

Nahaufnahme

Julio Estrada

Monika Fürst-Heidtmann

Bei den „Weltmusiktagen“ der IGMN im Juli 2006 wurde seine Oper „Murmillos del Páramo“ aufgeführt, im Mai davor erstmals vollständig in Madrid, im September dann in Mexiko, danach in Venedig und an anderen Orten Europas und Amerikas. Und das, obgleich seine Oper mit konventionellen Mitteln weder zu verstehen noch aufzuführen ist und er als ebenso umworbener wie umstrittener Außenseiter gilt: Julio Estrada, 1943 in Mexiko geborener Komponist, Musikwissenschaftler, Kompositionslehrer und Forscher an der Universität von Mexiko (UNAM).

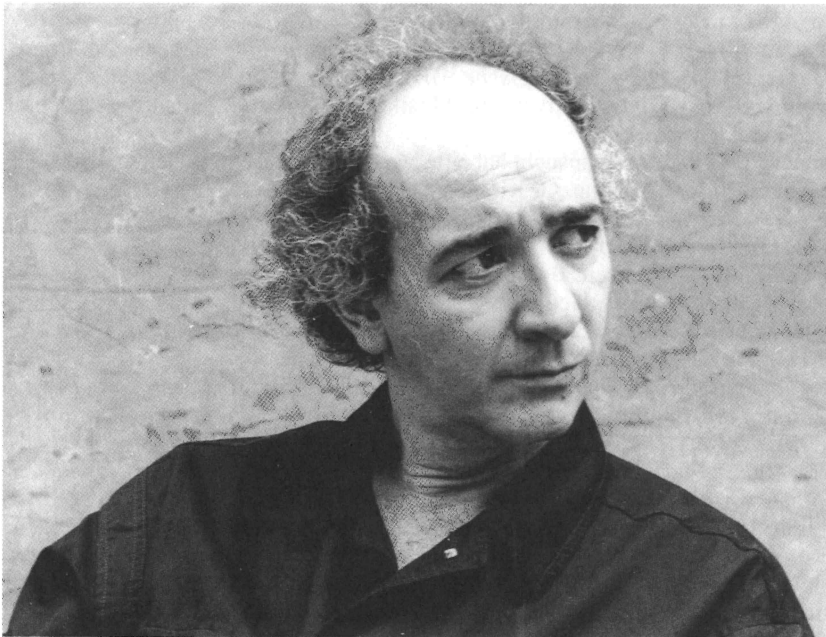


Abb. 1:
Julio Estrada

Als einer, der mit der so genannten „*música de arte*“ beschäftigt ist, lebt er in Mexiko – wie alle Komponisten Lateinamerikas – in einer quasi-kolonialen Situation. Denn er hat es mit einer Musik zu tun, die mit der Conquista auf den Kontinent gelangte und die dabei die autochthone Kultur überlagerte, verdrängte, wenn nicht zerstörte. Bei Julio Estrada ist das Dilemma besonders virulent, denn er ist Sohn von Spaniern, genauer von spanischen Exilanten, die vor dem Franco-Faschismus nach Mexiko emigrierten. Im Bewusstsein dieses Erbes hat er jedoch einen konstruktiven Ausweg gefunden: Er hat sich von einseitigen Bindungen an die europäische Musiktradition befreit und teils durch Einbeziehung peripherer Elemente, teils durch den Rückbezug auf die Wurzeln der mexikanischen Kultur auch das Unterdrückte oder gering Geachtete freigelegt und in seiner Musik wieder aufleben lassen. Mit Bedacht hat er sich den viel zitierten und in viele Sprachen übersetzten Roman „*Pedro Páramo*“ seines mexikanischen Landsmanns Juan Rulfo als Vorlage für seine Oper ausgesucht, ist dieses Buch doch essenzieller Ausdruck der Traditionen Mexikos und dessen mit der Conquista so leidvoll gewordener Geschichte. In seiner Oper will Estrada denn auch allen jenen Stimmen Gehör verschaffen, die erobert, vernichtet, kolonialisiert oder vergessen wurden.

Bis er dahin gelangte, hat er in der zeitgenössischen Musik Umschau gehalten. Nach einer Grundausbildung in Mexiko-Stadt studierte er Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre in Paris bei Nadja Boulanger, Messiaen, Pousseur und Xenakis, nahm im Nachbarland an Kursen von Stockhausen und Ligeti in Köln und Darmstadt teil, hörte in Konzerten viel neue Musik. Später gewann er während eines Aufenthaltes an der Stanford-University auch Einblicke in die Computermusik. Nach seiner Rückkehr nach Mexiko versuchte Estrada die aktuellen „westlichen“ Musikstile in seinem Heimatland zu etablieren, arbeitete in seinen Kompositionen und im Unterricht mit Improvisation, Aleatorik oder „kontrollierter Unbestimmtheit“. Erst allmählich wurde ihm bewusst, dass diese Techniken nicht seiner Lebenswirklichkeit entsprachen und seine koloniale Situation eher verstärkten. Mehr und mehr wurde ihm Iannis Xenakis zum Vorbild, der als Architekt, Musiker und griechischer Exilant in Frankreich lebte und einen ganz eigenen Weg beschritten hatte. Wie jener verbindet Estrada nun Komposition mit Wissenschaft, beginnt neben seiner Tätigkeit als Kompositionslehrer am Institut für Ästhetische Forschung der UNAM und später an einem eigens dafür eingerichteten „Labor für musikalische Kreation“ neue, an mathematischen und physikalischen Modellen orientierte Theorien und Computer-Programme zu entwickeln. Er verspricht sich damit eine größere Unabhängigkeit von der dominanten, „westlich“ geprägten musikalischen Sprache und von den Techniken der neuen Musik, für seine Kompositionen wie auch für Mexiko.

Auf dem von Xenakis entwickelten UPIC-System, das aufgezeichnete Linien und Figuren in Klänge zu verwandeln vermag, vollzog Estrada um 1980 in Paris dann eine radikale Wende: weg von den gegliederten Skalen und Intervallen hin zum Kontinuum der Tonhöhen – zu einem am physikalischen Fließen orientierten Glissando, das ihm größere Freiheit und Flexibilität im

Umgang mit dem musikalischen Material ermöglichte. Vorbereitet dafür war Estrada schon durch den ihm von Kindheit an vertrauten Flamenco und dessen „unreine“ Töne und Intervalle sowie durch die Mikrotonalität seines Landsmanns Julián Carrillo. Orientiert an einem Postulat von Karlheinz Stockhausen aus den 1950er Jahren wie auch an Henry Cowells in „New Musical Resources“ (1930) dargestellter Parallele zwischen Tonhöhen- und Tempo-Frequenzen, hat Estrada das übergangslose Tonhöhen-Kontinuum später auf den Rhythmus ausgedehnt, also auch Accelerandi und Ritardandi einbezogen, wobei Klang und Rhythmus bei ihm ineinander transformierbar sind und einen gemeinsamen Raum, eine „Makro-Klangfarbe“, bilden.

Natürlich hatten diese Forschungsergebnisse auch kompositorische Konsequenzen. In dem bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik 1999 uraufgeführten Stück „yuunohui’tlapoa“ für Tasteninstrumente etwa verbindet er das Kontinuum gemäß der skalengebundenen Klaviatur mit dem herkömmlichen Diskontinuum oder unterzieht in dem Schlagzeugstück „eolo’oolin“, das bei den Darmstädter Ferienkursen 2004 zu hören war, Klang und Rhythmus der gleichen kompositorischen Behandlung innerhalb eines räumlichen Feldes. Alles ist in Bewegung und in ständiger Veränderung begriffen, nichts ist fixiert oder präzise – ein Konzept, das der Komponist als musikalische Antwort auf unsere Zeit betrachtet.

Es versteht sich von selbst, dass eine solche Musik auch ein neues Aufzeichnungssystem benötigte. So zeichnet Estrada seine Kompositionen zunächst in einer dreidimensionalen Grafik auf, um sie dann in eine ausdifferenzierte Notation zu übertragen. Ähnlich wie beim UPIC-System verbindet sich das Visuelle mit dem Auditiven. Umgekehrt wie dort geht der Mexikaner jedoch vom innerlichen Hören einer imaginierten Musik aus, von Emotionen oder auch von der Beobachtung von Natur und Realität.

Denn Estrada hat sich nicht nur wissenschaftlich orientiert, sondern – worauf die fremdartigen Titel seiner Werke hinweisen – sich auch in kulturellen Überlieferungen und alten Mythen seines Landes umgesehen, an denen gerade Mexiko so reich ist wie kaum ein anderes Land in Lateinamerika. Um jenen teils verschütteten, teils zerstörten Traditionen näher zu kommen, hat er Feldforschung bei solchen indianischen Gruppen betrieben, die erst lange Zeit nach der Conquista entdeckt wurden und die deshalb in ihrer Kultur noch verhältnismäßig viele prä-kolumbianische Züge bewahrt haben. Von ihnen hat er gelernt, vom Elementaren auszugehen und die Natur als Vorbild und Gestaltungs-Modell in seine Musik zu integrieren. Deshalb werden Streichinstrumente bei ihm eher geschabt als gestrichen, ist auch sein Vokalstil durch eine mit Luft angereicherte, geräuschhafte Artikulation etwa direkt aus dem Rachen oder – wie beim Flamenco – aus der Kehle gekennzeichnet. An die Stelle des kultivierten, ästhetischen Tons und anderer Techniken der Zivilisation tritt bei ihm der unvermittelte direkte physische Ausdruck. Man kann ihn als „roh“ bezeichnen, aber auch als „authentisch“ oder „archetypisch“ auffassen.

So verbindet Estrada Avanciertes mit Elementarem, Forschung mit Kreation, Ratio mit Fantasie und Imagination, um daraus etwas Ungewohntes,

Neues zu machen. Dem west-europäischen Kunstkonzept und dessen implizitem „exklusivem“ Denken setzt er ein inklusives Sowohl-als-auch gegenüber und konventionelle Grenzen außer Kraft. Dies zeigt sich auch in seiner Oper, wo die (scheinbar) Lebenden eigentlich Tote sind, Traurig-Tragisches und Komisches, Menschliches und Unmenschliches, Realität und Irrealität bruchlos nebeneinander existieren oder ineinander übergehen – Äquivalent zu Rulfos „magischem Realismus“, vielleicht aber auch eine vielschichtigere Wahrnehmung unserer komplexen Wirklichkeit.