

Julio Estrada Impetuoso

Poetik des Imaginären

Eine Sendung von Uli Aumüller
über den mexikanischen Komponisten Julio Estrada

Musik:

Yuunohuise - Humus No. 1 für Violine solo aus dem Jahr 1989

Tex:

Uli Aumüller: Du hast spanische Eltern, also von deiner Abspannung her bist du mehr oder weniger spanisch. Aber du bist in Mexiko geboren worden, in Loma Bonita,...

Julio Estrada: Mexiko City.

U: Mexiko City, und dann kamst du nach Loma Bonita. Aber du bist in Mexiko aufgewachsen. Und die Musik, die du sehr viel später zu komponieren begannst, wird weder in Mexiko aufgeführt noch in Spanien, soweit ich informiert bin.

Tatsächlich wird sie in Frankreich und Deutschland gespielt, und wo sonst noch überall, weiß ich nicht. Was hat das zu bedeuten, für dich. Du lebst in der mexikanischen Gesellschaft, von dort bekommst du deine Inspirationen, deine Ideen, und andere Anregungen aus Europa und Nordamerika. Und verbindest die beiden in Mexiko - führst aber deine Musik außerhalb des Landes auf. Das ist irgendwie schizophren, oder nicht.

2.5

E: Das ist eines der größten Probleme in Mexiko zu leben und dort nicht aufgeführt zu werden. Das größte Problem ist, daß es dort keine Musiker gibt, die meine Musik ernsthaft spielen könnten. Es gab viele viele schlechte Aufführung, ich habe sogar einmal daran gedacht, die Polizisten in den Konzertsaal zu holen und die Partitur

herausholen zu lassen, weil die Musiker sie in einer beleidigenden Weise gespielt haben. Die Musik, die ich komponiere, ist sehr schwierig und verlangt viel Arbeit und Hingabe und Konzentration, und Leute, die das spielen könnten, sind unglücklicherweise nicht in Mexiko. Solche Leute, wie Stefano Scodanibbio, Fatima Miranda, Jures Barbero, Arditti Streichquartett oder Barbara Maurer oder Erik Skoldern, um eine ganze Menge zu erwähnen, kommen nach Mexiko und spielen meine Musik. Aber die Gruppen, die wir in Mexiko haben, interessieren sich überhaupt nicht dafür. Gelegentlich war ich mein eigener Dirigent von Konzerten und habe auf diese Weise meine Musik vermittelt.. Indem ich Stücke von anderen und von mir selbst dirigiere. Aber ich habe damit aufgehört, vor fast schon 20 Jahren, als ich verstehen lernte, daß ich niemanden fragen muß, daß er meine Musik spielen soll. Ich komponiere sie, erschaffe sie - und wenn sich jemand dafür interessiert, wird er sie spielen, aber ich werde niemanden mehr drängen, meine Musik aufzuführen, nicht mal mich selbst.

Musik:

Yuunohui´se - Humus No. 1 für Violine solo aus dem Jahr 1989

Text:

E: Die andere Sache ist in Mexiko, seit dem Staatstreich, daß die offizielle Partei der institutionalisierten Revolution, 1988 eine Organisation für Kulturprojekte gründete. Die absolut nur mit den korruptesten Politikern besetzt ist. Seitdem lehne ich es ab, daß meine Musik in Mexiko gespielt wird. Weil ich da nicht hineinzogen werden möchte, in die Kulturpolitik meines Landes. Ich möchte

Aufführung meiner Musik dort vermeiden, weil die Absicht der Regierung es ist, die Kultur zu korrumpieren und die Intellektuellen zu kontrollieren, und alles in ihre Hand zu bekommen. Leute in meinem Alter, ich bin 55, oder sogar jüngere, können Leibrenten für ihr gesamtes Leben bekommen. Kannst du dir vorstellen, wie das die Kultur zerstört. Denn wer bekommt diese Leibrenten. Leute, die für die Regierung unterschrieben haben. Die gesagt haben, wir sind mit dieser Regierung einverstanden. Wir denken, die sind o.k. Aber gleichzeitig erleben wir die Zerstörung aller kulturellen Strukturen in Chiapas, der Eingeborenen, der Indianern - durch die Regierung - gegen Demokratie. Ein beständiger Angriff, und eine andauernde Unterwanderung der Unabhängigkeit der Intellektuellen. Ich weiß, daß ich einer der ganz wenigen bin vielleicht, die dem widerstehen. Und ich möchte so etwas wie ein Beispiel sein. So ähnlich wie Casals, der sich weigerte in einem Konzert zu spielen, in dem Franco in Zuschauerraum gesehen wurde. Nichtsdestotrotz lebe ich in Mexiko. Aber ich will nicht gespielt werden, in Mexiko, wenigstens nicht auf Betreiben der offiziellen Stellen. Aber wenn Leute von außerhalb kommen und spielen wollen, und das paßt nicht in den offiziellen Plan, dann akzeptiere ich es gespielt zu werden.

Musik:

Canto mnémico - Fuge in 4 Dimensionen für Streichquartett
aus dem Jahr 1973

Text:

U: Was bedeutet das in Hinblick auf deine musikalische Sprache? Du hast erwähnt, daß du dich sehr mit den ursprünglichen mittelamerikanischen Mythen beschäftigst.

Wie den Mythen der Azteken oder Tolteken. Das heißt, du interessierst dich mehr für die indigene Musik der ignorierten Gesellschaften, wie die Indios in Chiapas und andere Gesellschaften, die in der offiziellen Politik nicht als Gesellschaften anerkannt werden. Niemand weiß, welche Musik die eigentlich spielen. Sie ist weitestgehend eine weißer Fleck auf der Karte der Kulturen. Wie verbindest du die Sprachen dieser Kulturen, die du in deinem eigenen Land findest, mit den Sprachen, die du von der europäischen Avantgarde übernommen hast.

E: Soweit ich sie verstehen kann, sind die ursprünglichen Kulturen, die originalen Kulturen äußerst interessant, und bringen einen sehr fundamentalen Prozeß musikalischer Schöpfung hervor. Auch Schöpfung von Kultur, weil sie nicht einmal das Wort Musik haben. Sie nennen das Tanzen Musik und die Poesie, aber nicht unbedingt die Musik in unserem Sinn. Wenn wir die kulturellen Prozesse von ihnen analysieren und ihrer Musik zuhören, können wir feststellen, wie anders geartet sind. Sie sind monodisch, monorhythmisch und sie haben keinen periodischen Unterteilungen der Rhythmen, und sie haben keine Tonleiterorientierung, in dem selben Sinn, wie wir sie bei anderen Kulturen ausmachen können. Da gibt es genau definierte Tonleiterpositionen für jede jede Note. Sie haben das nicht. Ich habe über lange Jahre geforscht, war in den ursprünglichen Reservaten in der Vereinigten Staaten. Ich habe mit dem Meister des Gesanges Guanfareze gearbeitet, und habe mit ihm über den Prozesse seiner musikalischen Schöpfung gesprochen, über seine kulturellen Schöpfungsprozesse, wenn du so willst.

U: Du bist nach Nordamerika gegangen, und nicht zu einer mexikanische Kultur.

E: Nein, in Mexiko gibt es keine Reservate. Das ist ein Paradox. Die Reservate haben die Musik unberührt gelassen, während in Mexiko die Idee des Latino alles vermischt hat und nicht erlaubt, daß es sich überliefern konnte, aber sie haben eine gemischte, eine Mestizokultur hervorgebracht. Ich habe immer nach der Musik der präkolumbianischen Gesellschaften gesucht. Aber die kann man in Mexiko nicht finden. Wenn du zu den Hopi gehst, dann kann man wirklich etwas Ursprüngliches finden. Das schon da war, bevor die Spanier kamen oder die Europäer. Dieser Prozeß der Kommunikation mit den originalen Stimmen, mit etwas, das von sehr entfernten Jahrhunderten zu uns herüberkommt, war für mich eine zweite Erziehung. Nachdem ich meine europäische Erziehung genossen hatte, die bis dahin mein Leben erfüllte. Was ich von der europäischen Erziehung gelernt habe, ist die Rationalität der Prozesse, und von daher habe ich den Versuch unternommen, noch rationaler zu sein, so rational - um das System zu eliminieren, und eine theoretische Basis zu haben, statt ein System zu haben. Ein System, meiner Ansicht nach, ist die Konstruktion von etwas ausgewählt auf einer theoretischen Basis. Die theoretische Basis ist die Rationalität, das ist noch nicht nur eine Wahl. Das ist die Akustik oder Mathematik für die Konstruktion oder Ausarbeitung von Forschung. Aber ohne jede Vorauswahl. Ohne irgendeine besondere Präferenz oder sozialen oder individuellen auch unbewußten Geschmack irgendwelcher Art. Aber was wir lernten an den europäischen Konservatorien oder musikalischen Abteilungen war ein Modell von den Systemen. Und das macht uns sofort zu einem Teil einer Tradition. Zu einem Teil von der Erinnerung der europäischen Kultur. Ich mag das nicht, mich einzuengen auf diese Weise,

weil ich danach strebe, möglichst vielen Kulturen anzugehören. So viel wie möglich, nicht eine Kultur anzunehmen oder von einer angenommen zu werden. Anstatt ein System zu haben und dann einen Stil, wollte ich eine theoretische Basis haben und dann.... Phantasie. Die entgegengesetzten Pole und dann mit ihnen arbeiten. Aber nichts dazwischen. Wenn ich meine Phantasie aufklären wollte oder verstehen möchte, werde ich etwas aufbauen müssen, werde ich ein besonderes System aufbauen müssen, ein sehr einzigartiges, um verständlich zu machen, wonach ich suche. Aber wenn ich durch ein bereits bestehendes System hindurchgehe, wird folgendes geschehen: meine Phantasie wird von etwas anderem abhängig sein. Und ich möchte, daß meine Phantasie vollkommen frei ist. Um mich selbst zu befreien. Um alles zu zerstören, was da nicht dazu gehört. Ich möchte es in mir drinnen zu zerstören. Nicht bei den Zuhörern. Um so spontane wie möglich, so elementare wie möglich, so ursprüngliche wie möglich Materialien hervorbringen können.

Musik:

Yuunohui´se´Ome´yei´nahui - Humus 1,2,3 & 4 für Quartett bestehend aus Geige, Bratsche, Cello und Kontrabaß mit konzertanter Bratsche aus dem Jahr 1983 bis 1990

Text:

E: Als ich den ersten Teil der Oper Pedro Paramo - Doloritas komponierte, die auf Juan Rudolfos Roman basiert, verstand ich immer, daß Pedro Paramo eine Parabal war des Quetzalcuatl-Mythos, der in die Miktilan, in die Hölle, in die toltekische oder aztekische Hölle ging und nach den Gebeinen seiner Vorfahren zu suchen, um die Kultur zu

erneuern. Jedoch geht Quetzalcuastl, wenn man annimmt, daß diese Oper von Quetzalcuatl handelt, er wird von der Figur Juan Preciado symbolisiert in dem Roman von Rulfo, Quetzalcuatl geht aus der Miktlan nicht heraus, er verläßt die Gesellschaft der Toten nicht, er bleibt dort. Er geht nicht hoch zu der Kultur der Lebenden. Und das ist für mich genau das, was ich sagen möchte. Und kritisieren an der gegenwärtigen mexikanischen Kultur, daß sie sie zerstört haben..

U: Und sie machen es immer noch...

E: ... und sie machen es immer noch, daß die ursprünglichen Gesellschaften im Untergrund sind und es keine Hoffnung für sie gibt. Also ist auch keine Hoffnung in meiner Musik, und ich will auch keine Hoffnung verschenken. Das ist mir nicht erlaubt. Sogar wenn meine Musik viele enttäuschen wird. Für die Leute, die sagen werden, daß ist so grausam und schrecklich, so pessimistisch. Ich ziehe es vor selbst pessimistisch zu bleiben in gewisser Weise, um anzuklagen, mit der Phantasie, was in Wirklichkeit geschieht.

Musik:

Yuunohui se Ome yei nahui - Humus 1,2,3 & 4 für Quartett bestehend aus Geige, Bratsche, Cello und Kontrabaß mit konzertanter Bratsche aus dem Jahr 1983 bis 1990

Text:

E: Ich begann die Oper, als ich mit einem Buch fertig war, über den Klang in Juan Rudulfos Literatur. Dieses Buch wurde von der Universität von Mexiko veröffentlicht, 1989. 1992 begann ich zu komponieren, den ersten Teil der Oper. Ich bekam einen Auftrag des spanischen Radios. Ich gewann einen Wettbewerb für ein Hörspiel. So komponierte ich ein

Stück, und wir nahmen es im Dezember 92 auf. Und das ist der erste Teil der Oper, der Doloritas heißt. Doloritas ist die Mutter der Hauptperson, der Juan Preciado heißt, aber ich nenne ihn Quetzalcoatl. Eine Symbolfigur, die in das Jenseits geht, um nach seinem Vater zu suchen. In Doloritas ist das einzige, was wir hören die Stimme dieser Person. Der Mutter. Aber wir wissen, wenn wir das Buch lesen, daß die Mutter dieser Person schon tot ist. Im Verlauf der Entwicklung des Romans hören wir immer wieder die Stimme dieser Frau, die Geschichten erzählt über das Land, die Natur, über Dramen zwischen den Leuten. Was wir wissen, ist, daß sie da ist. Ich benutzte die Stimmen der anderen Leute als normale Stimmen, als Schauspielerstimmen, die sprechen, während die Stimme von Doloritas aus dem Jenseits kommt. Aus der Hölle. Sie wird von einem Kontrabaß begleitet, der repräsentiert ihren Sohn, der in die Hölle geht. Dieser Kontrabaß richtet sich langsam auf. Und dann legt er sich nach und nach auf einen Tisch. Und auf dem Tisch liegend wird dieser Kontrabaß gespielt. Das war nicht meine Absicht, eine dramatische Komposition für den Kontrabaß zu schreiben, der sich aufrichtet und hinlegt. Das kam wie von selbst. Als ich einen Kontrabaß auf einem Tisch liegen sah, dachte ich mir, daß ich ein toter Körper. Und das ist, was mit Juan Preciado passiert. Mit dieser Figur.

Musik:

miqí nahual - Todesengel für Kontrabaß solo - ein Teil der Oper Pedro Paramo aus dem Jahr 1995

Text:

E: Der zweite Teil der Oper heißt Susanna San Juan, eine

andere Fraufigur, von der auch der zweiten Teil des Buches handelt. Das ist die dritte Region, die murmujos, die Geräusche - dt. gerauschen...

U: Das Murmeln... ?

E. Murmeln... Stimmen von Leute. Das wird für 5 oder 6 Sänger sein. Ein langer Kompositionsprozeß. Meine Idee ist, die Oper nicht in einem traditionellen Theater aufzuführen. Ich war schon in vielen Orten in meinem Leben, und ein Ort, den ich besonders liebe, um diese Oper dort aufzuführen, ist in Berlin die Parochial-Kirche. Ein dramatisches, tragisches Gebäude. Es repräsentiert Zerstörung, eine ähnliche Zerstörung, wie wir sie in Mexiko erlebt haben. Die Idee ist, daß die Leute in die Halle kommen, und sie werden von Lautsprechern umgeben sein, über und um sie herum, und außerdem gibt es Musiker, die in der Halle verteilt sind in der Mitte, wo auch die Zuschauer sind, und irgendwie werden sie entdecken, daß sie in der Hölle sind. Denn zugleich werden sie Geräusche hören vom Flüssen, Schritte von Tieren oder Schritte von Leuten, also eine Topologie zwischen Leben und Tod. Und sie werden sich selbst in diese besondere Lage versetzt fühlen. Die Oper wird vielleicht eineinhalb oder eine Stunde und 50 Minuten dauern. Etwas weniger als zwei Stunden. Und erst dann wird es eine richtige Inszenierung und Lichtchoreographie geben und gewisse Handlungen, aber nur sehr wenig Handlung. Es wird nicht viel Aktivitäten geben, eher nur Bewegungen von Schatten. Und Lichtbewegungen und Klangbewegungen. Das gleiche, wie wenn du das Buch liest. Wenn du das Buch liest, ist deine Phantasie, deine Vorstellung aktiv und präsent, von dieser besonderen Welt, und du wirst Gesichter sehen, und Körper, die rennen, nicht unbedingt echte Körper, aber du kannst sie sehen, - - - die Essenz des Buches ist -

der ursprüngliche Titel von Pedra Paramos von Rulfo war die Murmeln - und dafür ist es ein Bild...

U: Eine Art Schatten von diesen Geistern, solchen Wesen, die nicht da sind, die trotzdem Geräusche verbreiten.

Vielleicht sogar nur Klangschatten, es sind nicht die Klänge selbst.

E: Ja, ganz genau, klingende Objekte, die es schon seit Jahrhunderten gibt.

U: Aber da kommt mir etwas in den Sinn, wenn du über die Zerstörung von Kulturen, dieser ursprünglichen Kulturen sprichst. Man kann die gleiche Sache auch von einer optimistischen Seite betrachten, indem man sagt, es gibt beide Kulturen in Mexiko, die spanische, die amerikanische und die ursprüngliche, alles gemischt, und lebendig - alles gleichzeitig. Während ich dir zuhörte, war mir das auf den Lippen, warum du es so pessimistisch ausmalst, indem du die Geister des Queztlacoatl und der anderen Götter in die Hölle verbannst, wo sie keine Chance haben, herauszukommen.

E: Das ist das Thema der Oper. Ich will nicht für meine ganzes Leben solche Musik komponieren. Das wäre keine schöne Lebensaufgabe. Das ist ein sehr tiefer und schmerzlicher Prozeß. Aber was ich sage, ist, daß diese Kultur existiert, diese indigene Kultur existiert in Mexiko mehr als die moderne Kultur. Die moderne Kultur ist (dt.) Verkleidung. Eine Maske, die keinen Gehalt hat, keine Bedeutung ... Ich finde sehr viel mehr Bedeutung in der ursprünglichen Kultur auf dem ganzen Kontinent. Die Beerdigungsmusik zum Beispiel der Porodos hat mich sehr inspiriert für Pedro Paramo. Sie haben etwas sehr ähnliches geschaffen, wonach ich suchte. Ich kopiere das nicht, ich nehme sie nicht als ein Vorbild, aber ich durchlaufe ziemlich ähnliche Prozesse der Phantasie, sogar von einer eher modernen zu eine antiken

resp. sehr alten Kultur. Das bedeutet nicht, daß meine Musik, oder die Musik, die ich noch schreiben werden, in Zukunft, so immer pessimistisch sein wird. Sie ist pessimistisch, weil das ist im ganzen die Lage, sie wie sie jetzt ist, ausdrückt. Ich habe nicht die Hoffnung in meiner Hosentasche.

Musik:

miqí nahual - Todesengel für Kontrabaß solo - ein Teil der Oper Pedro Paramo aus dem Jahr 1995

Text:

U: Ich kann deine Meinung nicht teilen, daß das moderne Leben keine Signifikanz hätte. Nicht nur in Mexiko, sondern vielleicht weltweit. Wenn du zum Beispiel an den zentralen Mythos des modernen Lebens denkst, der Fortschritt heißt. Besser. Schneller. Bequemer.

E: Billiger.

U: Billiger. Dann ist dieser Mythos sehr eng verbunden mit unseren religiösen Ansichten der letzten Jahrhunderte. Aber übersetzt von der religiösen Denkweise in eine alltäglichen Denkweise. D.h. wir hoffen, indem wir erfinden und neue Computer bauen oder was auch immer, kommen wir dem Paradies näher, hier und jetzt. Dem Paradies auf Erden. Und über die Kommunikation werden die Grenzen und Vorurteile verschwinden, das ist im allgemeinen die Hoffnung.

E: Das sind positive Aspekte.

U: Es gibt also Mythen, in unserem modernen Leben, die eine Menge Signifikanz haben. Du kannst sie kritisieren, und sagen, das ist eine Lüge, oder dieser Mythos des Fortschritts zerstört seine eigene Basis indem er so funktioniert, wie er es jetzt tut. Aber es ist nicht wahr, daß das moderne Leben keine Signifikanz hätte. Und es ist

auch keine Verkleidung, nein, es funktioniert sehr tief drinnen. In unserer Gesellschaft.

E: Was ich denke - wir sprechen von der Musik, die sehr niedrige Signifikanz von Musik oder Kultur, die jetzt in meinem Land produziert wird, oder sogar in Europa, oder sogar in den Vereinigten Staaten. Das ist doch unglaublich, daß die Vereinigten Staaten die größte Menge an Ressourcen haben, um Kultur zu produzieren, aber was tun sie, zumindest auf dem Bereich der Musik, die durchschnittlichsten Komponisten kommen von dort. Die Ausnahme wäre Nancarrow, der dieses Land verlassen hat, und der frei war seine Arbeit zu tun in Mexiko. Utopische Konditionen. Wir sind jetzt sehr sehr weit weg von dieser Utopie. Und ich denke, daß es eine Verpflichtung ist für Leute, die kritisieren wollen, diese Utopie aufrecht zu erhalten. Gegen die Realität der gegenwärtigen Gesellschaften. Es gibt sehr viele Dinge, von denen man sagen kann, daß sie sehr nützlich sind. Die Kommunikation über Computer und Telefone und alle Medien, Radio und so weiter und so weiter, und die Öffnung der Grenzen. Das ist sehr wichtig. Aber in der selben Zeit haben wir ein unermeßliche Kontrolle durch die Politik im menschlichen Leben, in der Ökonomie, wir werden kontrolliert wie noch nie in unseren Leben, die Institutionen werden Diktaturen für das Leben der Leute, wir arbeiten in diesen Zeiten für Diktaturen und wir können es nicht vermeiden. In Mexiko haben wir ein schreckliches System, wenn du an den Universitätssektor denkst. Du bekommst ein Viertel des eigentlichen Gehaltes, und wir werden von Stiftungen bezahlt, um das Gehalt anzuheben. Damit du das volle Gehalt bekommst. Aber wenn du in Rente gehst, bekommst du nur die Hälfte dieses Viertels des Gehaltes. Du wirst kontrolliert, um zu arbeiten und zu

arbeiten und zu arbeiten und immer mehr zu produzieren, und immer mehr, ohne daß der Inhalt wichtig wäre, oder ob es bedeutsam ist oder nicht. Sie schauen nur wieviele Bücher, wieviele Artikel, aber sie lesen sie niemals. Das ist wietestgehend die Philosophie unserer Zeit. Wie viel arbeitest, wieviel Bücher, wieviel Zeit, und wieviel produzierst du, wenn du ein Intellektueller bist, aber nicht, wie tief du gehst. Das ist vielleicht der Grund, nein, sicher ist das der Grund, einer der Gründe, warum ich so komponiere, wie ich es tue. Da nehme ich keine Rücksicht und gehe so tief wie ich es kann. Um nach innen voranzuschreiten und den Ohren die Idee zu geben, daß wir eine tiefgreifende Revolution durch die Imagination, die Phantasie verwirklichen können. Daß wir alle bestehenden Mächte der Kontrolle zerstören können, durch die Freiheit der musikalischen Komposition.

Musik:

miqí'nahual - Todesengel für Kontrabaß solo - ein Teil der Oper Pedro Paramo aus dem Jahr 1995

Text:

U: Das ist meine letzte Frage. Ist das auch eines der Gründe, warum deine Partituren so dermaßen schwierig aufzuführen sind. Das ist enorm. Ist's nicht möglich, das einfacher zu machen oder warum hast du diesen Weg gewählt, es so schwierig zu machen - oder denkst du einfach nicht daran, ob es schwer ist oder nicht, du folgst einfach deiner inneren Stimme.

37.2

E: Ich bin sehr stolz ein Komponist zu sein, der jede

einzelne Note oder Stimme singen kann, die er geschrieben hat. Ich kann alles den Musikern vormachen, sogar in den höchsten Lagen und extremen Instrumentaltechniken, ich kann immer erklären, was ich will. Und manchmal verstehen sie nicht, was ich will. Von einem Kontrabassisten zu verlangen in der selben Zeit mit zwei Bögen zu spielen und sie rhythmisch unabhängig voneinander zu bewegen - - - wir hatten sehr furchtbare Diskussionen darüber, Scodanibbio und ich, bei diesem Stück, er wollte es nicht spielen. Er sagte, ich spiele es nicht. Gut, sagte ich, dann spiels halt nicht, die Musik. Ich bin nicht daran interessiert, daß die Musik gespielt wird, sagte ich, ich interessiere mich fürs Komponieren. Aber was meine ich mit dem Komponieren. Die Phantasie in Wirklichkeit zu verwandeln, und dafür brauche ich eine Art von Klängen, die ich suche, die sehr nah an der menschlichen Stimme sind, zu der wirklichen menschlichen Stimme, nicht die Maske der Stimme, das ist ein riesen Unterschied. Deswegen ist es notwendig, daß ich sehr genau auf meine Gedanken höre, als ob ich ein Maler wäre, ich denke immer an Velazques, zum Beispiel, er war ein Maler der Wirklichkeit. Er malte die Gesichter genau so wie sie waren, oder die Kleidung, und so weiter. Dieses Modell die Wirklichkeit genau abzumalen, abzuzeichnen, was ich höre, das ist für mich eine Notwendigkeit. Die Musiker kritisieren das, aber sie spielens dann doch, aber ich muß den Leuten sagen, die drei Monate mit dem Einstudieren einer Partitur verbringen, daß ich drei Jahre gebraucht habe, das zu komponieren. Ich kann für nur eine Minute meiner Musik, die ich komponiere, 6 Monate brauchen. Warum nicht. Ich möchte nicht überheblich sein - aber ich möchte nichts machen, woran ich mich nachher nicht mehr erinnern kann. Ich muß mit meiner inneren

Notwendigkeit das konvertieren, was ich höre, was mich berührt, was anderen Leuten sich mitteilen kann. Für mich ist das Komponieren kein künstlicher Vorgang, es ist ein sehr realistischer Vorgang. Wenn die Musiker die Partitur vor sich haben, bin ich immer in der Lage zu erzählen, wovon das im einzelnen handelt. Ich habe viele viele Erfahrungen darin. Ich erinnere mich, in Donaueschingen war ein Posaunist, der erzählte mir, daß wir mein Werk streichen sollten, "weil du kein Komponist bist, du bist Chemist, ein Physiker, aber kein Musiker". Ich sagte, du solltest ein Posaunist sein, nicht ein Kritiker. Wenn du ein Kritiker sein willst, dann laß uns Kaffee trinken gehen, oder schreib in einer Zeitung. Aber jetzt erzähle mir mal, welchen Teil meiner Musik kannst du denn nicht spielen. Weil ich dir zeigen kann, wenn du ihn nicht spielen kannst, diesen Teil der Musik, und ich ihn aber singen kann, werde ich einen anderen Posaunisten engagieren. Also, ich bin absolut verantwortlich für die Musik, die ich schreibe, und ich weiß, daß alles möglich ist. Aber die Musiker haben nicht diese Haltung, sie haben immer die Idee, daß Musik einfach sein sollte, oder eben einfacher. Und wieviele Leute in der zeitgenössischen Musik schreiben eine sehr schwere Musik. Manchmal mit oder manchmal auch ohne Bedeutung. Für mich ist wichtig, daß meine Musik komplex wird, nicht weil ich nach Komplexität suche, aber sie wird reichhaltig, weil die Imagination uns immer sehr reichhaltige komplexe Dinge anbietet. Wenn wir träumen, ist das nie so einfach, wie du weißt. Alles bewegt sich auf seine besondere Weise, ohne daß wir es verstehen, und wir es transformieren müssen. Wie können wir Träume in Wirklichkeit überführen. Das ist der Prozeß, dem ich folge.

Sie hörten:

Julio Estrada Impetuoso - Poetik des Imaginären
Eine Sendung von Uli Aumüller über den mexikanischen
Komponisten Julio Estrada

Mit Ausschnitten aus folgenden Werken:

Yuunohuíse - Humus No. 1 für Violine solo aus dem Jahr
1989

Canto mnémico - fuge in 4 Dimensionen für Streichquartett
aus dem Jahr 1973

Yuunohuíse Óme yei nahui - Humus 1,2,3 & 4 für Quartett
bestehend aus Geige, Bratsche, Cello und Kontrabaß mit
konzertanter Bratsche aus dem Jahr 1983 bis 1990

und

miqí nahual - Todesengel für Kontrabaß solo - ein Teil der
Oper Pedro Paramo aus dem Jahr 1995

Es spielten Mitglieder des Arditti Quartetts und Stefano
Scodanibbio, Kontrabaß

Text und Regie, Uli Aumüller

Sprecher, Falilou Seck und der Autor

Produktion: inpetto filmproduktion 1999

Redaktion: Helmut Rohm

GEMA-Meldung:

Alle Musikbeispiele stammen von der CD Juli Estrada - Chamber Music for strings
Auvidis Montaigne MO 782056 LC 7496
Arditti-Streichquartett und Stefano Scodanibbio, Kontrabaß

- | | |
|---|-------|
| 1. Yuunohuí se für Geige solo | 8.37 |
| 2. Canto Mnémico für Streichquartett | 4.05 |
| 3. Yuunohuí se óme yei nahui für Streicherquartet | 6.01 |
| 4. Miqí nahual für Kontrabaß | 11.59 |