

Foto: Charlotte Oswald



WOLFGANG RIHM (* 1952)

Musik für drei Streicher

Erster Teil:

- 1 I Lento
- 2 II Assai sostenuto
- 3 III Double. Molto allegro (inquieto)

Zweiter Teil:

- 4 IV Canzona I (♩ = ca. 76)
- 5 V Canzona II. Adagio. Intermezzo. (♩ = 152)
- 6 VI Canzona III. Adagio assai, molto semplice

Dritter Teil:

- 7 VII Energico.

trio recherche

Melise Mellinger Violine
Barbara Maurer Viola
Lucas Fels Violoncello

WOLFGANG FUHRMANN / PETER OSWALD

Anmerkungen zum frühen Wolfgang Rihm

Die Öffentlichkeit reagierte sofort mit größter Heftigkeit: 1974 hatte sich Wolfgang Rihm mit seinem Orchesterstück Morphonie Sektor IV gestellt. Die kompositorische Botschaft des damals zwelundzwanzigjährigen wurde zunächst als ein einziger Affront gegen alle etablierten Überlebensregeln der letzten Jahrzehnte wahrgenommen. Da schien ein Komponist wieder ganz skrupellos zu den großen Gesten zu greifen. Er machte auch keinen Bogen um musiksprachliches Terrain des letzten Jahrhunderts, verteidigte den unzensurierten Ausdruck radikalster Subjektivität und insistierte darauf, dass Musik auf Kommunikation angewiesen sei. Einen musikalischen Kanon des Verbotenen, wie er für die Musik der fünfziger und sechziger Jahre selbstverständlich gewesen war, wollte und konnte Rihm nicht mehr akzeptieren; ebensowenig das Urteil, ein Material sei tot und dürfe deshalb nicht mehr verwendet werden. Denn tote Materialien gebe es, so Rihms Überzeugung, per se nicht. Und ebensowenig existierte für ihn tot zum - wie auch immer begriffenen - Fortschritt. An die Stelle solcher geschichtsphilosophischen Absicherungsmodelle tritt bei Rihm Komponieren als labyrinthische und manisch betriebene Selbstführung. Er erfährt den kreativen Prozess als Hinabtauchen in die bodenlosen Tiefenschichten des Unbewussten: "Ich wollte wissen, was da aus Grenzen brechen kann, die

ich vielleicht aus ästhetischer Freundlichkeit bisher stehen ließ. Entgrenzung, also - ich selbst blieb nicht unverschont", schrieb Rihm anlässlich der Uraufführung seines Orchesterstücks Subkontur 1976. Allen kritischen Einwänden zum Trotz, die Mitte der siebziger Jahre manchmal recht massiv vorgetragen wurden, beharrte er auf dem Anspruch, seine Werke ohne Vorplanung, offen für alle Überraschungen zu schreiben. Die produktive Irritation des Komponisten beim Schaffensprozess sollte sich auch dem Hörer mitteilen - nicht als effektvolle Überraschung, sondern als Vermittlung der eigenen angespannten Neugier, wohin die Spannung des Komponierens führen wird: Das Werk, hat Rihm einmal formuliert, sei die "Landschaft seiner Entstehung".

Schreiben wird so zur permanenten Überprüfung der eigenen Sprache, auch zu einer unentwegten produktiven Selbst-Verunsicherung. Gefragt wird nach einer sich ständig verändernden, ihre eigenen Grundlagen laufend transformierenden Musik. Ausgelöst werden diese Veränderungen indes nicht durch Nabelschau; von den verschiedenen Spielarten deutscher Innerlichkeit ist Rihm weit entfernt. Von der alten bürgerlichen Idee der "Musik als Sprache der Empfindungen" ist er unseres inneren Selbst durch die Psychoanalyse und ihre Folgen aufgerissen worden: Das ich als ein anderer, Erfahrungen von Entfremdung, Wahnsinn, Verstörung sind bei Rihm allemal am/im Werk, wie auch eine intensive Körperlichkeit. Das Werk als Landschaft seiner Entstehung: Die Formel könnte auch eine zentrale Stelle für die

Einwanderung von Wirklichkeit in Rhythmus komponieren. Seine großen Beiträge zum Musiktheater - etwa Die Hamletmaschine oder Ödipus - sind künstlerische Dokumente einer seismographischen Wirklichkeitserfahrung. Rhythmus selbst hat dies schon früh - in einer Programmmotiv zu seinem 5. Klavierstück - unvergleichlich genau auf den Punkt gebracht:

"Anlässe zu komponieren, das ist für mich immer ein Gemisch von innen und außen, ich kann da nicht trennen; in diesem Fall, wo ja das Verhören und das Lösen eine konstitutive Rolle im kompositorischen Prozess spielt, ist natürlich der äußere Anlass durchaus in unserer Umwelt zu suchen, wo die restriktiven Kräfte immer gewalttätiger werden und die in unserer innenwelt mobilisierten Gegenkräfte immer mehr Raum greifen müssen. Die innere Motivation deckt sich also im Emotionalen und im Strukturellen mit dem, was außen ist, also der Luft, der Atmosphäre, die ich wittere; ich bin ja ein Komponist, der mit Nervenenden komponiert und nicht nur mit dem Bleistift."

Musik für drei Streicher

Dies trifft auch auf die 1977 entstandene Musik für drei Streicher zu (Uraufführung 1978 in Darmstadt durch das Czapsky-Streichtrio). Der zunächst nüchtern anmutende Titel, der an neu-sachliche Formulierungen der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts erinnert, erweist sich im Kontext der Nachkriegszeit als von ungeahnter Explosivkraft. "Musik" - dieser gleichmaßen wertbeladene wie aufs Ganze gehende Begriff

zeugt nicht von der Arroganz des Komponisten, sondern davon, dass er sein Komponieren nicht als kühl-technische Angelegenheit empfindet. Musik nicht als Disposition entwirft, sondern eher unter dem Diktat der Klänge arbeitet, die sich ihm aufzwingen, denen er sich ausgeliefert fühlt.

Die Architektur dieses Werks ist folgende:

Erster Teil:

I Satz. Lento
II Satz. Assai sostenuto
III Satz. Double. Molto allegro (Inquieto)

Zweiter Teil:

IV Satz. Canzona I (♩ = ca. 76)
V Satz. Canzona II. Adagio (Intermezzo. ♩ = 152)
VI Satz. Canzona III. Adagio assai, molto semplice

Dritter Teil:

VII Satz. Energico.

Ein Triptychon also, dessen differenzierte Angaben zu Tempo und Ausdruckscharakter schon darauf verweisen, dass für Rhythmus Musik affektive Bewegtheit in sich schließt. Der zweite Teil gewinnt darüber hinaus Einheit dadurch, dass jeder seiner drei Sätze "Canzona" (italienisch: Gesang) überschrieben ist, ein Hinweis auf die weitgehend ruhige, wenn auch keineswegs idyllische Haltung dieser Sätze, die zumindest über weite Strecken das Gegengewicht halten zu der oft harschen und katastrophischen Klanglandschaft der Außenteile. Versteht man den monumentalsten letzten Satz als Finale, den dritten Satz als Scherzo, so lässt sich den ersten beiden, kürzeren Abschnitten einleitender, vorläufiger, vorbereitender Charakter zusprechen. Dazu passt Rhythmus' Bemerkung, dass der Anfang des ersten Satzes und damit des gesamten Werkes erst spät entstanden, keineswegs eine ursprüngliche, initierende Setzung gewesen sei; das Werk sei gewissermaßen "von innen nach außen" komponiert worden.

Das damit durchschimmernde Modell ist das der klassischen Viersätzigkeit von Symphonik und Kammermusik, eine Viersätzigkeit, in der sich das Gewicht freilich auf das Finale verlagert. Nicht zufällig zitiert Rhythmus hier immer wieder - mehr oder weniger deutlich - Beethovens späte Streichquartette, fasziniert von ihnen bis heute. Rätsel aufgebenden Bildungen aus entleerten, erstarrten Formgebungen und neuartigen Entwürfen, aus planmäßiger Konstruktion und rhapsodischer Freiheit. Nähere historische Affinitäten weist dieses bewusst für drei - und nicht vier - Streicher komponierte Werk zu der freitonalen Phase der Wiener Schule auf, zu

jener Epoche des Komponierens also, als die "Emanzipation der Dissonanz" noch unabgeschlossen durch Reihentechnik allein in der exakten Phantasie des Ton-Setzers ihre Begründung fand. Nur scheinbar paradox, vielmehr mit größter Selbstverständlichkeit erscheinen die tonalen Einsprengsel und Zitate in die Form: War doch auch der Gestus Schönbergischer "Atonalität" unbewusst von den Schwerkraftfeldern traditioneller Tonalität bestimmt. Von der heftigen Expressivität der Fünft-Orchesterstücke Arnold Schönbergs etwa hat Rhythmus nicht weniger gelernt als von bestimmten Ausdrucksmomenten in Alban Bergs (teilweise dodekaphon konzipierter) Lyrischen Suite für Streichquartett; insbesondere die motorischen und teilweise gespenstischen Passagen des dritten und des siebten Satzes erinnern an dieses Werk.

An die durch die Namen Beethoven und Schönberg anvisierten Traditionslinien erinnert etwa der Satz V, die Canzona II, in der das einleitende, weit ausgreifende dreitonige Motiv in der ersten Violine wiederholt, variiert, fragmentiert und schattenhaft gespiegelt wiederkehrt. Der Unterschied zur "thematisch-motivischen Arbeit" der Tradition ist allerdings enorm: Beim Hören der Canzona II sind wir uns stets bewusst, dass jedes Ereignis ungesichert ins Neue ausgreift, jede Wiederkehr eines vertrauten Klanggebildes seine letzte sein könnte. Trotz der vielfältigen thematischen, auch harmonischen Verknüpfungen der Sätze miteinander ist doch Musik für drei Streicher zuleist "spontanestes Komponieren", wie es der Musikologe Rudolf Frisius genannt hat: ohne

III. Double Molto allegro

The musical score consists of several systems of staves. The first system is marked 'Etwas breiter' and includes dynamics like *pppp*, *pp*, and *mf*. The second system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The third system includes the instruction 'auf penn. am Frisch' and dynamics *pppp*, *pp*, *mf*, and *pp*. The fourth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The fifth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The sixth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The seventh system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The eighth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The ninth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The tenth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The eleventh system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The twelfth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The thirteenth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The fourteenth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The fifteenth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The sixteenth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The seventeenth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The eighteenth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The nineteenth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The twentieth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The twenty-first system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The twenty-second system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The twenty-third system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The twenty-fourth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The twenty-fifth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The twenty-sixth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The twenty-seventh system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The twenty-eighth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The twenty-ninth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The thirtieth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The thirty-first system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The thirty-second system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The thirty-third system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The thirty-fourth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The thirty-fifth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The thirty-sixth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The thirty-seventh system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The thirty-eighth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The thirty-ninth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The fortieth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The forty-first system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The forty-second system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The forty-third system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The forty-fourth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The forty-fifth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The forty-sixth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The forty-seventh system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The forty-eighth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The forty-ninth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The fiftieth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The fifty-first system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The fifty-second system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The fifty-third system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The fifty-fourth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The fifty-fifth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The fifty-sixth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The fifty-seventh system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The fifty-eighth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The fifty-ninth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The sixtieth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The sixty-first system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The sixty-second system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The sixty-third system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The sixty-fourth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The sixty-fifth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The sixty-sixth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The sixty-seventh system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The sixty-eighth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The sixty-ninth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The seventieth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The seventy-first system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The seventy-second system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The seventy-third system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The seventy-fourth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The seventy-fifth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The seventy-sixth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The seventy-seventh system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The seventy-eighth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The seventy-ninth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The eightieth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The eighty-first system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The eighty-second system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The eighty-third system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The eighty-fourth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The eighty-fifth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The eighty-sixth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The eighty-seventh system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The eighty-eighth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The eighty-ninth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The ninetieth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The ninety-first system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The ninety-second system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The ninety-third system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The ninety-fourth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The ninety-fifth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The ninety-sixth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The ninety-seventh system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The ninety-eighth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The ninety-ninth system includes 'auf penn.' and dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The hundredth system has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*.

Selbstsicherheit, ohne "handwerkliche" Routine, dafür aber von fast schmerzhafter physischer Intensität. Das Unstete, Flackernde seiner Musik hat Rihm (in anderem Zusammenhang) als die Suche nach einem Ton, einem Verlauf beschrieben, der nicht zu finden ist: "Das gibt diesen Tonfall dann des Nichterdennollens, des ständigen Diskurses, des Abarbeitens an sich und seiner immer ferner rückenden Idee, je hastiger und je fordernder es der Idee hinterher folgt; ihr manchmal nicht auf die Fersen, sondern auf den Leib rückt. Aber es ist immer ein solches Gefühl, es nicht zu erreichen. Es ist bei vielem so, was ich mache. . . beim Arbeiten auch."

Frisius hat auf den Zusammenhang dieser Äußerung mit einem Zitat aus einem Brief von Gustave Flaubert hingewiesen, das sich - als einzige Textstelle dieser Art - in der Partitur der Musik für drei Streicher findet. Es handelt sich um eine Passage im letzten Satz, in der nach einem in die Höhe verschwindenden Glissando der Violine die beiden tiefen Streicher unablässig, im dreifachen Fortissimo, heftigster Bewegung und partiturgemäß "maniacco" (manisch, rasend) immerzu die gleichen Töne (einen c-moll-Akkord) wiederholen. Nach einigen Takten dieses "manischen", auf der Stelle tretenden Pulsierens zitiert Rihm Flauberts Satz: "Je weiter ich komme, um so mehr finde ich mich unfähig, die Idee wiederzugeben."

Die Verzweiflung dieses Satzes prägt auch den Schluss des Werkes. Er ließe sich abwärts einem historischen Vorbild assoziieren, nämlich der nicht enden wollenden Coda des Finales von Gustav Mahlers Neunter Symphonie. Wie dort ist auch hier D der Zentralton. Während aber bei

Mahler die immer wieder in die Stille ausschwindenden Klänge den Eindruck friedvoller, transzendenter Entrücktheit evozieren, hat Rihms ungeheuerlicher Schluss - eine immer wieder, doch in unregelmäßigen Intervallen wiederholte, heftig angerissene Oktave der Bratsche - etwas Ver-Rücktes, Zwanghaftes, zutiefst Verstörendes. Nach all den Ausbrüchen, Entfaltungen, Zersplitterungen, dem Gestaltenreichtum dieses beinahe einstündigen, monumentalen Werks erstarrt der letzte Satz in tobender Stille.

trio recherche

Das 1984 gegründete ensemble recherche (Freiburg im Breisgau) gilt als eines der wichtigsten europäischen Ensembles für die Musik des 20. Jahrhunderts. Seine zehn Mitglieder, acht Musiker und zwei Organisatoren, treffen gemeinsam alle wichtigen wirtschaftlichen und künstlerischen Entscheidungen. Von Anfang an traten drei Streicher des Ensembles als trio recherche auf.

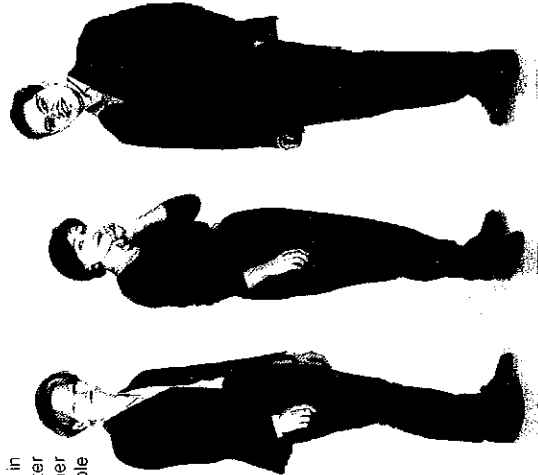
Meise Mellinger, Violine
Studium an der Musikhochschule Freiburg und in Amsterdam. 1987-1991 im Frankfurter Opernorchester. 1982 Kranichsteiner Stipendienpreis. Mitbegründerin des ensemble recherche.

Barbara Maurer, Viola

Studium an der Musikhochschule Freiburg, in Siena und in London. 1986 Kranichsteiner Musikpreis. Seit 1989 Mitglied des ensemble recherche und Dozentin bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik.

Lucas Fels, Violoncello

Studium an der Musikhochschule Freiburg, Amsterdam und Fiesole. Gründungsmitglied des ensemble recherche. Seit 1989 Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik.



WOLFGANG FUHRMANN / PETER OSWALD

Notes on the early Wolfgang Rihm

The public reacted fiercely and at once: in 1974 Wolfgang Rihm had introduced himself to an instantly polarised audience with his orchestral piece *Morphonie*, Sektor IV. The compositional message of the then 22-year-old was initially perceived as an enormous insult against all the established agreements of the last decades. Again, a composer seemed to be making unscrupulous use of grand gestures. He also did not attempt to avoid last century's field of musical language, defending the uncensored expression of radicalised subjectivity and insisting that music is dependent on communication. Rihm could and would not accept a musical language canon of the prohibited which had been a matter of course with music in the fifties and sixties; just as the view that material is dead and thus could no longer be used. Rihm was convinced that dead material *per se* does not exist. Just as he logically concluded that there was no constraint for composition technique to progress - in whatever sense.

Instead of such safeguard models based on the principles of the philosophy of history, Rihm considered composing to be a daedalian and manic experience of the self. He experiences the creative process as submersion into the deep, fathomless layers of the unconscious: "I wanted to know what can break out of the limits which I had kept intact perhaps out of aesthetic friendliness. Hence delimitation - I myself was not spared", Rihm wrote in reference to the premiere of his orchestra piece *Sub-Kontur* 1976.

Notwithstanding all critical objections, which occasionally were rather massive in the seventies, he insisted on his right to compose his pieces not by making plans, but by being open to all surprises. The productive irritation of the composer in the creative process was intended to relate to the listener - not by taking the listener unaware with impressive effects but by conveying to him his own eager curiosity - where the tension of composition might lead: the piece, Rihm once stated, is the "landscape of its creation".

Composing thus becomes the permanent re-examination of one's own language, it also involves necessarily causing oneself productive insecurity. Continuously changing music is required whose own foundations continually undergo transformations. These changes, however, are not triggered by navel gazing: Rihm is far removed from the various types of German inwardness. He is removed from the old bourgeois idea of "music as the language of emotions" by gaping abysses which have emerged on account of psychoanalysis and its consequences for the understanding of our inner self: the ego as the other, the experience of alienation, madness, confusion, as well as an intensive bodyliness are all part of and at work in Rihm's music.

The work as the landscape of its creation: this formula could also mark a central position for the integration of reality into Rihm's compositional structures. His greatest contributions to musical theatre - as *Die Hamletmaschine* or *Odipus* - are artistic documents of a seismographic experience of reality. Early on Rihm himself made this clear in an incomparable fashion - in a comment published in a programme for his 5. Klavierstück:

"for me, occasions to compose are always a mixture of inside and outside. I can't keep that apart; in this case, where solidification and dissolution play a constitutive role in the compositional process, the outer occasion must necessarily be sought in our environment where the restrictive forces are becoming ever more violent and the counter-forces mobilised in our inner world must create ever more space. The inner motivation in the emotional and structural thus coincides with what is outside, meaning with the air, the atmosphere that I perceive; I am, after all, a composer who composes with nerve ends and not only with the pencil."

Musik für drei Streicher

This statement also holds true for Musik für drei Streicher composed in 1977 (premiere in Darmstadt in 1978 played by the Czapáry Streichtrio). The title with an initially sober feeling, which is reminiscent of new-objective formulations of the present century's first decades, proves to hold unflinching explosive power in the context of the post-war period. "Music" - this term which is value-laden and goes all out, does not testify to the arrogance of the composer but to the fact that he does not consider composing a cool, technical affair, that he does not conceive music as disposition, but that he works under the dictate of the sounds that impose themselves, at whose mercy he believes to be.

The architecture of the work is as follows:

First part:

1st movement. Lento
2nd movement. Assai sostenuto
3rd movement. Double. Molto allegro (Inquieto)

Second part:

4th movement. Canzona I (♩ = approx. 76)
5th movement. Canzona II. Adagio
(Intermezzo. ♯ = 152)
6th movement. Canzona III. Adagio assai, molto semplice

Third part:

7th movement. Energico.

Hence a triptych, whose differentiated instructions for tempo and expression already suggest that Rihm's music involves affective movement. The second part also achieves unity in that each of its three movements is entitled "canzona" (Italian: song), referring to the generally calm, even if in no way idyllic bearing of these movements, which at any rate over long stretches pose a counter-balance to the often harsh and catastrophic sound landscape of the outside parts. If one deems the monumental movement at the end to be a finale, the third movement as scherzo, then the first two, briefer parts may be characterised as introductory, provisional, preparatory. Rihm's comment confirms that the beginning of the first movement and thus of the entire piece was composed at a later stage and thus was in no way an original, initiatory inspiration; the piece was as it were composed "from inside to outside".

The model that shows through is the classical four movement structure of the symphony and chamber music, a four movement structure in which the weight is of course shifted to the finale. Rihm's repeated quotations - more or less clearly - of Beethoven's late String Quartets are no coincidence as these continue to fascinate him with their quizzical figures consisting of emptied, rigidified forms and newish designs of planned construction and rhapsodical freedom. This piece, which was purposely composed for three and not four - string instruments has close historical affinities to the free-tonal phase of the Viennese School during which the "emancipation of dissonance", which had not yet been secured by the serial technique, found its beginnings sole-

ly in the exact fantasy of the composer. The appearance of tonal instances and citations in this form occurs as the greatest matter-of-fact and is only seemingly paradoxical; was not the gesture of Schönbergian "atonality" also unconsciously determined by the gravitational fields of traditional tonality. Rihm learned no less from the wild expressivity of Arnold Schönberg's Fünft Orchesterstücke than from certain moments of expression in Alban Berg's (partly dodecapronic composition) Lyrical Suite for string quartet; especially the motonic and somewhat eerie passages of the third and the seventh movements are reminiscent of this piece.

The 5th movement, the Canzona II, in which the introductory, expansive three-tone motif in the first violin is repeated, varied, fragmented, and returns as a mirrored shadow is reminiscent of the envisaged line of tradition of such names as Beethoven and Schönberg. However, the difference to traditional "thematic-motivic labour" is enormous: when listening to Rihm's music, we are always aware that no event is sure to lead to the next, every return of a familiar sound structure could be the last. In spite of the manifold thematic and even harmonic exchanges of the various movements, the Musik für drei Streicher is a highly "spontaneous composition" to put it in the words of musicologist Rudolf Frisius: without any self-confidence, without "artisanal" routine, but with an almost painful physical intensity. Rihm described the protean, flickering nature of his music (in a different context) as the quest for a tone, as a course, which cannot be found: "This confers this intonation of persistence, this continuous discourse, this working on oneself and

Foto: Charlotte Oswald



one's ever more remote idea, the hesitier and more demanding it pursues this idea, sometimes not only at its heels, but out for its body. However, there is always the feeling that it can't be achieved. This is the way it is with many things I do ... also when working."

Frisius noted the similarity of this statement to a quote from one of Gustave Flaubert's letter, which - as the only passage of its kind - can be found in the score of Musik für drei Streicher. It is a passage in the final movement, where the violin's glissando disappears into the high altitudes and is followed by the two low strings that incessantly repeat the same sounds (a C-minor chord) in a three-fold fortissimo, in utmost violent movement and "maniaco" (manic, frenzied) as instructed by the musical score. After a few bars of this "manic" throbbing without making headway, Rihm quotes Flaubert's phrase "The farther I get, the more I feel incapable of conveying the idea." The exasperation of this sentence also characterises the end of the piece. Another historical model could be associated with this part, that is the Coda in the Finale of Gustav Mahler's Ninth which refuses to end. Similarly, the D is also the central note here. While the sounds which repeatedly disappear into silence with Mahler convey a peaceful, transcending rapture, Rihm's outrageous end - repeating intense octaves of the viola, but at irregular intervals - has something deranged, compulsive, deeply disturbing about it. After all the outbursts, unfolding, fragmenting, wealth of figures in this almost one-hour monumental piece, the final movement petrifies in thundering quiescence.

Translation: Christoffer Lindner

trio recherche

Founded in 1984, the German ensemble recherche (Freiburg im Breisgau) now ranks as one of the most important European ensembles devoted to the music of the 20th century. The eight musicians and two organizers reach both artistic and business decisions together. From the beginning, the ensemble's three string players formed the trio recherche.

Melise Mellinger, violin
Studied in Freiburg and Amsterdam. From 1987-1991, she performed in the orchestra of Frankfurt Opera. In 1982, Melise Mellinger received the Kranichsteiner Stipendienpreis. She co-founded the ensemble recherche.

Barbara Maurer, viola
Studied in Freiburg, Siena and London. In 1986, she received the Kranichsteiner Musikpreis. Since 1989, she is a member of the ensemble recherche and gives lectures at the Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik.

Lucas Fels, violoncello
Studied in Freiburg, Amsterdam und Fiesole. Foundation member of the ensemble recherche. Gives lectures at the Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik since 1989.

WOLFGANG FUHRMANN / PETER OSWALD

Notes sur le jeune Wolfgang Rihm

La réaction du monde musical fut immédiate et violente: en 1974, Wolfgang Rihm s'était présentée avec *Morphonie Sektor IV* - une pièce pour orchestre - devant un public polarisé dès le début. Le message transporté par la composition du jeune homme - à l'époque âgé de vingt-deux ans - fut perçu tout d'abord comme affront brutal à toutes les conventions reçues et établies depuis les dernières décennies. Voilà donc, à l'évidence, encore un compositeur qui ne reculait pas devant les grands gestes, qui les célébrait sans scrupules. Il n'avait pas non plus peur du terrain de la langue musicale qui dominait le siècle passé, il se fit défenseur de l'idée d'explorer sans censure quelconque chaque subjectivité radicalisée, tout en insistant sur le fait que la musique soit nulle sans la communication. Un code musico-linguistique de tout ce qui passe pour chose défendue, comme il était bien à l'ordre du jour pour la musique des années cinquante et soixante, c'était une restriction que Rihm ne pouvait ni vouloir plus accepter, de même que l'opinion affirmant que une matière soit morte et qu'il serait alors interdit de continuer à l'utiliser: à l'avis de Rihm, par contre, les matières mortes n'existent pas. Par conséquence logique, il nie également l'existence d'une contrainte - relevant du domaine des techniques de la composition - au progrès, n'importe comment l'on voulait bien définir cette terme.

Dans l'œuvre de Rihm, les modèles de protection fondés sur la pensée historico-philosophique

sont substitués par la conception de la composition comme expérience faite de soi-même dans un effort labyrinthique poursuivi de manière manique. Il aperçoit le procédé créatif comme plongée dans les profondeurs extrêmes du monde de l'inconscient: "Je voulais savoir qu'est-ce qui peut se dégager des limites qui - par gentillesse esthétique peut-être - j'avais laissées jusque-là intactes. Le démontage des frontières - moi-même, j'en étais également atteint", écrit-il lors de la première représentation de sa pièce orchestrale *Sub-Kontur* en 1976. Malgré toutes les réserves critiques avancées de manière parfois très massive au milieu des années soixante-dix, il insistait toujours sur sa prétention d'écrire ses œuvres sans dessin préalable, d'être ouvert à toutes les surprises éventuelles. L'irritation productive du compositeur pendant les étapes du procédé créatif devait se traduire au public - non pas comme coup de main à grand effet, mais plutôt comme sensation de la curiosité innée dans chaque auditeur qui cherche une réponse à la question de savoir à quel point cette tension de la composition nous mènera enfin, selon une précision apportée par Rihm lui-même, l'œuvre représente le "paysage de sa création".

La composition en tant que travail et lutte créative se transforme alors en vérification permanente de la langue utilisée, tout en provoquant une incertitude productive continuée des résultats. La quête porte alors sur une musique qui ne cesse de changer, qui continue sans interruption à modifier ses propres bases. Ces modifications et transformations ne sont pas, pourtant, déclenchés par l'automéditation; tout au contraire, rien

ne peut être plus étrange à l'œuvre de Rihm que l'inspection allemande dans toutes ses variations différentes. De l'ancienne idée bourgeoise de la "musique comme langue des émotions" le séparent des fossés profondes creusés par la psychanalyse et ses descendants - qui se réfèrent à la compréhension de notre vie intérieure: L'égo comme un autre, l'expérience de l'allévation, la folie, la consternation sont tous des aspects qui se retrouvent dans et se traduisent par la musique de Rihm, complétés par une façade corporelle très intensive.

L'œuvre comme paysage de sa création - cette formule pourrait également marquer l'endroit central permettant l'introduction de la réalité dans les structures formelles des compositions créées par Rihm. Ses contributions importantes au théâtre musical - telles que *Die Hamletmaschine* ou *Œdipus* - représentent des documents artistiques traduisant une expérience séismographique de la réalité. C'était Rihm lui-même qui formula cette idée de manière incomparable dans une note programmatrice qui se réfère à sa 5ème pièce pour piano en disant: "Dans les motifs qui mènent à la composition s'entrelacent pour moi toujours des aspects intérieurs et extérieurs, je ne suis pas en même de séparer l'un de l'autre; dans ce cas, où le durcissement ainsi que le relâchement jouent un rôle constitutif dans la création de la composition, le motif extérieur peut être détecté bien naturellement dans notre environnement; où les forces restrictives deviennent de plus en plus violentes et où les forces contraires de notre monde intérieur mobilisées pour la lutte doivent gagner du terrain. Dans le domaine de l'émotionnalité et des méca-

nismes structurels, la motivation intérieure se présente donc en congruence avec ce qui se retrouve à l'extérieur, c'est-à-dire avec ce qui est dans l'air, dans l'atmosphère que je perçois; puisque moi, je suis un compositeur qui écrit sa musique au bout de ses nerfs et non pas seulement avec un bout de crayon.

Musik für drei Streicher

Cette sentence publiée en 1982 nous paraît rétroactivement applicable à la *Musik für drei Streicher* qui fut créée en 1977 (première en 1978 à Darmstadt par le trio à cordes Czupáky). Ce titre à connotation tout d'abord très sobre qui nous rappelle les formules de l'époque de l'activité nouvelle et qui étaient à la mode pendant les premières décennies de notre siècle, adopte une explosivité bien imprévue dans le contexte de l'après-guerre. "Musique" - cette terme aussi bien chargée d'idées et de valeurs qu'universelle et prétentieuse ne témoigne pas de l'attitude arrogante du compositeur mais est plutôt signe du fait que pour celui-ci, la composition n'est pas une chose relevant du domaine technique; il n'y a pas question de dessiner sa musique comme disposition: c'est plutôt lui-même qui doit travailler sous le dictat des sons qui s'imposent à lui, à la grâce desquels il se sent exposé.

L'architecture de l'œuvre se présente comme suit:

Première partie:

I^{er} mouvement: Lento
 II^{ème} mouvement: Assai sostenuto
 III^{ème} mouvement: Double.Molto allegro (inquieto)

Deuxième partie:

IV^{ème} mouvement: Canzona I
 (J = environ 76)
 V^{ème} mouvement: Canzona II Adagio (intermezzo. J = 152)
 VI^{ème} mouvement: Adagio assai, molto sem plice

Troisième partie:

VII^{ème} mouvement: Energico

tions très différenciées quant au tempo et au caractère expressif font déjà comprendre que pour Rihm, la musique englobe dorénavant un mouvement affectif. A cela s'ajoute que la dixième partie traduit un aspect d'unité déjà par le simple fait que chacun de ses trois mouvements est intitulé "Canzona" (ce qui veut dire "chant" en italien); ceci est une allusion à l'attitude tranquille bien que nullement idyllique de ces mouvements qui – du moins très souvent – sont capables de contrebalancer les paysages acoustiques souvent assez rudes et marqués par des cataphores qui caractérisent les parties en aval et en amont. Si l'on comprend le dernier mouvement avec son air monumental comme mouvement finale et le troisième comme scherzo, il semble raisonnable d'attribuer aux deux sections plus brèves un caractère introduisant, transitoire, préparatoire. Cela est encore souligné par la remarque de Rihm expliquant que le début du premier mouvement et par cela, le début de l'œuvre entière ne fut créé qu'assez tard; il ne s'agit donc pas d'une composition originale destinée à donner une initiative – tout au contraire, l'œuvre fut composée, pour ainsi dire, en passant de l'intérieur à l'extérieur.

Le modèle qui se dégage en contours de ce fond est celui de la structure classique à quatre mouvements qui était à la base des symphonies et de la musique de chambre – bien que dans notre exemple, le poids principal dans cette structure à quatre mouvements fut transmis au mouvement finale. Ce n'est pas par hasard que dans cet environnement, Rihm cite toujours de nouveau et de manière plus ou moins claire les quatuors à cordes que Beethoven créa vers la fin de sa vie,

surtout la grande œuvre en la mineur op. 132: fasciné par les formations – jusqu'à notre époque encore chargées de mystères irrésolus – construites de formes vides et rigides et de dessins tout à fait nouveaux, de constructions fondées sur des plans précises et de libertés rhapsodiques. Toutefois, cette œuvre composée explicitement pour trois – en non pas pour quatre – correspond présente des affinités artistiques encore plus étroites avec la phase de la tonalité libre de l'Ecole de Vienne, c'est-à-dire donc avec l'époché "dissonance" fut fondée uniquement dans la tonalité précise de celui qui mettait les tons, et cela encore sans la protection offerte plus tard par la technique des séries. L'aspect paradoxal n'est donc qu'extérieur: les îles tonales ainsi que les citations s'intègrent dans la structure formale de manière plutôt naturelle. En fin de compte: déterminée – de manière dépassant la cognition consciente – par les champs de gravité attribuables à la tonalité traditionnelle. Ainsi par exemple, Rihm s'inspire de l'expressivité agressive des Fünf Orchesterstücke d'Arnold Schönberg aussi bien que de certains moments expressives contenus dans la Lyrische Suite pour quatuor à cordes d'Alban Berg (pièce à conception particulièrement dodecaphonique); ce sont surtout les passages motoriques et parfois même fantomatiques du troisième et du septième mouvement qui rappellent cette œuvre.

Ainsi par exemple, les structures traditionnelles impliquées par des compositeurs comme le Beethoven et Schönberg sont traduites par le cinquième mouvement – la Canzona II – dans

lequel ce motif à trois tons exubérant, joué par le premier violon et servant d'introduction, est répété, varié, fragmenté et reflété comme dans un miroir ténébreux. La différence avec "le travail basé sur les thèmes et motifs" poursuivi par la tradition est pourtant énorme. En écoutant la musique de Rihm, nous savons à chaque instant que tout événement peut déborder – sans aucun dispositif de sécurité ni de protection – pour gagner du terrain nouveau, que tout retour d'une structure acoustique déjà familière peut être le dernier. Malgré les maintes relations et interdépendances thématiques et harmoniques des mouvements individuels, la Musik für drei Streicher représente un exemple de "composition profondément spontanistique" telle que définie par Rudolf Frisius, musicologue: sans sécurité de soi-même, sans routine "relevant du métier", mais caractérisée, tout au contraire, par une intensité physique presque douloureuse. L'instabilité, le vacillement de sa musique furent décrit par Rihm (dans un autre contexte, pourtant) comme recherche d'un ton, d'un passage impossibles à trouver: "Voilà donc ce qui nous donne cette cadence avec son aspect d'instabilité, de discours permanent, de labeur continu portant sur la personne du compositeur ainsi que sur son idée, sur cette conception qui paraît s'éloigner de plus en plus dans la mesure où elle soit poursuivie – en s'approchant de plus en plus. Mais il reste le sentiment qu'il est impossible d'atteindre le but. Fait pareil avec beaucoup d'autres choses que je fais ... le travail ne présente pas d'exception." C'était alors Frisius qui fit référence – dans le contexte de cette prise de position – à une citation prise d'une lettre de Gustave

Voilà donc un tryptichon musical, dont les instruc-

Flaubert, citation qui se retrouve — comme texte unique de cette nature — dans la partition de la Musik für drei Streicher. Il s'agit là d'un passage dans le dernier mouvement qui — après un glissando du violon qui se perd enfin dans les hauteurs — finit par une répétition permanente de toujours la même constellation musicale (un accord en do mineur) des deux cordes à voix basse — tout en impliquant un triple fortissimo, une motion intense, violente et — conformément à la partition — "maniaco" (maniaque) et vertigineuse. Après quelques mesures de cette pulsation "maniaque" qui ne s'éloigne pas de l'endroit musical donné, Rihm cite la sentence de Flaubert: "Plus que l'avance, moins je me sens capable d'en rendre l'idée."

Le désespoir qui marque cette sentence est également caractéristique de la fin de l'œuvre. Il serait possible, encore une fois, d'établir des associations avec un exemple historique, à savoir avec le code éternel de la proposition finale de la Neuvième symphonie de Gustav Mahler. Encore une fois, le re sert de ton central. Tandis que chez Mahler, les sons qui prolifèrent de temps en temps dans les aires du silence évoluent plutôt l'impression d'un éloignement transcendantal pacifique, la proposition finale incroyable de Rihm — une octave répétée par l'alto sans cesse, bien qu'à des intervalles irréguliers, de manière interrompue et violente nous confronte avec quelque chose de bizarre, de contraignant, de profondément bouleversant. A la fin de toutes ces éruptions, dépièlements, fracassements, après l'abondance formale et créative de cette œuvre monumentale avec sa durée de presque une heure, le dernier mouvement se congèle enfin

dans une silence déchaînée en furie.

Traduction: Rita Koch & Team

trio recherche

Fondée en 1984, l'ensemble recherche (Freiburg im Breisgau) compte aujourd'hui parmi les ensembles musicaux les plus recherchés pour la musique du vingtième siècle. C'est l'ensemble des huit musiciens en coopération avec deux organistes qui prennent toutes les décisions concertant les questions artistiques et économiques. Dès le début, les trois joueurs de l'instrument des cordes (soit des instruments des cordes?) de l'ensemble formèrent le trio recherche.

Melise Mellinger, violon

Étudia à Freiburg et Amsterdam. De 1987 à 1991, elle fait partie de l'orchestre de la Opéra Frankfurt. En 1982, Melise Mellinger a reçu le Kranichsteiner Stipendienpreis. Elle était co-fondateur de l'ensemble recherche.

Barbara Maurer, alto

Étudia à Freiburg, Siena et London. En 1986, elle a reçu le Kranichsteiner Musikpreis. Dès 1989, elle fait partie de l'ensemble recherche et enseigne à les Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik.

Lucas Feis, violoncelle

Étudia à Freiburg, Amsterdam et Fiesole. Il était membre de fondation de l'ensemble recherche et enseigne à les Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik dès 1989.

KAIROS 99 / 00

GIACINTO SCELSI

Yamaon
Anahit
I presagi
Tre pezzi
Oktagon

Klangforum Wien
Hans Zender
0012032KAI

MATTHIAS PINTSCHER

Musik aus Thomas Chatterton
Fünf Orchesterstücke
Choc

Klangforum Wien
RSO Berlin
0012052KAI

BEAT FURRER

Nun
Poemas
Presto con fuoco
Still

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
Peter Eötvös
0012062KAI

PETER EÖTVÓS

Chinese Opera
Shadows
Steine

Klangforum Wien
Peter Eötvös
0012082KAI

LUIGI NONO

La lontananza
nostalgica utopica
futura

Melise Mellinger
Salvatore Sciarrino
0012102KAI

HANSPETER KYBURZ

Maletrom
The Voinich Cypher
Manuscript
Paris
Le Vin des amants
0012152KAI