

Rudolf Frisius

## **Iannis Xenakis: Nekuia**

### **Musik über Krieg und Tod**

In den frühen 1980er Jahren komponierte Iannis Xenakis mehrere Werke, die sich mit der Thematik von Krieg und Tod auseinandersetzen: *Ais* für Solobaß, Soloschlagzeug und Orchester; *Nekuia* für Chor(gruppen) und Orchester; *Pour la Paix* für Sprechstimmen, Chor (der entweder live gesungen oder vorproduziert auf Tonband wiedergegeben werden kann) und Computerklänge. Verwandtschaften zwischen diesen Stücken ergeben sich nicht nur aus stilistischen Besonderheiten (z. B. aus den für Xenakis charakteristischen Tonkonstruktionen mit „nicht-oktavierenden Skalen“, einer eigentümlichen Verbindung archaischer Anklänge mit modernen mathematischen Tonstrukturen) oder aus ähnlichen Klangmitteln (Orchester in *Ais* und *Nekuia*, Chor in *Nekuia* und *Pour la Paix*), sondern auch aus vergleichbaren Konstellationen von Text und Musik (mit Texten aus unterschiedlichen Epochen).

Die Thematik dieser drei Stücke spiegelt sich nicht nur in den Titeln und im Klangbild, sondern konkretisiert sich auch in der Verbindung mit Texten: In *Ais* sind dies Texte aus der Ilias, in *Nekuia* Fragmente aus Jean Pauls *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* sowie Fragmente einer Autorin, deren Texte ebenfalls in dem Hörspiel *Pour la Paix* Verwendung finden: Françoise Xenakis, die Ehefrau des Komponisten, hat zwei Bücher geschrieben, die die Grausamkeit des modernen Krieges thematisieren: *Écoute* und *Et alors les morts pleureront*. Beide Bücher bilden Textbasis des Hörspiels *Pour la Paix*. Fragmente aus *Écoute* werden auch in *Nekuia* verwendet. In ihrer Konfrontation mit Textsplintern von Jean Paul wird deutlich, daß Totenklage und Anklage des Krieges hier nicht auf eine konkrete historische Situation zielen, sondern auf Probleme, die seit Menschengedenken bis heute ungelöst geblieben sind.

*Nekuia pour choeurs et orchestre symphonique* entstand als Auftragswerk des Westdeutschen Rundfunks und seiner Abteilung Neue Musik, deren Leiter Wolfgang Becker das Werk gewidmet ist. Die Uraufführung fand in Köln statt. Zu Beginn eines Einführungstextes, der auch als Vorwort der Faksimile-Partitur publiziert worden ist, erklärt Xenakis den Titel und die Thematik seines Werkes:

#### ***Nekuia:***

*Bestattungs-Zeremonie.*

*Auch Toten-Beschwörung,*

*ein magischer Ritus, in dem die Geister der Toten angerufen und nach der Zukunft befragt werden.*

Diese Beschreibung zielt nicht nur auf das Erscheinungsbild der Musik, sondern auch auf ihre Vernetzung mit sprachlich fixierbaren Bedeutungen.

Die Texte, die Iannis Xenakis in seiner Musik verwendet, sprechen von Toten, und ihre Zusammenstellung läßt sich deuten als imaginärer Dialog zwischen Toten und Lebenden – in der Konfrontation aktualitätsbezogener Texte mit den Texten längst Verstorbener.

Sprache und Musik sollen sich verbinden in der Artikulation einer inhaltlichen Aussage.

Hierzu schreibt Xenakis:

*Grundidee und Grundlage in dieser Musik  
ist die tiefe Krise der Ideologien,  
die sich im Äther und auf der Erdoberfläche begegnen,  
oft verbunden mit Klängen von Straßen-Demonstrationen,  
mit Explosionen auf Schlachtfeldern und mit Schreien,  
unter dem Licht eines bald finsternen, bald strahlend blauen Himmels.*

In *Nekuia* verbinden sich Wörter und Klänge, Hörereignisse diesseits und jenseits der Sprache.

Um dieses Spannungsfeld deutlicher herauszustellen,

hat Xenakis in seinen Chorpartien einerseits textierte Stellen in Gesangslinien stark musikalisiert, andererseits aber auch textlose Stellen eingefügt,

die auf verschiedene Weisen gehört werden können:

Entweder als rein musikalische Strukturen, ähnlich der Orchestermusik, oder als nonverbal-expressive Exklamationen.

In seinem Einführungstext zu *Nekuia* hat Iannis Xenakis die Quellen der von ihm verwendeten Texte ausdrücklich benannt. Die starke Identifikation mit den in Musik gesetzten Texten, die der Komponist erkennen läßt, ist schon deswegen bemerkenswert, weil diese Texte – ganz im Gegensatz zu den Sprechtexten des Hörspiels – dem Hörer des Stückes weitgehend unverständlich bleiben:

Sie werden nur fragmentarisch verwendet, sind auf verschiedene Stimmen aufgesplittert und treten überdies in ausgedehnten Kantilenen kaum noch in Erscheinung. Dennoch hielt der Komponist die Texte offenbar für so wichtig, daß er sie an verschiedenen Stellen der Partitur ausdrücklich gekennzeichnet hat – z. B. beim ersten

Choreinsatz, der zunächst mit heftigen textlosen Exklamationen beginnt und sich dann fortsetzt mit Melodielinien, in denen zwei verschiedene Texte verarbeitet sind:

*Le vent qui décoiffe les morts...  
Casques roulés au loin...  
(Écoute, S. 11)*

*Der Wind, der die Toten zerzaust...  
Helme, die weit weg gerollt sind...*

*Sternen... Schneegestöber...  
(Rede des toten Christus...)*

Der erste Textausschnitt ist dem ersten Text-Abschnitt des „roman-récit“ *Écoute* entnommen:

*Écoute  
le vent*

*Dans le haut des arbres.*

***Le vent qui décoiffe les morts,  
casques roulés au loin.***

*Le vent qui caresse les visages  
et décoiffe les cheveux.*

*Höre*

*den Wind*

*Hoch in den Bäumen.*

***Den Wind, der die Toten zerzaust,  
Helme, die weit weggerollt sind.***

*Den Wind, der die Gesichter streichelt  
Und die Haare zerzaust.*

Das zweite Text-Fragment ist ein zusammengesetzter Begriff aus dem wohl berühmtesten Textabschnitt in Jean Pauls *Siebenkäs*:

*ERSTES BLUMENSTÜCK*

*REDE DES TOTEN CHRISTUS VOM WELTGEBÄUDE HERAB, DASS KEIN GOTT SEI.*

Die Rede beginnt mit folgenden Worten:

*Starres, stummes Nichts!*

*Kalte, ewige Notwendigkeit!*

*Wahnsinniger Zufall!*

*Kennt ihr das unter euch?*

*Wann zerschlagt ihr das Gebäude und mich? -*

*Zufall, weißt du selber,*

*wenn du mit Orkanen durch das **Sternen-Schneegestöber** schreitest  
und eine Sonne um die andere auswehest,*

*und wenn der funkelnde Tau der Gestirne ausblinkt, indem du vorübergehst? -*

*Wie ist jeder so allein in der weiten Leichengruft des Alles! Ich bin nur neben mir -*

*O Vater! O Vater! Wo ist deine unendliche Brust, daß ich an ihr ruhe? -*

*Ach wenn jedes Ich sein eigener Vater und Schöpfer ist,*

*warum kann es nicht auch sein eigener Würengel sein? ...*

*(Jean Paul: *Siebenkäs*. Frankfurt am Main und Leipzig 1970, S. 278)*

Xenakis hat näher erläutert,

was ihn an den beiden von ihm ausgewählten Texten interessierte

(die aus durchaus unterschiedlichen historischen Kontexten stammen

und deren Zusammenhang erst durch das von Xenakis gewählte übergeordnete Thema deutlich wird):

*Diese Texte sind bemerkenswert durch die Kraft ihrer Worte,*

*die implizit dieselbe ewige Verwirrung vor Tod und Leben ausdrücken*

*und die auf verschiedene Weisen gesungen werden können,*

*auch als Echos von Gedanken, die zur Zeit ihrer Entstehung gedacht wurden.*

### **Neue Tonkonstruktionen**

Auf kompositionstechnische Einzelheiten geht Xenakis in seinem Einführungstext nur mit wenigen Worten ein.

Was er hier beschreibt, bezieht sich auf bestimmte Verfahren der Tonkonstruktionen, die seit den 1970er Jahren

in vielen seiner Werke zu finden sind und die auch in *Nekuia*, schon von den ersten Takten an, eine wichtige

Rolle spielen: Die Musik ist gebildet aus vielstufigen Skalen, deren Töne, in charakteristisch unterschiedlichen

Abständen, weite Tonräume ausfüllen. Sie unterscheiden sich von traditionellen Tonleitern, deren

Intervallabstände sich im Abstand einer Oktave wiederholen. Xenakis spricht deswegen von nicht-oktavierenden

Tonleitern. Diese Tonleitern geben den Tongruppierungen ein charakteristisches Gepräge, eine den

musikalischen Zusammenhang prägende „Farbe“ – und dies nicht nur in den Melodielinien, wie man sie schon in

den ersten Takten des Stückes hört, sondern auch, wie später zu hören ist, in dichten, im Tonraum weit

ausgreifenden Akkorden, in denen die Töne der Tonleiter gleichsam vertikal zusammengeballt werden.

### Komponierte Tonstrukturen: Das einleitende Orchester-Vorspiel

Das Stück beginnt mit einer kräftigen, prägnanten Klanggestalt der Streichinstrumente:

Ein Ton -

Ausweitung mit aufwärts und abwärts wandernden Tönen –

Rückkehr zum Ausgangston.

Das Klangbild wird beherrscht von zwei Melodielinien

(von denen die untere sich an einigen Stellen auflöst in dichte „Tonklumpen“).

Notenbeispiel 1:

Nekuia, Anfang (T. 1-8): Dominierende Melodielinien



Nach einer Pause folgt ein Kontrast:

Die Streicher setzen jetzt sehr leise und in extremer hoher Lage ein.

Ihre Töne wandern abwärts und danach wieder aufwärts –

sie durchlaufen also wiederum einen Prozeß von Entfernung und Rückkehr.

Die Musik mündet in einem weitgespannten Akkord und schlägt danach um:

Plötzlich sind nur noch leise Töne zu hören, eng zusammengepreßt in der Mittellage;

danach steigen die Töne aufwärts und münden in einem Ziel,

das zuvor Getrenntes verbindet:

Man hört eine hohe Geigenmelodie über einem tiefen Streicherakkord.

Anschließend kommen melodische und harmonische Töne mehr und mehr in Bewegung

(vereinzelt sogar mit neuen Klangfarben: mit raschen Läufen von Holzbläsern):

Ein Neubeginn bereitet sich vor.

### Erster Choreinsatz (mit Orchester): Klangbrocken – Gesangslinien mit Texten

Der erste Choreinsatz beginnt als Musik ohne Worte:

Man hört einen einzigen Ton, der mehrmals rasch wiederholt wird.

Den kurzen Gesangstönen folgen dichte, weit gespreizte Akkordbrocken,

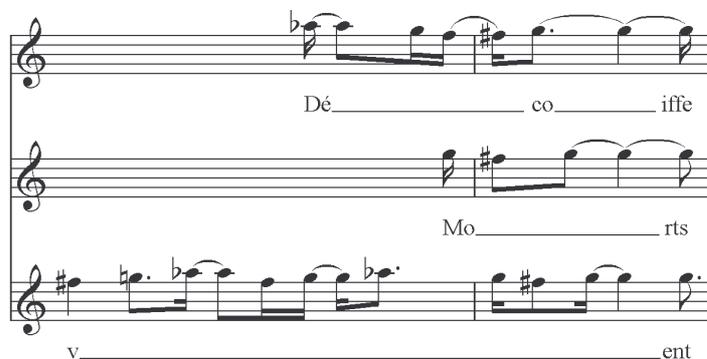
die bald gesungen, bald von Instrumenten gespielt werden.

Erst danach werden im Chor Melodielinien erkennbar,

die sich mit (allerdings schwer heraushörbaren) Gesangstexten verbinden.

Notenbeispiel 2

Die ersten gesungenen und textierten Melodielinien: Partiturauszug mit überlagerten Wörtern (T.41f.)



Verschiedene Textabschnitte werden in der Musik unterschiedlich vertont.

Dies zeigt sich schon in den ersten Bildern, die Francoise Xenakis in ihren Text beschreibt:

In der Musik des Windes, der die Toten zerzaust,

überlagern sich verschiedene Wörter des Textes in hohen Kantilen verschiedener Frauenstimmen;

beim folgenden Klangbild, das die fortgerollten Helme von Gefallenen beschreibt,

sind raschere und tiefere Tonbewegungen in den Frauenstimmen zu hören.

### Notenbeispiel 3

Kontrastierendes Klangbild: Tieferer und rascherer Tonbewegungen (T. 46-49 Sopran 1)

Ca...sques Rou...lés au loin

Es folgt der Einsatz eines neuen Textfragments –

wiederum markiert mit ruhigen Kantilenen (diemal mit leiser instrumentaler Begleitung).

Man hört ausgedehnte Gesangslinien,

in denen jede einzelne Textsilbe mit langen Melismen ausgeschmückt ist.

### Notenbeispiel 4

2. Textabschnitt (Jean Paul): Melismatische Ausschmückung eines Wortes (Sternen-Schneegestöber)

Ste...me...n Schnee...Schnee...ge(stöber)

Später kehrt die Chormusik wieder in die Sphäre des Nonverbalen zurück,

von der sie ursprünglich ausgegangen war -

und in dieser Textlosigkeit leitet sie gleichzeitig wieder zurück

zur Vorherrschaft des reinen Orchestersatzes:

Die Musik bleibt auf einem tiefen Holzbläserklang stehen,

aus dem dann im folgenden Teil ein melodisches Obensolo mit akkordischer Begleitung herauswächst.

### Die Großform des Stückes

Der erste, von einem einzigen Ton ausgehende Orchester-Einsatz (Streicher) und der erste Chor-Einsatz (Frauenstimmen) sind die wichtigsten Stationen im **1. Teil** des Stückes. - Auch der **2. Teil** beginnt rein instrumental mit einem einzigen Ton: Ein Oboensolo beginnt auf einem langen Ton in tiefster Lage, führt dann allmählich aufwärts in höhere Lagen und beschleunigt sich gleichzeitig. Harmonisch begleitet wird dieses Solo von Akkorden der Holzbläser (zunächst in Staccato-Repetitionen, dann in kompakten Akzenten). Dieses **2. Orchester-Vorspiel** verbindet sich im Folgenden mit einem **2. Chor-Einsatz** (mit zwei verschiedenen melodischen Modellen). Nach der Zäsur eines Trommelwirbels folgt nochmals das Orchester allein in einem **Zwischenspiel**: mit mehreren Abschnitten, die jeweils mit mächtigen Tutti-Akzenten anfangen und sich dann weiterentwickeln: zunächst mehrmals abschwellend, verlöschend; später weitergeführt mit erneuter Steigerung. Danach kommt wieder der **Chor** hinzu. Stimmen und Instrumente verbinden sich in raschen Bewegungen, die sich ablösen, zwischendurch mit Pausen ins Stocken geraten und danach mit verstärkter Kraft wieder einsetzen (verbunden mit Schlagzeug-Akzenten). Auf dem Höhepunkt der Entwicklung setzen markante rhythmische Akzente ein, die in dichten Akkordmassierungen zwischen verschiedenen Klanggruppen wechseln. - Auch der **3. Teil** beginnt mit einem einzigen Ton, der gleichzeitig in verschiedenen Erscheinungsformen zu hören ist: Als gehaltener Ton in den Singstimmen und in raschen Staccato-Repetitionen der Instrumente. Die Entwicklung steigert sich und bricht schließlich ab in kurzen „Staccato-Resten“ einiger Holzbläser; danach setzt mit einem markanten Posaumenton eine neue, aus tiefer Lage aufsteigende Tonentwicklung ein, die bis zu mächtigen Akkordketten in verschiedenen Instrumentengruppen führt. - Der **4. Teil** beginnt mit einem mächtigen Schlagzeug-Akzent und (wiederum) mit ruhigen **Chor-Kantilenen**, die sich anschließend melodisch und rhythmisch wieder stärker beleben (dabei auch den Tonbewegungen des Orchestersatzes anpassen). Die Akkordketten, die zuvor in verschiedenen Instrumentengruppen des Orchesters hervorgetreten waren, greifen jetzt auch auf den Chor über, bis die ruhige Akkordbewegung sich schließlich im Gesamtklang durchsetzt. Nach einem Schlagzeug-Akzent folgt ein **Orchester-Zwischenspiel** mit raschen Tonbewegungen (z. B. zahlreichen Streicher-Glissandi) und interpolierenden Schlagzeug-Rhythmen, als Vorbereitung auf den Schlußteil: - Der **5. Teil** beginnt im **Chor** mit einer ruhigen, von einem lang ausgehaltenen Ton ausgehenden Kantilene, die sich mit einem breit gefächerten Streicher-Akkord überlagert. Die Entwicklung belebt sich und führt zum komplexen Tutti-Klang, in dem das Stück schließlich endet: Im breiten Ritardano, mit mächtigen Pauken-Akzenten und abschließendem Paukenwirbel.

Musik über Leben und Tod -

Musik über Schrecken und Fragwürdigkeit dessen,

was sich Menschen vor allem in ihren Kriegen antun:

Dies und anderes spiegelt sich in Ton- und Klangstrukturen

im breiten Spektrum zwischen dem klar Gestalteten und dem komplex Chaotischen.

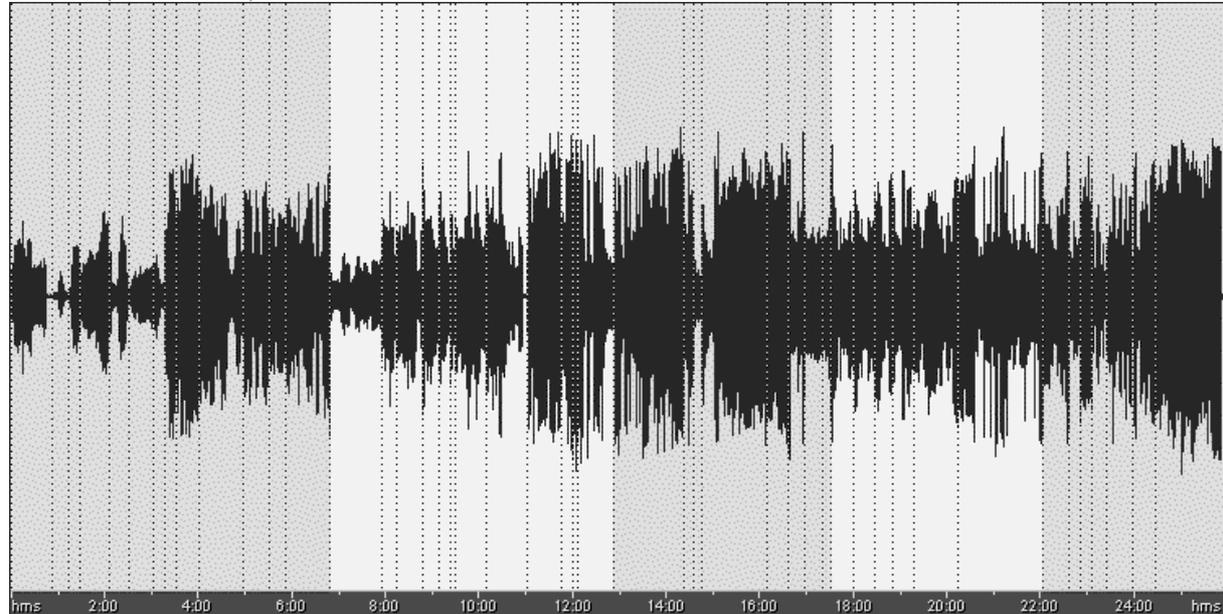
Die Musik entstand in einer Zeit des Hochrüstungs-Wahnsinns,

als mehrfach die Gefahr bestand,

daß wegen eines Computerfehlers ein die gesamte Menschheit vernichtender

Atomkrieg hätte ausbrechen können.  
Die Stimme dieser Musik ist bis heute noch nicht verstummt.

## Nekua (0' - 25'57'')



hms	2:00	4:00	6:00	8:00	10:00	12:00	14:00	16:00	18:00	20:00	22:00	24:00	hms																																																											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	20	21	22	25	26	29	30	32	34	35	37	38	39	40	44	45	46																																								
1. Teil.....												2. Teil.....												3. Teil a.....b.....												4. Teil.....												5. Teil.....																								
Ein Ton -												Ein Ton -												Ein Ton -												Tonbewegungen												Ton/Klangfläche																								
melod. Beleb. (Ausweit., Rückkehr)												melod.-harm. Beleb. (Orm,Akz)												mel.-rhy. Beleb. (Rep)																																																
<b>1</b>	<b>2</b>	<b>6</b>	<b>8</b>												<b>14</b>	<b>22</b>	<b>29</b>	<b>32</b>	<b>37</b>												<b>40</b>																																									
Orchester.....												Chor (+Orch.).....												Oboe-Chor												Orch.-Chor												Orch./Chor.....												Klangketten.....												Tuttiklang.....

1-8 Vorspiel - Erster Chorblick

**1** Streicher-Melodien: Ein Ton - Ausweitung (nach oben und unten) - Rückkehr zum Ausgangston

2-5 Streicher-Klangflächen: Hoch - tiefer - sich ausweitend in extreme Lagen - tiefer „Klangschatten“ (leise - anschwellend)

6-7 Streicher: Lange Töne (Melodielinie+Klangfläche) - plus Einschub: Holzbläserakzent (rascher Lauf aufwärts)

8-13 Chor (mit Orchester): Repetierte Töne - Akkordbrocken - Melodielinien - Rückkehr zu rasch repetierten Tönen

14-21 Orchester mit Oboensolo und Chor im zweimaligen Wechsel

**14** Oboe mit Holzbläser-Begleitung (Tonrepetitionen, dichte Akkorde)

15-16 Chor (2 Melodieabschnitte)

17-20 Orchester (mehrere Abschnitte: jeweils laut beginnend, dann abschwellend)

**21** Chor (mit Orchester)

22-28 Orchester/Chor (wechselnd / kombiniert): Läufe mit Schlagakzenten - Akkordbrocken - Akzentklänge (mit Abschwelen)

**22** Läufe, Schlagzeug-Akzente (Orchester)

23-25 Akzente (Orchester: Tutti-Akkorde, Schlagzeug, Tutti - +Chor - Chor und Orchester: gleitend/nach Akzenten abschwellend)

**26** Töne als gestaute Energie (ausgehalten im Chor / rasch repetiert im Orchester) (+ kurze Töne und Schlagzeug-Akzente)

**27** Stockende Bewegung (Haltetöne / kurze Läufe)

**28** Zerfallende Kontinuität (rasche Repetitionen auf wechselnden Tonhöhen)

29-39 Aufbau dichter Klangketten

**29** Tiefe Lage als Zäsur - Beginn neuer Bewegungsansätze (Orchester: mit Schlagzeug-Akzenten und aufsteigenden Akkordketten)

**30** Akkordketten in Accelerando- und Ritardando-Kurven (Orchester)

**31** Klangbrocken (Chorgruppen und Orchester im Wechsel)

**32** Auf- und absteigende Akkordketten (Holz) / Läufe (Streicher)

**33** Rasch hin und hergleitende Akkordkette (Holz)

34-36+Chor: Repetitionen, Melodielinie

**37** Chor: Akkordketten (homophon)

38-39Chor und Orchester: Akkordketten - Nachspiel (Orchester: Läufe/Glissandi + Schlagzeug-Akzente)

40-46 Aufbau eines dichten und mehrschichtigen Tuttiklanges

**40** Melodielinie (Chor) über Klangfläche (Orchester)

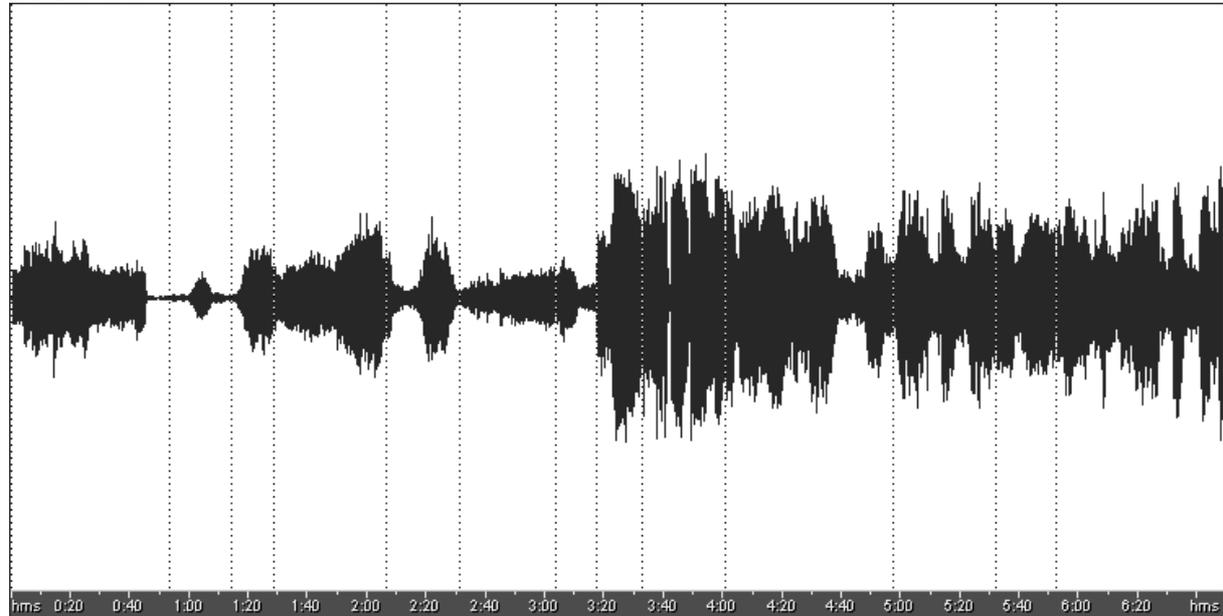
**41** Zwei Melodielinien überlagert (Chor)

**42** Chor (Haltetöne) / Blechbläser (Läufe)

**43** Chor (Haltetöne/Läufe)

- 44 Chor (Läufe) / Holzbläser (Akkordketten): Annäherung an den Tuttiklang
- 45 Akkordketten (Streicher, Bläser) / Läufe (Chor)
- 46 Weite Tutti-Klangfläche mit Schlagzeug-Akzenten und Schluß-Ritardando

1. Teil 0' - 6'49''



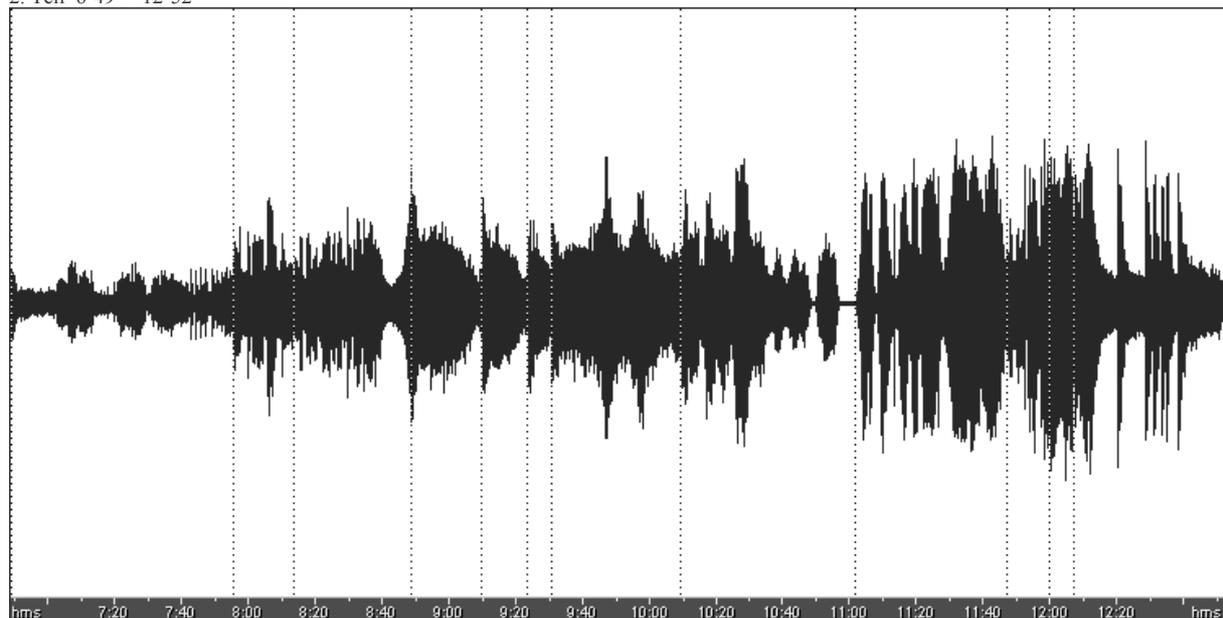
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
T. 1	10	12	14	20	24	30	32	35	40	50	55	60-70

**Orchester** (Vorspiel).....**Chor** (und Orchester).....

Streicher.....

Linien	-Fläche/Linie-Flächen	/ Linie	-Fläche									
	aufwärts	-tief	hoch	-aufwärts								
gespreizt-gestaucht	Abw.-Tief/Aufwärts	-Tief	Abwärts	-aufw.	Kurztöne.....	Melodielinien.....	Kurztöne.....					
					einzeln-Akk....	Chor.....	Chor+ <u>Holz</u> repetiert,auf/ableitend					

2. Teil 6'49'' - 12'52''



14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
T. 70	80	85	90	95	97	99	105	115	125	127	129

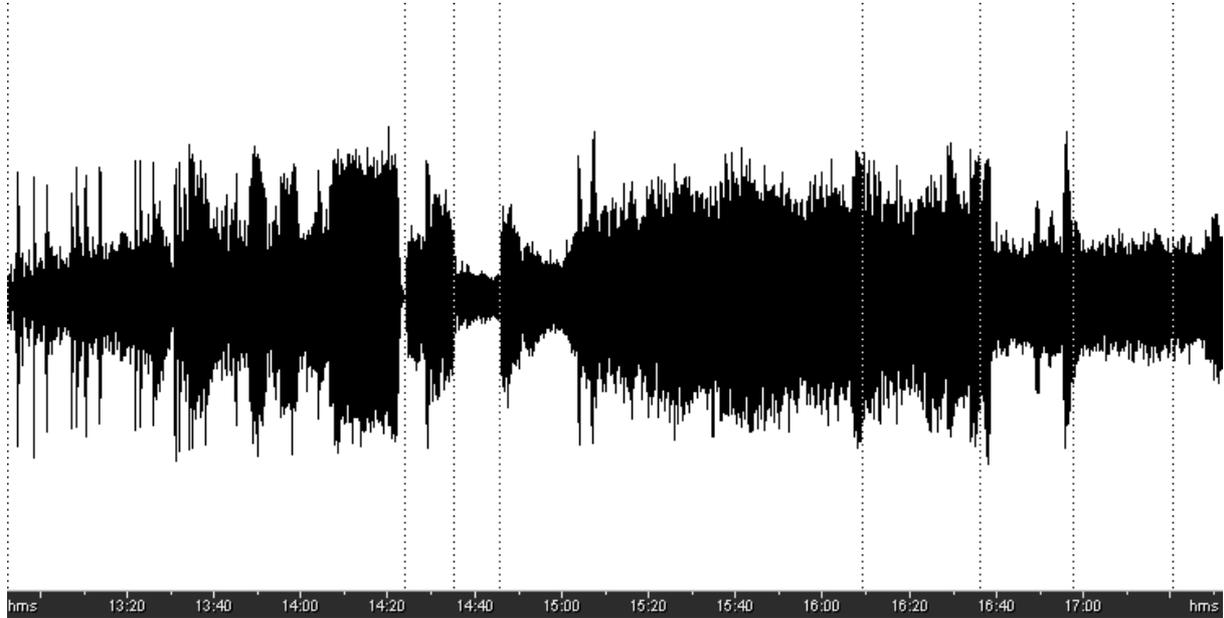
**Oboe** (Melodie)..... **Orch** + **Chor** + **Ch**

+ Holz (Akkord-Akzente)..... Tonkas-Akz Akz Akz-Läufe nur **Orch** +Schlagz.-Akzente Akz.....Akzente-

+Chor.....kaden  
 abwärts dim dim  
 dim dim dim  
 Wir-  
 bel

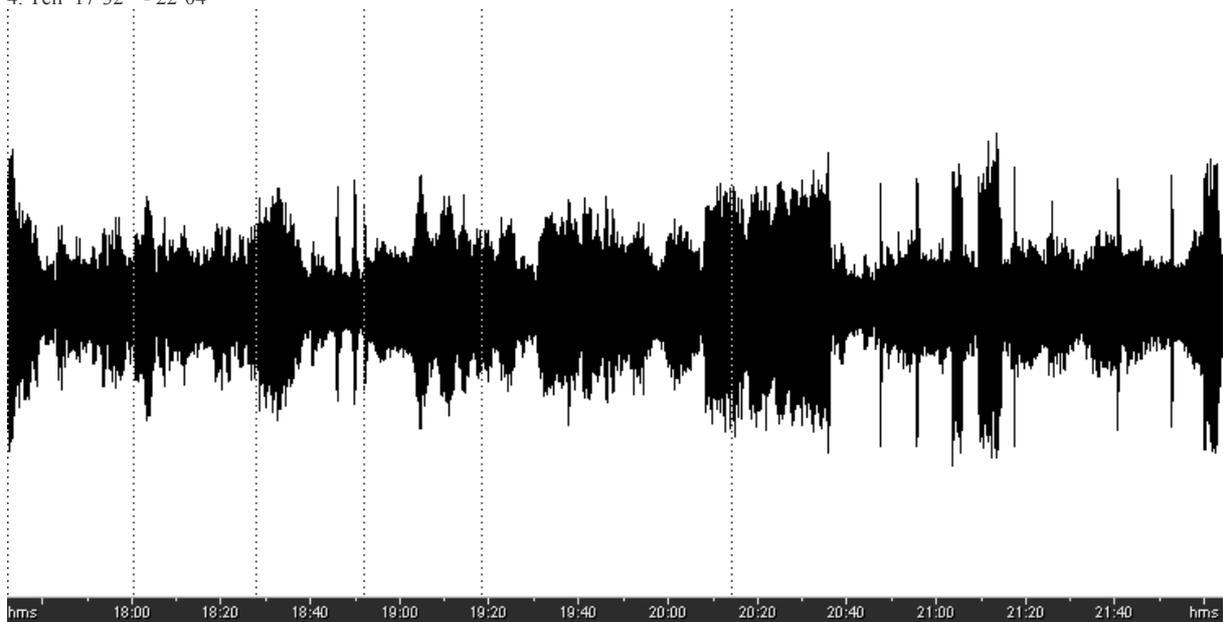
(Nachspiel) (Überleitung) Tutti Abschwel-  
 ungen

3. Teil 12'52'' - 17'32''



26	27	28	29	30	31	32	33
T. 138	158	160	162	180	185	190	195-7
<b>Orchester</b>				<b>+Chor</b>	<b>nur Orchester</b>		
Ein Ton, starr oder beweglich: ausgehalten (Chor) - repetiert (Orchester) / Akkord- und Schlagakzente (Orchester) (sich verdichtend)	gestoppte Beweg. (Töne, Läufe)	Rep	Tonbewegungen: Läufe, Akk.ketten (aus der Tiefe aufsteigend)	Gleitende Bewegungen: Blöcke abw-aufw, acc -rit	Akk.- Akkordketten	langsam	-schnell

4. Teil 17'32'' - 22'04''

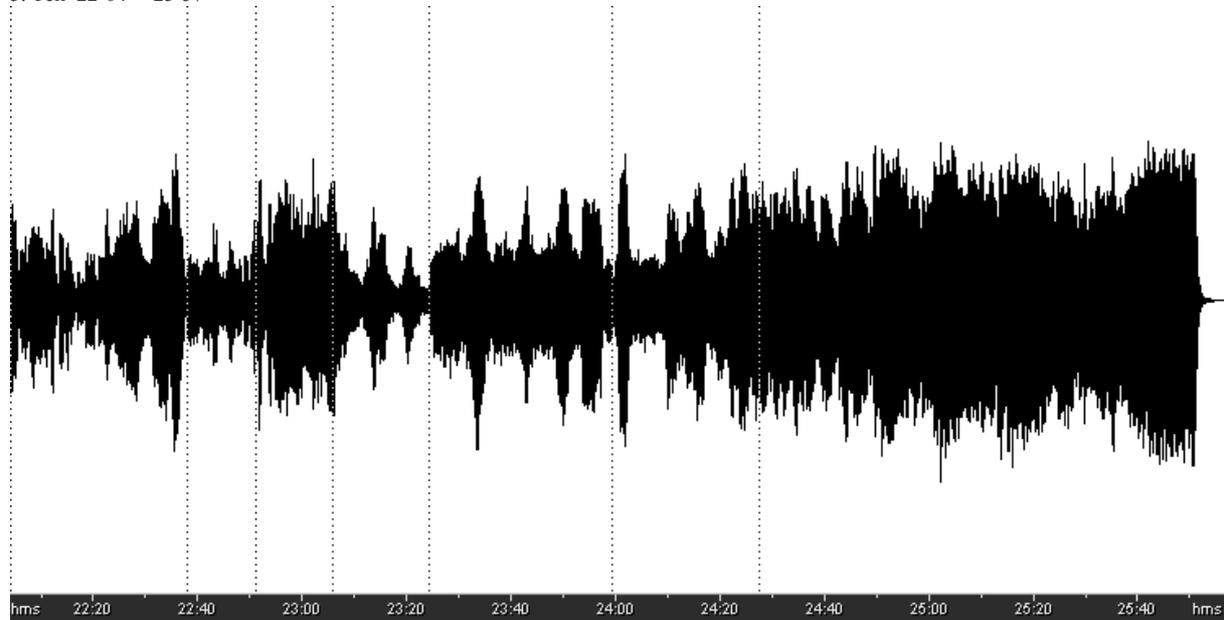


34  
 Chor Linien  
 Rep - Linien

35 36 37 38 39  
 akkordisch

Akz Kontrab Akz Kb Akz Kb Akz Kb Akz Blech nur Orchester Zwischenspiel

5. Teil 22'04'' - 25'57''



hms	22:20	22:40	23:00	23:20	23:40	24:00	24:20	24:40	25:00	25:20	25:40	hms
40	41	42	43	44	45	46						
T. 255	261	263	266	269	276	281-289						
<b>Chor</b> (Melodie).....	2sti.....	(.Läufe)	2sti.....									
Frauenstimmen.....				+Männerstimmen.....				Tutti.....				
<b>Orch.</b> (Klangfläche)		Läufe										
Str / + Bläser		Blech		Holz		Streicher.....		Tutti.....				