

Frau Musica (nova)

CD

Barfüßige Musik

Maria Cecilia Villanueva



María Cecilia Villanueva

Barfüßige Musik

IX MENO MOSSO $\text{♩} = 70$

Alto Fl.
Cl.
Bn.
Cb.

The image shows a page of musical notation for a concert. It features four staves: Alto Flute (Alto Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), and Cello (Cb.). The music is in 4/4 time and marked 'IX MENO MOSSO' with a tempo of 70 beats per minute. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamics markings like 'f' and 'mf'. The Alto Flute part starts with a circled '160' and a Roman numeral 'IX'. The Cello part starts with a circled '1' and a Roman numeral 'I'.

Frau
Musica
(nova)

Porträtkonzert · 17. November 2002 · Deutschlandfunk



María Cecilia Villanueva Barfüßige Musik

Porträtkonzert · 17. November 2002 · Deutschlandfunk

En línea (1999)

für Alt/Baßflöte, zwei Baßklarinetten,
Horn, zwei Schlagzeuger
und Kontrabaß

Travesía (1994)

für Klarinette, Violoncello und Klavier

Intonso (2001)

für Alt/Baßflöte, B-Klarinette,
Fagott und Kontrabaß

Thürmchen Ensemble

Leitung: Erik Oña

Tulipanes negros (1990)

für Baßklarinette und Kontrabaß

A cada brisa (1990)

für Altstimme, Altflöte, Baßklarinette
und zwei Vibraphone

En el gris (1992)

für zwei Schlagzeuger

En el gris

Die beiden Schlagzeuger ergänzen sich gegenseitig, indem sie sich das gleiche Material teilen. Der Titel „Im Grauen“ deutet eine Analogie zwischen dem Visuellen und dem Klanglichen an: Das ganze Stück wird von einer grundsätzlichen, aber fragmentarischen Monochromie durchdrungen. Innerhalb dieser grauen Monochromie tauchen Felder auf, die im Hinblick auf Klangfarbe and Dynamik unterschiedlich beleuchtet werden.

Tulipanes negros

Schon der Titel „Schwarze Tulpen“ weist auf eine Spannung zwischen dem Gegenstand, der Blume, und einer für sie ungewöhnlichen Eigenschaft, denn die Farbe Schwarz paßt nicht zu der Art von Schönheit, die von der Tulpe symbolisiert wird. Aus dem gleichen Grund sind so tiefe Instrumente wie die Baßklarinette und der Kontrabaß von ihrer Tradition her eher nicht zur Wiedergabe von melodischem Material im hohen Register bestimmt.

A cada brisa

Bei jedem Windhauch
bewegt sich der Schmetterling
auf dem Weidenbaum

HAIKU VON BASHÔ

Intonso

Zwei verschiedene Welten von großer Kraft und einzigartiger Schönheit gehen in diesem Stück eine Verbindung ein: die mittelalterliche Musik des Westens und die Koranrezitation aus dem heiligen Buch der Moslems. Beide werden abgelöst von jeder religiösen Funktion oder Konnotation gebraucht. In „Intonso“ sind beide Welten durch einen gemeinsamen Faden von Melodie und Linearität verknüpft. In anderen meiner Stücke spielt das melodische Element eine sehr wichtige Rolle, auch wenn es keine unmittelbaren Anspielungen auf Musik aus anderen Quellen gibt. Das Gleiche ist hier der Fall, aber vielleicht hat hier die Inspirationsquelle einige Spuren hinterlassen. In meinen früheren Stücken beruhte das lineare Element immer auf westlichen Grundlagen, während es in „Intonso“ einige Merkmale aus dem Mittleren Osten aufweist. Schon vor vierzehn Jahren, in der Zeit, als ich mein Universi-

tätsstudium beendete, hörte ich zum ersten Mal die Koranrezitation des berühmten Scheichs Abdelbasset Abdessamad. Diese Aufnahme auf Vinylschallplatte war eine der intensivsten und nachhaltigsten musikalischen Erfahrungen, die ich jemals gehabt habe. Viele Jahren später entdeckte ich eine CD-Aufnahme des Scheichs. Diese Wiederbegegnung erweckte in mir den Wunsch, ein Stück zu komponieren, das diese Eigenheiten, die auf mich vor vierzehn Jahren einen so großen Eindruck gemacht hatten, einfing: die Verbindung Klang/Stille in ihren vielfältigen Aspekten, die subtile Verzierung der melodischen Linie und ihr plötzliches Verstummen in eine Stille, die anwesend ist, aber nicht unterbricht. „Intonso“ ist ein Wort aus der Welt des Buchs und meint ein Buch mit unbeschnittenen Seiten. Als Titel für dieses Stück stellt es eine Analogie zwischen den unbeschnittenen Seiten eines Buchs und den Unterbrechungen in der Rezitation des Scheichs her. Diese Unterbrechungen sind so voller Musik, wie die ungelesenen Buchseiten voller Worte und Bedeutungen sind. Auf diese Weise geht die Rezitation des Scheichs trotz der Unterbrechungen weiter, so wie ich möchte, daß meine Mu-

sik trotz der Stille weitergeht. Als ob sie Unterbrechungen eines Kontinuums sind, das an einem anderen Ort erklingt.

Travesía

„Travesía“ (Durchreise) stellt ein reduziertes Klangmaterial vor, das von der vertikalen, akkordischen Ebene dominiert wird. Aus der ursprünglich vertikalen Ebene entwickelt sich nach und nach eine horizontale Ebene. Alle drei Instrumente nehmen mit unterschiedlicher Präsenz an diesem Prozeß teil. Diese beiden Ebenen erleben in sich selbst ständige Mikro-Transformationen. Der Wechsel zwischen den beiden Ebenen symbolisiert eine Reise durch eine Landschaft. Auf dieser Reise können sich verschiedene Eindrücke der Landschaft miteinander vermischen oder aber in ihrer Charakteristik erkennbar bleiben.

En línea

„En línea“ (auf der Linie) wurde 1999 im Auftrag des Festivals Neue Musik Rümelingen geschrieben. Das Stück ist als Überlagerung linearer Prozesse komponiert, die auf jedem Instrument mit mehr oder weniger melodischem Inhalt umgesetzt werden. Diese Prozesse werden manch-

Copyright 2000 Thürmchen Verlag Köln

mal in sich gegenseitig ergänzender Weise übermittelt: Jede Linie bildet den Teil einer einzigen Schicht. In anderen Momenten verschmelzen die Instrumente zu größeren melodischen Aggregaten. Als Resultat der Manipulation melodischer Linien entsteht

daher ein Netz von Texturen, die als Blöcke verschiedener Dichten gestaltet sind. Die vielen verschiedenen Weisen, in denen diese Prozesse sich entwickeln, stellen die Existenzberechtigung des Stücks dar.

Barfüßige Musik

MARÍA CECILIA VILLANUEVA
IM GESPRÄCH MIT GISELA GRONEMEYER

Aus was für einer Familie kommst du?
Wir sind eine typisch argentinische Familie aus der Mittelschicht. Mein Vater war Kinderarzt. Eine Zeitlang hatte mein Großvater eine Apotheke, und dort hat meine Mutter gearbeitet. Ich habe noch einen Bruder, der drei Jahre jünger ist. Mein Vater ist eine Mischung aus spanischem und italienischem Blut. Seine Mutter gehörte zur ersten Generation italienischer Einwanderer, die am Anfang des Jahrhunderts nach Argentinien kamen. Dieser Teil meiner Familie hat Musik in unser Leben gebracht, weil die Onkel meines Vaters Instrumente spielten, und ich so sehr früh mit Musik in Berührung kam. Meine Großtante spielte Klavier, und sie hat mich eigentlich in die Musik eingeführt.

Du bist also durch Menschen zur Musik gekommen, die selber, wenn auch nicht professionell, Musik gemacht haben.

Ja. Ich erinnere mich, daß meine Großtante vor allem Beethoven auf dem Klavier gespielt hat. Und natürlich haben wir Schallplatten gehört. In unserem Haus wurde ständig klassische Musik gespielt.

Du bist also in einer Art Großfamilie aufgewachsen.
Mehr im italienischen Stil, immer im Schoß der Familie. Das Problem war nur, daß meine Großtante und meine Großonkel schon sehr alt waren. Es gab einen großen Generationsunterschied. Die meisten von ihnen starben, als ich Kind war, und daher habe ich nur noch schwache Erinnerungen. Aber an das Klavierspiel meiner Großtante erinnere ich mich. Sie hat mich gelehrt, Musik zu schreiben, als ich noch gar nichts über Musik wußte. Und dann gab sie mir ihr Klavier und ich bekam Unterricht.

In einer Musikschule oder privat?
Privat. Ich hatte eine sehr gute Lehrerin, Leticia Corral, und das Klavierspielen hat mir Spaß gemacht.

Wie alt warst du da?
Ich habe mit zehn Jahren angefangen.

Und hast dabei das ganz normale Repertoire durchgenommen.

Sehr traditionell und sehr klassisch. Das war in La Plata, meiner Heimatstadt, die sechzig Kilometer südlich von Buenos Aires liegt. Danach habe ich meine Studien in Buenos Aires bei Elisabeth Westerkamp fortgesetzt und habe angefangen, Konzerte zu geben.

Das war alles noch während deiner Schulzeit. Was hast du gemacht, als du mit der Schule fertig warst?

Ich beabsichtigte zunächst, an der Universität weiter Klavier zu studieren. Im Grundstudium wurden verschiedene Kurse angeboten, darunter auch Komposition, und einen solchen belegte ich eben auch.

Nicht gerade, weil du einen Schaffensdrang in dir verspürt hättest?

Nein, das Komponieren war eher eine ganz neue Entdeckung für mich, weil mein musikalischer Hintergrund völlig traditionell war. Musik war für mich immer nur klassische Musik gewesen, und die Berührung mit neuer Musik beschränkte sich auf die einer Pianistin, also Bartók

und Debussy. Und im Alter von achtzehn Jahren und davor spielte ich natürlich lieber Debussy als Bartók. Daher war die zeitgenössische Musik für mich wirklich eine späte Entdeckung. Einer der Gründe könnte darin liegen, daß ich vorher immer nur privaten Musikunterricht hatte, auch Harmonielehre und solche Sachen, aber niemals in einer Institution. Als ich an die Universität kam, gab es Fächer, die für mich völlig neu waren, musikalische Analyse zum Beispiel. Das hat mir eine völlig unbekannte Welt eröffnet.

Die der zeitgenössischen Musik?

Dieser Kurs in musikalischer Analyse war deshalb interessant, weil er nicht in der grauen Vergangenheit anfing und das Studium bei der Ankunft im zwanzigsten Jahrhundert schon zu Ende war – er war eben nicht chronologisch angelegt. Wir haben mit zeitgenössischer Musik angefangen, mit einem Anknüpfungspunkt im späten neunzehnten Jahrhundert. Wir haben natürlich Strawinsky analysiert, die Wiener Schule, aber auch Satie, Nono, Varèse, Cage und Feldman. Das war wirklich wichtig für mich.

So kam dann irgenvann mal der Punkt, an dem du dich für das Komponieren entschieden hast.

Ja, nach zwei Jahren Grundstudium mußte ich mich für einen Weg entscheiden, entweder das Klavier oder die Komposition. Zunächst habe ich noch versucht, Komposition an der Universität und Klavier wieder privat zu studieren, aber nach einer Weile habe ich gemerkt, daß ich nicht beides auf dem gleichen Niveau tun konnte. Ich mußte mich entscheiden. Und ich entschied mich für Komposition und ließ das Klavierspielen sein. Natürlich spiele ich noch für mich, aber nicht als professionelle Interpretin.

Bei wem hast du dann Komposition studiert?

Die ersten beiden Jahre habe ich bei einer Komponistin studiert, María Teresa Luengo. Sie dienten eher zur Einführung in die Materie, während die Fortgeschrittenen vom Hauptlehrer Mariano Etkin unterrichtet wurden. Diese beiden ersten Jahre waren für mich wichtig, weil Luengo mich einfach ermutigt hat, weiterzumachen. Danach habe ich noch drei Jahre bei Mariano Etkin studiert, der mir in seinen

Analysekursen schon vorher die Ohren für die neue Musik geöffnet hatte. Das war sehr wichtig für mich, weil er die Stücke als Komponist betrachtet hat und nicht als Musikwissenschaftler.

Welche Musik hat dich beeinflusst?

Ich denke, zuerst Strawinsky, aber gleichzeitig, aus anderen Gründen, auch Satie, und natürlich Cage, Feldman, Nono und einige Stücke von Webern. Es gibt einige Aspekte darin, wie der Komponist diesen Klang, diese Farbe, diese Textur geschaffen hat, die mich interessieren.

Wie war der Kontakt zu deiner lateinamerikanischen Umgebung?

Wir haben andere lateinamerikanische Komponisten wie Coriún Aharonián entdeckt. Seine elektroakustische Musik zum Beispiel hat uns als Studenten sehr beeindruckt, und wir kannten natürlich die in Argentinien geborenen Komponisten Gerardo Gandini, Graciela Paraskevaidis und Eduardo Kusnir sowie andere lateinamerikanische Komponisten. Aber in Wirklichkeit ist es ein bißchen eine Schande, daß wir nicht mehr Kontakt zu anderen lateinamerikanischen Komponisten haben.

Besonders in Argentinien haben wir mehr Kontakt zu Europa als die anderen lateinamerikanischen Länder. Wenn wir über Argentinien reden, machen wir einen Unterschied zwischen Buenos Aires und dem Rest. Wir haben hier mehr europäischen Hintergrund. Zum Beispiel haben wir in Argentinien diese Mischung aus Spaniern und Italienern, die es in anderen lateinamerikanischen Ländern so nicht gibt. In Chile gab es keine italienischen Einwanderer, sondern eine Mischung aus Indio- und spanischer Bevölkerung. Wenn man nach Bolivien, Peru und in die Andenländer geht, ist die Indio-Kultur dort noch sehr stark. In Buenos Aires haben wir dagegen einen rein europäischen Hintergrund.

Das erste Stück in deinem Werkverzeichnis ist „Birlibirloque“, und gleich danach kam das Orchesterstück „Erosiones“. Sie sind beide noch im Studium entstanden, und ich finde es bemerkenswert, wie deine Stücke von Anfang an schon „fertig“ waren.

Für mich ist das auch merkwürdig, weil ich mich erinnere, daß alles sehr schnell ging. Ich studierte im vierten Jahr Komposition, wir haben insgesamt fünf, und in diesem

vierten Jahr mußten wir ein Orchesterstück schreiben. Ich habe das Stück nur geschrieben, um diese Anforderung zu erfüllen. Wenn ich an meine ersten Kompositionsversuche zurückdenke und dann das Orchesterstück sehe, habe ich in den zwei Jahren, die ich damals bei Etkin studierte, einen Riesensprung nach vorn gemacht. Vom allerersten Anfang an, schon in der Kompositionsklasse von María Teresa Luengo, mußten wir etwas Neues erfinden. Wir haben mit sehr einfachen Dingen angefangen, zum Beispiel nur mit einem einzigen Klang. Das Problem der Tonhöhen stellte sich für uns gar nicht, sondern wir arbeiteten eher mit Register, Klangfarbe, Textur, Dichte, und wir begannen mit ganz wenigen Klängen. Die Behandlung der Tonhöhen kam später, sie war gar nicht so wichtig, überhaupt nicht der erste Parameter. Kontrapunkt, Harmonie- und Formenlehre haben wir in anderen Kursen studiert, während wir hier mit der Aufgabe konfrontiert waren, etwas Neues zu schaffen und nichts aus der Vergangenheit zu reproduzieren. So war der Unterricht wirklich sehr praxisbezogen, in einer Weise, daß von Anfang an der Klang berührt wird. Man steht gleichsam vor einem

leeren Blatt Papier. Und in den letzten drei Jahren meines Studiums habe ich diese Erfahrungen zu etwas Komplexerem verarbeitet. In dieser Zeit sind meine ersten Stücke entstanden.

Aber wiederum nicht aus einem Bedürfnis heraus, Stücke für diese Besetzungen zu komponieren, sondern einfach als Aufgabenstellung.

Neben dem Orchesterstück stand auch noch ein Stück für unser studentisches Kammerensemble, an dem sich vor allem junge Dirigenten erproben sollten, auf dem Kompositionsplan. So entstand „Birlibirloque“ innerhalb von vier Tagen für die Besetzung dieses Ensembles, und ich reichte es bei einem Kompositionswettbewerb des Katalanischen Komponistenverbands ein, der gerade ausgeschrieben war. Es erhielt den zweiten Preis und ich bekam meine erste professionelle Aufführung. Dadurch ermutigt, habe ich „Erosiones“ zum „Forum junger Komponisten“ des Westdeutschen Rundfunks eingesandt. Die Jury hat das Stück ausgewählt und es wurde im Oktober 1989 in Bonn uraufgeführt. Es war natürlich schön zu wissen, daß ich ein Orchesterstück schrei-

ben konnte, auch wenn ich von allein vielleicht gar nicht auf die Idee dazu gekommen wäre.

Es heißt, daß man in Lateinamerika eigentlich kein Orchesterstück schreiben kann, weil niemand es aufführt.

Das ist richtig, es gibt kaum Chancen, dort ein Orchesterstück aufzuführen. Es klingt ein bißchen verrückt, wenn man all die Zeit und den Aufwand rechnet, und dann wird es nie gespielt. Aber in diesem Fall war es ja nur eine Übung, ein Pflichtstück. Sonst komponieren wir meistens für Kammerensemble, aber auch solche Stücke haben es schwer, in Argentinien aufgeführt zu werden.

Die Elemente deines „Personalstils“, wenn man so will, sind eigentlich alle schon in deiner ersten Komposition vorhanden und beschreibbar.

Für jedes Stück habe ein Grundkonzept von der Textur oder Farbe oder Instrumentation ausgearbeitet. Insbesondere die Instrumentation ist sehr wichtig für mich. In der Hauptsache geht es dabei nicht um Tonhöhen, sondern eher um die Spielweise oder die Farbe oder die Kombination zwischen Instrumenten. In „Birlibirloque“

hatte ich zum Beispiel die Idee einer sehr langen, ununterbrochenen Kette von Achtelnoten in der Bratsche. Mit sehr kleinen Intervallschritten ist sie in kontinuierlicher Bewegung.

Dagegen setzen sich Streicher, Klavier, Holz- und Blechbläser mit einer jeweils eigenen Klangcharakteristik ab.

Sie stellen verschiedene Klangobjekte dar. Ich arbeite mit Klangobjekten, die ich mit anderen verbinden kann oder auch nicht, und die einander überlagern. Sie sind immer an bestimmte Instrumente oder ein bestimmtes Material gebunden, und ich verwende sie sehr isoliert. Ich kann keinen langen Prozeß ohne Pausen komponieren, sondern denke eher in Abschnitten. Es geht immer um Klangobjekte. Die Art, wie ich ein Objekt mit einem anderen verbinde, ist in jedem Stück verschieden. Ich arbeite viel mit Variation, man kann es minimale Variation nennen. Der Hörer verliert nie den Faden, wo das Objekt herkommt, so daß es sich nicht groß verändert. Immer, wenn das gleiche Objekt wieder erscheint, ist es erkennbar, so als ob man einen dreidimensionalen Gegenstand von verschiedenen Seiten aus betrachtet.

Wie bist du auf die Idee gekommen, diese Klangobjekte zu verwenden?

Während meiner Studienzeit war ich sehr von Strawinskys Formbehandlung beeinflusst, diese Art, sehr kontrastierende Dinge zusammenzufügen, aber auch Satie ist ein Meister subtiler Veränderungen, vor allem in seinen langen Stücken. Vielleicht ist es auch auf den Einfluß von Mariano Etkin und die Art, wie wir an Musik herangehen, zurückzuführen, nämlich daß wir nicht primär in Tonhöhen, sondern in Klangfarben und Texturen denken.

Welches Konzept liegt der Komposition von „Erosiones“ zugrunde?

Das Stück ist zwar für großes Orchester komponiert, aber ich setze es nur in kleinen kammermusikalischen Gruppen ein. Ich wollte bewußt vom Klangbild des großen Orchesters wegkommen. Deshalb verwende ich im ersten Teil keine Violinen, gerade weil sie in der traditionellen Orchestermusik eine so bedeutende Rolle spielen.

Die Idee des Stücks ist also eher negativ definiert.

Eigentlich nicht. Es geht in diesem Stück

um den positiven Gebrauch der verschiedenen Register – hoch, mittel, tief – und minimale Veränderungen der Klangfarbe. Ich behandle die Orchesterinstrumente nicht als Individuen, die ihre eigene Stimme spielen, sondern als Teile eines Ganzen. Ich verwende verschiedene Orchestergruppen, um Farbunterschiede im gleichen Register, in den gleichen Noten hervorzuheben. Es geht in diesem Stück um Spannungen, Texturen und Dichten, um verschiedene Kombinationen von Instrumenten. Nicht die einzelnen Töne sind wichtig, sondern ihr Zusammenklang.

Wenn du anfängst, ein Stück zu komponieren, hast du dann schon einen Plan im Kopf?

Ich habe eine einfache Grundidee und entwickle das Stück daraus im Moment des Komponierens. Die Idee von „Tulipanes negros“ ist zum Beispiel, eine Kontrabaßmelodie aus Flageolettönen zu schreiben, die vom Instrument selbst auf seinen tiefen Saiten begleitet wird. Das Register eines Klangs spielt für mich eine große Rolle. Ich lasse die Instrumente oft in ungewöhnlichen Registern spielen. Die Spannung, die durch diese Klangqualität

entsteht, interessiert mich. In „Tulipanes negros“ verwende ich den Kontrabaß in sehr extremer Weise. Nicht, daß ich versuche, neue Spieltechniken zu finden, sondern ich bin daran interessiert, auf diese Weise neue Farben für das Instrument zu finden.

Dieses Stück weist auf einen weiteren Aspekt deines Komponierens, nämlich den melodisch-linearen. Ein wieder anderer Baustein wird in „En el gris“ deutlich.

Ich verwende in diesem Stück zwei Schlagzeuge und versuche, sie zu einem einzigen Instrument zu verschmelzen, wobei ich es im wesentlichen auf Marimba, Vibraphon, Gongs und Kuhglocken reduziert habe. Das Resultat entsteht aus der Zusammenwirkung unterschiedlicher rhythmischer und melodischer Muster der beiden Spieler. Der Titel „En el gris“, Im Grauen, bezieht sich auf die Einfarbigkeit der Farbe Grau. Ich hatte mehr oder weniger die Idee, diese in Musik zu übersetzen.

Keine sehr freundliche Farbe.

Nein, aber ich liebe das Graue und das Schwarze. Grau ist nicht schwarz und nicht

weiß, sondern liegt in der Mitte. Das Stück hat damit zu tun, weil es eine Mitte zwischen den beiden Spielern sucht und weil es in dieser Verschmelzung zwischen ihnen eine neue Farbe findet.

Du hast für Schlagzeug einiges komponiert, und auch andere Instrumente werden in deinen Stücken oft perkussiv behandelt. Welche Vorstellungen verbindest du damit?

Das Schlagzeug besteht aus einer Vielzahl von Instrumenten, aber immer, wenn ich damit arbeite, habe ich die Vorstellung, es ist ein großes Instrument. Ich bin nicht an den isolierten Instrumenten interessiert, sondern an dem Klangergebnis, das herauskommt, wenn sie zusammenwirken.

In „A cada brisa“ wird diese Verschmelzung zweier Interpreten auf wieder andere Weise durchgespielt.

Das Stück ist ursprünglich für Altflöte, Stimme, Baßklarinette und zwei Vibraphone geschrieben. Weil es in Buenos Aires unmöglich war, zwei Vibraphone aufzutreiben, habe ich die eine Stimme für Bratsche umgeschrieben, und nur in dieser Version ist es bislang aufgeführt worden.

Im Vordergrund der Bühne knien die Flötistin und die Sängerin. Sie teilen ihre Rollen insofern, als die Sängerin durch eine Flöte singt und auch die Flötistin zu singen hat, so daß man nicht immer erkennt, wer was tut. Dieses Stück ist wieder mehr horizontal gedacht, indem es eine Art Hauptmelodie gibt, die von einem zum anderen fließt.

Was bedeutet der Titel?

Als ich dieses wunderbare Haiku von Bashô gelesen habe, „Bei jedem Windhauch bewegt sich der Schmetterling auf dem Weidenbaum“ war ich sehr beeindruckt von dieser Synthese zwischen winzigen Bewegungen und unbeweglichem Verharren an der gleichen Stelle. Diese Spannung zwischen Bewegung und Ruhe war der Ausgangspunkt für das Stück. Ich denke, dieses Haiku ist eine wunderbare poetische Synthese meiner musikalischen Vorstellungen, was gleich ist und was nicht. So habe ich die erste Zeile dieses Haikus als Titel des Stücks genommen. Diese winzigen Veränderungen werden melodisch sehr langsam entwickelt. Die Musik bewegt sich immer weiter, aber gleichzeitig bleibt man mehr oder weniger am gleichen Ort.

In welchem Verhältnis stehen die Baßklarinette und die Vibraphone zu den Solisten?

Die anderen Instrumente sind in einiger Entfernung von den Solisten aufgestellt. Sie sind wie ein Echo, wie Schatten. Manchmal wirkt dieses Echo präsenter oder es entwickelt sich selbst zu einer komplexeren Linie, die es mit den Vordergrundinstrumenten teilt. Mit anderen Worten, auch die Schatteninstrumente führen ihr eigenes Leben, und das Ergebnis ist ein komplexes Netz von verschiedenen Rollen, die gleichzeitig gespielt werden. Dieses ist eines meiner melodischen Stücke, in dem es auch Melodiezitate aus verschiedenen Quellen gibt.

Man kann deine Musik in einem Spannungsfeld zwischen horizontalem und vertikalem Denken sehen. „Travesía“ ist das erste Stück, in dem du den Weg von der Vertikalen in die Horizontale gleichsam auskomponiert hast.

Es gibt darin drei Instrumente: Klarinette, Violoncello und Klavier. Zwei davon, das Klavier und das Violoncello, können mehr als einen Ton gleichzeitig spielen. Daher benutze ich diese Instrumente am Anfang

in einer sehr perkussiven Weise, während die Klarinette wie der horizontale Schatten dieser Blöcke erscheint. Aber im Verlauf des Stücks bewegt sich jedes Instrument in seiner eigenen Zeit und Geschwindigkeit ganz langsam auf die horizontale Ebene zu. Das ist eigentlich sehr einfach.

Wir haben dein Porträtkonzert mit dem Titel eines deiner frühen Stücke überschrieben, „Barfüßige Musik“.

Kann man sagen, daß dieser Begriff für deine ganze Musik bezeichnend ist?

Ich mag diesen Titel immer noch sehr, mehr als das Stück. Obwohl inzwischen dreizehn Jahre vergangen sind, reflektiert er immer noch einige der Kennzeichen meiner Musik: eine Musik, die nicht ornamental ist, sondern auf wenige Materialien reduziert, aber diese werden ständig Variationsprozessen unterworfen, minimalen Variationen. Ich finde, der Titel „Barfüßige Musik“ paßt auch zu meinen neueren Stücken. Natürlich sind sie anders, kunstvoller gearbeitet, obwohl dieses Grundprinzip von Beschränkung in der Wahl des Ausgangsmaterials und der Konzentration auf einige seiner Merkmale immer noch gilt. Von Anfang an war ich an Linien

interessiert, an Melodien, und man kann diese linearen Entwicklungen vor allem in den letzten Stücken hören.

Heißt das, deine Musik ist in den letzten Jahren komplexer geworden?

Ich denke immer noch, daß die Idee von Wiederholung und Variation für meine Arbeit wesentlich ist. Diese Art von minimaler Variation und nicht entwickelndem Prozeß bewirkt, daß das allgemeine Ergebnis eher statisch ist, aber zur gleichen Zeit ist das Material in ständiger innerer Bewegung, und diese ist in der Tat komplexer geworden. Natürlich hat das auch mit der Qualität und Quantität der Variablen zu tun, die diesen Variationsprozessen gleichzeitig unterworfen sind. In diesem Sinn hat die Komplexität zugenommen, aber die Grundidee einer begrenzten Menge an Material, Variation und einander überlagerten Schichten bleibt. Schon in meinem frühen Stück „Tulipanes negros“ gibt es eine sehr einfache und klare Melodielinie, die sich in den neueren Stücken, wenn auch wieder anders, fortsetzt.

Wie zum Beispiel im Stück „En línea“?

Für dieses Stück habe ich die Idee gehabt, gleichzeitig mit Blöcken und Linien zu arbeiten.

Darum gibt es drei Schichten.

Ja. Obwohl es in klar getrennten vertikalen Blöcken angelegt ist, gibt es diese Bewegungen innerer Linien, die langsam hervortreten und wahrnehmbar werden. Die Bläser, das Schlagzeug und der Kontrabaß stellen die drei Schichten dieser Blöcke dar, aber natürlich gibt es verschiedene Arten der Interaktion zwischen ihnen. Ich mag den Kontrabaß sehr, er spielt in meinen Stücken immer eine besondere Rolle. Dieses Mal bewegt er sich hauptsächlich im sehr, sehr tiefen Register, in einer sehr schroffen und brutalen Weise ...

... wieder in einem Extremzustand.

Ich mag solche Extreme.

... wie Flageolets, Obertöne. Du stellst das ganz Hohe gern dem ganz Tiefen gegenüber.

Und manchmal gibt es nichts dazwischen. Ich mag diese Spannung, die sich aus der Arbeit mit so extremen Registern ergibt.

Darum spielt in dem Stück „Intonso“ auch das Fagott die Hauptrolle.

Die Ausgangsidee für dieses Stück kommt aus der arabischen Welt. Ich war sehr beeindruckt, als ich als Studentin die Aufnahme einer Koranrezitation durch einen berühmten Scheich hörte: seinen wundervollen Gesang mit all den kleinen Variationen und verschiedenen Arten melodischer Verzierung. Besonders beeindruckt hat mich, daß jeder Satz oder Abschnitt in einer abrupten Stille endet. Aber diese Stille ist eine wunderbare Fortsetzung des Gesangs, sie unterbricht die Musik nicht, sondern folgt ihr, sie ist voller Musik und voller Leben. Diese Momente der Stille sind eng an den Gesang gebunden, weil sie fast die gleiche Länge haben wie der Abschnitt, der unmittelbar vorher gesungen wurde. So ist die Stille jeweils unterschiedlich lang, abhängig von der Dauer der Gesangsabschnitte. Als ich die gleiche Aufnahme vierzehn Jahre später auf einer CD wiederhörte, beschloß ich, diese Art der Rezitation und ihre Verwendung der Stille – diese hat immer eine wichtige Rolle in meiner Musik gespielt – als Ausgangspunkt für ein neues Stück zu nehmen, in dem die Instrumente eine einzige, aber

mehr verzierte Melodielinie spielen. Natürlich hatte ich nicht vor, diese Art der Rezitation einfach nur nachzuahmen.

Aber diese Verzierungen sind schon vom orientalischen Vortragsstil beeinflusst.

... der Sprachmelodie ...

Das entfernt sich ein bißchen von der Idee einer „barfüßigen Musik“.

Ja, die Zeit vergeht ... Aber wenn ich sage, daß dieses Stück ornamentaler ist als „Música descalza“, meine ich den Grad der Ausarbeitung des Materials. Während ich in „Música descalza“ zum Klangresultat auf eher einfache und direkte Weise gekommen bin, ist „Intonso“ viel differenzierter, was das Innenleben der gesamten Linie angeht. Ich kann sagen, daß „Intonso“ subtiler ist oder sich zumindest auf eine tiefere Ebene der Klangkonstruktion, eine Ausschmückung des Klangs, eine Schatten-Ebene einläßt. Diese Verzierungen gehören zur Musik selbst, man kann sie nicht einfach über die Musik stülpen. Ich denke, sie sind das Herzstück der Musik.

Und wie hast du diese Rezitation dann auf die Instrumente verteilt?

Das Fagott spielt hier, wie gesagt, die Hauptrolle. Es repräsentiert in gewisser Weise die Singstimme, es ist der Scheich, und sein Schatten ist der Kontrabaß. Es gibt zwei Schatten-Ebenen, die eine ist der Kontrabaß und die andere besteht in Flöte und Klarinette, sie sind die Schatten von allem, also die Echos dieses Gesangs.

Ähnlich wie die Vibraphone und Baßklarinette in „A cada brisa“.

Es ist die gleiche Idee, ja. Die lineare Kontinuität wird hauptsächlich durch die beiden sichtbaren Instrumente gewährleistet: das Fagott und den Kontrabaß. Sie teilen die Melodie, während die anderen beiden Instrumente im Verborgenen spielen. Sie übernehmen den Part der schattierten Verzierung, sie verändern die Farbe und Dichte der Melodie. Auch hier gibt es Haupt- und Nebenrollen, aber sie dienen einem einzigen Resultat: der Melodie.

Wenn Flöte und Klarinette hinter Stellwänden spielen, hat das nur akustische Gründe?

Nein, es gibt auch einen visuellen Aspekt

in diesem Stück, der mit der Spannung zu tun hat. Flöte und Klarinette spielen nicht so häufig, so daß das Stück eher ein Solo für Fagott und Kontrabaß darstellt. Wenn es vier Instrumente gibt und zwei davon lange Zeit nicht spielen, stören sie irgendwie. Für mich war es klar, daß sie die Spannung herabsetzen, wenn sie sichtbar sind.

Sind die Musiker koordiniert?

Ja, über eine Videokamera. Das Stück ist sehr schwierig.

Worin besteht die Schwierigkeit?

Sich zu koordinieren und zur gleichen Zeit ein sehr flüssiges Gesamtergebn, wie eine sehr einfache Melodie, zu präsentieren. Rhythmisch, im Sinne von Dauern gesehen, ist es sehr kompliziert. Es gibt viele verschiedene Geschwindigkeiten und ständige Wechsel der Dauern. Ich arbeite wieder mit minimaler Variation.

Und das gilt für alle Instrumente?

Sie alle haben die Vorstellung gemeinsam, Klangwellen zu bilden, die kommen und gehen. Jeder nimmt in verschiedenen Momenten und Weisen an diesem fließenden – und gleichzeitig unterbrochenem – Ge-

sang teil: durch Veränderungen der Farbe, Dauern und Verzierungstechnik.

Das alles geht oft im Unisono vor sich. Ja, in dieser Hinsicht ist „Intonso“ eines meiner extremen Stücke. Vielleicht kann ich sagen, daß es eine Art Schatten-Harmonie gibt. Sie ist anwesend, aber man kann sie nicht sofort wahrnehmen. Man spürt etwas, das mit Dichte zu tun hat, mit den verschiedenen Klangfarben, die zur gleichen Zeit hörbar sind, nicht aber die Tonhöhen sind verschieden. Ich versuche, diese Art von Schatten oder Farbdichte durch Instrumentation in fast der gleichen Tonhöhe oder durch Resonanzen zu erreichen und nicht durch verschiedene Tonhöhen, die zusammenklingen.

So gibt es zwischen deinen Stücken immer wieder Quer- und Rückverbindungen.

Bei diesem Porträtkonzert denke ich zum ersten Mal darüber nach, was zwischen meinen frühen Stücken und den letzten passiert ist. Natürlich gibt es verschiedene Arten von Verbindungen, aber grundsätzlich denke ich, daß der gemeinsame Nenner die linear-melodische Entwicklung ist und auch die verschiedenen Perspektiven,

die sich durch minimale Veränderungen von Dingen ergeben, die gleich scheinen und es doch nicht sind.

Und die erreichst du im wesentlichen durch die Instrumentation.

Ja, sie ist ein wesentliches Element meines Komponierens. Ich kann mir nicht vorstellen, ein Konzept in eine Instrumentation zu übersetzen, sondern die Instrumentation ist mein eigentlicher Ausgangspunkt. Wie das Posaunenglissando in „Partida“. Wenn ich die Besetzung festlege, ist darin bereits eine wesentliche Information enthalten. Ich denke nicht in primär in Tonhöhen, sondern in Farben.

Das heißt auch, daß dein musikalischer Ansatz eher konkret als abstrakt ist.

Ich denke schon. Was das Klangmaterial selbst angeht, verstehe ich es wirklich körperlich.

Kann man diese Qualität als spezifisch lateinamerikanisch sehen?

In Lateinamerika sind wir diese Art konkreten Denkens mehr gewohnt. Ich denke, das unterscheidet uns von europäischen Komponisten. Wir haben einen anderen

Ansatz. Vielleicht hat das auch mit den außermusikalischen Problemen zu tun, aber wir haben einen anderen Lebensstil, eine andere Art, zu überleben.

Hast du das Gefühl einer Identität als Lateinamerikanerin?

Das ist das Problem der Generation vor mir. Ich brauche diese Identitätsdiskussion mit mir oder mit anderen Leuten nicht. Ich schreibe Musik nicht, um zu sagen, ich bin eine lateinamerikanische Komponistin. Natürlich bin ich Argentinierin, Lateinamerikanerin, aber ich versuche nicht, das in meiner Musik zu betonen. Es ist sowieso da. Ich reflektiere das nicht in meiner Musik. Für die Generation vor mir war das ein großes Problem und auch ein Kampf, aber jetzt ist es anders. Ich schreibe Musik. Und diese Musik ist natürlich anders als die europäische, aber ich schreibe sie nicht, um mich zu unterscheiden, sondern weil ich sie mag und weil ich sie brauche.

Wie ist die Situation für Komponisten in Argentinien heute?

Ich denke, wir haben es immer schwer gehabt, aber in unterschiedlicher Weise. Minimale Variation. Es gibt keine Kultur-

förderung mehr und nur noch wenige Konzerte. Junge und nicht so junge Komponisten haben es gleich schwer, besonders, wenn sie nach einer Aufführungsmöglichkeit suchen.

Denkst du manchmal daran, Argentinien zu verlassen?

Ich habe das Gefühl, daß mein Leben zweigeteilt ist. Ich lebe in Argentinien, aber als Komponistin existiere ich dort eigentlich nicht. Obwohl ich dort einen Namen habe, weil meine Musik hier in Europa gespielt wird, aber nicht in Argentinien. Meine Musik wurde dort zuletzt im Jahr 1994 aufgeführt und natürlich habe ich seitdem viele neue Stücke komponiert, aber aus verschiedenen Gründen war es nicht möglich, sie in Argentinien aufzuführen. Andererseits lebe ich nicht in Deutschland, aber meine Musik wird hier regelmäßig gespielt. Das ist ein sehr merkwürdiges Gefühl, hier bin ich eine Komponistin und in Argentinien bin ich keine Komponistin oder zumindest keine sehr bekannte Komponistin. Bis jetzt schien das kein Problem für mich zu sein, ich konnte mit diesen beiden Situationen leben. Ich lebe in einem Land mit vielen Problemen, aber ich bin

dort zuhause; zur gleichen Zeit kann ich einen Teil meines Lebens dort nicht wirklich, und natürlich ist das ein wichtiger Teil. Der andere Teil meines Lebens ist mit einem Land verbunden, das weit weg von Argentinien ist. Es klingt brutal, aber es ist wahr: In Argentinien existiere ich als Komponistin nicht, und das ist wie Sein oder Nichtsein zur gleichen Zeit. Meine Musik ist in Deutschland, aber nicht mein Leben, und mein Leben ist in Argentinien, aber nicht meine Musik. Das ist schon kompliziert.

María Cecilia Villanueva

1964 in La Plata (Argentinien) geboren, studierte sie dort von 1974 bis 1977 Klavier bei Leticia Corral, anschließend bis 1985 in Buenos Aires bei Elisabeth Westerkamp. Als Solistin gab sie in Argentinien zahlreiche Konzerte. Von 1983 bis 1989 studierte sie Komposition an der Universidad Nacional in La Plata bei María Teresa Luengo und Mariano Etkin. Als Stipendiatin war sie unter anderem 1994/95 an der Akademie Schloß Solitude in Stuttgart, 1996 im Künstlerhof Schreyahn und 2003 im Künstlerdorf Schöppingen zu Gast.

Ihre Werke wurden mehrfach ausgezeichnet und auf internationalen Festivals wie der Pro Musica Nova, Bremen 1992; Festival Latinoamericano de Música, Caracas 1993 und 1998; MusikTriennale, Köln 1994; Donaueschinger Musiktage 1996; Wien Modern Festival 1996; Musik-Biennale Berlin 1997; Rümelingen Festival, 1997 und 1999; „Sonidos de las Américas“, New York 1998; Frau Musica (nova), Köln 1998; Europäischer Musikmonat, Basel 2001; 4° Encuentro de Compositores Latinoamericanos, Belo Horizonte, Brasilien, 2002. Ihre Musik wurde aufgeführt vom Auryon-Quartett, Ensemble Avantgarde, Ensemble Aventure, Freiburger Schlagzeug Ensemble, Ensemble Modern, musikFabrik NRW, Ensemble Resonanz, Thürmchen Ensemble, Orchester des WDR, RSO Frankfurt und Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Von 1993 bis 1995 war sie Dozentin für Notationskunde am Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea in Buenos Aires. 1998 und 1999 gab sie ein Kompositionssseminar an der Escuela Universitaria de Música in Montevideo. Seit 1994 hat sie einen Lehrauftrag für Komposition an der Universidad Nacional in La Plata.

Thürmchen Ensemble

1991 von den Komponisten Carola Bauckholt und Caspar Johannes Walter und dem Dirigenten Roland Kluttig gegründet, widmet sich das Thürmchen Ensemble der zeitgenössischen experimentellen Musik. Die Vorlieben des Ensembles für Werke, die ästhetisch eigenwillig sind und kompositorisch Neuland erobern, dokumentieren sich in den mehr als einhundert Uraufführungen und zahlreichen deutschen Erstaufführungen der letzten Jahre – das Thürmchen Ensemble fördert gezielt Komponistinnen und Komponisten aus verschiedenen Ländern, die hierzulande weniger bekannt sind.

Die Spannweite der Programme reicht vom Solo- bis zum dirigierten Ensemblestück, von „klassischer“ Kammermusikbesetzung bis zu inszeniertem Musiktheater. Schwerpunkte der Ensemblearbeit sind Porträtkonzerte von Komponisten – bis jetzt wurde unter anderem Musik von Carola Bauckholt, Helmut Oehring, Thomas Stiegler, Manos Tsangaris, María Cecilia Villanueva oder Caspar Johannes Walter vorgestellt –, experimentelle Musik, die oft ungewöhnliche Ausdrucksmittel, Arbeitsweisen und Produktionsformen verlangt.

In vielen Konzerten erweitern die Musiker ihr Instrumentarium durch Zusatzinstrumente, Geräuscherzeuger und stimmlichen Einsatz und erschließen so für ihre Interpretationen spezielle Klangwelten.

Weitere Schwerpunkte sind neue Musiktheaterformen, die durch Video, durch szenische Elemente oder durch besondere Raumbezogenheit eine visuelle Ebene zum Bestandteil der Komposition machen, sowie Eigenproduktionen – das Thürmchen Ensemble entwickelte und produzierte die beiden Musiktheaterstücke OPST (Köln 1994) und Lauschangriff (Witten 1995).

Unter anderem spielte das Thürmchen Ensemble im Leipziger Gewandhaus, bei den Dresdner Musikfestspielen, bei den Dresdner Tagen für neue Musik, bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik, bei den Stuttgarter Tagen für neue Musik, bei dem Festival Artgenda in Kopenhagen, in der Villa Massimo in Rom, bei der Konzertreihe Neue Horizonte in Bern, beim Westfälischen Musikfest, beim Rheinischen Musikfest und der Kölner Musik-Triennale.

Thürmchen Ensemble

Truikje van der Poel – *Stimme*

Evelin Degen – *Flöte*

Diego Montes – *Klarinette*

Georg Mayer – *Klarinette*

Beatrix Lindemann – *Fagott*

Urla Kahl – *Horn*

Caspar Johannes Walter – *Violoncello*

Miriam Shalinsky – *Kontrabaß*

Dorothea Eppendorf – *Klavier*

Thomas Meixner – *Schlagzeug*

Dirk Rothbrust – *Schlagzeug*

Erik Oña – *Leitung*

Erik Oña

1961 in Córdoba, Argentinien, geboren, studierte er Komposition und Dirigieren an der Universidad Nacional in La Plata, Argentinien und an der State University of New York at Buffalo, USA.

Als Dirigent erarbeitete er zunächst traditionelles Repertoire mit verschiedenen ar-

gentinischen Orchestern. Später konzentrierte er sich auf neue Musik.

Von 1990 bis 1993 war er Dirigent am CEOB (Zentrum für experimentelle Oper und Ballett), Teatro Colón, Buenos Aires und leitete verschiedene Neue-Musik-Ensembles. Seit 1993 dirigiert er auch in den Vereinigten Staaten und in Europa.

Bis jetzt hat er über einhundertfünfzig Werke uraufgeführt, von Kammerensemble-Stücken bis zu Opern.

1994 bis 1996 leitete er das Ensemble für zeitgenössische Musik an der State University of New York at Buffalo und ist seit 1996 ständiger Dirigent des Thürmchen Ensembles.

Von 1989 bis 1993 war Oña Dozent für Komposition und Instrumentation an der Universidad Nacional in La Plata.

Von 1995 bis 2001 unterrichtete er Komposition an der State University of New York at Buffalo/USA.

Von 2001 bis 2003 unterrichtete er Komposition und dirigierte das Ensemble für zeitgenössische Musik an der Birmingham University in England.

Seit 2003 ist er Kompositionslehrer und Direktor des Elektronischen Studios an der Musikakademie Basel.

María Cecilia Villanueva

Barfüßige Musik

Frau
Musica
(nova)

VERANSTALTER

Frau Musica (nova) e.V. Köln
DeutschlandRadio

AUFNAHMEORT

DeutschlandRadio
Sendesaal des Funkhauses Köln
17. November 2002

REDAKTION

Frank Kämpfer

TONMEISTER

Gidi Boss

TECHNIK

Hans-Martin Renz, Christoph Schumacher

TEXTREDAKTION, FOTOS, ÜBERSETZUNGEN

Gisela Gronemeyer

GESTALTUNG

Alexander Schmid

JHM-Vertrieb


Venloer Straße 40
D-50672 Köln
Tel. +49-221-95 29 94 50
Fax +49-221-95 29 94 90
e-mail: jhm@jazzhausmusik.de
<http://www.jazzhausmusik.de>


Deutschlandfunk



Ministerium für
Städtebau und
Wohnen,
Kultur und
Sport
des Landes
Nordrhein-Westfalen

NRW.

KUNSTSTIFTUNG  NRW

LC09632 GEMA DDD ©  Frau Musica
(nova) e.V. 2004

Frau Musica 005