Zeitschrift: Dissonanz

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2001)

Heft: 68

Artikel: "Der Pianist spielt hier die Noten, die er kann" : Claude Helffer im Gespräch über Iannis Xenakis

Autor: Helffer, Claude / Waeber, Jacqueline / Nicolas, Jacques

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927954

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«DER PIANIST SPIELT HIER DIE NOTEN, DIE ER KANN»

VON JACQELINE WAEBER UND JACQUES NICOLAS

Claude Helffer im Gespräch über Iannis Xenakis

Anlässlich der Publikation seines Buches «Quinze analyses musicales» (Éditions Contrechamps) weilte der Pianist Claude Helffer im Februar 2001 in Genf. Jacqueline Waeber und Jacques Nicola haben sich mit ihm über seine vielfältigen künstlerischen und persönlichen Beziehungen zu Iannis Xenakis unterhalten.

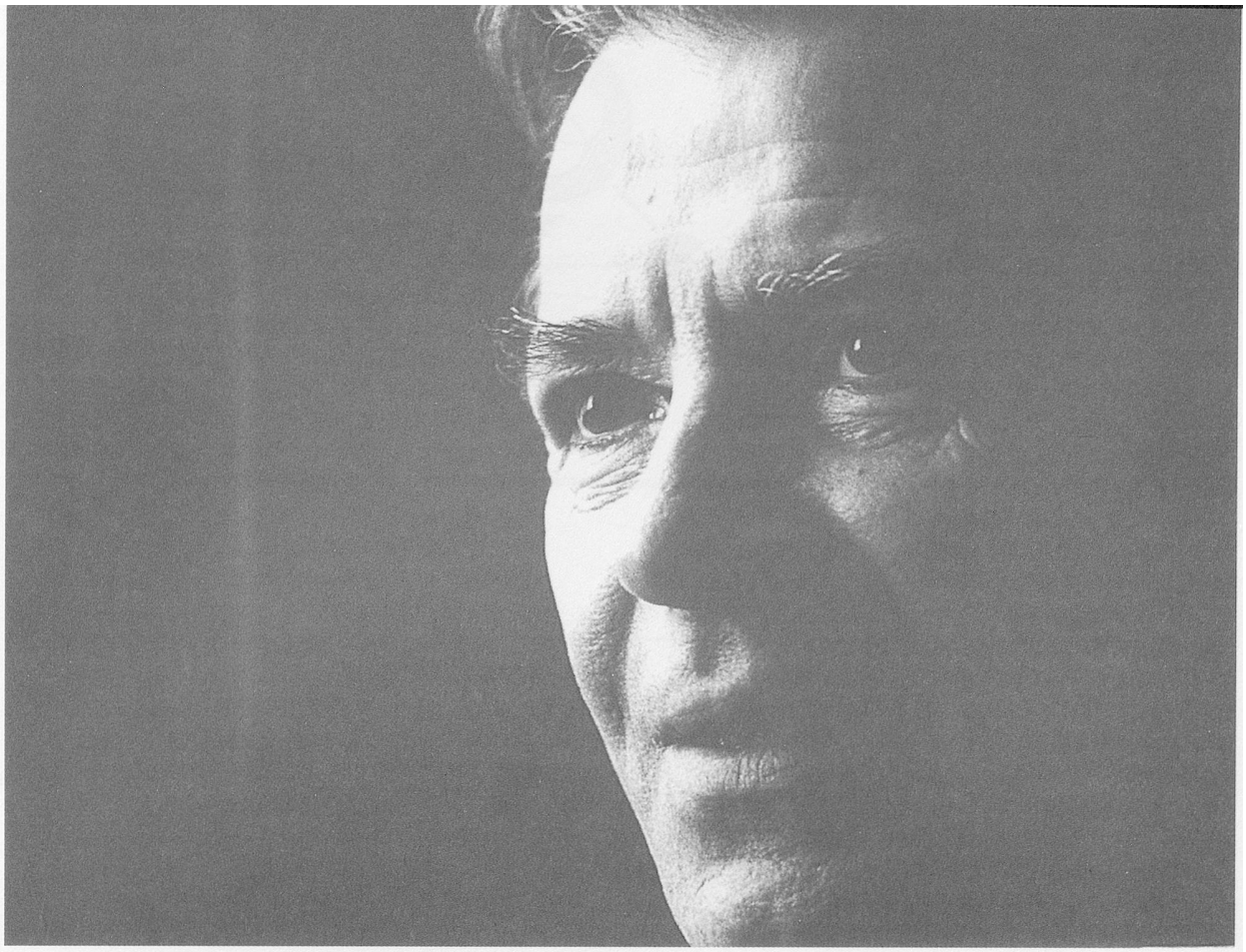
Wie hat sich im Lauf Ihrer Karriere Ihre Beziehung zum Werk von Xenakis entwickelt?

Sie wuchs nach und nach. Zum ersten Mal bin ich Xenakis an einer Einladung bei André Boucourechliev begegnet. Ich hatte kurz zuvor bei der Uraufführung von *Signes* mitgewirkt, das Boucourechliev für den Domaine Musical in Auftrag gegeben hatte. Das war 1963. Xenakis hatte damals gerade *Herma* vollendet, das – wie er mir sagte – von einem japanischen Pianisten gespielt werden sollte. Ich erhielt wenig später eine Photokopie des Autographs, der ich aber keine weitere Aufmerksamkeit schenkte. Zwei Jahre später hatte ich – wiederum an einem Konzert des Domaine Musical – ein Stück von Gilbert Amy zu spielen; als ich zur Hauptprobe kam, hörte ich, wie Georges Pludermacher eben jenes *Herma* übte und ich war augenblicklich fasziniert! Und zwar besonders von der Simultaneität, mit der hier die ganze Breite der Tastatur verwendet wird. Es kam mir vor, wie wenn ich schon mein ganzes Leben lang davon geträumt hätte, das Klavier genau so zu hören: Mit dieser Klangfülle, die mich an Brahms erinnerte. Anderseits war ich damals noch stark geprägt von den klassischen musikalischen Formen und empfand daher auch etliche Skepsis dieser neuen Art Musik gegenüber. Solche Vorbehalte machten allerdings kurz darauf der totalen Verführung Platz, der ich an einem ganz Xenakis gewidmeten, von Claude Samuel organisierten Konzert erlag. Einige Jahre vergingen, da bat mich Gilbert Amy, der nun Leiter des Domaine Musicale war, *Herma* bei einer Spanientournee zu spielen – und ich nahm an. Ich machte mich an die Arbeit und erreichte, da ich Erfahrung mit dem Stück gewinnen wollte, dass ich es zuvor in einer Sendung des französischen Radios spielen konnte. Xenakis hörte die Ausstrahlung, hat mir darauf am Telefon sein Einverständnis mit meiner Interpretation gegeben, und so nahm unsere Beziehung ihren Anfang. Ausserdem habe ich das Stück oft bei Frankreichtourneen der Jeunesses Musicales gespielt. Mir ist wichtig zu betonen, dass mich vor allem der eruptive Charakter und die Gegenüberstellung differenzierter klanglicher Massen gefesselt hatten. Aufgrund meiner wissenschaftlichen Bildung hätten mich auch die mathematischen und formalen Aspekte vieler Werke Xenakis' anziehen können, aber solches war für mich nur eine Zutat, obwohl mich die Arbeit an *Herma* schon mit der Mengenlehre vertraut gemacht hatte.

Und später? Wie nah sind Sie Xenakis' Musik gekommen?

1973 hat Radio France (damals ORTF) bei Xenakis ein Konzert für Klavier und Orchester für mich in Auftrag gegeben: *Erikhton*, das ich im Mai 1974 im Parc floral von Vincennes mit dem Nouvel Orchestre Philharmonique unter der Leitung von Michel Tabachnik uraufgeführt habe. Die erste Partiturversion, die mir Xenakis Anfang April übergeben hatte, bestand aus einigen Blättern Millimeterpapier, bedeckt mit gezeichneten Baumstrukturen. Und Xenakis erklärte mir, das müsse man nun alles noch auf Notenpapier übertragen. Ich erhielt meine Solistenstimme brockenweise, nie mehr als zwei Seiten aufs Mal, und die Gesamtpartitur lag ganze zehn Tage vor der Uraufführung bereit. Sie war praktisch unleserlich: Weil Xenakis im griechischen Bürgerkrieg ein Auge verloren hatte, hatte er einen «Mono-Blick», was zur Folge hatte, dass die Partitur keine genaue vertikale Anordnung aufwies.

Xenakis' Musik konnte ich auf zahlreichen Tourneen spielen, zusammen mit dem Schlagzeuger Silvio Gualda, der Cembalistin Elisabeth Chojnacka und dem Arditti-Quartett. Der bedeutendste Moment aber war der Sommer 1985,



Claude Helffer

(© K. Hayashi)

als wir, eingeladen vom Centre Acanthes, während sechs Wochen in Aix-en-Provence, in Salzburg und in Delphi einen sehr engen Kontakt pflegen konnten. Unsere Gespräche drehten sich dabei nicht um Kompositorisch-Handwerkliches im Bezug auf seine Werke oder deren Interpretationen. Mit Xenakis konnte ich (wie manchmal auch mit Stockhausen) auch über sehr Persönliches, über unser Gefühlsleben, über Familie, Politik, Philosophie reden – und nicht nur über Sechzehntelnoten.

Was für Eigenheiten können Sie in Xenakis' Klaviermusik erkennen?

Normalerweise geht das pianistische Repertoire von den Möglichkeiten des Instruments aus. So ist es von den Klassikern bis zu Messiaen, Boulez etc. Nehmen wir zwei Beispiele: In Brahms' F-Dur-Sonate op. 5 muss zu Beginn des fünften Satzes, in den Takten 25 bis 32, die rechte Hand Griffe ausführen, die den Eindruck einer Folge von je zwei wiederholten Sexten geben sollen. Brahms hat das als eine Folge von Sechzehnteln notiert, die nicht nur perfekt spielbar ist, sondern auch die harmonische Wirkung und den verlangten Molto-agitato-Effekt bewahren. Oder nehmen wir den Beginn von Ravels *Ondine*. Wo das melodische Motiv in der linken Hand erklingt, im genau gleichen Register wie die begleitenden Ton- oder Akkordrepetitionen der rechten Hand, lässt Ravel in letzteren jene Noten weg, die schon in der Melodie erklingen, damit deren lineare Entwicklung nicht gestört wird und diese so in die Begleitung eingefügt werden kann, dass sich die beiden Hände nicht gegenseitig stören. Um all das kümmerte sich Xenakis nicht; für ihn bestand die Musik aus Linien oder Mengen, die er ganz nach seinem Plan disponierte, ohne an die praktische Umsetzung zu denken. Der Pianist muss sich dann selber helfen, wenn er diese Elemente, die viel wichtiger als das einzelne Detail der Noten sind, zurechtlegen will. Übrigens schrieb Xenakis im Vorwort zu *Synaphai*, einem Stück für Klavier und Orchester, in dem es Stellen gibt, wo jedem Finger ein Bereich zugewiesen ist: «Der Pianist spielt hier die Noten, die er kann.» Xenakis ärgerte sich sogar, als der Pianist Peter Hill in der Zeitschrift von Boosey & Hawkes seine eigene Version einiger Passagen von *Evryali* publizierte und dabei scheinbar unspielbare Stellen praktisch arrangierte. Allerdings gab es auch Ausnahmen; für das Cembalo oder einige Schlaginstrumente hatte Xenakis aus Karton Modelle angefertigt, um gewisse Passagen auszuprobieren. Aber grundsätzlich würde ich sagen, dass man sich seinen Werken aus einer allgemeinen Optik annähern und nicht in den Details ertrinken soll. Im Fall von *Evryali* hatte ich das Glück, von Iannis eine Fotokopie der Rohfassung zu erhalten, die aus etwa zwanzig Seiten Millimeterpapier bestand. Das half mir, die Verteilung von Klangmasse und Stille zu verstehen. Man kann so unterscheiden zwischen einer ersten Ebene, die aus Klangblöcken besteht, einer zweiten, auf der die Klangmengen nach Wahrscheinlichkeitsrechnungen disponiert sind, und schliesslich einer dritten, die durch die Baumstrukturen bestimmt ist. Die rhythmischen Überlagerungen schliesslich sind ziemlich einfach: Dabei geht es um ein musikalisches Illusionsphänomen, das mit einem Multiplikationseffekt spielt – ein ähnlicher Mechanismus, wie ihn Ravel in *Noctuelles* verwendet hatte. Wenn man am Anfang des Stücks diese Wirkung eines leisen Raschelns hört, vermutet man dahinter eine extreme rhythmische Komplexität. In Wirklichkeit ist diese sehr schlicht und geht oft in einem Verhältnis von vier zu drei auf.

Hat denn ein Pianist, der diese Skizzen nicht kennt und keine Möglichkeit hatte, mit dem Komponisten zu sprechen, überhaupt eine Chance, mit den Problemen zurechtzukommen?

Ich glaube schon. Indem man eine Annäherung über vertraute ältere Werke versucht: Zum Beispiel kann man kann sich den Effekt des Faustschlags verinnerlichen, der in Xenakis' Musik charakteristisch ist und der mich manchmal

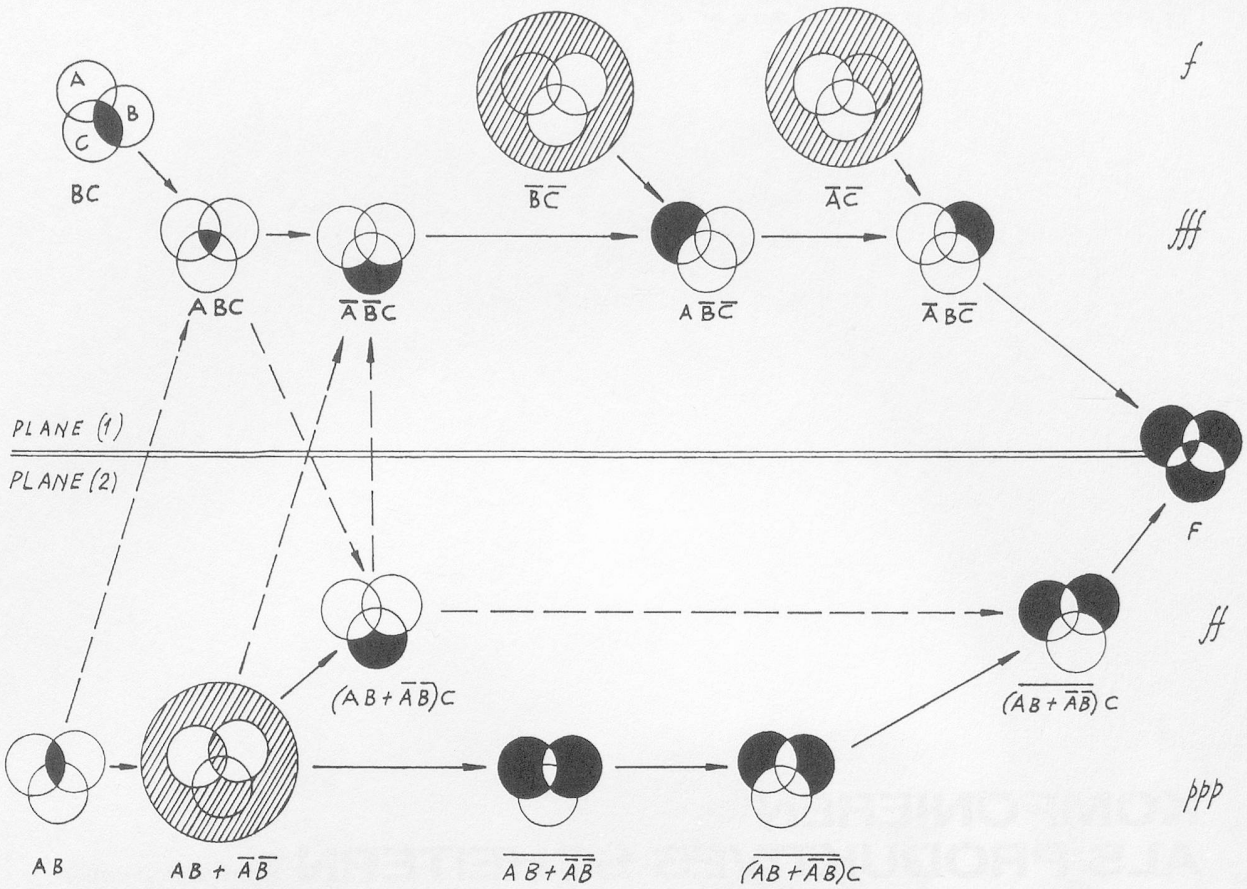
an Beethoven erinnert, an die ersten Takte der *Pathétique* etwa oder der Sonate op. 111. Diese Idee, zu Beginn das Publikum zu frappieren, erscheint bei Xenakis sehr häufig. Ich könnte aber auch noch andere Parallelen finden: Etwa zwischen Beethovens fünftem Klavierkonzert und *Herma*. Der erste Satz des Konzerts beginnt mit einem Es-Dur-Akkord des Orchesters. Der Pianist fährt sogleich mit einer virtuosen Kadenz auf dieser Tonika fort. Darauf folgt ein Subdominant-Akkord mit einer anderen Kadenz, dann ein Dominant-Akkord mit noch einer Kadenz. Damit ist das tonale System von Es-Dur klar etabliert, das Konzert kann jetzt mit dem Tutti des Orchesters beginnen. In *Herma* lässt Xenakis nach und nach die achtundachtzig Töne der Klaviatur erscheinen, darauf die Noten einer Menge A, darauf alle, die nicht zur Menge A gehören, dann jene von B, darauf wiederum alle ausserhalb B, schliesslich dasselbe mit C. Die Ausgangspunkte des Werks sind damit geklärt, nun kann die Entwicklung folgen.

Und der Bezug zu Brahms?
Xenakis schätzte vor allem Brahms' letzte Werke und hatte an einem Festival in Royan, das ihm punkto Programm Carte blanche gab, den ersten Satz des Klarinettenquintetts aufs Programm gesetzt. Er gestand mir, dass er die letzten Klavierwerke bevorzuge, in denen, wenn auch nur in Spuren, die generelle Charakteristik des brahmsischen Stils fortlebe. Auch erinnere ich mich, an einem Klavierabend in Paris, an dem er teilnahm, *Mists* der F-Moll-Sonate gegenübergestellt zu haben.

Wie war Xenakis' Beziehung zur westlichen Musik?
Ich will mich ja nicht zu weit vorwagen, aber ich habe selten gesehen, dass Iannis ein Konzert nur zu seinem eigenen Vergnügen besucht hätte, und ich glaube nicht, dass er sich für das Schaffen gleichaltriger oder jüngerer Komponisten interessierte. Seine Musik verkörpert eine Philosophie der Übersteigerung. Deshalb ist *Herma* auch nicht für vierhändiges Klavier oder für zwei Klaviere geschrieben, und deshalb auch interessierte es ihn überhaupt nicht, als man ihm eine mit dem Computer hergestellte Version überreichte, in der alle Töne und alle Tondauern ganz exakt festgehalten waren. Die Analyse kann wohl gewisse Konstanten seiner Sprache zutage fördern wie etwa die Überlagerung irrationaler Rhythmen (in *Herma* 5 gegen 6), aber so kommt man ihm nicht näher. Ich teile die Meinung des Musikologen Max Noubel, der betont, Xenakis' Musik habe eine rohe Seite, die sich jeder Analyse entzieht. Die Musik basiert auf dem Gedanken von Überlagerung, doch auch von Stille. Und dennoch gibt es einen für Xenakis' Ästhetik typischen Zug: Seinen pythagoräischen Charakter und besonders seine Überzeugung, dass es eine Durchdringung aller Bereiche gebe; dass zum Beispiel, was in einem mathematischen Entwurf schön ist, seinen ästhetischen Charakter behält, wenn es in andere Bewusstseins- oder Kunstgebiete versetzt wird. Die Schönheit, die in *Herma* ein Mathematiker im Ausdruck eines Theorems über die drei Mengen A, B und C erkennen kann, findet sich wieder, wenn A, B und C in Klangmengen transformiert werden; die Schönheit der aufs Papier gezeichneten Baumstrukturen wird bei der Komposition von *Evryali* oder *Erikkhthon* bewahrt.

Als Boulez, der Xenakis zunächst ignoriert hatte, ihm schliesslich den Auftrag zu «Eonta» für Klavier, zwei Trompeten und drei Posaunen gab, muss ein echter Zusammenprall von Geisteshaltungen geschehen sein.
Man darf nicht vergessen, dass zu jener Zeit, als Xenakis in der Musikszene auftauchte, für die treibenden musikalischen Kräfte jeder suspekt war, der nicht seriell komponierte. Es war Messiaens Genie, das ihm, als er ihn bei seiner Niederlassung in Paris konsultierte, davon abriet, seine klassischen Kompositionsstudien von Null auf neu zu beginnen und ihn ermutigte, seinen eigenen Weg zu gehen. Auch die wertvolle Hilfe durch den grossen Dirigenten Hermann Scherchen muss man betonen. Dass Xenakis für Leute wie Boulez der

Iannis Xenakis: Übersicht über den Mengenverlauf in «Herma»



grösste Aussenseiter war, hing auch mit der Rhetorik des musikalischen Diskurses zusammen. Xenakis' Musik war, wie jene von Cage, keine «Diskursmusik».

Können Sie einen Zusammenhang zwischen seiner Musik und seiner Vergangenheit als Widerstandskämpfer erkennen?
Vielleicht war das seine Kompromisslosigkeit. Ihm war eine Kraft, etwas ganz Aussergewöhnliches eigen, das seinen Ausdruck in der Musik fand. Iannis war immer ganz in seiner Musik drin, die er gleichsam als Übersteigerung seiner selbst verstand, immer mit der Idee, etwas ausserhalb des Möglichen zu schreiben, ausserhalb der Spielregeln, mehr zu geben, als man geben kann… Er nannte diese Haltung Askese. Im Übrigen sprach er sehr wenig von seiner Vergangenheit. Immerhin erklärte er, dass die Idee, die Wahrscheinlichkeitsrechnung auf die Verteilung der Klänge anzuwenden, aus der Erinnerung an die grossen Demonstrationen gegen die Besetzungsmacht in Griechenland herrühren könnte. Eine gut geordnete Masse, Slogans skandierend, begann zu defilieren. Plötzlich schossen die Soldaten und es entstand ein Chaos inmitten der Schreie und der Detonationen der Geschosse. Gelegentlich kann man diesen Wechsel von Ordnung zu Unordnung in Xenakis' Musik hören.