

Monika Fürst-Heidtmann

... über Phantaise, Natur und Theorie

Zu den Wurzeln der Musik von Julio Estrada

1 J. Estrada, *Théorie de la composition: discontinuum – continuum*, Université de Strasbourg II (Sciences Humaines) 1994. ↑

2 J. Estrada, *Über Freiheit und Bewegung*

–
Transkriptionsmethoden in einem Kontinuum von Rhythmus und Klang, in: *MusikTexte* 55, Köln 1994. ↑

3 J. Estrada, *El sonido en Rulfo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1989. ↑

4 siehe auch J. Estradas Texte zu *Mictlán* und zum *Mythos* in: *MusikTexte* 55, Köln 1994. ↑

Julio Estrada, geb. 1943 in Mexiko-Stadt als Sohn spanischer Exilanten. 1960-62 Studium der Komposition in Mexiko bei Julián Orbón, 1965-69 in Paris bei Nadja Boulanger, Olivier Messiaen, Jean-Etienne Marie und Iannis Xenakis; Kurse bei Karlheinz Stockhausen in Köln (1968) und Györgi Ligeti in Darmstadt (1972); 1994 Promotion in Musikwissenschaft an der Universität Straßburg. Zahlreiche Forschungstätigkeiten und Gastprofessuren in den USA, Spanien, Italien und Deutschland. Seit 1976 Arbeit am Institut für ästhetische Forschung der Universität von Mexiko (UNAM), seit 1997 auch am Labor für musikalische Kreation der dortigen Musikhochschule. Estrada ist nicht nur durch seine Kompositionen, sondern auch als Verfasser von Theorien und als Autor zahlreicher Texte und Essays zu musikhistorischen, -ethnologischen und -philosophischen Fragen hervorgetreten.

Julio, du bist zwar in Mexiko geboren, deine Eltern aber sind Spanier. Wo hast du deine Wurzeln?

Meine Eltern kamen 1941 als Bürgerkriegs-Flüchtlinge ins Exil nach Mexiko. Es ist ihnen nie gelungen, in Mexiko heimisch zu werden; man ließ sie zwar herein, zeigte den Angehörigen eines Landes, das die Kulturen der Indígenas zerstört hatte, jedoch zugleich seine Ablehnung. Bis ungefähr zu meinem 20. Lebensjahr lebte ich im familiären Ghetto in Distanz zu allem Mexikanischen. Die gegenseitige Zurückweisung zwischen Mexiko und meinen Eltern konfrontierte mich mit der Notwendigkeit, meine Wurzeln auszureißen und sie irgendwo anders zu suchen. Wenn ich von Wurzeln spreche, denke ich nicht an Kategorien wie Land, Nation oder Kultur. Wurzeln sind für mich keine Frage des Erbes, sondern ein Prozeß der inneren Selektion. Von meinen Eltern habe ich den Kampf für das Utopische übernommen, das Quijoteske, etwas, das mich dazu gebracht hat, die Wurzeln Mexikos in Mexiko zu suchen, d. h. in der Welt der Indígenas, die manche Mexikaner noch mehr verdrängt haben als die spanische.

Bedeutet dieses Engagement, daß du »mexikanische« oder »lateinamerikanische« Musik schreiben willst?

Ganz im Gegenteil. Ich bin ziemlich kritisch diesen Ideen gegenüber, hat doch die nationalistische Kunst der 20er, 30er und 40er Jahre ein Bild geschaffen, das so tat, als ob der Indígena darin den ersten Platz einnähme; in Wahrheit war es genau umgekehrt. Aber auch die Idee einer »lateinamerikanisch« geprägten Musik, die seit den 60er Jahren den »musikalischen Nationalismus« ablöste, ist nicht weit entfernt vom Nationalismus eines Revueltas oder Villa-Lobos, dessen legitimsten Repräsentanten. Da er rückwärts gewandt ist, hat der »musikalische Lateinamerikanismus« einen konservativen Ton, und da er sich keine Erneuerung der Musik vorgenommen hat, bleibt er bloßes Konzept. Das Lateinamerikanisch-Sein ist nichts als »heroisch« oder »romantisch«. Darüber hinaus hat es auch eine negative Bedeutung, da es die Unterwerfung des amerikanischen Kontinents unter den Ehrgeiz und das Machtstreben Europas impliziert. Und es bedeutet, den Widerstand der Indígenas zu leugnen.

Du hast in den achtziger Jahren die Musik der Indígenas erforscht, besonders die der Hopis in Arizona, die der uto-aztekischen Sprachfamilie angehören und doch nicht von der spanischen Conquista tangiert waren. Haben diese Forschungen Auswirkungen auf deine Kompositionen gehabt?

Für mein musikalisches Denken war die Begegnung mit den Indígenas wie eine Erleuchtung, die die ursprüngliche präspanische Welt vergegenwärtigte und mir deren respektvolles Verhältnis zur Natur sowie die Verbindung von Kultur und sozialem Leben nahebrachte. Wenn ich auch die Musik der Indígenas nicht nachahme, so hat ihre intensive Beziehung zur Natur mich doch inspiriert, zum Beispiel, daß ihre Instrumente eine Erweiterung des Vegetalen darstellen, wie der Rhythmus Fließendem ähnelt oder daß die Farben ihrer Stimmen so textural sind wie die Erde.

Verwendest du deswegen seit den 80er Jahren für deine Werk-Titel Worte aus indianischen

Sprachen?

Das hängt mit der Schönheit ihrer Worte zusammen, die mir sehr gefallen. Manchmal sind sie onomatopoetisch, wie zum Beispiel »cua«, was in náhuatl bedeutet »sich auf den Flug machen«, eine Idee, die sich in *cua'on*, einem Werk elektronischer Musik, wiederfindet.

Elektronische Musik für eine an der Natur orientierte Vorstellung? Ist das nicht ein Widerspruch?

Die Elektronik ist in *cua'on* nur das Medium, das meine Stimme in eine Art Chor transportiert, der sich manchmal in so etwas wie einen Hurrican verwandelt, wobei der Wind das eigentliche Objekt meiner Imagination ist. In dem für die Donaueschinger Musiktage 1995 geschriebenen Orchesterstück *cua'on'ome*, einer Transkription des elektronischen Werkes, habe ich versucht, eben diese Idee einer Musik zu realisieren, die ich als Analogie zur Natur über der Technik ansiedele. Denn die Natur erscheint mir als Modell, von dem ich wichtige Informationen über Strukturen erhalte. Der Wind zum Beispiel hat für mich eine organische Artikulation, ich nehme ihn wahr wie eine Stimme. Meine Musik ist von diesem Reichtum der Natur inspiriert, und meine Kompositionen sind nicht komplex um der Komplexität willen, sondern weil ich danach trachte, sie so vielfältig erscheinen zu lassen, wie es jede lebendige Materie nun einmal ist.

In deinem ebenfalls Anfang der 80er Jahre komponierten, später revidierten und 1998 bei den Darmstädter Ferienkursen erstmals vollständig aufgeführten Schlagzeugstück eolo'oolin geht es ja auch um eine »Bewegung des Windes«, wie man den Titel übersetzen könnte. Vom Technischen her betrachtet, handelt es sich um rotierende Klänge, also um eine Art von »Raummusik«. Dachtest du dabei an ähnliche Konzeptionen von Karlheinz Stockhausen oder Iannis Xenakis?

Ich sehe da eher vielfältige Bezüge. In erster Linie zu Xenakis, dem ich die Komposition in Erinnerung an *Persephassa* gewidmet habe. Auch mein ebenfalls für sechs Schlagzeuger geschriebenes Stück ist aus der Einheit von Forschung und Kreation hervorgegangen. In *eolo'oolin* handelt es sich jedoch um einen realen, nicht-virtuellen Raum, der bis dahin noch nicht erforscht wurde. Zweitens gibt es Beziehungen zu Stockhausens elektronischer Musik im Hinblick auf die Klangfarbe und, mehr noch, auf seine Konzeption des rhythmisch-klanglichen Kontinuums. Das wiederum verweist auf Henry Cowell und sein Buch *New Musical Resources* sowie auf Conlon Nancarrow's *Studies for Player Piano*. Beide betrachten den Klang und den Rhythmus als gleichwertige Materie, was ich in meinem Entwurf einer Makro-Klangfarbe dann generalisiert habe, wobei ich die beiden Elemente als Einheit innerhalb eines Zeit-Raumes verstehe. Alle diese Einflüsse haben zu einem Bruch mit der Tradition der europäischen musikalischen Systeme geführt, in denen ich keine Lösung für meine Imagination und den Ausdruck bzw. die Imitation der Natur mehr fand, und zu einer neuen Musik, die vollständig auf dem Kontinuum beruht.

Was bedeutet es für dich, in bzw. mit diesem freien, ungegliederten Klang- und Zeit-Raum des Kontinuums zu komponieren, also mit Glissandi, Accelerandi und Ritardandi, Crescendi und Decrescendi?

Ich meine, daß die Musik des 20. Jahrhunderts, wo nichts mehr bündig und prägnant ist, sondern in verschiedene Richtungen verläuft, logischerweise in das Kontinuum mündet. Denn das Kontinuum erscheint im Gegensatz zu dem aus Stufen und Skalen gebildeten Diskontinuum der traditionellen Musik als ein Universum, dessen Materie sich der genauen Vermessung entzieht, weil es sich in einem permanenten Übergang befindet – wie ein Fluß. Man könnte auch sagen, daß das Kontinuum wie Ton ist, aus dem man Keramik schafft, während das Diskontinuum eher Ziegeln oder Mosaiken gleicht, die schon eine Form haben. Beide Felder erforsche ich seit Anfang der achtziger Jahre und habe darauf auch meine Doktorarbeit, *Theorie der Komposition: Diskontinuum – Kontinuum*¹, aufgebaut. Das Kontinuum verhält sich als Medium ähnlich wie unsere Imagination. Mit dem Kontinuum zu arbeiten, bedeutet – analog zu Phantasiebildern – ständige Bewegung und Veränderung der musikalischen Materie, so wie ich es zum Beispiel in *eolo'oolin* versucht habe. Während die Musiker bei einer räumlichen Verteilung der Instrumente üblicherweise feste Plätze haben und virtuelle klangliche Rotation im Sinne des Diskontinuums erzeugen, wollte ich in *eolo'oolin* reale, physische Bewegungen des Kontinuum-Typs erreichen. Ich habe deshalb ein Fünfeck gewählt, dessen Zentrum von einem sechsten Musiker gebildet wird, was einen stärkeren Zusammenhang ergibt. Insgesamt zehn Korridore, fünf in der Peripherie und fünf von den fünf Ecken zur Mitte hin, schaffen für die Musiker Möglichkeiten, ihre Plätze zu verlassen und sich in Geschwindigkeiten und Rhythmen zu bewegen, die, frei von vorgegebenen Mustern, eher dem Wind ähneln.

Natur und Imagination, Forschung und Theorie: Wie bringst du so Konträres, das Subjektive und das Objektive, in deiner Musik zusammen?

Im Unterschied zu anderen am Theoretischen als einem Regelsystem interessierten Komponisten ist bei mir das Subjektive Ausgangspunkt für meine theoretischen Versuche. Ich will mir damit eine Möglichkeit schaffen, meine komplexen Imaginationen zu veräußern. Meine Musik leitet sich nicht her von mathematischen Überlegungen, von strukturellen Ideen oder von Schönheits-Symbolen, sondern allein von einem selektiven Prozeß des inneren Ohrs. Phantasieren und Nachdenken zugleich sind bei mir nicht so getrennt. Beides zusammen läßt mich innerlich freie, unvorhersehbare Bewegungen hören. Um diese zu »kopieren« und meine Imaginationen und Reflexionen in eine Komposition zu verwandeln, bediene ich mich einer chrono-akustischen Aufzeichnungsmethode, die die verschiedenen Komponenten von Klang und Rhythmus, wie Frequenz, Amplitude und harmonischer Gehalt sowie darüber hinaus auch die des physikalischen Raumes, registriert². Alle zusammen bilden eine komplexe Totalität, die ich »Makro-Farbe« nenne. Die Makro-Klangfarbe ist also keine aus verschiedenen Stimmen bestehende harmonische Konstruktion, sondern eine Synthese aller jener in einer Stimme gegenwärtigen Komponenten. Diese zeichne ich wie ein Maler präzise auf und fixiere minutiös jede Veränderung der verschiedenen Ebenen ihrer Energie, wie etwa den Wechsel der Intensität. Wenn ich zum Beispiel die Tonhöhe registriere, höre ich innerlich andere Komponenten mit dazu. Aber nichts folgt der veralteten Vorschrift der Synchronie, die sonst nahezu alles in der Musik regelt. Im Gegenteil führt die Freiheit der Bewegungen der Komponenten zu dem Eindruck, es handele sich um individualisierte Materie, so wie sie in der Natur und in der Realität vorkommt. Denn ich möchte erreichen, daß meine Musik weniger als eine Konzeption der Kultur erscheint denn als Realität.

*Diese Ideen liegen ja auch deinem Streicherzyklus, den *yuunohui*, zugrunde. Alle vier Stücke haben denselben Titel, unterscheiden sich aber zugleich durch eine angehängte Silbe voneinander. Wie kam es dazu?*

1983 schrieb ich in drei Wochen *yuunohui'yei* für Cello, um meinen Schülern das Komponieren mit der Makro-Klangfarbe im Kontinuum zu demonstrieren. Die Graphiken, die ich zu ihrer Aufzeichnung verwandte, stellen verschiedene Ebenen der chrono-akustischen Energie dar, die man in verschiedenen Formen hören kann. Auf der Ebene der Wahrnehmung interessierte es mich zu untersuchen, ob die Energie, die in den fünf von mir anfangs verwandten Komponenten enthalten waren – alle von etwa gleicher Bedeutung –, auch in einer Transkription mit permutierten Komponenten wahrgenommen werden könnte, zum Beispiel ob sich die Tonhöhe eines Klangs in ein Vibrato, die Lautstärke in Tonhöhe usw. verwandeln ließe. Ich beobachtete, daß die Musik sich in den verschiedenen Versionen zwar in sehr ähnlicher Weise bewegte, auf Grund der unterschiedlichen Komponenten jedoch anders klang. Dieser Transkriptions-Idee verdanken sich die vier *yuunohui*. Ihre vier verschiedenen Zusätze – »se«, »ome«, »yei«, »nahui«, was »eins«, »zwei«, »drei«, »vier« heißt – bedeuten also vier verschiedene Versionen desselben.

*Bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik 1999 wirst du einen neuen Beitrag zu den *yuunohui* präsentieren. Gibt es Zusammenhänge zu den früheren Stücken?*

Kürzlich haben mich weitere Überlegungen dazu veranlaßt, das Kontinuum mit dem Diskontinuum zu verbinden. Das führt zu einem Eindruck, ähnlich dem einer durch Steine ausgelösten unstillen Bewegung innerhalb eines Flusses. Ich habe deshalb eine neue Transkription der ursprünglichen Graphik angefertigt, die ich *yuunohui'tlapoa* nenne – zapotekisch bedeutet »yuunohui« »Lehm«, in náhuatl »tlapoa« »Kalkulation«. Darin habe ich ein harmonisches Kompositionsmodell entworfen, das auf Transformationen des Kontinuum-Typs beruht, die wiederum mit meiner allgemeinen »Theorie des Potentials der Intervalle in der Skala« verbunden sind. Das Resultat erinnert an die traditionelle harmonische Schreibweise, verzichtet aber auf jegliches Dogma dadurch, daß alle Kombinationen, Konsonanzen oder Dissonanzen, hohe oder niedrige Dichtegrade, Synchronie und Asynchronie möglich sind.

In eine völlig andere Welt führt uns dein 1991 begonnenes, aber noch nicht fertiggestelltes Opernprojekt Pedro Páramo. Teile daraus wurden im vergangenen Jahr in Saarbrücken und in Bremen aufgeführt. Die Oper basiert auf der gleichnamigen Novelle des mexikanischen Romanciers Juan Rulfo, der den »magischen Realismus« in die Literatur eingeführt hat. Welche Beziehungen bestehen zwischen der Novelle und deiner Musik?

In meinem Buch *El sonido en Rulfo – Der Klang bei Rulfo*³ habe ich die verschiedenen Klänge, die ich in den in *El Llano en llamas* gesammelten Erzählungen sowie in der Novelle *Pedro Páramo* jenes Autors entdeckt habe, beschrieben. Während dieser Arbeit wurde mir klar, daß die Novelle mit ihren Anspielungen auf die Totenwelt zugleich auf die durch die Conquista zerstörten Gesellschaften hinweist, auf staatliches Machstreben sowie auf den für Mexiko so wesentlichen Quetzalcóatl-Mythos. Das eigentliche Thema der Novelle ist Comala, ein Dorf mit toten Bewohnern, mit Wesen, deren Stimmen man undeutlich aus der inneren Welt von Comala vernimmt. Meine Oper ist ein Versuch, Rulfos »magischen Realismus« in die Musik zu übertragen. Seine Verweise auf die Klänge und Geräusche der Natur sind durch entsprechende Aufnahmen des akustischen Ambientes dargestellt, die Worte der Bauern werden von Schauspielern gesprochen, während die Erschaffung jener schon beschriebenen »tönenden Fossilien« meiner musikalischen Phantasie überlassen ist.

Inwiefern ist der Quetzalcóatl-Mythos in die Oper Pedro Páramo eingegangen?

Juan Preciado, die Person, die sich zu Beginn der Novelle in Comala einfindet, auf der Suche nach dem Vater, Pedro Páramo, ist für mich Quetzalcóatl, wie er nach Mictlán kommt, dem Ort der Toten in der präspanischen Mythologie. Er sucht die Knochen seiner Ahnen, um darauf eine neue Kultur zu gründen, in der Poesie, Musik und Tanz statt Krieg und Macht regieren. In der Oper gibt es keine Person, die einen direkten Bezug zur Mythologie herstellt. In *Mictlán* für Stimme, Geräuschmacher und Kontrabaß aber, einem separaten Teil der Oper, Musik ohne Text, wird diese Figur aus der Geschichte der Tolteken schon eher beschworen, jener Gründer der Stadt Teotihuacan, der zugleich auch Gott war und Wind und dessen Verbindung zur Musik ihn mit Orpheus vergleichbar macht.⁴ Meine Absicht war es jedoch nicht, die mythologische Geschichte durch eine Art von Programmusik zu reproduzieren. Quetzalcóatl, dieses halb historische, halb mythische Wesen, ist in *Mictlán* als etwas sehr Persönliches präsent. In der historischen Gestalt finde ich ein Element der Identität. Die Azteken sagten, sie sei bärtig gewesen und vom Atlantik her gekommen – wie später die Europäer. Das entspricht meinen eigenen Bedingungen als Sohn von Ausländern.

Neben dem Magischen und dem Mythischen, den Wurzeln der mexikanischen Kultur, hat Mictlán ja durchaus auch Elemente einer »Passion« aus dem europäischen Kulturraum, einer allerdings »surrealistisch« gefärbten Passion. Ich denke da zum Beispiel an die Figur der Sängerin, die mit ihrer brüchigen, versehrten Stimme bzw. Klage um den toten Sohn an eine Pietà erinnert. Kommt da nicht auch das spanische Erbe in deiner Musik hervor?

Bei der Sängerin dachte ich nicht nur an eine Pietà im christlichen Sinne, sondern auch an die ländliche präkolumbische Welt, wo das Opfer Teil eines Fruchtbarkeits-Ritus ist. Auch etwas Spanisches ist gewiß darin, sogar ein Anklang an den einheimischen Flamenco, der mich von Kind auf beeinflusst hat. Aber mehr noch ist die Stimme der Mutter die der Weinenden, eine universale Stimme der Trauer um das Verlorene. Denn *Mictlán* besteht fast ausschließlich aus Zerstörung. Ich habe Musik konzipiert, deren Drama sich ohne Verkleidung oder Maske enthüllt, einen Hyper-Expressionismus ohne Ruhepunkte oder Frieden. Wie schon in *cua'on* geht es mir dabei nicht um Theatralisches, ich will vielmehr die physischen Risse des Schmerzes in einem direkten Realismus hören lassen. Niemals habe ich weder in meiner musikalischen Phantasie noch bei anderen etwas so Grausames gehört wie vom Kontrabaß, der auf einem Tisch »geopfert« wird, was mit zwei ineinandergreifenden Bögen geschieht, die seinen Kadaver gewissermaßen »kreuzigen«. Darin vermischen sich spanische und aztekische Grausamkeit, beide furchtbar, beide Teile meiner Wurzeln.

The image shows a page of handwritten musical notation. It features several staves with notes, rests, and other musical symbols. There are handwritten annotations in Spanish, including "Mictlán" and "Singer". The notation is dense and appears to be a score for a vocal part and a bass part. The handwriting is in black ink on white paper. There are some corrections and additional markings throughout the score.

Handwritten musical score for Violoncello, consisting of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cello clef.

Annotations and markings include:

- Staff 1: "Handwritten notes and rests." "Handwritten notes and rests."
- Staff 2: "Handwritten notes and rests." "Handwritten notes and rests."
- Staff 3: "Handwritten notes and rests." "Handwritten notes and rests."
- Staff 4: "Handwritten notes and rests." "Handwritten notes and rests."
- Staff 5: "Handwritten notes and rests." "Handwritten notes and rests."

Additional markings include "Handwritten notes and rests" and "Handwritten notes and rests" scattered throughout the score.

yunnohui'yei für Violoncello, © Edition Salabert