**27. Musikschulkongress des VdM 2025
9. bis 11. Mai 2025 im Internationalen Congress Center Dresden**

**Wir
Leben
Musikschule**

Samstag, 10. Mai 2025, 17.00 - 18.30 Uhr – AG 40 – Konferenz 7 + 8

Wolfgang Rüdiger (Freiburg)

**Musik des Lebens und Zusammenlebens
Erkundungen neuer Musik verschiedener Kulturen im Ensemble**

TEXT zu den in der AG ausgehändigten Materialien

Beginn

Um von Anfang an eine involvierende Klangatmosphäre zu schaffen, die die anwesenden Musiker:innen und Musiklehrer:innen leibsinlich und emotional in die Thematik hineinzuziehen vermag, wählte ich einen nonverbalen Einstieg mit suggestiven Klängen von Gong, Fingerzimbelen und Flüster-Rezitation des Textes *Silence my soul* nach Rabindranath Tagore, die zum Mit- und Nachmachen einlud. Danach erfolgten die verbale Begrüßung und eine Einführung in das Thema und die Arbeitsweise des Workshops.

Begrüßung und Begründung des Workshops – Grundsätzliche Überlegungen

1. Die Welt ist so groß und so reich, und es gibt so viele Musiken in ihr – Stimmen und Instrumente, Klänge und Klangkonzepte, Musikformen und Musizierweisen.
2. Einige davon aus verschiedenen Kulturen kennenzulernen, kann unser Leben und Zusammenleben nur bereichern, den Horizont erweitern und zum Verständnis füreinander beitragen.
3. Wir leben in einer Gesellschaft der Vielfalt und Verschiedenheit, der Vielheit und Diversität – in einem multiethnischen, multikulturellen und multireligiösen Einwanderungsland, das mit vielen Ländern und „Kulturen“ der Welt verbunden und selbst – wie jeder Mensch und jede Kultur – transkulturell verfasst, d. h. in spezifischer Weise kulturell durchmischt ist.
4. In unserer dominanten, sprich klassischen Musikkultur spiegelt sich von dieser Vielfalt und Verschiedenheit wenig wider. Das gilt für das Konzertleben ebenso wie für die Ausbildung an Musikschulen und Musikhochschulen, obwohl gerade hier Musiker:innen aus verschiedenen Kulturen zusammenkommen und miteinander lernen, spielen, leben.
5. Erfahrungen von Vielfalt und Verschiedenheit prägen auch mein Dasein. So lebe ich seit Jahrzehnten in mindestens drei musikalisch-sozialen Welten: der Welt der Musikschulen, in der ich groß geworden bin und unterrichtet habe; der Welt der Musikhochschulen, an denen ich zuerst studieren, dann meine Erfahrungen weitergeben, Studienordnungen entwickeln, neue Fächer einführen und meine Ideen – in stetem Kontakt mit Musikschulen und dem VdM – mit Studierenden und Kolleg:innen austauschen und weiterentwickeln konnte; und der Welt der neuen Musik, die ich mit dem 1986 von mir mitgegründeten und lange geleiteten Ensemble Aventure von innen kennenlernen und vielfältig mitgestalten durfte, in Form einer eigenen

Konzertreihe in Freiburg, Konzertengagements in Deutschland und Europa mit etlichen Rundfunk- und CD-Produktionen sowie auf vielen Reisen in verschiedene nicht-europäische Länder und Kontinente, vor allem Lateinamerika, Osteuropa und Ostasien.

6. Auf all diesen Reisen – und bei Besuchen von Komponist:innen in Freiburg – konnte ich verschiedene Klang- und Musikkonzepte, faszinierende Künstlerpersönlichkeiten, Komponistinnen und Komponisten, Lieder, Stücke und Werke kennenlernen, spielen, mitbringen, auch anregen, in Auftrag geben und „bei uns“ aufführen – in öffentlichen Konzerten und Kooperationen mit Schulen und Laiensembles, Musikschulen und Hochschulen.

7. Musikstücke und -verständnisse verschiedener, vor allem nicht-europäischer Kulturen, dies habe ich am eigenen Leibe erfahren, erweitern unsere Weltsicht, eröffnen neue Perspektiven und vertiefen unser Menschsein, Mitsein, Füreinander-da-Sein. Sie vermögen uns im Innersten zu berühren und auf eine besondere Weise zu einem guten kreativen Leben und Zusammenleben beizutragen.

8. Denn Kunst beginnt im Leben: als „Medium der Verwandlung, die mit dem beginnt, was uns sinnlich und leiblich widerfährt“ (Bernhard Waldenfels), was uns begegnet, auffällt, anspricht, bewegt, ängstigt, ärgert, freut.

9. Lebenserfahrungen in Klänge, in Kunst und Musik umsetzen, das können im Prinzip alle Musiker:innen und Schüler:innen, improvisatorisch und kompositorisch; dadurch bilden sich künstlerisches Bewusstsein für Gegenwart und ein kritischer Blick auf unsere Welt, auch im Bezug zur stets zu aktualisierenden Tradition unserer Kultur und „anderen“ Kulturen.

In Musik geformte Lebensbezüge können wir aber ganz besonders, Ohren und Augen öffnend, in Musiken verschiedener Kulturen finden, die sowohl ähnliche als auch andere Fragen haben wie „wir“ (was immer damit gemeint sein mag). Ihre künstlerischen Arbeiten können als Antworten auf Welt und Angebote an uns verstanden und praktiziert werden, unterschiedliche, historisch-kulturell bedingte Perspektiven kennenzulernen und uns damit auseinanderzusetzen. Ein Grundanliegen und eine Grundsehnsucht aller Menschen aber ist heute, mehr denn je, die Sehnsucht nach Frieden und Freiheit im Miteinandersein.

10. Die Perspektive des Friedens ist, nach einem Wort Adornos, der vielleicht tiefste Grund und Sinn, Auftrag und Formgehalt aller Kunst und Musik. Lebendige, dem Leben und Zusammenleben Ausdruck gebende Musik, auch in dezidiertem Distanz zur empirischen Realität, ihren Schönheiten und Verstümmelungen, dient vornehmlich dem Frieden, auch in der Auseinandersetzung mit dem Grauen in der Welt. [Kunstschaffen] „lebt aber darin fort, daß es als formende Kraft die Gewalt dessen anerkennt, woran es sich mißt. In dieser Idee ist Kunst verwandt dem Frieden. Ohne Perspektive auf ihn wäre sie so unwahr wie durch antezipierte Versöhnung. Das Schöne in der Kunst ist der Schein des real Friedlichen.“ (Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*)

11. Diversität, Vielfalt, Kulturbewusstheit, Öffnung zum Anderen, Generierung von Gemeinschaften, Integration neuer Formen und kreativer Verhaltensweisen wie Ko-Kreation und kollaboratives Kunstschaffen lassen sich als ein Generalthema des Musikschulkongresses 2025 identifizieren (so wie vor zwei Jahren die Idee der Artistic Citizenship und die Praxis der Community Music einen roten Faden bildeten), artikuliert u. a. in den AGs von Norbert Koop, Nihat Iman und Annemarie Michel, bei der freies Improvisieren als partizipatives, demokratisches Miteinander und Entstehen von Musik aus dem gemeinsamen Handeln praktiziert sowie als Grundfähigkeit des Menschen ausgewiesen wurde (vgl. Bertram, Georg W./Rüsenberg, Michael: *Improvisieren!*, 2021).

12. Diversität, Vielfalt, kulturelle Teilhabe – dies ist als zentrales Thema, Postulat und Hoffnung inzwischen auch in der Konzert- und „Hochkultur“ angekommen, die mehr Tiefe, Leben und Lebendigkeit braucht, wie einem Bericht in *Das Orchester* 5/2025 zu entnehmen ist: „Der Klassikbetrieb erkennt zunehmend strukturelle Defizite in Bezug auf Geschlechtergerechtigkeit, kulturelle Vielfalt und Inklusion – Herausforderungen, die für das Konzert der Zukunft entscheidend sein werden.“ (Klein und Ditsch: Hoffnung für das Konzert der Zukunft?, S. 7) Nach meiner These haben die Musik der „Klassik“ und die neue Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts in weiten Teilen noch gar nicht richtig stattgefunden, weil sie einen Großteil der Menschen, für die sie gemacht wurden und deren Anliegen sie artikulieren, noch nicht richtig erreicht haben. Musik ist keine Einbahnstraße von einigen wenigen Kunst kreierenden und reproduzierenden Menschen zu vielen anderen Kunst rezipierenden Menschen, sondern kollektive Kulturarbeit aller und praktischer Dialog in wechselseitiger Teilhabe und Teilgabe.

So lautet die Folgerung und Forderung für die Ausbildung an Musikschulen und Hochschulen in Stichworten: Mehr Komponistinnen – verschiedene Kulturen – Zugänglichkeit und praktische Beteiligung aller – Öffnung von Werken – Wechselspiel von Präsentation und Partizipation, Komposition und Improvisation – Erkunden und Gestalten von Welt- und Lebensbezügen, im Unterricht und in musikalischen Veranstaltungen aller Art.

Aus diesen Gründen habe ich aus meinem Ensemblerepertoire für den Musikschulkongress vier Musikstücke aus Lateinamerika und den Philippinen ausgesucht, die den genannten Kriterien und Postulaten entsprechen. Als gemeinsam zu erkundende und zu erprobende Gesprächsangebote entstammen sie und erschaffen sie Communitys; ihre Klänge beziehen sich auf konkrete politisch-gesellschaftliche und existenzielle Lebenszusammenhänge und gehen gleichwohl, als globale Anliegen, „alle“ an; sie sind offen für verschiedene Klangfassungen und verwandeln Werke in offene Werkstätten; und sie ermöglichen es, in einen musikkulturellen Dialog einzutreten, der unsere Weltsicht erweitert, über Grenzen hinweg Gemeinschaften generiert und uns mit anderen verbindet. Engagierte Kulturarbeit – als Praxis der Freiheit – und weltoffenes Verhalten an Musikschulen zu fördern, ist Sinn und Zweck des Workshops.

Die musikalischen Konzepte, die erprobt werden, und das Klavierstück, aus dem wir eine Improvisation entwickeln, stammen von dem lateinamerikanischen Komponisten Coriún Aharonián und dem philippinischen Komponisten Francisco F. Feliciano, deren Stücke wir gründlich erarbeiten, sowie den philippinischen Komponist:innen Feliz Anne Reyes Macahis und Jonas Baes, deren Vorlagen aus der Erfahrung gelebter Aufführungspraxis vorgestellt werden.

Francisco F. Feliciano (1941-2014)	<i>Silence my soul</i> (1992) nach Worten von Rabindranath Tagore
Coriún Aharonián (1940-2017)	<i>¿Y ahora?</i> für Klavier (1984) Fassung für variables Ensemble
Feliz Anne R. Macahis (*1987)	<i>Eye Exercise</i> (2014) für variables Ensemble
Jonas Baes (*1961)	<i>PATANGIS-BUWAYA (... und das Krokodil weint)</i> (2003) für Bläser und Schlagzeug

Musik des Lebens Probenpraxis I – Francisco F. Feliciano: *Silence my soul*

Das Musikstück des philippinischen Komponisten Francisco F. Feliciano *Silence my soul* (1992) besteht aus nur einer Seite, die viele Möglichkeiten in sich birgt, klanglich und formal. Es basiert auf einem Text des bengalischen Dichter-Philosophen Rabindranath Tagore (1861-

1941). Die nicht genau zu eruiende Quelle des Gedichtes kann laut Auskunft des deutschen Tagore-Übersetzers und Herausgebers Martin Kämpchen „nur in den drei Aphorismusbänden Tagores liegen – in der alten Übersetzung aus dem Englischen dieser Bücher aus den 1920er Jahren. [...] Wie bei mehreren häufig zitierten Sprüchen Tagores muss es sich um ein apokryphes Gebilde handeln – Tagore nachempfunden oder aus mehreren Gedanken des Dichters zusammengestellt.“ (Martin Kämpchen in einer E-Mail vom 6. März 2024 an den Verfasser)

Der spirituelle Text kreist um ein Leitmotiv im Werk Tagores: die Liebe zur Erde, zur Natur, zur Schönheit der konkreten Dinge, Gesichter, Farben und Töne, in denen das Paradies aufleuchtet und Freiheit und Freude erfahrbar werden – hier im stillen Dialog zwischen Menschen und Bäumen, deren Blüte von Gott erzählt.

**Silence my soul these trees are prayers –
I asked the tree –
tell me about God –
And it blossomed.**

Ein verwandtes Gedicht Tagores geht einen Schritt weiter, indem es eine natur- und kunstreligiöse Verwandtschaft zwischen der Menschen Lieder und dem heiligen Logos des Baumes verkündet:

Du großer Baum, das heilige Wort,
das erblüht
In deinen Blättern, Blüten und Zweigen,
ist auch meinem Wesen zueigen,
und ist erblüht in meiner Lieder Klang.
(Tagore 2002, S. 62)

Vom gleichen spirituellen Geist ist die Vertonung des philippinischen Komponisten Francisco F. Feliciano geprägt. Auf den ersten Blick erscheint das Stück recht einfach, ist es, wenngleich für jedermann zugänglich, aber nicht. Denn Felicianos Vorlage besitzt die Komplexität einer Reduktion aufs Wesentliche weniger Töne. Sie alle glänzen.

Das Stück besteht aus vier Materialien:

- zwei lang nachhallende Gong-Schläge, die das Stück umrahmen;
- die ostinate Bordun-Quinte $c - g$;
- vier Melodie-Phrasen, die wiederholt werden, mit jeweils einer Viertelpause am Ende;
- hohe Glockenklänge (ad libitum) am Ende der ersten, zweiten und dritten Melodie-Phrase, realisiert durch vier tibetische Finger-Zimbeln (Crotales), die ich mitgebracht habe.

Eine Besonderheit des Stücks liegt in der Begrenzung auf sechs Töne, von denen zwei nur einmal, am Anfang und am Schluss, vorkommen: e als vierter Ton in der ersten Zeile und f als vorletzter Durchgangston in der letzten Zeile. Um diesen zentralen Halbton $e - f$, der als solcher nicht wahrnehmbar, da weit auseinandergezogen ist, kreisen die Ganztöne c und d sowie g und a , sodass das Tonmaterial der sehr ruhigen meditativen Melodie einen symmetrischen Hexachord bildet.

Die Anordnung der Tonhöhen erzeugt zwei halbtonlose, quasi pentatonische Klangräume: den Quint-Raum $c - d - (e) - g$ in den Zeilen eins bis drei sowie dann, als Ereignis, den Großterz-Raum $f - g - a$. Anfangston c und Schlussston g erwachsen aus der Bordun-Quinte und münden in sie ein. Bezeichnend für den von c aus aufwärtsgerichteten Frage-Gestus der Zeilen eins bis drei (dritte Zeile $d - c - d - g$) und die symbolische Antwort der Schlusszeile, verklanglicht im Glanze des a , ist die statistische Verteilung der Tonhöhe:

- c als Initialton kommt viermal vor;
- g als repetierter Zeilen-Schluss- und Zielton neunmal;

d fünfmal;
a zweimal; und
e und *f* je einmal (als Herz des Hexachords).

Ebenso im Dienst der Aussage steht die rhythmische Struktur: Nach Beschleunigung in den ersten drei Melodiezeilen (Viertel – Achtel-Synkope – Achtel und Sechzehntel) beruhigt sich mit Anstieg zur Sexte *a* und Argumentation (aus *d - c - d* wird *a - g - a*) die Schlussphase und mündet in die titelgebende Stille der Seele.

In dieser scheinbaren Begrenzung aber liegt eine große Kraft der Besinnung, ja Befreiung zur Tiefe des Seins, die das Stück ausstrahlt und ggf. auslöst, Reduktion als Reichtum.

Da persönliches Involviertsein und emotionale Anteilnahme maßgeblich sind bei allen Teilhabe- und Teilgabe-Praktiken, bei der Erprobung ebenso wie bei der Ermittlung und Vermittlung von Musik verschiedener Kulturen, habe ich als Einstieg eine atmosphärische Performance mit Gong- und Crotales-Klängen sowie einer zum Mitmachen animierenden Flüster-Rezitation des Textes von Rabindranath Tagore gewählt. Damit wurde zugleich der mögliche Beginn einer Aufführung geübt, so wie es Feliciano in seinen Spielanweisungen vorschlägt, grundiert durch die gehaltene Quinte, die von der mitwirkenden Geigerin angestimmt und als fluktuierendes Klangband mit allen zur Verfügung stehenden Instrumenten, darunter Keyboard, Flöte, Klarinette, Fagott, Gitarre, Streicher, aufgebaut wurde. Den Gong und die Finger-Zimbeln wollten verständlicherweise mehrere Teilnehmende spielen.

Nach Diskussion über kulturelle Aspekte, Konnotationen und transkonfessionelle Aspekte des Wortes „God“ widmete sich der Workshop unter reger Beteiligung aller Teilnehmenden, darunter zwei in der Mitte platzierte Sängerinnen, der Erarbeitung der vier Melodiezeilen, interpunktiert jeweils von sparsam gesetzten Crotales-Klängen. Als Möglichkeiten der Interpretation wurden sowohl Call-and-Response-Verfahren: Sängerinnen – Instrumente und 1 Instrument – andere Instrumente als auch kanonische Führungen der Melodie mit Treffpunkten jeweils auf dem letzten *g* ausprobiert. Im Unterschied dazu wurde die letzte Zeile mit dem „Natur“-Ereignis der neuen *a*-Tonalität als Ziel und zentrale Aussage naturreligiöser Erfahrung klar und rein von den Sängerinnen intoniert und von allen Spieler:innen unisono beantwortet. Im letzten Formteil erklangen alle Melodiephrasen gemeinsam (sie alle passen zueinander), blühten in einem großen Tutti noch einmal auf und klangen mit geflüsterten Textworten aus, *Silence* zum Schluss. Die fünfminütige Aufführung beschloss den ersten Teil des Workshops.

Das Kennenlernen, Eintauchen und Erarbeiten von *Silence my soul* kann über den Moment von Probe und privater Aufführung hinaus dazu motivieren, sich weiter mit dem Werk und Wirken von Francisco Feliciano zu beschäftigen. Das lohnt sich sehr, steht doch Feliciano für ein kulturübergreifendes, „transkulturelles“ Konzept musikalischen Schaffens, das sowohl in der indigenen Kultur des multiethnischen Inselstaates mit seinen säkularen und sakralen Ritualen, Gesängen, Tänzen, Spielen gründet als auch Verbindungen zur europäischen Kultur aufweist, die von wechselseitigem Austausch, Migration und Diversität geprägt ist. Die produktive Beschäftigung mit Francisco Feliciano liegt umso näher, als er selbst – neben Studien in Manila und Yale – in Berlin Kirchenmusik und Komposition studiert, als Dirigent etliche Orchester geleitet und als Herausgeber sowie Kompositionslehrer Studierende verschiedener Länder zu einer kreativen Auseinandersetzung mit der Musik und Literatur diverser Kulturen angeregt hat. Sein auf philippinischen Traditionen und historischen Themen basierendes Oeuvre umfasst, als Schwerpunkt, religiöse Musik, Solo-, Kammermusik- und Chorwerke, Sinfonische Musik, Ballett-Musiken und Opern. Partizipative Konzepte wie *Silence my soul* und das Open-Air-Theaterstück *Ashen Wings*, das die Trennung von Ausführenden und Hörer:innen aufhebt (vgl. Borromeo: *Francisco F. Feliciano*, 2014), bieten sich für die Musikschularbeit umso mehr an, als sie eine jedermann zugängliche praktische Auseinandersetzung mit

dem Anderen, Fremden ermöglichen, das wir alle in uns tragen – und zu einem tieferen Verständnis füreinander, einem emotionalen Miteinander und dem gemeinsamen Einsatz für Frieden beitragen können. Empfohlen sei vor diesem Hintergrund eine auf YouTube anzuschauende Aufführung von *Silence my soul* durch einen High School Mixed Choir aus dem Jahr 2018. Hier der Link: <https://www.youtube.com/watch?v=kckAZiYzvKA> (Stand: 4.6.2025).

Möge auf diese Weise das Werk von Feliciano auch in die sozial orientierte musikalische Welt der Musikschulen Eingang finden. Das Stück kann von Jung und Alte mit Stimmen und Instrumenten aller Art in beliebiger Dauer zwischen drei und dreißig Minuten realisiert werden. Mit Respekt und Sinnlichkeit aufgeführt, kann es einen Klangrausch entfalten, der Spieler:innen wie mitsingende Hörer:innen gleichermaßen ergreift, verwandelt und in eine andere Welt versetzt, die der realen einen Spiegel von Achtsamkeit, Ehrfurcht und Frieden vorhält – so geschehen in einem Konzert des Ensemble Aventure mit der Stadtkapelle am 26. Januar 2020 in Lahr.

Musik des Lebens Probenpraxis II – Coriún Aharonián: *¿Y ahora?* für Klavier

Einer offenen Gesellschaft steht ein offener Umgang mit Musik gut zu Gesichte. Das betrifft die Vielfalt der Kulturen ebenso wie die Fülle der Genres, besonders aber die offene und öffnende Umgangsweise mit musikalischen Werken, die sich in Improvisationen verwandeln lassen, indem man ihr Formgefüge auflöst (das freilich ihre Besonderheit, ihre Beziehung und „Kunsteinheit“ ausmacht), sie behutsam auf ihre konzeptionellen Bestandteile, Motive, Gesten und Gestalten, ihre „Lebenseinheit“ zurückführt (Walter Benjamin: Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin, 1992) und mit ihren Materialien spielt, improvisiert, ein Konzept entwickelt oder ein neues, aus dem alten abgeleitetes Stück komponiert. Auch wenn das Verfahren, aus dem Material „alter Musik“ neue Musik zu machen (John Cage), prinzipiell mit allen Stücken möglich ist, so bieten sich nicht alle Kompositionen umstandslos und direkt dafür an. Bei manchen muss man mehr, bei manchen weniger die Oberfläche durchdringen, die kompositorischen Hintergründe freilegen und zum Grund der ästhetischen Konzeption vordringen. Eine Musik der offenen Realitätsbezüge, Klanggesten und Ausdrucksmotive gehört, auch wenn sie hintergründig geformt und zur „Kunsteinheit“ gerundet ist, zur zweiten Kategorie. Ein gutes Beispiel dafür ist das kurze Klavierstück *¿Y ahora?* (1984) des uruguayischen Komponisten Coriún Aharonián, veröffentlicht im Sammelband von Peter Roggenkamp (Hrsg.): *Neue Klaviermusik für Studium und Unterricht*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1990. Ein Komponieren mit wenig Material, signifikanten Klanggesten, expressiven Wiederholungen, Verdichtungen und Inseln der Stille, wie es für Aharoniáns spezifisch lateinamerikanische Musiksprache charakteristisch ist, verbindet *¿Y ahora?* mit Felicianos offenem Klangkonzept. Auch im Zentralton g und im Fragegestus, wenngleich bei Aharonián ohne Antwort, sind die Stücke verwandt, was zu fließenden Übergängen in Konzertprogrammen einlädt.

Der Titel des kurzen Klavierstücks, das 70 Takte mit einer Spieldauer von ca. 2 Minuten 40 Sekunden umfasst, deutet einen grundlegenden menschlichen Gehalt an. *¿Y ahora?* bedeutet „Und nun?“ und bezeichnet ein Nicht-weiter-Wissen, Ungewissheit, Unsicherheit auf dem Weg in die Zukunft. Dies spiegelt sich im zitathaften Material wider, dessen Zentrum ein von genau kalkulierten Pausen durchsetzter Ostinato-Puls auf dem Ton g' bildet, um den sich in räumlicher Notation drei aufeinander bezogene Gesten gruppieren. Aus diesen vier Motiven – Ostinato-Puls und drei Gesten – besteht das ganze Stück; in ihnen spiegeln sich Haltungen zur Welt und Geschichte wider. Wut steckt darin und Herzklopfen und ein klein wenig Tanz und ein spezieller Humor aus Schmerz und Trauer.

Die *erste Geste* – „como con bronca“, „wie mit Wut“ – umspannt vier Oktaven, setzt nach einem Takt Pause mit vehementer Plötzlichkeit auf akzentuierter „1 und“ im dreifachen forte ein und führt in der Folge Viertel – zwei Sechzehntel – Achtel rechts eine diatonische Quarte abwärts (*as – g – f – es* in Oktaven), während die linke Hand im rhythmischen Unisono die None *G – a*

repetiert – woraus der Spannungsklang *G – a – es* resultiert, eine trotz Abwärtsbewegung öffnende Geste wütenden Aufschreiens.

Als Gegenteil der Wut-Geste des Beginns erscheint nach endlos einsamem Pulsieren als *zweite Geste* eine leise rhythmisch-tänzerische Figur von zwei Tönen im Wechsel in hoher Lage (*d'' – b''*), flüchtig, fragend, fragmentarisch am Anfang und komplett erst kurz vor Ende des Stücks (T. 56/57). So allein sie steht, so ist doch diese kleine Sexte *d – b* hintergründig auf die *G-a-es*-Spannung der ersten Geste bezogen: als „Auflösung“ gleichsam in einen *g-moll*-Dreiklang – ein tonales Relikt, das als solches jedoch nicht wahrnehmbar ist.

Demgegenüber tritt die *dritte Geste* „gran final, pero“ in T. 45 mit einer ähnlichen Wucht auf wie die Wut-Geste des Beginns, jedoch komprimiert in tiefster Registerlage, wo sie einen chromatischen Quartgang großer Sexten von *A – Fis* aufwärts beschreibt und in die Ziel-Sexte *D – H* mündet – ein maskierter Querstand zur kleinen Sexte *d – b* der zweiten Geste, die sechs Mal in etlichen Varianten auftritt und das Stück offen, fragend, im Gefühl einer „Verwaistheit“, gepaart mit „Deliktheit, Zärtlichkeit, Schmerz, einem Kloß im Hals“, beschließt (Coriún Aharonián: Instructions for *¿Y ahora?*, handschriftliches Blatt des Komponisten, Übersetzung WR).

Über Herkunft und Gehalt der Gesten von *¿Y ahora?* gibt der Komponist Auskunft: „Ich habe mich in *¿Y ahora?* begrenzt auf ein statisches Ostinato und drei nicht-statische (und interagierende) Zitate von ‚musikalischen Gesten‘ aus dem Umfeld des Tangos. [...] Das erste Zitat entstammt dem Kadenz-Schema der alten Tangos, hier unter Bezugnahme auf den Tango *La Cumparsita* des uruguayischen Komponisten Gerardo Matos-Rodríguez, und greift ein melodisches Kadenzfragment im Klavierpart auf [...], aber nicht wie es klingen sollte, sondern wie es in meiner Erinnerung klang. Normale Tangopianisten (es gab einen in meiner Nachbarschaft in Montevideo zu meiner Jugendzeit) pflegten diese Fragmente mit großer Kraft in vier Oktaven zu spielen, verfehlten aber gewöhnlich das Ziel in der linken Hand oder taten so, als ob – so daß das Resultat eine clusterähnliche Parallelbewegung war, deciso und non legato.“ (Coriún Aharonián in einem Brief vom 21. September 1998 an den Verfasser, Übers. WR).

Auch die zweite Wechselnoten-Geste entstammt der Tradition des Tangos, diesmal seiner tänzerischen Seite als Spiel mit einem afro-latino-amerikanischen Dreier-Rhythmus in Verschachtelung von ternärem und binärem Zeitmaß. Das gilt auch für die dritte Final-Geste, die sich auf die Kadenzgeste des abschließenden Hinauf-Fegens von der Dominante in die Tonika bezieht.

Nach Vorspiel, hier auf behelfsmäßigem Keyboard, wurde der historische Hintergrund des Stücks – der fragile Übergang von der Militärdiktatur zur Demokratie in Uruguay, vom Komponisten angstvoll aus dem fernen Berlin verfolgt – kurz erläutert. Daran schloss sich die Improvisation mit den zunächst einzeln geübten, wiederholten und variierten Gesten vor dem Hintergrund des ostinaten Pulsierens auf *g'*, das mit Momenten des Abtauchens und Wiederauftauchens zunächst alleine durch alle Instrumente wanderte. Daraufhin wurden die Gesten eingeführt, zunächst einzeln und sparsam, zurückhaltend nach dem Motto „weniger ist mehr“. Den Beginn markierte die Geste der Wut in verschiedenen Klangfarben, Registerlagen, Lautstärken, Tempi, Verkürzungen und Augmentationen, ergänzt durch die Gesten der tänzerischen Wechselnotenfigur und des chromatischen Hinauffegens. So entstand wie von selbst eine facetten- und klangfarbene Improvisation, die das Klavierstück in ein neues Licht der Gemeinsamkeit von Zorn und Zartheit tauchte.

Musik des Lebens Einführung I – Feliz Anne Reyes Macahis: *Eye Exercise*

Ein in mehrfachem Sinne offenes und öffnendes Musikstück bildet die Improvisationsvorlage *Eye Exercise* (2014) der philippinischen Komponistin Feliz Anne Reyes Macahis. Ihr stiller Hauptdarsteller ist der menschliche Blick, der das Herz von Menschen und Musik in Bewegung versetzt und im Wortsinn höherschlagen lässt (vgl. Rosa: *Resonanz*, S. 116); ihr Thema das musikalische Antworten auf den Augenkontakt mit Anderen, der den Impuls zu kleinen Vorschlagsnoten mit Glissando zu einer höheren Tonstufe setzt – wohingegen geschlossene Augen, als (enttäuschendes) Ausbleiben des Blicks, ein Verharren auf der gleichen Tonhöhe bewirken. Ohne den antwortenden, den „responsive(n) Blick“ geschieht nichts, kein Miteinander, keine Bewegung,

kein Leben; der Klang der Welt, hier der musikalisch-sozialen Welt des Ensembles, bleibt starr und ohne Entwicklung, so könnte man den Grundgedanken des Stücks deuten (vgl. Waldenfels: *Antwortregister*, S. 481). Und wenn nach Adorno Musik mimischen Wesens ist und jedes Mienenspiel voller Klang (und umgekehrt), so macht *Eye Exercise* nichts Geringeres hörbar als die innere Musik des An-Blicks und der Blickgeschenke – wie es klingt, wenn „ein Auge sich aufschlägt“ und Menschen einander in die Augen schauen (Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, S. 223f. und 237).

Dies potenziert sich im Ensemble. Wenn in *Eye Exercise* die Klänge mehrerer unvorhersehbarer Blickgeschenke – indem ein Partner die Augen öffnet – rhythmisch zu leben beginnen und stetig ansteigen, zunächst sparsam und vereinzelt, dann häufiger und dichter, wie von der Komponistin vorgeschlagen, so führt dies zu einer großen elliptischen Aufwärtsbewegung von der Tiefe bis ins hohe Register eines jeden Instruments bzw. der Stimme, gleich einem musikalischen *De Profundis* im Ensemble (Psalm 130).

Auf dem privaten Videomitschnitt einer Aufführung im Rahmen eines Comprovisation Workshops im finnischen Viitasaari 2014 wird dieser gemeinsame Anstieg sinnfällig. Ein Ensemble von neun Musiker:innen – mit Englischhorn, Fagott u. a. sowie Sänger:innen inklusive der Komponistin – zelebriert *Eye Exercise* als einen großen Höhenflug, der mit tiefen statischen Klängen beginnt – man sieht, hört, empfindet, wie das tönende Werben um Blick-Erwidern nicht erhört wird, da es auf geschlossene Augen stößt –, mit jedem Blickkontakt in kleiner Erregung eine Tonstufe höher steigt – man sieht und hört die Freude, wenn „Blick auf Blick trifft“ (Waldenfels: *Antwortregister*, S. 497) und die „Fenster der Seele“ sich öffnen – und sich in einen wahren Höhenrausch und Jubel hineinsteigert (der Fagottist z. B. durchquert mehr als zwei Oktaven). Die ursprüngliche Bedeutung von „Blick“ als „Strahl“, etymologisch verwandt mit „Blitz“ (ebd., Anm. 87), wird hier leibseelisch spür-, hör- und sichtbar: die Aufwärtsbewegung als „Blickstrahlen“, die Blickbegegnungen als Glück erfüllter Augen-Blicke, das Stück als Bewusstseins-Blitz für das beziehungsvolle Hier und Jetzt des Lebens in Verbundenheit, Bezüge über Bezüge (zur phänomenologischen Deutung der Vielfalt von Blickweisen und -varianten vgl. Waldenfels: *Antwortregister*, S. 496-506; zum Blick in der Resonanztheorie Hartmut Rosa: *Resonanz*, S. 109-122).

Zu ihrem existenziellen, Dasein und Mitsein in ihrer Tiefe thematisierenden Augen-Stück gibt die Komponistin folgende Hintergrundinformationen und Aufführungshinweise:

„Meine frühen Studien auf den Philippinen, wo gemeinschaftliches Musizieren tief verwurzelt ist, zusammen mit der Anleitung meiner früheren Lehrer – die Komponisten-Ethnomusikologen sind – prägten mein Interesse an den dynamischen Beziehungen zwischen Darsteller:innen und Publikum. Diese Perspektive erstreckte sich auf meine Arbeit mit jungen thailändischen traditionellen Musikern, mit denen wir ohne westliche Notation kommunizierten und stattdessen auf Gesten, Demonstrationen und grundlegende thailändische Phrasen zurückgriffen. Dieser Ansatz hob die Bedeutung von gegenseitiger Wahrnehmung und Verbindung innerhalb des Ensembles hervor, ein Konzept, das ich weiterentwickelte beim *Time of Music-Festival* in Viitasaari, Finnland, wo ich bei Sandeep Bhagwati studierte.

Ein Beispiel für diesen experimentellen, relationalen Ansatz ist mein Stück *Eye Exercise*, das darauf abzielt, die nonverbale Kommunikation innerhalb eines Ensembles zu fördern. In diesem Stück bilden die Musiker:innen einen Kreis und beginnen mit geschlossenen Augen. Jede:r Musiker:in beginnt, einen Klang von der Dauer eines Atemzugs zu spielen, der auf jedem beliebigen Ton im unteren Register beginnt. Wenn sich der Klang seinem Ende nähert, blickt der/die Musiker:in einen anderen Mitspielenden an. Wenn dessen Augen offen sind und der Blick erwidert wird, setzt er/sie den Klang mit einem anderen Einstieg, gekennzeichnet durch Vorschlagsnoten, auf einer höheren Tonstufe als der vorherigen fort.

In diesem Sinne hört und fühlt das gesamte Ensemble das Tempo der Interaktion und kann entsprechend reagieren. Es war besonders interessant für mich, Teil dieses Ensembles zu sein,

da ich die Energie jedes Musikers spüren konnte. Diese Übung kann für verschiedene Instrumentalgruppen angepasst werden, wie zum Beispiel für Streicher, Holzbläser oder sogar für vokale Ensembles, wobei jede Gruppe ihren eigenen Charakter in das Stück einbringt.“

Musik des Lebens Einführung II – Jonas Baes: *PATANGIS-BUWAYA*

Den Abschluss des Workshops bildete – mit Klangbeispielen von Vogelflöten aus dem philippinischen Regenwald und simulierten Steinklängen – eine Einführung in ein Konzeptstück, das sich gut in die bisherigen Stücke und Erprobungen einreicht, da es mit ebenso wenig Klangmaterial, hier von Stimmen und Instrumenten, auskommt, eine weit gespannte kulturelle Öffnung initiiert und die Mitwirkung aller Anwesenden ermöglicht.

Zu *PATANGIS-BUWAYA (... und das Krokodil weint)* (2003) übermittelte der aus Manila angereiste Komponist und Musikethnologe Jonas Baes folgende Programmnotiz:

„Patangis-Buwaya besteht aus einer Seite mit einem Schema und verbalen Anweisungen, die vorschlagen, wie sich vier Darsteller auf tiefen Blasinstrumenten und einem Schlaginstrument zwischen Klang und Stille sowie einer freien Improvisation in sieben klanglich heterogenen Durchgängen oder Zyklen verhalten.

Ein Großteil der Details muss von den Musikern ausgearbeitet werden, in Auseinandersetzung auch mit der ‚mündlichen Tradition‘ von Aufnahmen weltweit, durch die Erfahrung von Auftritten in Tokio und Kuala Lumpur, Budapest und Ho-Chi-Minh-Stadt (alle auf YouTube zu finden).

Das verändert das Stück auch für das Publikum. Wir sind nicht Empfänger eines Werkes, sondern Zeugen einer Aufführung, in der wir sogar zur Teilnahme eingeladen werden können. Und obwohl wir von John Cage alles über die Auflösung des fertigen Werkes wissen, wird Baes uns vielleicht leise und sanft ein wenig mehr verunsichern mit seiner Musik, in der ungehörte Stimmen zum Ausdruck kommen.

Diese Stimmen kommen [...] von den Iraya-Mangyan-Einwohnern der Insel Mindoro, die durch eine Meerenge von der Hauptinsel der Philippinen getrennt ist. Nachdem Baes mit dieser Bevölkerung gearbeitet und einige ihrer Lieder gesammelt hatte, verfolgte ihn der Eindruck, wie ihr Land durch Bergbau und militärische Operationen usurpiert wurde. Er beschloss, etwas zu tun – nicht um ihre Musik zu adaptieren, die ihr Territorium mit anderen Mitteln für sich bewahren würde, sondern um gewissermaßen ihre Mentalität anzunehmen und etwas zwischen Regenwald und Konzertsaal zu schaffen, was von Musikern nichtwestlicher Kulturen auf ihren eigenen Instrumenten realisiert werden könnte (wie in Vietnam geschehen).

Das Ergebnis ist keine Nachricht, sondern eine Öffnung. Die Frau von Alitawu, dem Helden des Iraya-Mangyan-Epos, war von seinem Feind entführt und getötet worden. Als er sich anschickte, Rache für das Verbrechen zu nehmen, rief er seinen Hund zu sich, indem er auf seiner Flöte spielte, ‚ein Geräusch, um sogar die Krokodile zum Weinen zu bringen‘. Das heißt in der Iraya-Mangyan-Sprache Patangis-Buwaya.“ (Werkkommentar, übermittelt von Jonas Baes nach Monday Evening Concerts. Los Angeles, Kalifornien 2013).

Das Partiturblatt enthält, versehen mit Spielanweisungen, vier Stimmen, die jeweils eine in Sekunden gegliederte Linie von 1 Minute beschreiben, in der unterschiedliche Klangaktionen sich abwechseln: Instrumentalklänge in tiefer Lage auf jedem möglichen Blasinstrument (ursprünglich vier Bass-Blockflöten), zu ergänzen durch Schlagzeug, die bei jedem Durchgang mit neuen Spieltechniken angereichert werden – und Vokalklänge, die sich mit jedem der sieben Zyklen (= Durchgängen) allmählich klanglich steigern: von leisen Atem- und Zischlauten über gutturale K- und Knackgeräusche („clicks“) bis zu „hackend“ hartem Husten, Rufen und Schreien im vierten Zyklus – und vom fünften Durchgang an zurückgeführt werden zum atmenden Anfang. Jeder notierte Zyklus (A) geht fließend in eine freie Improvisation (B) im gleichen Klangbild über, so dass die exakte Dauer des Stückes mit seinen 2×7 Durchgängen

14 Minuten beträgt, die allerdings, wie in unserer Fassung, komprimiert und gekürzt werden können. Zur Orientierung über die zeitliche Folge der Zyklen verwendet jede:r Spieler:in eine Stoppuhr. Am Ende, ca. bei Minute zwölf (oder früher), d.h. im sechsten Durchgang, werden die Dauern freigelassen und Steine sowie Vogelpfeifen an die Hörerinnen und Hörer verteilt, die in dem Maße, in dem die Aufführenden allmählich von ihren Instrumenten zu den Steinklängen und Vogelpfeifen wechseln, zum Mitmachen animiert werden, bis der ganze Raum von tropfenden Klängen und Vogelstimmen erfüllt ist, in unvorhersehbarer Dauer.

Zur Anregung und eigenen Anverwandlung empfiehlt der Komponist Video- und Audio-Aufnahmen von Aufführungen aus verschiedenen Kulturen mit ihren je eigenen Instrumenten (Links dazu in Rüdiger 2024) – so unterschiedlich die Klänge, so verschieden das gleiche Stück. Dies kann bei Schüler:innen zu einer wichtigen ästhetischen Erfahrung führen: zur Erfahrung künstlerischer Freiheit für eigene Fassungen mit den ihnen zur Verfügung stehenden klanglichen Mitteln, die auf die gleiche Vorlage bezogen sind – als Reaktion auf und Angebot für einen weiterführenden imaginären Dialog mit Menschen an anderen Aufführungsorten der Welt im gemeinsamen Einsatz für den Erhalt „der natürlichen Umwelt und des Regenwaldes“ (Jonas Baes in einer E-Mail vom 31. August 2018 an den Verfasser).

In unseren Aufführungen, die die Klänge des philippinischen Regenwalds gleichsam in den europäischen Konzertsaal holten – nach Baes' Intention und Empfinden ein Akt der Solidarisierung – geschah Außergewöhnliches: Im letzten Drittel des Stückes, das nach den explosiven Rufen und Schreien wieder in die leisen Atem- und Instrumentalklänge des Anfangs zurückgeführt wird, verteilten der Komponist zusammen mit den jüngeren philippinischen Komponistinnen Feliz Anne Reyes Macahis und Marie-Luise Calvero Vogelpfeifen und Steine an die Hörer:nen, deren zunächst zaghaft einsetzende Klänge sich mit denen auf der Bühne mischten, zunehmend den Saal füllten und nach den letzten Aktionen der Musiker mindestens fünf Minuten lang intensiv weiterklangen, derweil wir auf dem Podium still verharrten und zuhörten – eine grandiose, fast magische Umkehrung der Rollen: Aus Hörer:innen werden Spieler:innen und umgekehrt (nachzuerleben unter dem Link zur Aufführung des Ensemble Aventure am 24. November 2017 in Freiburg: <https://www.youtube.com/watch?v=fhazAnUkHd0>, Stand 4.6.2025).

In der Schlussphase des Workshops haben wir dies ansatzweise umgesetzt mit Vogelpfeifen aus dem philippinischen Regenwald, Lotosflöten und mit Händen simulierten Steinklängen – und ausklingen lassen in Felicianos *Silence my soul*.

Literatur

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970.

Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*. Herausgegeben von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001.

Benjamin, Walter: Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin, in: Ders.: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, ausgewählt von Rolf Tiedemann; mit einem Essay von Theodor W. Adorno, Stuttgart: Reclam 1992, S. 5-29.

Bertram, Georg W./Rüsenberg, Michael: *Improvisieren! Lob der Ungewissheit*, Ditzingen 2021.

Borromeo, Mauricia D.: Francisco F. Feliciano (1941-2014) toward global understanding and appreciation of Philippine indigenous music and traditions, in: *Musika Jurnal* Vol. 10, 2014, p. 144-152.

Klein, Sebastian und Ditsch, Krischan: Hoffnung für das Konzert der Zukunft? Studie im Auftrag des Heidelberger Frühlings: Balance zwischen Bewahren und Erneuern, in: *Das Orchester* 5/2025, S. 6-11.

Rosa, Hartmut: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, 7. Auflage Berlin: Suhrkamp 2023 [2016, 2019].

Rüdiger, Wolfgang: Freiheit vom | zum Werk. Für einen offenen Umgang mit Musik, in: *Üben & Musizieren* 2/2019 (Themenheft *Freiheit und Demokratie*), S. 16-22.

Rüdiger, Wolfgang: Dialog | Durchlässigkeit | Dienst an Menschen. Ein Plädoyer für eine nicht-elitäre Ausbildung an Musik(hoch)schulen, in: *üben & musizieren* 1/2025, S. 54-56.

Rüdiger, Wolfgang: Was nun, weinendes Krokodil? Welt und Körper in musikalischen Werken aus Lateinamerika und den Philippinen, in: Corinna Herr, Wolfgang Rüdiger (Hg.): *Mensch – Musik – Wissenschaft. Festschrift für Volker Kalisch*, Paderborn: Brill | Fink 2024, S. 353-377.

Tagore, Rabindranath: *Perlen der Lebensweisheit*. Aus dem Bengalischen übersetzt und mit einem Nachwort zu Leben und Werk des Dichters von Martin Kämpchen, Freiburg, Basel, Wien: Herder 2002.

Waldenfels, Bernhard: *Antwortregister*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.