



Jenseits der Musikgeschichte

Die Klaviermusik von IANNIS XENAKIS

Obwohl er als einer der größten Komponisten des 20. Jahrhunderts gilt, bleibt Iannis Xenakis bis heute eher ein Geheimtipp im öffentlichen Konzertleben. Tatsache ist: Abseits der großen Festivals und Symposien findet seine Musik nur schwer Eingang ins zeitgenössische Repertoire. Das hat(te) wohl vor allem zwei Gründe: Zum einen steht ihr ungeheurer Schwierigkeitsgrad – für Solisten gleichermaßen wie für Orchester – der Verbreitung bzw. Etablierung im normalen Konzertbetrieb im Wege. Zum anderen: Xenakis macht es seinen Hörern nicht gerade leicht; Konsumgewohn-

heiten können und sollen sich wohl erst gar nicht einstellen. Man wird, hört man seine Werke unvorbereitet zum ersten Mal, schier überrollt von der geballten Energie ungewöhnlich dissonanter, ja „schmerzender“ Akkorde, regelrechter Klangmassen, -expansionen und der oft damit verbundenen extremen Lautstärke, gegen die das bemüht brachiale Klangergebnis so manch anderer zeitgenössischer Komponisten fast wie Kuschel-Avantgarde anmutet.

Von: Jens Kaiser

Der 1922 als Sohn griechischer Eltern im rumänischen Braila geborene Komponist kam nach einer freudlosen Kindheit 10-jährig ins Internat, wo er nach britischem System von englischen, französischen und griechischen Lehrern erzogen wurde. Schon damals streuten seine vielfältigen Interessensgebiete in verschiedenen Richtungen, legten den Keim für die spätere Faszination am universellen Denken.

Xenakis begann 1938 in Athen ein Ingenieurstudium, beteiligte sich nach Kriegsbeginn und deutscher Invasion am griechischen Widerstand gegen die Nazis. 1944 dann brach der Bürgerkrieg aus. Diesmal unter britischer Besatzung. Auch hier marschierte er in vorderster Reihe der Demonstranten mit, wurde verwundet, wovon eine bleibende Gesichtsverletzung zeugt. Die Parolen bzw. rhythmischen Muster, die von der aufgebrachtten Demonstrantenmenge skandiert wurden, dann das Umschlagen derselben in plötzliches Chaos, als feindliche Maschinengewehre und Panzer in die Menge schossen: Ein Trauma für den jungen Mann und gleichzeitig ein „Schlüsselerlebnis“, das eine ästhetische wie kompositorisch-strukturelle Neuorientierung notwendig machte. Nicht dass Xenakis die Erfahrung von Leid und Tod unmittelbar künstlerisch „ausgeschlachtet“ hätte; sie sollte

ihn jedoch in seinem Schaffen zeitlebens verfolgen, selbst in den technischen Prozeduren und Strukturen präsent sein.

„Die Schönheit des Schrecklichen“, lautet ein von ihm gern verwendeter Topos; waren es damals die zahlreichen Flak-Suchscheinwerfer, deren Lichter sich am Himmel kreuzten und in ihm gleichzeitig Schauer und Faszination auslösten, so werden es später seine gewagten architektonischen Bauten (!) und Musikwerke sein, die solche Konnotationen hervorrufen. (Xenakis arbeitete nach dem Krieg als Assistent von Le Corbusier in Paris an diversen Projekten mit – anfangs zum „Brotterwerb“.)

Sieht und hört man den Pianisten Roger Woodward in der TV-Dokumentation von Mark Kidel (BBC / 1990) „Eonta“ spielen, so ist man fasziniert und irritiert zugleich, ja geradezu (hilflos?) diesen „Millionen von Tönen“ ausgesetzt, die da unter Einbezug der Wahrscheinlichkeitsrechnung (Stochastik) auf einen niederprasseln. „Und doch haben sie etwas, das von Herzen kommt.“ (Woodward) Man kann sich diesen „Wellenbrechern“, die – wenngleich vom Komponisten nicht beabsichtigt – eine nicht lineare, versteckte Polyphonie, ja durchaus „melodische“ Anklänge erzeugen, kaum entziehen. „Eonta“, ein Miniatur-Klavier-

konzert von 1964 (mit 2 Trompeten, 3 Posaunen eher von Kammermusikformat) sprengt sämtliche pianistischen wie auch bis dato klanglich-kompositorischen Dimensionen. Jede seiner Realisierungen verdiente eigentlich Beachtung und Würdigung wie ein bemannter Flug zum Mars – welch immenser Aufwand!! Von daher fällt es hier schwer, überhaupt zu „kritisieren“.

Dennoch bleibt die Aufnahme mit Justin Rubin am Klavier (Mode 53 / Liebermann) hinter der Maßstäbe setzenden Ersteinspielung mit Yuji Takahashi (Chant du Monde LDC 278-368) zurück, vor allem aufnahmetechnisch. Obwohl auch letztgenannte zeitbedingt im Klangbild heutigen Ansprüchen nicht genügt (Aufnahme: 1965!), entwirft sie dennoch ein klareres Bild sowohl im Zusammenspiel als auch in den Einzeldarbietungen der Spieler. Gerade in der Bläsersektion sind die allmählich zu Klangpartikeln zerstäubenden Linien von einer „Rohheit“ – oftmals bewusst brüsk abgeschnitten und durch Flatterzungen in der Tongebung „aufgeraut“ –, die in der Version mit Rubin meist (leider) nur angedeutet bleibt. Dieser zeichnet zudem die häufig segmentartigen Einschübe des Klavierparts weniger fein ziseliert, im Rhythmischen auch weniger strukturiert als Takahashi. (Klanglich sehr reizvolle „Dialoge“!)

Rubin gelingt jedoch im zweiten Teil des Stückes, bei auf- und absteigenden Achtelketten unterschiedlicher Stimmhöhe, eine „dramatischere“ Gesamtkonzeption. Leider ist auf dem aktuellen CD-Markt keine Einspielung von „Eonta“ mit Roger Woodward dokumentiert. Immerhin begegnet uns der australische Ausnahmepianist mit seinen phänomenalen manuellen wie geistigen Fähigkeiten in „Keqrops“, einem monströsen Klavierkonzert aus dem Jahre 1986 (DG 289-447-115-2 unter Claudio Abbado, 1997). Der streckenweise bis zu sechs Liniensysteme auftürmende Klavierpart dieses „Kolosses“ (Woodward) besticht durch seine Gegensätze: heftige Akkorde zu Beginn und am Ende, rasende Skalenbewegung in Gegenbe-

wegung, kurze, fast poetische Episoden zwischen Harfe und Klavier sowie filigran geführte simultane Stimmverästelungen: „Der Klavierpart darf nicht nach Akkorden oder Melodien klingen, weil man diese sehr schnell vergisst. Eine der Linien geht aufwärts, eine andere wird verzögert und so fort. Es entsteht eine Art Fließen über die Tonstufen hinweg.“ (Xenakis) Überhaupt liebt es der Komponist, gleiche Strukturen bzw. Stimmverläufe phasenverschoben zu präsentieren unter Beibehaltung der Zeiteinheit, in der sie stattfinden – so auch in „Erikhthon“, einem Klavierkonzert aus dem Jahre 1974, in dem noch zusätzlich Glissandi in unterschiedlicher „Steilheit“, sprich: Geschwindigkeit zum Einsatz kommen, die in großer Ereignisdichte schon fast einen „Klangbrei“ erzeugen: akustische „Lavaströme“, die in ihrem asynchronen Dahinfließen ein Relief von bizarrer Physiognomie zeichnen. Naturwissenschaftliche Analogien zu Phänomenen wie „Turbulenzen“, „Wirbel“, „Strömungen in einer Flüssigkeit“ u.ä. sind von Xenakis stets beachtet. Im Gegensatz zu „Keqrops“ ist „Erikhthon“ jedoch viel schwerer hörbar, „unverdaulicher“, wenn nicht gar abweisend in seiner musikalischen Ausdruckswelt (oder -verneinung?). Der polyrhythmisch äußerst komplexe Klavierpart ist in seinen Einzellinien kaum noch erfassbar. Von daher stellt „Keqrops“ gewissermaßen einen hörpsychologischen Fortschritt dar.

Auf technisch noch diffizilerem Niveau befindet sich Xenakis' Klavierkonzert „Synaphai“ (1969), das den Untertitel „Connexities for Piano & Orchestra“ trägt. Im Unterschied zu „Erikhthon“ fügt sich der Klavierpart hier weitaus transparenter in den Orchesterklang ein bzw. umgekehrt. Und im Vergleich mit „Keqrops“ wird auch der ausladend-narrative, ja fast romantische Gestus weitgehend zurückgedrängt. Dennoch folgt „Synaphai“ einer Art Klanggeschehen und gibt daher wenig Anlass zu Langeweile (beim aufmerksamen, aktiven Hörer). Aus einer Situation von Gegensätzlichkeiten heraus – Tonpunkte im Kla-

RAVENSTEIN

jetzt auch **Made in Germany**

Mechanik: **RENNER** (D)

Stimmwirbel: **KLINKE** (D)

Saiten: **RÖSLAU** (D)

Resonanzboden: **CIRESA** (I)

Stimmstock: **DELIGNIT** (D)

Hammerköpfe: **RENNER/ABEL** (D)

Klangvolle Argumente

ROYALE CLASSIC

Royale Classic steht für Pianos, die den höchsten Anforderungen europäischer Klavierbautradition entsprechen.



▶▶▶ **ausserdem: Gebrauchte YAMAHA, KAWAI, ETERNA u.a.**

Taiyo Piano
Europe GmbH

Max-Volmer-Str. 9
40724 Hilden / Germany

Tel.: +49 (0) 2103 - 96 428 163
Fax: +49 (0) 2103 - 96 428 168

info@taiyopiano.de
www.taiyopiano.de

jedoch manchmal zu Lasten einer etwas differenzierteren Klanggestaltung in der Mittellage geht, offenbart die eruptive „Durchschlagskraft“, die er „Herma“ zukommen lässt – und wohl auch interpretatorisch zugesteht. Wie sollte er aber jene Differenziertheit umsetzen, bei dem Tempo, das Helffer vorlegt?! So ist das kaum bzw. nur schwer realisierbar. Ebenso wenig kann Woodward in „Eonta“ – das sei hier schon einmal gesagt – die vorgeschriebenen Tonhöhen exakt einlösen. Seine Fehlerquote (an falschen Noten) scheint nicht niedrig auszufallen, er spielt aber auch in einem aberwitzigen Tempo, überflügelt Y. Takahashi und Rubin darin bei weitem. Im Endergebnis zwar berauschend im Ausdruck und doch gleichzeitig wieder eine Wahrscheinlichkeit in der Wahrscheinlichkeit. Hiroaki Ooï („Synaphai“ s.o.), der ebenfalls „Eonta“ im Repertoire hat, nennt im Gespräch diese gängige Art, Xenakis zu spielen, „une belle infidèle“ (eine schöne, untreue Frau). Andererseits berge eine zu gezügelte, aber textgetreue Umsetzung die Gefahr, langweilig zu wirken. Ooï sieht sich in seinem Selbstverständnis als Neue-Musik-Pianist einer „dritten“ Generation zugehörig, bemüht, beiden Bereichen gerecht zu werden: der technisch genauen Umsetzung ebenso wie der Exaltiertheit auf der Ausdrucksebene.

Doch zurück zu „Herma“: Als Alternative zu Helffer präsentiert Aki Takahashi (die jüngere Schwester von Yuji) auf einer Gesamteinspielung des Klavierwerkes (Mode 80 / Liebermann) eine gemäßigte, im Ausdruck weniger ungestüme Version des Stückes. Sie zeichnet richtiggehend die Strukturen der Klangfontänen nach, die von daher in der Ausgestaltung der Details besser durchzuhören sind. Deren Transparenz ist außerordentlich, steht aber der emotionalen Wucht von Helffer entgegen. (Es scheint also auch in diesem Bereich eine „Unschärferelation“ zu geben!)

Geradezu konträr in der Gestik bringt sich die Japanerin in „Evryali“ (1973) ein, einem Klavierstück, das zu Beginn fast wie minimal music klingt und beinahe gänzlich auf komplexe Rhythmik verzichtet. Die Motorik, die hauptsächlich durch die Verwendung repetierter, gehämmerter Akkorde entsteht, erinnert manchmal an die Klavieronaten von George Antheil (Zufall?). Der Strukturalist Xenakis bedient sich hier jedoch keiner Stilanleihen, jedenfalls nicht bewusst, sondern baumartig verzweigter Gebilde (aborescences), die zunächst auf Millimeterpapier gezeichnet, später in melodische Linien transformiert werden. Takahashi spielt in „Evryali“ zupackender als Helffer in der Vergleichseinspielung (s.o.), aber nicht unbedingt präziser als dieser, was die dynamischen Abstufungen gerade zu Beginn angeht. Obwohl auch kleine Temposchwankungen die durchgehende Motorik etwas stören, entwickelt sie trotzdem eine beeindruckende Gesamtdramaturgie, in der so viel Raum für Details bleibt.

So gestaltet sie den glissandoartig auskomponierten Tonhöhenverlauf deutlicher als Helffer, spielt manche rhythmischen Figuren markanter; bestimmte Töne stechen gewollt aus der Linienhaftigkeit heraus, wirken einer gewissen Monotonie, bedingt durch die gleichförmige 16-tel-Bewegung, entgegen. Bei Helffer stellt sich jene eher ein, obwohl er insgesamt solider spielt (Tempoverlauf!). Takahashi zeigt eben, was aus der über weite Strecken monoton-martialischen 16-tel-Motorik noch musikalisch herauszuholen ist! Dadurch spielt sie interessanter, aufregender als Helffer. (Doch lohnt sich sicherlich der Erwerb beider Einspielungen.)

In „Mists“ (1980), dem letzten großen Klavierwerk aus der Feder des Komponisten haben wir es dagegen mit einer überaus intrikaten Rhythmik zu tun, die aus der Verwendung der verschiedentlich rotierenden aborescences resultiert (und damit die jeweilige „Steilheit“ des grafischen Verlaufs auf Millimeterpapier reflektiert). Zudem bringt Xenakis Prinzipien der



International Keyboard Institute & Festival

at New School University - New York City

MANNES COLLEGE OF MUSIC

Joel Lester, Dean

Jerome Rose, Founder & Director

July 13-27, 2003

Concerts, Lectures & Masterclasses

Beaux Arts Trio

with Menahem Pressler

Charles Berigan • Idil Biret

Pedro Carbone • Pavlina Dokovska

David Dubal • Horacio Gutiérrez

Marc-André Hamelin

Constance Keene • Vladislav Kovalsky

Donald Manildi • Steven Mayer

Irina Morozova • Michael Oelbaum

Jerome Rose • Victor Rosenbaum

Gyorgy Sandor • Vladimir Shakin

Mordecai Shehori • Abbey Simon

Mykola Suk • Jeffrey Swann

Rosalyn Tureck • Earl Wild

Complete Institute & Festival, July 13-27

Session I July 13-19 • Session II July 20-27

Tuition \$773 both sessions (2 1/2 credits)

or \$473 per session (1 1/2 credits)

Auditors \$500 both sessions

or \$250 per session

Auditor attendance per day \$50

Music lovers, Professionals, College

and High School Students welcome

Private lessons available on request

Scholarships & Columbia University

Dormitories available

Participants may compete for \$5000 in the Dorothy MacKenzie Artist Recognition Awards plus Weill Recital Hall at Carnegie Hall Debut

International Keyboard Institute

Mannes College of Music

150 West 85th St., New York, NY 10024

Tel: (212) 580-0210 ext.336 Fax: (212) 580-1738

www.ikif.org • info@ikif.org

Sieb-Theorie mit ein, die aus den schon erwähnten Experimenten mit der Boole'schen Algebra („Hermaphrodit“) hervorgingen. Ein weiterer Effekt: Man gewinnt dadurch nicht-oktavierende Skalen. Xenakis dazu: *„Ihre klangliche Nutzung erfolgt entweder aufeinander folgend (melodisch) oder mittels von stochastischen Verteilungen ...“*

Auch in „Mists“ (Nebel) muss man Takahashi zugute halten, dass ihre Linienzeichnung gerade dort überaus deutlich zum Vorschein kommt, wo die polyphone Verflechtung, die fast schon ein akkordisches Gerüst erzeugt (vgl. auch „Synaphaï“), stark zunimmt. Die „Klangwolken“ des Mittelteils geraten unter den Händen der Japanerin ebenso präziser als bei Helffer, der wiederum jede Gelegenheit nutzt, die Secco-Stellen dieser stochastischen Hagelwolken sowohl perkussiver als auch überwiegend aus der Gestik heraus zu artikulieren. (Was wäre eigentlich in dem Zusammenhang die männliche Entsprechung zu „une belle infidèle“?)

Der Vollständigkeit halber will ich hier noch die erst kürzlich bei Salabert, dem französischen Verlag der meisten Xenakis'schen Werke, veröffentlichten „Six chansons“ erwähnen; es handelt sich um ganz frühe Stücke, die der Verlag jetzt „nachgelegt“ hat, welche aber für die bahnbrechende Entwicklung, die Xenakis durchlief, irrelevant sind. Ähnliches gilt auch für das kleine „Zugabe-Stück“ mit dem Titel „.... r.“, eine Hommage an Ravel zu dessen 50. Todestag – Xenakis schätzte Ravels Orchesterfassung von „Tombeau de Couperin“ sehr! Das 1987 komponierte „Encore“ wirkt wie die ausschnittshafte Vergrößerung einiger Einzelelemente aus „Mists“: Rasante Läufe in Gegen- und Parallelbewegung, die immer wieder abrupt zum Stillstand führen und mit einem Cluster in tiefster Lage enden.

Wie man sehen kann, sind die außermusikalischen Verfahren, die der Komponist in sein Schaffen integriert, vielfältiger Natur. Auch ist die Formgebung für ein bestimmtes Werk individuell angelegt, die benutzten Klangmittel und deren Kombinatorik sind im Hinblick auf die ihr zugrunde liegende Idee einzigartig. (So gibt es weder für „Eonta“ noch für „Synaphaï“ irgendwelche Vorbilder bzw. Vergleiche aus der Musikgeschichte. Wenn überhaupt, ist eine gewisse Klangaffinität

zum Werk von Edgar Varése spürbar.) Der Komponist bezieht seine Inspiration fast ausschließlich vom Geist der Forschung: *„Meine Überzeugung ist, daß wir zum Universalismus nicht durch Religion, Emotion, Tradition gelangen, sondern durch die Naturwissenschaften.“* So sind sein 1958 für die Brüsseler Weltausstellung entworfener Philips-Pavillon „Musik für die Augen“ wie auch seine musikalischen Werke so etwas wie „Architektur für die Ohren“ darstellen.

In seinen Visionen ging Xenakis sogar noch einen Schritt weiter. Zusätzlich bzw. neben einigen klanglich betörenden Klanginstallationen – den „Polytopes“ – wollte er *„... einen visuellen Kontakt zwischen den beiden Himmelskörpern Erde und Mond herstellen, indem man auf dem Mond reflektierende Oberflächen installiert“.*

Oder seine Idee der kosmischen Städte, die es ermöglichen würde, auf überschaubarem Raum eine riesige Anzahl von Menschen in angenehmen Lebens- und Arbeitsbedingungen zu beherbergen, angesichts der großflächigen Ausdehnung herkömmlicher Mega-Cities. Für all diese hochfliegenden Pläne gab es Entwürfe und konkrete Zeichnungen. Fantastereien zwar, aber stets mit realem Hintergrund, die letztlich immer an der Finanzierung scheiterten.

Xenakis war ein Universalist, der es verstand, überaus komplexe Zusammenhänge unserer hochtechnisierten Zivilisation mit den Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung zusammenzudenken. Also in vielen Bereichen auf mehreren Ebenen zu agieren, um sie dann musikalisch nutzbar zu machen. Sein Werk bringt die (verborgene) Ordnung hinter der scheinbaren Unordnung der Dinge zum Ausdruck. Und doch unterliege alles einem ständigen Werden und Vergehen; die „Veränderung“ sei somit ein großes „Geheimnis“ wie auch der Tod des Individuums ohne Rückkehr. Als überzeugter Atheist bekennt der Komponist: *„Wir sind wie Wolken am Himmel. Manchmal haben sie schöne Formen, doch irgendwann verschwinden sie. [...] Oder sie formieren sich neu [...] oder auch nicht.“* Und: *„Eines der schönsten Dinge, die ein Mensch sagen kann, ist daher, daß er sein Leben weiterführt, auch wenn es nirgendwo hinführt. Das ist die ultimative Einsamkeit und vielleicht die ultimative Freiheit (?)“*

Iannis Xenakis starb am 4. Februar 2001 nach längerer Krankheit in Paris.