieg um 1920 nach Buenos Aires“ ausspricht und als akustisches Zugeständnis an das mit dem kompositorischen Auftrag verbundene, deutschsprachige Publikum verstanden werden kann. Weiterhin lässt sich in den oberen Klangmaterialien eine Wechselwirkung zwischen individuellem Gedächtnis und räumlicher Verortung erkennen und damit ein für den zuvor eingeführten Begriff des Sozialraums grundlegendes Merkmal, welches Kröpfl anhand weiterer, zueinander bezogener Klangaufnahmen darstellte.

Die räumlichen Bezüge, die sich aus der als Compactdisc veröffentlichten Zeitspanne bei 6'01'' (193'') erschließen lassen,⁶⁵⁹ sind exemplarisch in Bezug auf den Sozialraumbegriff. In diesem Auszug des Werkes ist ein Übergang von der Klangaufnahme eines Orchesters zur Lautkulisse einer von der argentinischen Dachgewerkschaft angeführten Demonstration zu hören. So sind zwei sozial differenzierte Räume wahrnehmbar, die der Komponist zudem mit für jeweils spezifische soziale Schichten eigenen sprachlichen Intonationen verband. In diesem Sinne sind zum Beispiel die aneinander montierten Auszüge in der kompletten Version des Werkes bei 3'05'' (38'') und 3'43'' (43'') zu erwähnen, wo Menschen sich deutlich differenziert äußern, wobei die einen über Kleidung und die Stimmkapazität eines Sängers beziehungsweise einer Sängerin sprechen, und die anderen Bettler und Straßenverkäufer sind.⁶⁶⁰ Obgleich in diesem Kapitel eine solche Gegenüberstellung von schichtspezifisch geprägten Räumen und sprachlichen Intonationen bereits am Beispiel von Manguashcas *Ayayayayay* (1971) und Bértolas *Tamos* (1975) dargestellt wurde, schien Kröpfl dem kompositorischen Auftrag folgend wohl ein breiteres akustisches Feld zu beabsichtigen. Dazu gehören zum Beispiel die im elektroakustischen Thema einmontierten Klangaufnahmen von Fußballfans bei 2'10'' (20'') sowie von Jugendlichen bei 5'08'' (36''), welche nicht unbedingt eine sozialkritische Absicht seitens des Komponisten andeuten. Außerdem muss hinsichtlich der Raumbezüge im veröffentlichten Auszug von *Metrópolis Buenos Aires. Tema y variaciones sobre una ciudad* auf ein akribisch präsentiertes Szenarium hingewiesen werden, welches nach dem ersten Erscheinen der Straßendemonstration bei 7'14'' (47'') hörbar ist und in welchem Kröpfl ein spektral

⁶⁵⁹ In der zuvor erwähnten CD-Edition. Siehe Anm. Nr. 655.

⁶⁶⁰ Diesen Gegensatz bezeichnete Kröpfl in der zuvor erwähnten Mitlesepartitur als „High class Low class“. Siehe MONJEAU, 1990: 53.

tiefes, auf Abstand aufgenommenes Flugzeuggeräusch zusammen mit spielenden Kindern und einer laut sprechenden Kellnerin einmontierte. Die Zusammenfügung von diesen Klängen legt nahe, dass sie an der Uferpromenade im nördlichen Teil der Stadt Buenos Aires aufgenommen wurden, denn die – für den Verfasser unverwechselbare – Stimme Kröpfls taucht im linken Kanal bei 7'54'' (2'') mit der Frage „¿Sacaste algo?“ (Hast du etwas rausgeholt?) auf und scheint dadurch einen Angler beziehungsweise eine Anglerin anonym anzusprechen.

Im Gegensatz zu dieser verhältnismäßig versteckten Selbstdarstellung eröffnen sich in Kröpfls elektroakustischem Stadtportrait weitere Sozialräume, welche Verbindungen zu zuvor thematisierten Kompositionen ermöglichen. So ist zum Beispiel die Klängaufnahme einer in einer Kirche stattfindenden Hochzeit bei 11'29'' (67'') zu erwähnen, die zwar keine sozialkritische Lektüre wie die in Orellanas Werk *Humano-fonia* (1970) andeutet, aber trotzdem einen sozial bewohnten und deshalb politisch geprägten Raum in den Vordergrund rückt. Dass die Machtdimension aufgenommener Klänge Kröpfls keineswegs gleichgültig war, erkennt man an der Massenveranstaltung und der Rede des damaligen argentinischen Präsidenten Raúl Alfonsín (1927–2009) bei 20'30'' (31''). Dies fand am Ostersonntag des Jahres 1987 in Zusammenhang mit einem Militäraufstand statt, welcher aufgrund der noch frischen Erinnerung an die bis 1983 regierende Militärdiktatur eine massive Reaktion bei der Bevölkerung auslöste. Vor einer sich spontan auf dem zentralen Plaza de Mayo in Buenos Aires versammelten Menschenmenge sprach Alfonsín und berichtete über die von ihm verhandelte, gewaltlose Kapitulation der Aufständischen mit dem abschließenden Spruch „Y hoy podemos todos dar gracias a Dios, la casa está en orden“ (Heute können wir alle Gott danken, das Haus ist in Ordnung). Auf dieses politische Ereignis der jungen Geschichte Argentiniens und vor allem auf dessen Resonanz in den Medien bezog sich Kröpfl in *Metrópolis Buenos Aires. Tema y variaciones sobre una ciudad* bei 21'49'' (19'') durch die Wiedergabe einiger medial übertragenen Interviews mit Demonstranten beziehungsweise deren Danksagung an den Präsidenten. Beim oben zitierten Spruch handelt es sich nicht zuletzt um ein medial gespeichertes akustisches Gedächtnis, welches zwar in Kröpfls kompositorischem Entstehungshorizont bereits existierte, sich aber erst im Laufe der Zeit vollkommen entwickelte und dadurch das hier diskutierte elektroakustische Stadtportrait zum Interaktionsfeld von Vergangenheitsbezug, Machtdimension und Sozialraum macht.

Da die Erkennung der letztgenannten gesellschaftspolitischen Dimensionen keine besondere Erforschung erforderte, denn der Verfasser konnte die fraglichen Bezüge sofort identifizieren, obwohl er gerade zwei Jahre alt war, als diese sich ereigneten, lässt sich das Fazit ziehen, dass die in der vorliegenden Untersuchung behandelte elektroakustische Musik gerade durch diese Fähigkeit, unerwartete rezeptive Dimensionen zu eröffnen, sowohl ein Desiderat für eine interkulturell sensiblere Musikgeschichte als auch ein Vorbild für die Entfaltung kreativer Identitäten bilden kann.

Quellen und Abkürzungen

Latin American Electroacoustic Music Collection

Abkürzung: LAEMC

Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie

Online aufrufbar - URL : <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=556>

Archivo Di Tella Argentina

Abkürzung: Archivo Di Tella – UTDT

CDs, Druckerzeugnisse, Manuskripte

Universidad Torcuato Di Tella

Buenos Aires – Argentina

Digitalisiertes Klangarchiv des Centro latinoamericano de altos estudios musicales

Abkürzung: CLAEM-Klangarchiv – LIPM

37 DVDs (1288 Audiospuren) aus dem Projekt „Recuperación Archivos Sonoros del ITDT“

Laboratorio de investigación y producción musical

Buenos Aires – Argentina

Mediathek des Laboratorio de investigación y producción musical

Abkürzung: Mediathek des LIPM

CDs, DVDs und Druckerzeugnisse

Laboratorio de investigación y producción musical

Buenos Aires – Argentina

Archivo de música y arte sonoro Fernando von Reichenbach

Abkürzung: AFvR – Fondo FvR – UdQ

Druckerzeugnisse und Manuskripte

Universidad de Quilmes

Bernal – Argentinien

Archivo Aharonián-Paraskevaídis

CDs, Druckerzeugnisse und Manuskripte

Montevideo – Uruguay

Literaturverzeichnis

ACKERMANN, Andreas (2011): „Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfers“, in *Handbuch der Kulturwissenschaften* (JAEGER, Friedrich; LIEBSCH, Burkhard [Hg.]). Stuttgart: Metzler, Bd. 3, S. 139–154.

AGUILERA, Julio Fausto (1983): *La patria en una casa (Poemas)*. Guatemala-Stadt: Dirección General de Cultura y Bellas Artes.

AHARONIÁN, Coriún (1971): „El padre de Catalina“, in *Semanario Marcha*. Montevideo, 32. Jahrgang, Nr. 1533, S. 29.

AHARONIÁN, Coriún (1977): „La música electroacústica en Latinoamérica“, in *Ficciones*, 1. Jahrgang, Nr. 1, September 1977, S. 27–29.

AHARONIÁN, Coriún (1982): „Die Situation des Komponisten in Lateinamerika“, in *Österreichische Musikzeitschrift*, Bd. 37, S. 93–96.

AHARONIÁN, Coriún (1992): „La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos“, in *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, 1. Jahrgang, Nr. 3, S. 52–61.

AHARONIÁN, Coriún (1992b): „Ein vollkommen lateinamerikanischer Komponist“, in *MusikTexte*, Bd. 43, S. 19–22.

AHARONIÁN, Coriún (1995): Beiheft zur CD *Gran Tiempo - Composiciones Electroacústicas*. Montevideo: Tacuabé. T/E 25.

AHARONIÁN, Coriún (2000): „An Approach to Compositional Trends in Latin America“, in *Leonardo Music Journal*, Bd. 10, S. 3–5.

AHARONIÁN, Coriún (2007): „Resumen de los quince cursos latinoamericanos de música contemporánea“, URL: <http://www.latinoamerica-musica.net/informes/cursos.html> Stand: 29.9.2019.

AHARONIÁN, Coriún (2012): „Lauro Ayestarán, Carlos Vega, y las dos orillas del Río de la Plata“, in *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Nr. 26, S. 203–238.

AHARONIÁN, Coriún (2014a): „La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos,“ in *Hacer música en América Latina* (AHARONIÁN, Coriún [Hg.]). Montevideo: Tacuabé, S. 105–127.

AHARONIÁN, Coriún (2014b): „Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje,“ in *Hacer música en América Latina* [AHARONIÁN, Coriún (Hg.)]. Montevideo, Tacuabé [Orig. 1993], S. 5–43.

AHARONIÁN, Coriún (2014c): „Conrado Silva (1940–2014). ‘Todavía no confirmé‘“, URL: <https://www.facebook.com/LatinAmericanMusicCenter/posts/conrado-silva-1940-2014todav%C3%ADa-no-confirm%C3%A9-el-24-de-noviembre-conrado-silva-nos-/10152013001514055/> Stand: 01.12.2014.

AKOSCHKY, Judith (2012): „La edición de obras electroacústicas del compositor Jorge Rapp“, in *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Nr. 26, S. 491–508.

ALGE, Barbara (2014): “The Influence of German Musicology in the Work of Francisco Curt Lange”, in *Opus*, Porto Alegre, Bd. 20, Nr. 1, S. 9–38

ALLEN, Warren Dwight (1939): *Philosophies of Music History*. New York: America Book Company.

ALMEIDA, Renato (1926): *Historia da musica brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet.

ALONSO, Rodolfo (1980): *Cien poemas escogidos (1952–1977)*. Buenos Aires: Fundación Argentina para la poesía, Colección Poetas argentinos contemporáneos.

ALTMAN, Rick (2008): *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press.

ALVARADO, Luis (2009): „Breve biografía e itinerario musical de César Bolaños“, in *Tiempo y obra de César Bolaños* (ALVARADO, Luis et al [Hg.]). Lima: Centro Cultural de España en Lima, S. 13–66.

ALVARADO, Luis (2012): “Encuentro entre dos mundos: Edgar Valcárcel y la nueva música en el Perú”, URL: <http://cazartruenos-magazine.blogspot.com/2012/05/encuentro-de-do> Stand: 21.01.2015.

ÁLVAREZ, Javier (1996): “La música electroacústica en México”, in *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, Bd. 16, Nr. 57–58, S. 41–49.

ANONYM (1954): „Pierre Boulez, el músico más moderno de Francia, habla para ‘Buenos Aires Musical’“, in *Buenos Aires Musical*, 9. Jahrgang, Nr. 141, S. 1.

ANONYM (1972): “El entorno acústico”, in der argentinischen Zeitung *La Nación*, 13.7.1972, 2. Teil, S. 16.

ANONYM (1987): „Itinerario de Mesías Maiguashca“, in *Opus. Revista de la musicoteca del banco central de Ecuador*, Nr. 12, S. 15–18.

ANONYM (1998): „Cuatro décadas electrónicas“. [Interview], in der argentinischen Zeitung *La Nación*, 14.01.1998. URL:

<https://www.lanacion.com.ar/85396-cuatro-decadas-electronicas> Stand:
21.11.2018.

ANTUNES, Jorge (2011): „Recuerdos del CLAEM“, in *La música en el Di Tella. Resonancias de la modernidad* (CASTIÑEIRA DE DIOS, José Luis [Hg.]). Buenos Aires, Secretaría de cultura de la Presidencia de la Nación, S. 62–65.

ANTUNES, Jorge (2017): “IVL 1967-1968: um depoimento“, in *IVL 50 anos. Edição comemorativa*. Rio de Janeiro: UNIRIO, S. 57–63.

APPADURAI, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, Public Worlds, Bd. 1.

APPLEBY, David (2002): *Heitor Villa-Lobos. A Life (1887-1959)*. London: The Scarecrow Press.

ARCANJO JÚNIOR, Loque (2016): *Heitor Villa-Lobos. Os sons de uma nação imaginada*. Bello Horizonte: Letramento.

ARETZ, Isabel (1980): *Síntesis de la Etnomúsica en América Latina*. Caracas: Monte Avila, Colección Temas Venezolanos.

ASSMAN, Aleida (2010): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 5. Auf. [Orig. 1999]

ASSMANN, Jan (2000): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.

ASTOR, Miguel (2008): *Los ojos de Sojo: El conflicto entre Nacionalismo y Modernidad en los Festivales de Música de Caracas (1954–1966)*. Dissertation an der Facultad de Humanidades y Educación der Universidad Central de Venezuela. URL: <https://www.academia.edu/4476587> Stand: 12.11.2018

ASUAR, José Vicente (1959): “En el umbral de una nueva era musical,” in *Revista Musical Chilena*, Bd. 13, Nr. 64, S. 11-32.

ASUAR, José Vicente (1963): „Música electrónica: poética musical de nuestros días“, in *Revista Musical Chilena*, Bd. 17, Nr. 86, S. 12–20.

ATEHORTÚA, Blas (1967): “La ejecución de nueva música”, in *Music in the Americas* (LIST, George; ORREGO-SALAS, Juan [Hg.]). Den Haag: Mouton & Co. und Indiana University publications, Interamerican Music monograph Series, Bd. 1, S. 18–22.

AYESTARÁN, Lauro (1953): *La música en el Uruguay*. Montevideo: Servicio oficial de difusión radio eléctrica, Bd. 1.

- AYESTARÁN, Lauro (1962). “Doménico Zipoli y el barroco musical sudamericano”, in *Revista Musical Chilena*, Bd. 16, Nr. 81–82, S. 94–124.
- AYESTARÁN, Lauro (1965): „El Barroco Musical Hispanoamericano: Los Manuscritos de la Iglesia de san Felipe Neri (Sucre, Bolivia) existentes en el Museo Histórico Nacional del Uruguay”, in *Anuario*, Bd. 1, S. 55–93.
- BAZÁN, Claudio (2011): „La experiencia del CLAEM de Oscar Bazán: encuentros, rupturas, búsquedas y algunos hallazgos”, URL: www.arteacustico.net/escritos.html Stand: 30.07.2014
- BECERRA, Gustavo (1957): „Qué es la música electrónica“, in *Revista Musical Chilena*, Bd. 11, Nr. 56, S. 27–44.
- BÉHAGUE, Gerard (1979): *Music in Latin America: An Introduction*. New Jersey: Prentice-Hall, History of Music Series.
- BÉHAGUE, Gerard (1998): “Music, c. 1920–c. 1980”, in *A Cultural History of Latin America. Literature, Music and the Visual Arts in the 19th and 20th Centuries* (BETHELL, Leslie [Hg.]). Cambridge (UK): Cambridge University Press, S. 311–367.
- BÉHAGUE, Gerard (2001): „Villa-Lobos, Heitor”, in *Grove Music Online*, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029373> Stand: 20.07.2018
- BÉHAGUE, Gérard (2016): „Bernal Jiménez, Miguel“, in *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19397> Stand: 14.05.2018
- BEIMEL, Thomas (2012): Beiherft zur CD *Grandes Trópicos*. Tacuabé. T/E46 CD, S. 2–5.
- BENEDETTI, Mario (1998): *Próximo prójimo*. Madrid: Visor, Biblioteca Mario Benedetti, Bd. 5.
- BERGANZA, Gustavo; ORELLANA Joaquín (2006): „Joaquín Orellana conversa con Gustavo Berganza”, in *Colección pensamiento* (BERGANZA, Gustavo; CAZALI, Rosina [Hg.]). Guatemala-Stadt: Centro Cultural de España / F&G Editores, Bd. 3.
- BERNAL JIMENEZ, Miguel (1939): *El archivo musical del colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid. Siglo XVIII*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás & Sociedad Amigos de la Música.
- BIJSTERVELD, Karin; VAN DIJCK, José (2009): „Introduction“, in *Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*. Amsterdam: Amsterdam University Press, Transformations in Art and Culture.

BOAVENTURA, Maria Eugenia (1985): *A vanguardia antropofágica*. São Paulo: Ática, Ensaíos Bd. 114.

BOLAÑOS, César (2011): „Buenos Aires (1963–1973)” in *La música en el Di Tella. Resonancias de la modernidad* (CASTIÑEIRA DE DIOS, José Luis [Hg.]). Buenos Aires, Secretaría de cultura de la Presidencia de la Nación, S. 66–69.

BONET, Núria (2014): „Narratives in Latin American Electroacoustic Music: Does a Latin American Electroacoustic Music exist?”, URL: <http://www.nuriabo.net/index.php/research/> Stand: 07.05.2019.

BOPP, Raul (1977): *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, Coleção Vera Cruz, Bd. 243.

BORIO, Gianmario (2005): „Über den Einbruch des Raumes in die Zeitkunst Musik“, in *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch* (LANDAU, Annette; EMMENEGGER, Claudia [Hg.]). Zürich: Chronos, S. 113–134.

BOURDIEU, Pierre (1991): „Physischer, sozialer und angeeigneter Raum“, in *Stadt-Räume* (WENTZ, Martin [Hg.]). Frankfurt/New York: Campus Verlag, Die Zukunft des Städtischen, Frankfurter Beiträge, Bd. 2, S. 25–34.

BRECH, Martha (1994): „Analyse elektroakustischer Musik mit Hilfe von Sonagrammen“, in *Europäische Hochschulschriften*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 118, S. 149–189.

BRECH, Martha (2002): „Sonographische Analyse elektroakustischer Musik“, in *Elektroakustische Musik* (UNGEHEUER, Elena [Hg.]). Laaber: Laaber Verlag, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, B. 5, S. 232–242.

BRENDEL, Franz (1852): *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten an bis auf die Gegenwart*. Vaduz: Sändig Reprint Verlag, URL: <https://hdl.handle.net/2027/hvd.32044040119620> Stand: 23.05.2018

BUCH, Esteban (2007): „L'avant-garde musicale à Buenos Aires : Paz contra Ginastera“, in *Circuit*, Bd. 17, Nr. 2, S. 11–33.

CAMBIASSO, Norberto (2009): „Intensidad y altura: César Bolaños en Argentina,“ in *Tiempo y obra de César Bolaños* (ALVARADO, Luis [Hg.]). Lima: Centro Cultural de España, S. 105-126.

CABRERA, Roberto (1977): „Diálogo con Enrique Anleu Díaz y Joaquín Orellana“, in *Alero*, Nr. 24, S. 131–145.

CARPENTIER, Alejo (1946): *La Música en Cuba*. Mexiko: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme Bd. 19.

CARRREDANO, Consuelo; ELI, Victoria (Hg.) (2010): *La Música en Hispanoamérica en el Siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, Historia de la música en España e Hispanoamérica, Bd. 6.

CARRREDANO, Consuelo; ELI, Victoria (Hg.) (2015): *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, Bd. 8.

CASTIÑEIRA DE DIOS, José Luis (Hg.) (2011): *La música en el Di Tella. Resonancias de la modernidad*. Buenos Aires, Secretaría de cultura de la Presidencia de la Nación.

CASTRO, Nazaret (2012): “El diálogo recuperado de Fidel Castro y Salvador Allende”, URL: <http://www.elmundo.es/america/2012/09/12/noticias/1347474892.html> Stand: 19.04.2017.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago (2011): *Crítica de la razón latinoamericana*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2. Auflage.

CLARO VALDÉS, Samuel (1963): „Panorama de la música experimental en Chile,” in *Revista Musical Chilena*, Bd. 17, Nr. 83, S. 111–118.

CLARO VALDÉS, Samuel (1974): *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.

CHASE, Gilbert (1947): „Fundamentos de la cultura musical en Latino-América”, in *Revista Musical Chilena*, Bd. 3, Nr. 25–26, S. 14–23.

CHASE, Gilbert (1962): *A Guide to the Music of Latin America*. Washington: Pan American Union & Library of Congress.

CHÁVEZ HERRERA, Moisés (2017): „La Cromofonía I de Antonio Estévez: Música concreta para el pabellón de Venezuela en la Expo67”, URL: <https://www.academia.edu/33527460> Stand: 10.11.2018

CHERNAVSKY, Analía (2003): *Um maestro no gabinete: Música e política no tempo de Villa-Lobos*. Masterarbeit an der Universidade Estadual de Campinas. URL: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281687> Stand: 30.07.2018.

CHION, Michel (1983): *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris : Institut de l’Audiovisuel & Buchet/Chastel, Bibliothèque de Recherche Musicale

CICHELLI VELLOSO, Rodrigo; BARROS, Frederico; SCARPA NETO Orlando; BEZZ, Cláudio; ARDILA, Jorge (2016): „Theoretical Frameworks in Brazilian Electroacoustic Music”, in *Organised Sound*, Bd. 21, S. 97–105.

- COMITÉ EDITORIAL der RMC (1955): „Actividades chilenas“, in *Revista Musical Chilena*, Bd. 10, Nr. 51, S. 49-77.
- COMITÉ EDITORIAL der RMC (1958): „Noticias“, in *Revista Musical Chilena*, 12. Jahrgang, Nr. 60, S. 147–154.
- COMITÉ EDITORIAL der RMC (1960): „Noticias“, in *Revista Musical Chilena*, Bd. 14, Nr. 70, S. 101–107.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1978): „El Indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto socio-cultural“, in *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 4. Jahrgang, Nr. 7–8, S. 7–21.
- CORRADO, Omar (2010): *Música y modernidad en Buenos Aires 1920–1940*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- CORRADO, Omar (2012): *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor (1956): *150 anos de música no Brasil : 1800 – 1950*. Rio de Janeiro : José Olympio, Documentos Brasileiros Bd. 87.
- COTT, Jonathan (1974): *Stockhausen. Conversation with the composer*. London: Picador.
- CRUZ, Eloy (2001): „De cómo una letra hace la diferencia: las obras en náhuatl atribuidas a Don Hernando Franco“, in *Estudios de Cultura Náhuatl*, Bd. 32, S. 257–295.
- CUELLAR CAMARGO, Lucio (2000): „The Development of Electroacoustic Music in Colombia, 1965-1999: An Introduction“, in *Leonardo Music Journal*, Bd. 10, S. 7–12.
- CUENTAS, Sadiel (2009): „El lenguaje musical de César Bolaños“, in *Tiempo y obra de César Bolaños* (ALVARADO, Luis et al [Hg.]). Lima: Centro Cultural de España en Lima, S. 129–184.
- DAHLHAUS, Carl (1980): *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber / Wiesbaden: Laaber-Verlag / Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6.
- DAL FARRA, Ricardo (2004): „Latin American Electroacoustic Music Collection“, URL: http://www.fondation-langlois.org/pdf/e/Dal_Farra_EN.pdf Stand: 20.09.2019.
- DAL FARRA, Ricardo (2006): „Something Lost, Something Hidden, Something Found: electroacoustic music by Latin American composers“, in *Organised Sound*, Bd. 11, S. 131–142.

DANUSER, Hermann (1997): „Die »Darmstädter Schule« Faktizität und Mythos“, in *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966* (BORIO, Gianmario; DANUSER, Hermann [Hg.]). Freiburg i. B.: Rombach, Rombach Wissenschaft, Reihe Musicae, Bd. 2, S. 333–380.

DAVIES, Hugh (1968): „International Electronic Music Catalog“, in *Electronic Music Review*, Nr. 2–3, S. 1–330

DE ANDRADE, Oswald (1928): „Manifesto antropofago“, in *Revista de Antropofagia*. 1. Jahrgang, Nr. 1, S. 3 und 7.

DE ANDRADE, Oswald (2008): „Glórias de praça pública“, in *22 por 22. A semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos* (BOAVENTURA, Maria Eugenia [Hg.]). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2. Auflage, [Orig. 1922] S. 69–71.

DE ANDRADE, Oswald (2008b): „Carlos Gomes versus Villa-Lobos“, in *22 por 22. A semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos* (BOAVENTURA, Maria Eugenia [Hg.]). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2. Auflage, [Orig. 1922] S. 73–75.

DE ANDRADE, Mário (1962): *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo : Livraria Martins Editôra, Obras completas de Mário de Andrade, Bd. 6 [Original 1928].

DEL MÓNACO, Alfredo (2014): „Mi experiencia en la música electroacústica y afines“, URL: <http://sonicideas.org/mag.php?vol=8&num=15&secc=pioneros> Stand: 11.02.2019.

DECROUPET, Pascal (1997): „Elektronische Musik“, in *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966* (BORIO, Gianmario; DANUSER, Hermann [Hg.]). Freiburg i. B.: Rombach, Rombach Wissenschaft, Reihe Musicae, Bd. 2, S. 63–118.

DELALANDE, François (2011): „Sur le statut de l’analyse morphologique“, in *Lien. Musiques & Recherches*, Bd. 4, [Orig. 2006 – Überarbeitet 2011] S. 20–24.

DELARUE-MARDRUS, Lucie (1927): „Musique cannibale“, in *L’Intransigeant*, 48. Jahrgang, Nr. 17586, S. 1, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k792039k/f1.item.zoom> Stand: 01.04.2019.

DELGADO MARTÍNEZ, César (1994): *Guillermina Bravo. Historia oral*. Mexiko: INBA.

- DÍAZ NÚÑEZ, Lorena (2003): *Como un eco lejano... La vida de Miguel Bernal Jiménez*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Teoría y Práctica del Arte.
- DODGE, Martin; KITCHIN, Rob (2000): *Mapping Cyberspace*. London: Routledge.
- DUSSEL, Enrique (2003): „Europa, modernidad y eurocentrismo“, in *La colonilidad de saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (LANDER, Edgardo [Hg.]). Buenos Aires: CLACSO, [Orig. 2000] S. 41–53.
- EDELSTEIN, Oscar (1992): „Entrevista a Fernando von Reichenbach“, in *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, 1. Jahrgang, Nr. 3, S. 28–32.
- EMMERSON, Simon (2019): „Electroacoustic Music before Language“, URL: <http://www.ems-network.org/spip.php?article461> Stand: 09.03.2019.
- ERBE, Marcus (2009): *Klänge schreiben: Die Transkriptionsproblematik elektroakustischer Musik*. Wien: Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit, Bd. 15.
- ERIKSON, Erik (1975): *Dimensionen einer neuen Identität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Taschenbuch Wissenschaft 100 [Orig. 1974].
- EßER, Torsten (2004): „Interview. Kubas elektroakustischer Pionier: Juan Blanco“, in „*Alles in meinem Dasein ist Musik*“ *Kubanische Musik von Rumba bis Techno* (EßER, Torsten; FRÖHLICHER, Patrick [Hg.]). Frankfurt am Main: Vervuert, Biblioteca Iberoamericana, Bd. 100, S. 427–432.
- FERN, Leila (1943): „Origin and Functions of the Inter-American Music Center“, in *Notes*, Bd. 1, Nr. 1, S.14–22.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (2005): „Caliban“, in *Todo Caliban* (FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto [Hg.]). Bogotá: ILSA [Orig. 1971].
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (2005b): „Caliban ante la antropofagia“, in *Todo Caliban* (FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto [Hg.]). Bogotá: ILSA [Orig. 1999].
- FLÉCHET, Anaïs (2004): *Villa-Lobos à Paris. Un écho musical du Brésil*. Paris: L'Harmattan, Inter-National.
- FOUCAULT, Michel (1983): „Subject and power“, in *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* (DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul [Hg.]). Chicago: The University of Chicago Press, 2. Auflage, S. 208–226.

FOUCAULT, Michel (2006): „Method“, in *Cultural Theory and popular Culture. A reader* (STOREY, John [Hg.]). Harlow: Pearson Education, S. 347–353.

FOUCAULT, Michel (2018): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Wissenschaft Bd. 356 [Orig. 1969].

FOUCAULT, Michel (2017): „Die intellektuellen und die Macht“, in *Michel Foucault. Analytik der Macht* (DEFERT, Daniel; EWALD, François [Hg.]). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Wissenschaft 1759, [Orig. 1972] S. 52–63.

FREIRE, Sérgio; RODRÍGUEZ JR., Avelar (1999): „A produção musical de Eduardo Bértola (1939-1996)“, URL: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/70/53> Stand: 20.09.2019.

FRIEDMANN, Susana (2014): *Blas Emilio Atehortúa. Tallando una vida de timbres, acentos y resonancias*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

FUGELLIE, Daniela (2016): „Luigi Nono und die Neue Musik Lateinamerikas. Begegnungen und gemeinsame Wege“, in *Luigi Nono und der Osten* (WERTERSON, Birgit J.; STORCH, Christian [Hg.]). Mainz: Are, Musik im Metrum der Macht, Bd. 6, S. 323–363.

FUGELLIE, Daniela (2018): „Musiker unserer Zeit“ *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*. München: edition text + kritik, Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit.

FUGELLIE, Daniela; RICHTER-IBÁÑEZ, Christina (2018): „Auf der Suche nach ›eigenen‹ Quellen musikalischer Praxis Musikwissenschaft in Lateinamerika im Spannungsfeld von Nationalismus, europäischen und US-amerikanischen Forschungstraditionen im 20. Jahrhundert“, in *Wege zur Musikwissenschaft. Gründungsphasen im internationalen Vergleich* (WALDFUHRMANN, Melanie; KEYM, Stefan [Hg.]). Kassel / Stuttgart: Bärenreiter / Metzler, S. 141–153.

FUMAROLA, Alejandro (1999): „Electroacoustic Music Practice in Latin America: An Interview with Juan Amenábar“, in *Computer Music Journal*, Bd. 23, Nr. 1, S. 41–48.

GAMAZO, Carolina (2016): „Joaquín Orellana o una plaza triste y el silencio de siempre“, URL: <https://www.plazapublica.com.gt/content/joaquin-orellana-o-una-plaza-triste-y-el-silencio-de-siempre> Stand: 04.03.2017.

GARCÍA, Fernando (2016): „Mis recuerdos de León Schidlowsky en los años 50“, in *Revista Musical Chilena*, Bd. 69, Nr. 224, S. 73–85.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexiko: Grijalbo.

GARBE, Sebastián (2013): „Das Projekt Modernität/Kolonialität: Zum theoretischen/akademischen Umfeld des Konzepts der Kolonialität der Macht“, in *Kolonialität der Macht. De/koloniale Konflikte: zwischen Theorie und Praxis* (QUINTERO, Pablo; GARBE, Sebastián [Hg.]). Münster: UNRAST-Verlag, S. 21–52.

GARUTTI, Miguel (2016): „Modos de actuar en estados de excepción: la música electroacústica en los últimos años del CICMAT (1975-1977)“, URL: <http://www.revistaafuera.com> Stand: 17.12.2018.

GELLNER, Ernest (1991): *Nationalismus und Moderne*. Berlin: Rotbuch [Orig. 1983].

GELMAN, Juan (1973): *Relaciones*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, Colección de poesía.

GERTICH, Frank; GREVE, Martin (2000): „Neue Musik im postkolonialen Zeitalter“, in *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000* (DE LA MOTTE-HABER, Helga; BARTHELMES, Barbara [Hg.]). Laaber: Laaber Verlag, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 4, S. 50–63.

GILBERT, Isabel (1971): „A buen propósito“, in *Marcha*, 33. Jahrgang, Nr. 1574, S. 27.

GINASTERA, Alberto (1955): „Entrevista a Gilbert Chase“, in *Buenos Aires Musical*, 10. Jahrgang, Nr. 160, S. 5.

GINASTERA, Alberto (2011): *Ginastera en el Instituto Di Tella. Correspondencia 1958–1970*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, Colección Cuadernos de Música, Bd. 3 (NOVOA, María Laura [Hg.]).

GIUNTA, Andrea (2008): *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

GLANER, Birgit (1997): „Nationalhymnen“, in *MGG2*, Sachteil 7, S. 16–24.

GLUCK, Bob (2006): „Touching Sound, Like a Sculpture. Conversation with Peruvian Composer Edgar Valcárcel“, URL: https://econtact.ca/15_4/gluck_valcarcel.html#1 Stand: 21.01.2015.

GONZÁLEZ, Juan Pablo (2009): „Musicología y América Latina: una relación posible“, in *Revista Argentina de Musicología*, Bd. 10, 43–72.

GOYENA, Héctor (2016): „Pasado y presente de la investigación musical en Argentina“, in *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica* (BITRÁN GOREN, Yael; RODRÍGUEZ LEIJA, Cynthia [Hg.]). Mexiko-Stadt: Instituto Nacional de Bellas Artes / CENIDIM, S. 11–24.

GUANABARINO, Oscar (2008): „Pelo mundo das artes“, in *22 por 22. A semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos* (BOAVENTURA,

María Eugenia [Hg.]. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2. Auflage, [Orig. 1922] S. 257–262.

GÜECHE, Ileana (1995): „Breve caracterización de la música electroacústica en Cuba”, in *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, Bd. 14, Nr. 53–54, S. 150–160.

HALL, Stuart (2004): „Wer braucht Identität?“, in *Ideologie. Identität. Repräsentation. Ausgewählte Schriften Bd. 4* (KOIVISTO, Juha; MERKENS, Andreas [Hg.]). Hamburg: Argument, S. 167–187.

HEILE, Björn (2006): *The Music of Mauricio Kagel*. Aldershot: Ashgate.

HERRERA, Eduardo (2005): „Austeridad, sintaxis no-discursiva y microprocesos en la obra de Coriún Aharonián”, in *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bd. 1, Nr. 1, S. 23–65.

HERRERA, Eduardo (2013): „El compositor uruguayo Coriún Aharonián: Música, ideología y el rol del compositor en la sociedad”, in *Latin American Music Review*, Bd. 34, Nr. 2, S. 254–285.

HERRERA, Eduardo (2018a): „‘That’s Not Something to Show in a Concert’. Experimentation and Legitimacy at the Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales”, in *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America* (ALONSO-MINUTTI, Ana; HERRERA, Eduardo; MADRID, Alejandro [Hg.]). Oxford Scholarship Online.

HERRERA, Eduardo (2018b). „Electroacoustic Music At CLAEM: A Pioneer Studio in Latin America”, in *Journal of the Society for American Music*, Bd. 12, Nr. 2, 179–212.

HESS, Carol (2013): *Representing the Good Neighbour. Music, Difference, and the Pan American Dream*. New York: Oxford University Press, Currents in Latin American and Iberian music.

HEUSINGER, DETLEF (2007): „Raumzeitsprünge“, in *Zwischen Experiment und Kommerz. Zur Ästhetik elektronischer Musik* (DÉZSY, Thomas; JENA, Stefan; TORKEWITZ, Dieter [Hg.]). Wien: Mille Tre, ANKLAENGE 2007, Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft, S. 101–123.

HOLMES, Thom (2016): *Electronic and Experimental Music. Technology, Music and Culture*. New York: Routledge, 5. Auflage.

HOLZER, Andreas (2014): „Michel Foucault und die Betrachtung von Kunstwerken. Einleitende Überlegungen”, in *ANKLAENGE 2014. Musikanalysieren im Zeichen Foucaults* (HOLZER, Andreas; HUBER, Annegret [Hg.]). Wien, Mille Tre Verlag, ANKLAENGE. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft, S. 9–25.

- ILLARI, Bernardo (2011): *Doménico Zipoli: para una genealogía de la música clásica latinoamericana*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- ISER, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens*. München: Fink, Uni Taschenbücher 636.
- JÄGER, Margarete; JÄGER, Siegfried (2007): *Deutungskämpfe. Theorie und Praxis Kritischer Diskursanalyse*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, Medien – Kultur – Kommunikation, S. 15–37.
- JÄGER, Siegfried; ZIMMERMANN, Jens (Hg.) (2010): *Lexikon Kritische Diskursanalyse. Eine Werkzeugliste*. Münster: Unrast-Verlag.
- JAUB, Hans R. (1970): *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- KATER, Carlos (2001): *Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa / Atravez.
- KATZ, David (1969): *Gestaltpsychologie*. Basel: Schwabe, 4. Auflage.
- KERMAN, Joseph (1985): *Contemplating Music. Challenge to Musicology*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- KING, John (2007): *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Asunto impreso ediciones, 2. Auflage.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim (1952): „Concreta será la música del futuro“, in *Pro Arte*, 4. Jahrgang, Nr. 155, S. 2.
- KOELLREUTTER, Hans Joachim (1997): „Neue Musik in Südamerika [1951]“, in *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966* (BORIO, Gianmario; DANUSER, Hermann [Hg.]). Freiburg i. B.: Rombach, Rombach Wissenschaft, Reihe Musicae, Bd. 2, S. 171–177.
- KOREMBLIT, Claudio (2017): „Oscar Bazán – Historia y silencios de la música pobre“, URL: <http://experimenta.biz/revistaexperimenta/oscar-bazan-por-claudio-koremblit/> Stand: 19.12.2018.
- KOVÁCS, Inge (1997): „Die Institution – Entstehung und Struktur“, in *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966* (BORIO, Gianmario; DANUSER, Hermann [Hg.]). Freiburg i. B.: Rombach, Rombach Wissenschaft, Reihe Musicae, Bd. 1, S. 59–139.
- KRAMER, Lawrence (1995): *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press.

KRÖPFL, Francisco (1992): „Algunas reflexiones sobre la composición musical con medios electrónicos”, in *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, 1. Jahrgang, Nr. 3, S. 33–34.

KRÖPFL, Francisco (1997): „Electronic music: from Analog control to computers“, in *Computer Music Journal*, Bd. 21, Nr. 2, S. 26–28.

KRÖPFL, Francisco (1997b): “An approach to the analysis of electroacoustic music”, in *Analysis in electroacoustic music: Proceedings volume II of the works of the International Academy of Electroacoustic music, Bourges 1996* (BENNET, Gerald [Hg.]). Bourges: Mnémosyne, Bd. 2, S. 322–327.

KRÖPFL, Francisco (2008): *50 aniversario del ESTUDIO DE FONOLÓGIA MUSICAL de la UBA (1958)*. Unveröffentlichtes Manuskript. Privatbesitz von Francisco Kröpfl.

KUEVA, Fabiano (Hg.) (2013): *Mesías Maiguashca. Los sonidos posibles*. Quito: [Mehrere Verlage]

KUSNIR, Eduardo (2011): „Resplandor del túnel“, in *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*. (CASTAÑEIRA DE DIOS, José [Hg.]). Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación, S. 70–71.

KUSS, Malena (1980): „Leitmotive de Charles Seeger sobre Latinoamérica“, in *Revista Musical Chilena*, Bd. 34, Nr. 151, S. 29–37.

KUSS, Malena (2004): „Prologue“, in *Music in Latin America and the Caribbean. An encyclopedic History* (KUSS, Malena [Hg.]). Austin: University of Texas Press, Joe R. and Teresa Lozano Long series in Latin America and Latino Art Culture, Bd. 1, S. iv – xxvi.

LABONVILLE, Marie Elisabeth (2007): *Juan Bautista Plaza and Musical Nationalism in Venezuela*. Bloomington: Indiana University Press.

LANGE, Francisco Curt (1946): „La música en Minas Gerais. Un informe preliminar“, in *Boletín Latinoamericano de Música* 6. Rio de Janeiro / Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, S. 409–494.

LANZA, Alcides (2011): „Recuerdos sobre Bruno Maderna y Luigi Dallapiccola“, in *La música en el Di Tella. Resonancias de la modernidad* (CASTAÑEIRA DE DIOS, José Luis [Hg.]). Buenos Aires, Secretaría de cultura de la Presidencia de la Nación, S. 56–57.

LEFEBVRE, Henri (2006): „Die Produktion des Raumes“, in *Raumtheorie* (DÜNNE, Jörg; GÜNZEL, Stephan [Hg.]). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Wissenschaft 1800, S. 330–341.

LEHNHOFF, Dieter (1986): *Espada y pentagrama. La música polifónica en la Guatemala del siglo XVI*. Guatemala-Stadt: Centro de reproducciones. Universidad Rafael Landívar.

LEONARD, Neil (1997): „Juan Blanco: Cuba's Pioneer of Electroacoustic Music”, in *Computer Music Journal*, Bd. 21, Nr. 2, S. 10–20.

LINTZ-MAUÉS, Igor (2002): „Conversa imaginária com Jorge Antunes sobre a música para fita magnética realizada por ele nos anos sessenta no Rio de Janeiro”, in *Uma poética musical brasileira e revolucionária* (ANTUNES, Jorge [Hg.]). Brasília: Sistrum, S. 59–75.

LIPPUNER, Roland; LOSSAU, Julia (2004): „In der Raumfalle. Eine Kritik des *Spatial Turn* in den Sozialwissenschaften“, in *Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Über den strategischen Gebrauch von Medien* (MEIN, Georg; RIEGER-LADICH Markus [Hg.]): Transcript, Bielefeld 2004, S. 47–64.

LIUT, Martín (2015): „Música electroacústica en dictadura: creación y sostén estatal”, URL: <http://www.revistaafuera.com> Stand: 17.12.2018.

LOPEZ CHIRICO, Hugo (1999): “Lange, Francisco Curt”, in *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (CASARES, Emilio et al [Hg.]). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Bd. 6, S. 736–742.

LOUBET, Emmanuelle; ROADS, Curtis; ROBINDORÉ, Brigitte (1997): „The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio: The 1950s and 1960s“, in *Computer Music Journal*, Bd. 21, Nr. 4, S.11–22.

MAGALDI, Cristina (2004): *Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham, MD [u.a.] : Scarecrow Press.

MAGALDI, Cristina (2005): „Sonatas, Kyries, and Arias: Reassessing the Reception of European Music in Imperial Rio de Janeiro”, URL: <http://www4.unirio.br/mpb/textos/MusBrasSecXIX/magaldi-SonatasKyriesArias.pdf> Stand: 28.05.2018

MAGALDI, Cristina (2005b): „Villa-Lobos”, in *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13813> Stand: 22.10.2018.

MAIGUASHCA, 2015: „Über die szenische Kantate *Boletín y elegía de las mitas* (2006–2007)”, in *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog VII (2007-2012)* (VON BLUMRÖDER, Christoph; ERBE, Marcus [Hg.]). Wien: Verlag Der Apfel, Bd. 20, S. 205–218.

MALÁN CARRERA, Fabricia (2015): „Los primeros veinte años de la música electroacústica en Uruguay”, in *Boletín Música*, Nr. 41, S. 123–139.

MARIZ, Vasco (1949): *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ministério das relações exteriores, Divisão cultural.

MARIZ, Vasco (1983): *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Coleção Retratos do Brasil, Bd. 150.

- MARIZ, Vasco (1983b): *Três musicólogos brasileiros: Mario de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Coleção Retratos do Brasil, Bd. 169.
- MARIZ, Vasco (1989): *Heitor Villa-Lobos. Compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, Coleção Reconquista do Brasil, 2. Reihe, Bd. 167.
- MASSEY, Doreen (1994): *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MELÉNDEZ, Concha (1970): *La novela indianista en Hispanomérica (1832-1889)*. México: Libros de México, 3. Auflage [Orig. 1934].
- MENDÍVIL, Julio (2018): *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Francés de Estudio Andinos, Estudios Etnográficos Bd. 10 / Travaux Bd. 354.
- MENEZES, Flo (2002): „Depoimento sobre o pionerismo eletroacústico de Jorge Antunes no Brasil dos anos sessenta”, in *Uma poética musical brasileira e revolucionária* (ANTUNES, Jorge [Hg.]). Brasília: Sistrum, S. 93–100.
- MENEZES, Flô (2007): „La voie du syncrétisme: sur la Musique Électroacoustique au Brésil“, in *Circuit – Musiques Contemporaines*, Bd. 17, Nr. 2, S. 55–64.
- MEYER, Andreas; SCHLÜTER, Wilhelm (1997): „Chronik“, in *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966* (BORIO, Gianmario; DANUSER, Hermann [Hg.]). Freiburg i. B.: Rombach, Rombach Wissenschaft, Reihe Musicae, Bd. 3, Teil B, S. 513–638.
- MEYER-EPPLER, Werner (1959): „Principios de la música electronica”, in *Revista Musical Chilena*, Bd. 13, Nr. 64, S. 6–10.
- MIGNOLO, Walter (2007): *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, Biblioteca Iberoamericana de Pensamiento [Orig. 2005].
- MILLER, Vincent (2011): *Understanding Digital Culture*. London: SAGE.
- MINSBURG, Raúl (2010): „Apuntes para una historia de la música electroacústica argentina”, URL: <http://es.scribd.com/doc/45549624/Apuntes-para-una-Historia-de-la-Electroacustica-Argentina> Stand: 17.11.2013.
- MONJEAU, Federico (1990): „La música electroacústica en la argentina”, in *Humboldt*, Nr. 100, S. 50–53.
- MONJEAU, Federico (2017): „Lucía Maranca (1934-207). Adiós a una artista y maestra excepcional”, URL:

https://www.clarin.com/espectaculos/musica/adios-artista-maestra-excepcional_0_rJcsr5XuW.html Stand: 30.06.2019.

MOOG-GRÜNEWALD, Maria (1981): „Einfluß- und Rezeptionsforschung“, in *Vergleichende Literaturwissenschaft - Eine Anleitung* (SCHMELING, Manfred [Hg.]). Wiesbaden: Athenaion, S. 49–72.

MOREIRA LEITE, Dante (1992): *O caráter nacional brasileiro. História de uma ideologia*. São Paulo: Ática, Ensaios Bd. 138, 5. Auflage.

MÜLLER, Martín (1977): „La química del sonido“, in *La opinión cultural*, 26.06.1977, S. 11.

MUMMA, Gordon (2015): „Uruguayan Diary: The Cuarto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, Cerro del toro, Uruguay (January 3–17, 1975)“, in *Cybersonic Arts: Adventures in American New Music* (MUMMA, Gordon; FILLION, Michelle [Hg.]). Urbana [u. a.]: University of Illinois, [Ursprünglich 1974–1975], S. 207–231.

NATTIEZ, Jean-Jacques (1975): *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris UGE.

NEVES, José Maria (1977): „Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana“, in *América Latina en su música* (ARETZ, Isabel [Hg.]). Mexico/Paris: Siglo XXI / UNESCO, S. 199–228.

NEVES, José Maria (1977b): *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: MusiMed.

NEVES, José Maria (1988): „Éduquer par et pour la musique électro-acoustique. Dixhuit thèmes à réfléchir“, in *Faire*, Nr. 4/5. Unter URL : <https://www.latinoamerica-musica.net/> Stand : 20.05.2018.

NEVES, José Maria (2008): *Música contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2. von Salomea Gandelman ergänzte und korrigierte Auflage.

NÓBREGA, Adhemar (1975): *Os chôros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

NONO, Luigi (1993): „Cours Latino-Américain de musique contemporaine“, in *Luigi Nono. Écrits* (FENEYROU, Laurent [Hg.]). Paris: Christian Bourgois, Musique/passé/présent, S. 406–411.

NOVA, Jaqueline (1967): *12 móviles para conjunto de cámara*. Washington D. C.: Pan American Union [Partitur mit Kommentar].

NOVA, Jacqueline (2002a): „El maravilloso mundo de las máquinas“, in *Revista A Contratiempo*, Nr. 12, S. 8 [Orig. 1966], S. 8.

NOVOA, Laura (2011): „Cuando el futuro sonaba eléctrico”, in *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad* (CASTAÑEIRA DE DIOS, José [Hg.]). Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación, S. 22–29.

NOVOA, María Laura (2012): „De malevos vanguardistas y pitucos arrabaleros: el tango en la obra de Francisco Kröpfl”, in *Tangos cultos* (BUCH, Esteban [Hg.]). Buenos Aires: Gourmet Musical, S. 120–145.

NUNES MOYA, Fernanda (2015): „Francisco Curt Lange e o Americanismo Musical nas décadas de 1930 e 1940”, in *Faces da História*, Bd. 2, Nr. 1, S. 17–37.

ORELLANA, Joaquín (1977): „Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica en música actual”, in *Alero*, Nr. 24, S. 124–130.

OROBITG, Ignacio; SUBIETA, Adolfo; USLENGHI, Federico; WIMAN, Federico (2003): „El desarrollo de la música electroacústica en Buenos Aires”, in *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Nr. 18, S. 81–126.

ORTIZ, Fernando (1987): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho [Orig. 1940].

OSPINA ROMERO, Sergio (2013): „Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario”, in *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. Bd. 40, Nr. 1, S. 299–336.

PALACIOS, Inocente (1957): „Discurso pronunciado al inaugurarse el Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas”, in *Revista Musical Chilena*, Bd. 11, Nr. 53, S. 15–17.

PALAND, Ralph (2009): „Diamorphoses / S. 709”, in *Iannis Xenakis: Das elektroakustische Werk. Internationales Symposium. Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln* (PALAND, Ralph; VON BLUMRÖDER, Christoph [Hg.]). Wien: Verlag Der Apfel, Signale aus Köln, Bd. 14, S. 12–13.

PALMA, Alonso (1969): *Gran tiempo*. Caracas: Ediciones Bárbara, Serie Roja.

PARAÍSO, Bruno (1971): „Música, uma solução psiquiátrica”, in *Correa da manha*, Rio de Janeiro, 08.06.1971, Anexo, S. 2–3. Unter URL: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/21040 Stand: 13.12.2018.

PARASKEVAÍDIS, Graciela (1982): „Lateinamerikanische Kurse für zeitgenössische Musik“, in *Österreichische Musikzeitschrift*, Bd. 37, S. 99–100.

PARASKEVAÍDIS, Graciela (1984): „Música dodecafónica y serialismo en América Latina“, URL: <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html> Stand: 01.11.2018.

PARASKEVAÍDIS, Graciela (1988): „Auf der Suche nach einer eigenen Identität in der Musik Lateinamerikas“, in *Osterreichische Musikzeitschrift*, Bd. 43, S. 377–382.

PARASKEVAÍDIS, Graciela (1992): „Tramos“, in *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, 1. Jahrgang, Nr. 3, S. 47–52.

PARASKEVAÍDIS, Graciela (2000): Beiheft zur CD *Tramos*. Montevideo: Tacuabé T/E 33.

PARASKEVAÍDIS, Graciela (2005): „Eduardo Bértola“, in *Komponisten der Gegenwart*, 29. Nachlieferung 6/05.

PARASKEVAÍDIS, Graciela (2013): „La presencia del Che en la música contemporánea“, URL: www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sCelche.pdf Stand: 15.02.2017.

PARASKEVAÍDIS, Graciela (2013b): „La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea“, in *Revista Argentina de Musicología*, Nr. 14, S. 53–76.

PARASKEVAÍDIS, Graciela (2014): „La presencia de la música electroacústica en los Cursos Latinoamericanos de Música contemporánea“, URL: www.gpmagma.net/pdf/txt_e/sitio-CMMAS%20CLAMC.pdf Stand: 14.11.2018.

PARASKEVAÍDIS, Graciela (2014b): „Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Una documentación“, URL: <https://www.latinoamerica-musica.net/> Stand: 24.12.2014.

PARASKEVAÍDIS, Graciela (2014b): „Pionier der elektroakustischen Musik. Conrado Silva“, in *MusikTexte*, Bd. 140, S. 78.

PAZ, Juan Carlos (1942): „Música argentina – 1952“, in *Buenos Aires Musical*, 7. Jahrgang, Nr. 104, S. 7.

PAZ, Juan Carlos (1954): „Entorno a la entrevista con Pierre Boulez. Acuerdos y discrepancias“, in *Buenos Aires Musical*, 6. Jahrgang, Nr. 142, S. 5

PAZ, Juan Carlos (1958): *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal*. Buenos Aires: Nueva Visión.

PEPPERCORN, Lisa (1972): *Heitor Villa-Lobos: Leben und Werk des brasilianischen Komponisten*. Zürich; Freiburg i. Br. : Atlantis.

PEREIRA SALAS, Eugenio (1941): *Los orígenes del arte musical chileno*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

PEREIRA, Edmundo; PACHECO, Gustavo (2008): Beiheft zur CD *Rondônia 1912: gravações históricas de Roquette-Pinto*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Coleção Documentos Sonoros.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana (2004): „Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico“, in *Fronteras de la historia. Revista de historia colonial latinoamericana*, Bd. 9, S. 281–321.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana (2010): *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876–2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Biblioteca Abierta, Historia.

PLAZA, Juan Bautista (1943): „Music in Caracas during the Colonial Period (1770-1811)“, in *The Musical Quarterly*, Bd. 29, No. 2, S. 198–213.

PLAZA, Juan Bautista (1958): *Música colonial venezolana*. Caracas: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, Colección Letras Venezolanas Bd. 11.

PLESCH, Melanie (1992): “El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en la Argentina”, in *Jornadas del 5º Centenario del Descubrimiento de América*, Universidad de Buenos Aires. Unter URL: https://www.academia.edu/8303654/El_rancho_abandonado._Algunas_reflexiones_en_torno_a_los_comienzos_del_nacionalismo_musical_en_la_Argentina Stand: 14.06.2018.

PLESCH, Melanie (2008): „La lógica sonora de la generación del 80. Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino“, in *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (BARDIN, Pablo et al [Hg.]). Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, S. 56–105.

QUANTZ, Johann Joachim (1752): *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert*. Berlin: Johann Friedrich Voß. Unter URL: <https://archive.org/stream/JohannJoachimQuantzVersuchEinerAnweisungDieFlteTraversiereZu/QuantzVersuchFlte1752#page/n1/mode/2up> Stand: 23.05.2018.

QUINTERO, Pablo (2013): „Macht und Kolonialität der Macht in Lateinamerika“, in *Kolonialität der Macht. De/Koloniale Konflikte: Zwischen Theorie und Praxis* (QUINTERO, Pablo; GARBE, Sebastián [Hg.]). Münster: UNRAST-Verlag, S. 53–70.

QUIROGA, Wustavo (Hg.) (2012): *Feria de América: Vanguardia invisible*. Mendoza: Fundación del Interior.

RAMA, Ángel (1982): *Transculturación narrativa en América Latina*. Madrid: Siglo veintiuno.

RAMA, Ángel (1998): *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca [Orig. 1984].

VON REICHENBACH, Fernando (1967): „The Sound Level Photoprogrammer“, in *Electronic Music Review*, Nr. 4, S. 35–36.

RESTIFFO, Marisa; KITROSER, Myriam (2009): „¿Ni ruptura ni vanguardia? El centro de música experimental de la escuela de artes. 1965–1970“, in *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Nr. 23, S. 145–173.

RETFIELD, Robert; LINTON, Ralph; HERSKOVITZ, Melville (1936): „Memorandum for the Study of Acculturation“, in *American Anthropologist*, New Series, Bd. 38, Nr. 1, S. 149–152.

RICHTER-IBÁÑEZ, Christina (2014): *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957): Kulturpolitik - Künstlernetzwerk - Kompositionen*. Bielefeld: Transcript Verlag.

RODRÍGUEZ ALPÍZAR, Fernando (2015): „Juan Blanco y la profecía del sonido futuro“, in *Boletín de Música*, Nr. 39, S. 43–57.

ROMANO, Jacobo (1965): „Músicos de Hoy. Mauricio Kagel“, in *Buenos Aires Musical*, 20. Jahrgang, Nr. 324, S. 3 und 6.

ROMANO, Ana María (2002): „Comment on ‘The Development of Electroacoustic Music in Colombia, 1965-1999’ (Leonardo Music Journal 10, 2000)“, in *Leonardo Music Journal*, Bd. 12, S. 89–90.

ROMANO, Ana María (2002b): „Alrededor de Creación de la Tierra“, in *A Contratiempo*, Nr. 12, S. 56–57.

ROMANO, Ana María (2012): „Jacqueline Nova: de la exploración a la experimentación de la libertad“, in *Mujeres en la música de Colombia. El género de los géneros* (QUINTANA MARTÍNEZ, Alejandra; MILLÁN DE BENAVIDES, Carmen [Hg.]). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Culturas musicales de Colombia, Bd. 2, S. 37–60.

ROSS GONZÁLEZ, Iliana (2004): „Vom Theremin zum Synthetizer. Elektroakustische Musik in Kuba“, in „*Alles in meinem Dasein ist Musik“ Kubanische Musik von Rumba bis Techno* (EßER, Torsten; FRÖHLICHER, Patrick [Hg.]). Frankfurt am Main: Vervuert, Biblioteca Iberoamericana, Bd. 100, S. 419–426.

ROY, Stéphane (2003): *L'analyse des musiques électroacoustiques : Modèles et propositions*. Paris: L'Harmattan, Univers Musicale.

- RUSCHKOWSKI, André (1997): „Die Analyse elektroakustischer Musik zwischen Strukturalismus und Hermeneutik“, in *Die Analyse elektroakustischer Musik, eine Herausforderung an die Musikwissenschaft. Wissenschaftliches Kolloquium im Rahmen der 4. Werkstatt elektroakustischer Musik vom 26. bis 28. April 1991 in Berlin* (RUSCHKOWSKI, A.; u.a. [Hg.]). Saarbrücken: Pfau, 1997, S. 71–82.
- SAID, Edward (1994): *Culture and Imperialism*. New York: Vintage.
- SAID, Edward (2003): *Orientalism*. New York: Vintage [Orig. 1978].
- SALAS VIU, Vicente (1966). „Robert Stevenson en Chile“, in *Revista Musical Chilena*, Bd. 20, Nr. 96, S. 141–142.
- SALGADO, Susana (2001): „Kroepfl [Kröpfl], Francisco“, in *Grove Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015558>. Stand: 24.11.2018.
- SANTI, Sergio (2007): „La diversidad en la continuidad espacial y temporal“, URL: <http://www.maguashca.de/media/pdf/t-Ay-Santi.pdf> Stand: 13.07.2015
- SAS, Andrés (1962). „La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia“, in *Revista Musical Chilena*, Bd. 16, Nr. 81–82, S. 8–53.
- SCALDAFERRI, Nicola (2002): „Montage und Synchronisation: ein neues musikalisches Denken in der Musik von Luciano Berio und Bruno Maderna“, in *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* (UNGEHEUER, Elena [Hg.]). Laaber: Laaber Verlag, Bd. 5, S. 66–82.
- SCARABINO, Guillermo (2000): *El Grupo Renovación (1929-1944) y la 'nueva música' en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, Cuaderno de Estudio Nr. 3.
- SCHAFFER, Murray (1977): *The tuning of the world*. New York: Alfred Knopf.
- SCHAEFFER, Pierre (1952) : *À la recherche d'une musique concrète*. Paris: Éditions du Seuil.
- SCHAEFFER, Pierre (1966): *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris: Seuil.
- SCHAEFFER, Pierre (1997): „La musique concrète [1951]“, in *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966* (BORIO, Gianmario; DANUSER, Hermann [Hg.]). Freiburg i. B.: Rombach, Rombach Wissenschaft, Reihe Musicae, Bd. 3, S. 98–101.
- SCHIDLOWSKY, David (2015): „Catálogo general de las obras musicales de León Schidlowsky“, in *Revista Musical Chilena*, Bd. 69, Nr. 224, S. 37–72.

- SCHNEBEL, Dieter (1970): *Mauricio Kagel. Musik Theater Film*. Köln: DuMont.
- SCHUMACHER, Federico (2005): *La música electroacústica en Chile. 50 años*. URL: www.electroacusticaenchile.cl Stand: 15.12.2014.
- SCHUMACHER, Federico (2006): Beiheft zur CD *50 años de música electroacústica en Chile 1956-2006*. Pueblo Nuevo. PNCD-001, S. 3–26.
- SCHUMACHER, Federico (2007): „50 años de música electroacústica en Chile”, in *Revista Musical Chilena*, Bd. 61, Nr. 208, S. 66–81.
- SCHUMM, Petra (1994): „'Mestizaje' und 'culturas híbridas' - kulturtheoretische Konzepte im Vergleich”, in *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne* (SCHARLAU, Birgit [Hg.]). Tübingen: Narr, Frankfurter Beiträge zur Lateinamerikanistik 5, S. 59–80.
- SCHWARTZ, Jorge (1991): *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- SCHWARTZ-KATES, Deborah (2003): „Kröpfl, Francisco“, *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47684> Stand: 24.11.2018.
- SCHWARTZ-KATES, Deborah (2010): *Alberto Ginastera. A Research and Information Guide*. New York: Routledge.
- SEEGER, Charles (1946): „Música y Musicología en el Nuevo Mundo“, in *Revista Musical Chilena*, Bd. 2, Nr. 14, S. 7–18.
- SEEGER, Charles (1977a): „Music and Society. Some New World Evidence of their Relationship”, in *Studies in Musicology 1935-1975* (SEEGER, Charles [Hg.]). Berkeley: University of California Press, [Orig. 1953] S. 182–194.
- SEEGER, Charles (1977b): „The Cultivation of Various European Traditions in the Americas”, *Studies in Musicology 1935-1975* (SEEGER, Charles [Hg.]). Berkeley: University of California Press, [Orig. 1961] S. 364–375.
- SELBMANN, Rolf (1994): *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart/Weimer: Metzler, Sammlung Metzler M 214, 2. Auflage.
- SILVA, Vladimir (2015): „Entrevista com o compositor Reginaldo Carvalho” in *Debates / UNIRIO*, Nr. 15, S. 33–48. Unter URL: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/5290/4803> Stand: 05.11.2018.
- SILVA, Flávio (2001): *Camargo Guarnieri. O tempo e a música*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, FUNARTE.

- SMALLEY, Denis (2010): "Spectromorphology in 2010", in *Denis Smalley. Polychrome Portraits* (GAYOU, Évelyn [Hg.]). Paris: Institut national de l'audiovisuel, S. 89–101.
- SMALLEY, Denis (1997): „Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes", in *Organised Sound*, Bd. 2, Nr. 2, S. 107–126.
- SMALLEY, Denis (2007): „Space-form and the acousmatic image", in *Organized Sound*, Bd. 12, Nr.1, S. 35–58.
- SMIRNOV, Andrey (2013): *Sound in Z. Experiments in Sound and electronic Music in the Early 20th Century Russia*. London: Koenig Books.
- SMUDITS, Alfred (2002): *Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel*. Wien: Braumüller, Musik und Gesellschaft, Bd. 27.
- SMUDITS, Alfred (2007): „Wandlungsprozesse der Musikkultur“, in *Musiksoziologie* (DE LA MOTTE-HABER, Helga; NEUHOFF, Hans [Hg.]). Laaber: Laaber, Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 4, S. 111–145.
- SOBREVILLA, David (2001): „Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina", in *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 25. Jahrgang, Nr. 54, S. 21–33.
- STADEN, Hans (1930): *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Oficina industrial grafica. Academia Brasileira, Historia 2 [Üb. Alberto Löfgren; rev. Theodoro Sampaio].
- STEVENSON, Robert (1959): *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington DC: Pan American Union, General Secretariat of the Organization of American States.
- STEVENSON, Robert (1968): *Music in Aztec & Inca Territory*. Berkeley: University of California Press.
- STEVENSON, Robert (1985): „Ginastera's Arrangement of an Organ "Toccat" by Domenico Zipoli: Some Recollections about the Career of a Master Composer", in *Latin American Music Review*, Bd. 6, Nr. 1, S. 94–96.
- STEVENSON, Robert (2001): „Bernal Jiménez, Miguel“. In *Grove Music Online*. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02841>
Stand: 14.05.2018.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (1954): "Komposition 1953 Nr. 2," in *Technische Hausmitteilungen des Nordwestdeutschen Rundfunks. Sonderheft über elektronische Musik*, 6. Jahrgang, Nr. 1/2, S. 46–51.

STOCKHAUSEN, Karlheinz (1963): „Die Einheit der musikalischen Zeit“, in *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Köln: Du Mont, Bd. 1, S. 211–221.

STOCKHAUSEN, Karlheinz (1968): *HYMNEN. Elektronische und konkrete Musik. Mitlese-Partitur*. Wien: Universal Edition.

STOCKHAUSEN, Karlheinz (1971): „HYMNEN. Elektronische und konkrete Musik mit Solisten“, in *Texte* (SCHNEBEL, Dieter [Hg.]). Köln: DuMont, Bd. 3, S. 96–99.

STOCKHAUSEN, Karlheinz (1998): „Realisation der HYMNEN. Arbeitsaufzeichnungen in zwei Ringbüchern“, in *Texte* (VON BLUMRÖDER, Christoph von [Hg.]). Kürten: Stockhausen Verlag, Bd. 7. S. 131–159.

STRAUB, Jürgen (2011): „5.1. Identität“, in *Handbuch der Kulturwissenschaften* (JAEGER, Friedrich; LIEBSCH, Burkhard [Hg.]). Stuttgart: Metzler, Bd. 1, S. 277–303.

SUPPER, Martin (2004): *Música electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos, sistemas*. Madrid: Alianza.

TADDAY, Ulrich (2012): „New Historicism – Musikgeschichte als Poetik der Kultur“, in *Musik und kulturelle Identität* (ALTENBURG, Detlef ; BAYREUTHER, Rainer [Hg.]). Kassel: Bärenreiter, Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung 2004, Bd. 2, S. 420–428.

TAUBMAN, Howard (1957): „Training Center. Academy Urgent Need for Latin America“, in *The new York Times*, 14.04.1957 [Online Zugang]

TAUNAY, Visconde de (1930): *Dous artistas maximos. José Mauricio e Carlos Gomez*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo.

TAYLOR, Charles (1992): „The Politics of Recognition“, in *Multiculturalism and "The politics of recognition"* (GUTMANN, Amy [Hg.]). New York: Princeton University Press, S. 25–73.

TARUSKIN, Richard (2001): „Nationalism“. In *Grove Music Online*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050846> Stand: 22.05.2018.

TIBOL, Raquel (1982): *Pasos en la danza mexicana*. Mexiko: UNAM, Textos de danza, Bd. 5.

TONI, Flávia C. (1987): „Mário de Andrade e Villa-Lobos“, in *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, Nr. 27, S. 43–58. Unter URL: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69890/72547> Stand: 17.08.2018.

TURKLE, Sherry (1995): *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*. London: Phoenix [Orig, 1995].

UNGEHEUER, Elena (1992): *Wie die elektronische Musik »erfunden« wurde... Quellenstudie zu Werner Meyer-Epplers Entwurf zwischen 1949 und 1953*. Mainz: Schott's Söhne, Kölner Schriften zur Neuen Musik, Bd. 2.

UNGEHEUER, Elena (2002): „Elektroakustische Musik: Ansätze zu einer Klassifikation“, in *Elektroakustische Musik* (UNGEHEUER, Elena [Hg.]). Laaber: Laaber Verlag, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 5, S. 20–35.

UNSELD, Melanie (2014): *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau. Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis, Bd. 3.

UNSELD, Melanie (2019): „Historische Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft“, in *Historische Musikwissenschaft. Gegenstand – Geschichte – Methodik* [HENTSCHEL, Frank (Hg.)]. Laaber: Laaber Verlag, Kompendien Musik, Bd. 2, S. 170–182.

UNSELD, Melanie (2019b): „Biographik“, in *Historische Musikwissenschaft. Gegenstand – Geschichte – Methodik* [HENTSCHEL, Frank (Hg.)]. Laaber: Laaber Verlag, Kompendien Musik, Bd. 2, S. 106–115.

UTZ, Christian (2012): „Musikästhetische Voraussetzungen kultureller Differenz in der Neuen Musik Chinas und Japans“, in *Musik und kulturelle Identität* (ALTENBURG, Detlef ; BAYREUTHER, Rainer [Hg.]). Kassel: Bärenreiter, Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung 2004, Bd. 2, S. 629–642.

VALENTI FERRO, Enzo (1957): „Profesionalismo. Amateurismo. Folklorismo“, in *Buenos Aires Musical*, 12. Jahrgang, Nr. 188, S. 3.

VALLEJO, César (1998): *Menschliche Gedichte. Poemas humanos*. Aachen: Rimbaud, Übersetzt von Curt Meyer-Clason, Werke/César Vallejo Bd. 2.

VÁZQUEZ, Hernán (2009): „Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su recepción crítica en el campo musical de Buenos Aires“, in *Revista Argentina de Musicología*, Nr. 10, S. 137–163.

VAZQUEZ, Hernán (2011): „Apéndice documental“, in *La música en el Di Tella. Resonancias de la modernidad* (CASTIÑEIRA DE DIOS, José Luis [Hg.]). Buenos Aires: Secretaría de cultura de la Presidencia de la Nación, S. 76–139.

VAZQUEZ, Hernán (2015): *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Musicología “Carlos Vega”.

VENTURA, Jorge (1991): *Estilo tropical. História cultural e polêmicas literárias no Brasil. 1870-1914*. São Paulo: Companhia das letras.

VOLPE, Maria Alice (2001): *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Dissertation an der University of Texas at Austin. Unter URL: https://www.researchgate.net/profile/Maria_Volpe5/publication/236618362_Indianismo_and_landscape_in_the_Brazilian_age_of_progress_art_music_from_Carlos_Gomes_to_Villa-Lobos_1870s-1930s/links/0c96051856404c21b1000000/Indianismo-and-landscape-in-the-Brazilian-age-of-progress-art-music-from-Carlos-Gomes-to-Villa-Lobos-1870s-1930s.pdf
Stand: 28.02.2018.

VOLPE, Maria Alice (2002): „Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: 'Il Guarany'“, in *Latin American Music Review*, Bd. 23, Nr. 2, S. 179–194.

VON BLUMRÖDER, Christoph (1981): *Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert*. München/Salzburg: Emil Katzbichler, Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 12.

VON BLUMRÖDER, Christoph (1981b): „Neue Musik“, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (EGGEBRECHT, Hans-Heinrich; RIETMÜLLER, Albrecht [Hg.]). Stuttgart: Franz Steiner, Ordner IV, 8. Nachlieferung.

VON BLUMRÖDER, Christoph (2009): *Neue Musik im Spannungsfeld von Krieg und Diktatur*. Wien: Verlag Der Apfel, Signale aus Köln, Bd. 19.

VON BLUMRÖDER, Christoph (2017): *Die elektroakustische Musik. Eine kompositorische Revolution und ihre Folgen*. Wien: Der Apfel, Signale aus Köln, Bd. 22.

VON FISCHER, Kurt (1979): „Zum Begriff *national* in Musikgeschichte und deutscher Musikhistoriographie“, in *Zum Aspekt des Nationalen in der Neuen Musik* (REXROTH, Dieter [Hg.]). Mainz: Schott, Frankfurter Studien, Bd. 3, S. 11–16.

VON REICHENBACH, Fernando (1967): „The Sound Level Photoprogrammer“, in *Electronic Music Review*, Nr. 4, S. 35–36.

WAISMAN, Leonardo (2000): „La música de las misiones jesuíticas en Sudamérica y su difusión actual“, in *Boletín de la Casa de las Américas*, Bd. 3, S. 24–37

WAISMAN, Leonardo (2004a): „La música colonial en la Iberoamérica neo-colonial“, in *Acta Musicologica*, Bd. 76, Nr. 1, S. 117–127.

WAISMAN, Leonardo (2004b): „Haciendo un balance: ¿Existe una ‘musicología iberoamericana?’”, in *Resonancias*, Bd. 15, S. 47–52.

WAISMAN, Leonardo (2012): „La americanidad del barroco americano“, URL: http://www.academia.edu/3814886/LA_AMERICANIDAD_DEL_BARROCO_AMERICANO_QUIMERAS_PRETENSIONES_Y_PERSPECTIVAS Stand: 20.05.2018.

WAISMAN, Leonardo (2019): *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

WERNER, Michael; ZIMMERMANN, Bénédicte (2002): „Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen“, in *Geschichte und Gesellschaft*, 28. Jahrgang, S. 607–663.

WERNER, Michael; ZIMMERMANN, Bénédicte (2006): „Beyond Comparison: *Histoire Croisée* and the Challenge of Reflexivity“, in *History and Theory*, Bd. 45, Nr. 1, S. 30–50.

WOLL, Thomas (1994): *Nacionalismo ex machina. Zur Geschichte der elektroakustischen Musik in Mexiko*. Saarbrücken, PFAU-Verlag.

ZENCK, Martin (1980): „Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption“, in *Die Musikforschung*, 33. Jahrgang, S. 253–279.

ZWYRZYKOWSKI, Marek (2017): „The Early Years of the Legendary Experimental Studio and Electroacoustic Music“, URL: <https://culture.pl/en/article/the-musical-milestones-of-the-polish-radio-experimental-studio> Stand: 08.01.2018.