

N° A - 1491 G

CENTRE DE DOCUMENTATION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

FICHE DE DOCUMENTATION

COMPOSITEUR

NOM : X E N A K I S

Prénoms : Iannis

Nationalité : française

Date et lieu de naissance : 29 Mai 1922 à BRAILA (Roumanie)

AUTEUR

NOM et prénoms : -

ŒUVRE

TITRE COMPLET : KOTTOS

Année de composition : 1977

Durée : 6'30"

Œuvre commanditée par : Fondation CALOUSTE GULBENKIAN pour les RENCONTRES INTERNATIONALES d'ART CONTEMPORAIN de LA ROCHELLE

ÉDITEUR GRAPHIQUE : SALABERT S.A. France (Editions)

Adresse : 22, rue Chauchat
75009 PARIS

Tél. : 824.55.60

REPRÉSENTANT EN FRANCE : -

Adresse :

Tél. :

ÉDITEUR PHONOGRAPHIQUE : -

DOCUMENTS DISPONIBLES	FICHES	OUI		NON	
		ÉLECTRO-ACOUST.		X	
		AUDIO-VISUEL		X	
	AUTRES				
		PARTITION		X	
		CASSETTE		X	
		LIVRET		X	
		PRESSE		X	

NOMENCLATURE PRÉCISE DES INSTRUMENTS ET, le cas échéant, DES VOIX :

Violoncelle

NOMENCLATURE PERCUSSION : -

Nombre de Percussionnistes : -

DISPOSITIF SPATIAL : -

DISPOSITIF ÉLECTRO-ACOUSTIQUE -

Fiche(s) jointe(s)

☐ oui ☐ non

Schéma(s) joint(s)

☐ oui ☐ non

DATE ET LIEUX DES PREMIÈRES EXÉCUTIONS :

DU 28 AU 30 JUIN 1977 : LA ROCHELLE - 5EMES RENCONTRES INTERNATIONALES D'ART CONTEMPORAIN
2eme épreuve éliminatoire du Concours ROSTROPOVITCH
sous l'égide de la Fondation de France

10 JUILLET 1977 : ROMANS - SEMAINES DE MUSIQUE CONTEMPORAINE -
Foyer du Théâtre

André POULET violoncelle

ainsi que de nombreuses exécutions en
France et à l'étranger

NOMBRE ET DURÉE MOYENNE DES RÉPÉTITIONS EFFECTUÉES LORS DE LA CRÉATION :

-

TYPES DE RÉPÉTITIONS (partielles ou tutti) : -

CARACTÉRISTIQUES SPÉCIFIQUES ET OBSERVATIONS :

ŒUVRE { à caractère pédagogique ☐ oui ☒ non
également exécutée par une formation d'amateurs ☐ oui ☒ non

INTERPRETES ET PROPRIÉTAIRE DU SUPPORT SONORE ADRESSÉ AU CENTRE :

André POULET violoncelle
Propriétaire : RADIO-FRANCE

PRESSE : Photocopies jointes : ☒ oui ☐ non

FORMAT DE LA PARTITION : 32,5 X 48 cm

FORMAT DES PARTIES SÉPARÉES (matériel) : -

MATÉRIEL DISPONIBLE : chez le Compositeur ☐ oui ☐ non chez l'Éditeur ☐ oui ☐ non -

PRIX DE VENTE DE LA PARTITION : 31 F 60 au 3 Décembre 1980

Prix de location : contacter l'éditeur.

K' O T T O S a été écrite comme pièce obligatoire pour le Concours international de violoncelle qui s'est tenu aux Rencontres internationales d'art contemporain à La Rochelle en 1977.

C'est une pièce très difficile mais qui a démontré que le niveau des jeunes violoncellistes est parfaitement capable de maîtriser la technique et d'en rendre la musicalité.

Kottos est le nom d'un des Géants aux cent bras que Zeus combatit et vainquit; allusion à la fureur et à la virtuosité nécessaires à l'interprétation de cette pièce.

I.X.

KOTTOS

De Saram then disappeared behind the three music stands which held the enormous score of Xenakis's solo Kottos to give its first London performance. It begins with a hackle-raising roar, and then bursts into pyrotechnical glissandi and hoarse urgent shouts; there is a long section of steadily permuted phrases in stamping rhythms, and a tiny coda of eerie, weightless whistling from the stratosphere. Xenakis has supplied the framework for a striking tour de force which counts on the cellist to find the thread of musical sense in it; de Saram did that with fierce conviction, and astonishing technical address.

David MURRAY
(Financial Times 3/10/78)

Round House

ROHAN DE SARAM

Financial Times

18th November 1980

Dreamtiger

by RICHARD JOSEPH

A large and attentive audience turned out for Dreamtiger's Contemporary Music Network concert at the Round House on Sunday night—further encouragement for the cautious optimism that has lately infected new music promoters. Dreamtiger's programme of Eastern and Eastern-influenced music was imaginatively drawn together, well played, and certainly justified the interest.

The Eastern reference points consisted of two short demonstrations of Ceylonese drumming by the group's cellist, Rohan de Saram, and three transcriptions of Balinese ceremonial music for two pianos. Simply arranged without too much fuss by ethno-musicologist Colin McPee, the Balinese music's parallel pentatonic chords and exotic key signatures sounded remarkably similar in seniority, if not content, to Ravel's *Entre Cloches* and Frontespiece, a pair of duets Peter Hill and Douglas Young played earlier in the programme.

Toshiro Mayuzumi's *Bunraku* for cello began with a distinctively Japanese series of plucked notes and moved in an oblique manner to some conventionally Western, neo-Schallomo gestures. The music inhabited neither world convincingly, but de

Saram's brilliant performance gave it some feeling of unity. Kate Lucas effortlessly swapped alto flute, flute and piccolo in an equally assured reading of Douglas Young's *Trajet/inter/Lignes*. This work progressed from the lowest to the highest available registers with sonic imagination and lyric sensibility, even though the contrapuntal intentions Young mentioned in his programme note did not emerge.

By far the most striking work of the evening was *Kottos* by Iannis Xenakis, a cello solo of great brilliance, complexity and freedom. Throughout, Xenakis treats the instrument in an entirely original manner and the interface between technical possibility and impossibility became an essential element of the musical structure. De Saram's performance was again a model of concentration.

A gulf separated Xenakis' exploratory freedom from the conceptual sterility of George Crumb's *Vox balcanica* which concluded the concert. Crumb's tastefully periodic phrase structure succeeds only in destroying the imaginative capacity of his modishly avant-garde gestures. Repetition became a deadening process of conventionalisation rather than of enhancement.

Das Pathos der Mathematik

Zwei Xenakis-Konzerte in München

Süddeutsche Zeitung
6.12.75

Seine Stücke heißen „Herma“ und „Nomos alpha“, heißen „Khoai“ und „Evryali“ oder „Kottos“ und „Psappha“ und diese Stücke basieren auf genauen mathematischen Berechnungen, auf Reflexion. Nichts anderem? Im Werk von Jannis Xenakis, dem Berufsarchitekten und -musiker, sind Wissenschaft und Kunst eng beieinander, sind eins. Rätselhaft bleiben wir uns selber dabei, Kinder zwar des wissenschaftlichen Zeitalters, doch auch des romantischen 19. Jahrhunderts, groß geworden mit und noch immer fasziniert von den Künsten der Vergangenheit, den Reichen der Innerlichkeit, der Gefühle, vielleicht der Idylle, in die wir (seltsamer- und zugleich logischerweise) fliehen. Anders der konsequente Grieche. „Xenakis kalkulierte, wo andere würfeln, sprach von den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit, wo andere an den Zufall glaubten und an die Improvisation“, merkte Hans Rudolf Zeller im Programmheft der Bonner Xenakis-Tage vor fünf Jahren an.

Jetzt holte ihn Josef Anton Riedl nach langer Abwesenheit wieder nach München, genauer: das Jugendkulturwerk — Stadtjugendamt in Verbindung mit dem Kulturreferat, dem Bayerischen Rundfunk und der Jeunesses Musicales. Und mancher mag gleich am ersten von insgesamt zwei Abenden in der Akademie der bildenden Künste eine Überraschung erlebt haben: Dieser Komponist hat hochkomplizierte und -virtuose, spannende und erregende Musik für Soloinstrumente geschrieben, etwa die sechs anfangs zitierten Titel. Und Riedl hat dafür aus Paris Interpreten kommen lassen, deren spezielle Kenntnis von Xenakis' Musik höchstens noch von ihrer Professionalität übertroffen wird.

Claude Helffer spielte zu Beginn „Herma“ von 1960 und später „Evryali“ von 1973. Ein Problem: Xenakis' Werkkommentar ist dem „normalen“ Konzertbesucher gewiß nur teilweise verständlich, und Dieter Kühn hat dies vor ein paar Jahren einmal als Ärgernis empfunden und gefragt, ob der Komponist allen Ernstes voraussetze, daß dem lesenden Musikhörer solche technizistischen Erklärungen helfen könnten. Ich vermute: Xenakis will die Prinzipien seiner Konstruktionen möglichst exakt definieren, und ich habe erlebt: der Hörer ist von diesen Stücken fasziniert, mit oder ohne Kommentarkennntnis. Ist fasziniert von der in Dauerekstase befindlichen Motorik von Einzeltönen und Akkorden, die rasend in allen Oktaven durchlaufen werden, von der fast maschinellen, auf jeden Fall auch elementaren Gewalt der Bewegungsenergie, die da freigesetzt ist. Er kann zwar die Baulogik dieser Stücke weder ganz begreifen noch hörend

verfolgen, aber er spürt, daß sie hinter der Klangszene vorhanden ist.

Dasselbe gilt für die beiden Cellostücke „Nomos alpha“ (1966) und „Kottos“ (1977), die Lluis Claret spielte: Daß hier ohne Rücksicht auf die Instrumente, vielfach gegen sie konzipiert und geschrieben wurde, und daß von den Interpreten Hürden der Denk-, Finger- und Übertragungsfertigkeit verlangt werden, die in keiner anderen Musik so rabiät gefordert sind — auch das macht das Faszinosum dieser Musik aus. Vollends: beim von Elisabeth Chojnacka gemeisterten Cembalostück „Khoai“, was auf griechisch soviel bedeutet wie „Opfergaben an das Innere der Erde in Gestalt von Wein und Wasser, mit denen die chthonischen Gottheiten beschworen wurden...“. Ästhetische Offenheit und Phantasie sind bei Xenakis' Musik ja keineswegs ausgeschlossen, sie nisten auch in diesen geheimnisvoll klingenden Titeln. Die technischen Schwierigkeiten des Stücks (wieviel Monate hat die Polin das üben müssen?) fügte sie grandios zum schier unbeschreibbaren Ganzen: Musik als Repetitionsfuror, als transzendente Vibration.

„In dem Stück geht es um den reinen Rhythmus“ — schrieb Xenakis über das Solostück für Schlagzeug „Psappha“ (1975). Der Titel ist eine alte Version des Namens Sappho, und die Komposition eine Huldigung an die griechische Dichterin. Hier wird ein Antikenbild assoziiert, wie es neulich Freyers „Iphigenie“ in der Staatsoper nahelegte: von entfesselter Grausamkeit, fast physisch verletzender Intensität. Sylvio Gualda meisterte die komplizierten polyrhythmischen Abläufe an sechs Gruppen klingender Schlaginstrumente gleichermaßen mit Genauigkeit und grandioser Vitalität, steigerte die Musik in eine Art Rauschzustand.

Elektronische und Computer-Musik am zweiten Abend. Xenakis saß selber am Reglerpult und steuerte. Keine menschlichen Reaktionen, kein Atem, keine sichtbare Virtuosität dringt hier über den abstrakten, aus den Maschinen gezeugten musikalischen Stoff hinweg zum Hörer, kein Subjekt „spielt“ Töne. Und doch fesselt die Erweiterung, der unendliche Klangzuwachs und bewirkt in den besten der fünf Tonbandstücke eine bedeutende Differenzierung der Wahrnehmung. In „Bohor“ (1962) gelangen die Klangeignisse zur totalen Obsession (und mancher im gutbesuchten Akademiesaal suchte erschreckt das Weite). Bei Xenakis gehen „äußerste Rationalität der Konstruktion und scheinbar wild wuchernde Klanglichkeit“ (Zeller) zusammen, die Mathematik offenbart ein Pathos, das uns unruhig macht.

WOLFGANG SCHREIBER

MUSIQUE

CYCLE XÉNAKIS AU FESTIVAL ESTIVAL

Pierre Strauch en récital

Les constructeurs d'automobiles éprouvent une fierté légitime lorsqu'un de leurs modèles est qualifié «voiture de l'année» par un jury de spécialistes; toutes proportions gardées, on peut deviner quelle agréable surprise ce fut pour les éditions Salabert d'apprendre que le Festival Estival avait nommé Xénakis «compositeur de l'été». Les ennemis de la musique moderne verront là une raison suffisante pour expliquer la persistance du mauvais temps, mais les autres ne peuvent que saluer une initiative d'autant plus courageuse qu'elle n'est pas de celles qui, a priori, font courir le public.

Outre la programmation d'une douzaine d'œuvres réparties en sept concerts, l'élection estivale de Xénakis se traduit par la réalisation, en coproduction avec la R.A.T.P., d'une exposition: «Musique, Architecture, Mathématiques» (de l'œuvre à l'œuvre) qu'on peut voir dans la salle des Echanges de la station Aubert-R.E.R., et par des séances d'initiation à l'interprétation et à l'écriture qui se déroulent à la Maison de Radio-France depuis le 18 août. Après trois journées consacrées au violoncelle, avec la participation de Pierre Strauch, trois autres au piano avec Claude Helffer, ce sont les Percussionnistes de Strasbourg qui, du 24 au 26 août, clôtureront ce tour d'horizon rapide mais riche d'enseignements.

Cette saison est ponctuée de récitals donnés par les artistes choisis par Xénakis pour illustrer son propos, et dont le premier, donné samedi dans les salons de l'hôtel Intercontinental, a permis de faire plus ample connaissance avec un jeune violoncelliste dont la réputation n'a guère franchi les limites des milieux musicaux de la capitale. Il n'y a pas lieu cependant de trop le regretter, et cela pour plusieurs raisons. D'abord parce qu'à vingt-trois ans on a le temps de devenir célèbre, ensuite parce qu'il s'est surtout illustré jusqu'à présent dans le domaine de la musique contemporaine, ce qui, si l'on en croit les gens bien intentionnés, n'est pas un bon signe. Chacun sait en effet que lorsqu'un interprète ne vous paraît pas carrière à remonter quatre ou cinq concerts célèbres, c'est qu'il est tout simplement incapable de les jouer; il se tourne alors vers la solution de facilité et fait fortune en jouant Berlioz, Fauré, Debussy et Xénakis.

Entré à l'Ensemble Intercontemporain en 1973, Pierre Strauch aurait pu suivre cette pente dangereuse; malheureusement, comme il est capable de jouer une suite de Bach aussi bien et peut-être même mieux qu'un virtuose spécialisé dans les arabesques du Concerto de Dvorak, on doit nécessairement en conclure qu'il s'agit là d'un talent exceptionnel, même s'il dégage une odeur de soufre. Cela ne suffit pas pour autant que dans la *Quatrième Suite* de Bach, qu'il avait choisie pour ouvrir son récital, Pierre Strauch ait donné toute sa mesure; les traits de la *Courante* auraient pu être

davantage articulés, la *Bourée* plus caractérisée; ici et là, on aurait souhaité cette liberté rythmique caractéristique aussi bien de Casals que des interprètes spécialisés, attentifs à retrouver la souplesse du style baroque. Ces réserves doivent être comprises, naturellement, dans le sens le plus élevé, et elles n'auraient aucun sens s'il s'était agi seulement d'une exécution correcte mais banale.

Avec la grande *Sonate* opus 8 de Kodaly, véritable monument à la gloire de l'instrument, dont l'ombre seule suffit à faire trembler bien des virtuoses qui y pratiquent impunément de larges coupures, Pierre Strauch n'a pas seulement fait preuve d'une virtuosité à toute épreuve, il a surtout réussi à dégager les grandes lignes d'une partition riche en détails, faisant sonner son violoncelle avec la même plénitude dans les traits périlleux et dans les passages où le chaleur vient tout naturellement. Lorsqu'on ajoute à cela une justesse d'intonation assez rare et un sens de l'expression, ou, si l'on veut, de la communication, exempt de toute lourdeur, nerveuse sans sécheresse, on se trouve bien près de la perfection.

Il est difficile d'imaginer que, sans interruption après Bach et Kodaly, il soit possible de jouer encore *Kottos* et *Nomos Alpha* de Xénakis. C'est pourtant ce que Pierre Strauch a fait: la démonstration avec un aplomb proprement déconcertant. Composée pour le concours Bouzoukitch 1977 à La Rochelle, *Kottos* fait partie de ces œuvres de Xénakis un peu déconcertantes au début par la rudesse du traitement instrumental, mais qui «s'expliquent» peu à peu et apprivoisent l'auditeur sans faire de concession. C'est une page moins difficile, peut-être que *Nomos Alpha* (1966), dont les nombreuses ruptures liées à la modification continue de la tension de la corde grave affaiblissent beaucoup la portée, mais l'évidence de *Kottos* se révèle en fin de compte beaucoup plus riche sinon plus originale. Le succès de ces deux dernières œuvres n'a pas été moins vif que celui des deux premières et sans doute la qualité et le naturel de l'interprétation n'y étaient pas étrangers.

GÉRARD CONDÉ.