

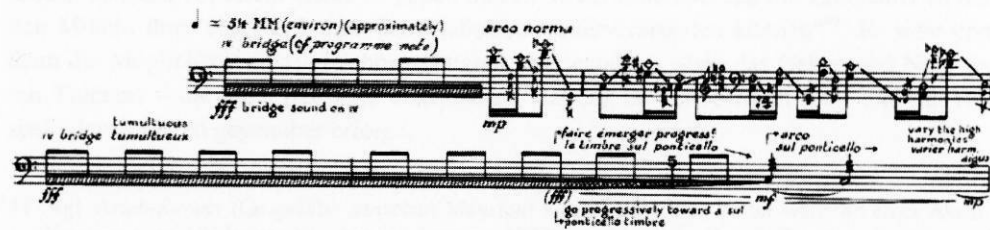
Thomas Patteson  
**Iannis Xenakis' *Kottos***

Unter den fast 150 Werken, die Iannis Xenakis zeit seines Lebens komponierte, finden sich nur 17 Solostücke. Angesichts des von ihm selbst betonten Interesses an klanglichen Massenphänomenen sollte diese Tatsache niemanden überraschen. Denn jene massiven Effekte, in denen seine musikalische Phantasie sich charakteristisch ausdrückte, scheinen unvereinbar mit den klanglichen Beschränkungen eines Solostückes, und seine Faszination am Überdimensionalen, die sich von der Architektur und der Kosmologie inspirieren ließ, steht quer zum privaten, intimen Geist, der als ein typisches Merkmal der Kammermusik gilt. Auch viele der von Xenakis entwickelten kompositorischen Verfahren – zum Beispiel jene, die auf Stochastik oder Wahrscheinlichkeitstheorie basieren – lassen sich besonders gut durch größere Besetzungen realisieren.<sup>1</sup> Eine der Fragen also, die sich bei der Auseinandersetzung mit einem Solostück von Xenakis stellen kann, lautet: Wie verfährt der Komponist in einem Gattungskontext, in dem viele seiner bevorzugten kompositorischen Ansätze originär keine Geltung haben? Im folgenden soll diese Frage im Hinblick auf ein wenig bekanntes Werk untersucht werden.

*Kottos* für Violoncello solo ist im Jahre 1977 anlässlich des Internationalen Mstislaw Rostropowitsch Wettbewerbs komponiert und in La Rochelle uraufgeführt worden. Den Titel des Stückes erklärte Xenakis in seinem Kommentar zur Partitur folgendermaßen: „KOTTOS is one of the three Giants (Sons of Ouranos, the Sky, and Gaïa, the Earth). Each one had a hundred arms and fifty heads. They were the allies of Zeus in his fight against the Titans that were eventually defeated; allusion to the fury and the virtuosity necessary to the performance of this piece.“ Und weiter heißt es: „the sounds, except for the harmonics, should not be ‚beautiful‘ or ‚nice‘ in the usual sense, but rough, harsh and full of noise“<sup>2</sup>.

Das Stück beginnt mit einer Geste, die zugleich prägnant und seltsam anmutet: der Spieler soll die vierte Saite des Cellos fortissimo fast einen ganzen Takt unter dem Steg anstreichen („bridge sound on IV“; siehe Abb. 1). Im Partiturkommentar erklärt Xenakis die hier geforderte Technik folgendermaßen: „The ‚bridge‘ sound... is a grinding sound, bowed normally, irregular to the ear and with no definite pitch.“<sup>3</sup>

Abbildung 1: *Kottos*, T. 1-5



- 1 Im Hinblick auf Xenakis' Streichquartette hat auch James Harley dieses Thema diskutiert; siehe *The String Quartets of Iannis Xenakis*, Tempo Nr. 203, 1998, S. 2–10.
- 2 *Kottos*, Partitur Editions Salabert, Paris o. J., S. H<sub>4</sub>.
- 3 Ebenda.

Auf solche Weise gelingt es, den Beginn des Stückes durch die Ungewöhnlichkeit jener Geste besonders zu markieren. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß Xenakis schon sein 23 Jahre früher komponiertes Orchesterstück *Metastaseis* mit einer ähnlich ins Ohr springenden Geste eröffnete. Charakteristisch für seine Gestaltungsweise scheint daher die Intention zu sein, den Anfang des Werks stets plastisch und mit großem Nachdruck hervorzuheben. In *Kottos* wird diese Strategie des Werkanfangs durch die weitere Fortführung noch unterstrichen, die einen denkbar großen Gegensatz zum eröffnenden Steggeräusch darstellt: Auf die harsche Initialgeste folgt nämlich ein Schwarm leiser und gleichsam ‚wimmelnder‘ Obertonglissandi. Das bald wiederkehrende Steggeräusch antwortet darauf mit einem noch längeren, über zwei Takte andauernden Ausbruch, der durch die Vortragsanweisung nun gar als „tumultuous“ (Takt 3) charakterisiert wird. Schon in den ersten 30 Sekunden baut Xenakis durch den Wechsel zwischen klanglich radikal kontrastierenden Texturen ein Spannungsfeld auf, durch das der Hörer in den musikalischen Prozeß des Stückes hineingezogen wird.

Es folgt eine Reihe lang gehaltener Töne, die durch Triller, Tremoli und Obertöne verziert werden (siehe Abb. 2). Hier erweitert Xenakis zum ersten Mal die Partitur auf zwei Notensysteme, um die polyphonen Verhältnisse besser zu veranschaulichen; diese Notationsweise wird mit einigen Ausnahmen bis zum Ende des Stückes beibehalten. Ein kontinuierliches, an den zweiten und dritten Saiten angestrichenes  $d^2$  führt wieder zurück in die Glissando-Gesten.

Abbildung 2: *Kottos*, T. 6-21

The image shows a musical score for measures 6-21 of the piece *Kottos*. It consists of two systems of notation. The first system (measures 6-10) features a single staff with dynamic markings *(mp)*, *p*, *mf*, and *p*, leading to a *f* section marked "sans diminuando". Performance instructions include "go progressively from a ponticello timbre to that of a harmonic" and "go imperceptibly to a smooth sound by either slowing or quietening the tremolo". Annotations include "IV harm (son 2)", "trills", and "harm (son 3)". The second system (measures 11-21) uses two staves. It includes dynamics *f*, *(f)*, *(p)*, *(p)*, and *fff*. Performance instructions include "from bridge sound to ponticello", "bridge sound on III", "bridge on II and IV", and "from bridge sound to ponticello". Annotations include "I harm (son 1)", "II harm (son 14)", "III harm (son 2)", "IV harm (son 6)", "bridge sound on II", "bridge sur II", "bridge sur III et IV", "I", "II", "III", "IV", "harm (son 2)", "harm (son 3)", "harm (son 1)", "harm (son 4)", and "allargo". Measure numbers 10, 15, and 20 are clearly marked.