



WOLFGANG RIHM (* 1952)

| | | |
|-----|--|-------|
| 1 | Klavierstück Nr. 7 (1980) | 10:58 |
| 2-4 | Klavierstück Nr. 5 (Tombeau) (1975) | 12:14 |
| 5 | Klavierstück Nr. 4 (1974) | 14:37 |
| 6 | Klavierstück Nr. 2 op. 8b (1971) | 19:37 |
| 7 | Klavierstück Nr. 1 op. 8a (1970) | 18:28 |

Bernhard Wambach, piano

TT:

75:54

Coverfoto: © Helga Kneidl

Wolfgang Hofer

ANTASTEN

Über die Klavierstücke von Wolfgang Rihm

Rückblickend auf sein gesamtes Klavierwerk hat Wolfgang Rihm 1982 einmal bemerkt: „Die Musik, die ich für Klavier komponiert habe, ist nicht ein gesonderter Block innerhalb des Produktionsstroms. Jedes Stück nimmt auf seine Art teil an der umgebenden Problematik. Es liegt den *Klavierstücken Nr. 1 bis Nr. 7* keine zyklische Konzeption zugrunde.“

Dem ist genau so. Den beiden *Klavierstücken Nr. 1* und *Nr. 2* opus 8 a / b aus den Jahren 1970/71 geht eine Reihe von verschiedenen vortastenden Versuchen voraus, die durchaus als Zyklus angelegt waren: so etwa die *Drei Klavierstücke* aus den Jahren 1966/67. Die Stücke sind ihrem Duktus und Stil nach durchaus heterogen gehalten, spielen dabei mit einem Traditionsspektrum, das sich vom späten Liszt bis zum Webern-Parlando hin erstreckt.

Man muss demnach, um Wolfgang Rihms Klavierwerk zu verstehen, im Ganzen ziemlich breit sehen. Eingedenk des in seiner sprengenden Kraft schier unheimlichen Satzes von Rihm – „Meine Tradition ist die gesamte Musik“ – ist hier wesentlich: in Konstellationen denken, und zwar insofern, dass jedes Werk Bruchstück ist aus einem musikalischen Bergwerk, in dem stets weiter kreativ geschürft wird. Werk für Werk wie aus einem urgesteinhaften, unendlich-geheimem Block.

Jedes neue Stück kann dabei Resonanz, Kritik, auch Antwort auf vorangegangenes sein. Was die Klavierstücke betrifft, stehen insbesondere Nr. 4 und Nr. 5 in konkreter Korrespondenz zu bestimmten anderen Werken der gleichen Zeit. Das vierte Klavierstück ist während der Arbeit an dem groß dimensionierten, seinerseits einem Zyklus zugeordneten Orchesterstück *Dis-Kontur* im April 1974 entstanden.

Die ästhetische Logik des großen Werks hat ihre besondere Ausstrahlung auf die des kleinen. Wolfgang Rihm: „Das Klavierstück übernimmt vom Orchester die Grundproportion 5:7:2:9. Dieses ist hier wie dort Ausgangspunkt für Rhythmen (Dauern), Melodik, harmonische und formale Entwicklungen. Im Klavierstück sind die Proportionen gedrängt, keine exzessiven Entwicklungen. Im übersichtlichen Gerüst einer rondoähnlichen Form bildet es eine Alternativlösung für mich, mit der Proportion von *Dis-Kontur* zu komponieren. Dabei ging es nie um Verwirklichung einer nackten Proportion, sondern um starke, harte, gläserne, zart-tumultuöse Klanglichkeit.“

Das fünfte Klavierstück *Tombeau* (1975) hält Kompanie mit dem dritten Streichquartett – *Im Innersten* (1976), jenem Stück, worin Janačeks *Intime Briefe* parataktisch beschworen werden, um sich zwischen *adagio* und *con moto* in vollkommener Exaltiertheit auszusingen. *Tombeau* selbst ist – Rihm zufolge – „Ausdruck zwang-

hafter Kraft. Ein dunkler und in seiner formalen und klanglichen Konsequenz stark depressiver Affekt formuliert sich als aggressiver Block.“

Evident wird bei alledem ein wesentlicher Aspekt dialektischen Komponierens: als kritisch-sprunghafte Sukzession im Simultanen, als Sammlung von diskontinuierlichen Momentformen im Rahmen kontinuierlich fortschreitender Entwicklung. Das macht auch hier wieder: Rihm arbeitet nie nur an dem einzelnen Werk, sondern immer am großen Ganzen. Nicht zuletzt darin hat übrigens seine überbordende Produktivität eine ihrer prägenden Wurzeln.

Von hier aus sei, unter Wolfgang Rihms eigenem Blickwinkel, auf sein Klavierwerk zusammenfassend reflektiert: „Nr. 1 ist eine freie Entwicklungsform, die aber unfrei entstand. Das Stück ist ganz beherrscht von der expressiven Verunsicherung, die davon ausging, dass allenthalben gepredigt wurde: alles müsse strukturiert sein. Also baute ich Refrains, Einschübe, Bezüge hin und quer und kreuz. Diese Technik ist dann besonders ausgeprägt in den Stücken Nr. 4 und Nr. 5. Der Klaviersatz wird immer mehr zum Akzentsatz, was Ausdrucksmöglichkeiten erschließt, denen ich erst im Klavierstück Nr. 7 näher auf die Spur kam. Dort ist die Auseinandersetzung mit dem Klaviersatz und der wüst-zarten Gestik des sogenannten späten Beethovens Haupttriebfeder. Beethovens Assoziationstechnik regte mich auch im Klavierstück Nr. 6 an und auf: *Bagatellen*, deren Herkunft auf spätere und frühere Stücke verweist. Ein Nahtstück also, in dem Reflexe des gerade Komponierten in

zukünftige Pläne einzucken. Die Klavierstücke Nr. 2 und Nr. 3 sind mir heute ferner. Das eine, weil es Strukturiertheit vorgibt und ich noch nicht den Mut hatte, die reine Zuständlichkeit von Musik anzugehen. Das andere, weil ich glaubte, mit zwei Spielern unbedingt musikalisches Absurd-Theater nachholen zu müssen. Man sieht also: selbst ich habe manchmal meine liebe Not.“

Die Aufgabe der produktiven Interpretation besteht darin, die liebe Not in klingende Erscheinung „einfach komplizierter“ Tugenden zu verwandeln. Das Ausdrucksspektrum der Klavierstücke ist immens und äußerst formenreich.

Um es nochmals mit den Stücken 5, 6 und 7 als kleine Klangbeschreibung anzudeuten. *Tombeau*: Die *sfz/fff* gehämmerten Eingangsgesten etablieren eine musikalische Rhethorik, die sich ausnimmt wie eine Beschwörung von Blitzlichtern. Vielleicht steckt in den Anfangssequenzen auch eine geheime Widmungstextur. Jedenfalls wird vom Rhythmus her die Gestalt einer Ode suggeriert, unterbrochen von einer „Chiacona“, anschließend ein Choral als Ergänzung. Man kann, muss aber nicht, über der Stimmführungssteigerung, den rhythmischen Freiheiten in den piano gehaltenen Abschnitten zuletzt an Anspielung auf französische Klangwelten denken. Ravel's *Tombeau du Couperin* wäre ein Beispiel.

Das *Klavierstück Nr. 7* kommt mit seinen radikal entfesselten gorgonischen Klangfiguren einher wie eine in permanenter Akkumulation dahinrasende Folge von akustischen Schlag-

lichtern. Freilich mit umkehrbaren Freiräumen. Die ständig wiederkehrenden *sfz/pp*-Gesten sind aufeinander fokussiert wie Licht und Schatten. Ein Stück der absoluten Überpräsenz von Exaltiertheit und Expression in „fleuve“.

Dazwischen die *Bagatellen*, eine Gruppe von musikalischen Feldern und Inseln, worin Morton Feldman und Kurt Kocherscheid einander begegnen. Und: in den eruptiven Oktaven mit Trillern ein zerrüttet-zersplitterter Beethoven seinen Auftritt hat.

Worin, nicht zuletzt, ein spezifisches Merkmal

von Rihms Musik insgesamt in Erscheinung tritt: scheinbar gleiche Klänge werden durch verschiedene dynamische Gewichtungen in Bewegung gebracht. Die Dynamik ist als kompositorischer Parameter enorm prägend, stets ebenso elementar und bedeutsam wie die Tonhöhenstruktur. Bleibt – vorläufig – nur noch ein Hinweis: die lapidare Kennzeichnung seiner Klavierstücke als *Klavierstücke* mit laufender Abfolge von Nummern ist vielleicht auch zu verstehen als eine Hommage Wolfgang Rihms an einen seiner Lehrer – Karlheinz Stockhausen.

klavierstück nr.5 (tombeau)

1975

I.
(Senza tempo) ♩ = ca. 80-100

Konzert-Flügel

ffff (ganz verklungen lassen), *4/4* *sfff* (gehämert)

gva
Ped. (kein Pedal →)

Klavierstück Nr. 5/Tombeau © 1976 by Universal Edition A.G., Wien/UE 16608

Wolfgang Hofer

KEYS

Touching upon Wolfgang Rihm's Klavierstücke

In 1982, Wolfgang Rihm once said retrospectively of his piano oeuvre: "The music I have composed for piano is not a separate block within my production stream. In its own way, every piece shares in and belongs to the problematic of its wider context. The works *Klavierstück Nr. 1* to *Klavierstück Nr. 7* are not based on a cyclical concept."

That is correct. But not entirely, though. The two pieces *Klavierstück Nr. 1* and *Klavierstück Nr. 2*, opus 8 a / b from 1970/71, for instance, were preceded by a series of different explorative attempts, which were clearly construed as a cycle: e.g. *Drei Klavierstücke* in 1966/67. The pieces are undeniably heterogeneous as regards their attitude and style and they play with a spectrum of traditions ranging from the late Liszt to Webern's parlando.

One therefore needs to take a rather broad perspective, to see the whole, in order to comprehend the piano oeuvre of Wolfgang Rihm. In view of the sheer explosive power of his uncanny statement "My tradition is music in its entirety", it is essential to think in constellations. In this perspective, every work is a fragment from a musical mine where creative prospecting is an ongoing process, as if one piece after another were hewn from a primordial, endlessly mysterious block.

Every new piece can be a resonance, a critique of, or a rejoinder to, what precedes it. With

regard to the *Klavierstücke*, Nr. 4 and Nr. 5 in particular stand in a concrete relation to certain other works of the same period. The fourth piano piece was composed in April 1974 while working on the large-scale orchestral work *Dis-Kontur* which itself originally had belonged to a cycle.

The aesthetic logic of large-scale works has its singular influence on works of small dimension. Wolfgang Rihm: "The piece for piano takes from the orchestra the basic proportion of 5:7:2:9. In both cases, this is the starting point for rhythms (duration), melody, harmonic and formal developments. In the piano piece, the proportions are compressed, there are no excessive developments. In the coherent scaffolding of a rondo-like form, composing with the proportion of *Dis-Kontur* is an alternative solution for me. And all the while it was never a matter of realising naked proportion, but to create strong, hard, glassy, delicately tumultuous tonality."

The fifth *Klavierstück Tombeau* (1975) (Graveyard Monument) is the companion piece to the third string quartet – *Im Innersten* (1976) (Innermost). In this piece, Janáček's *Intime Briefe* (Intimate Letters) are paratactically conjured up and then lose themselves between *adagio* and *con moto* in a song of complete rapture. *Tombeau* itself is – according to Rihm – "The expression of a compulsive power.

A dark and, because of its formal and tonal insistence, a strongly depressive affect takes shape as an aggressive block."

An essential aspect of dialectical composition becomes apparent this way: to combine the succession of dialectical transformations in the simultaneous, as a collection of discrete momentary forms within the continuous progressive development. And once again: Rihm never works on the individual piece, but always on the grand whole. It is also here that his surging productivity has one of its formative roots.

To summarise, let us reflect on Wolfgang Rihm's piano work, here in his own perspective: "Nr. 1 is a free development form, which, however, did not emerge freely, without constraints. The piece is wholly dominated by the expressive uncertainty which derived from what everyone was preaching, namely that everything be structured. So I integrated refrains, inserts, cross-references here and left and right. This technique becomes especially distinct in Klavierstück Nr. 4 and Nr. 5. Setting the part of the piano gradually turns into the setting of accents, which opens up possibilities of expression that I did not discover until Klavierstück Nr. 7. This is where the pre-occupation with Beethoven's piano setting and his wild-gentle gestures, the so-called late Beethoven's, becomes the main driving force. Beethoven's associative technique also inspired and excited me in Klavierstück Nr. 6: *Bagatellen* (Trifles), the origin of which points toward later and earlier pieces. In other words,

a connecting piece in which reflexes of what has just been composed make a seam with flashes of future plans. Klavierstück Nr. 2 and Klavierstück Nr. 3 are more remote to me today. The former, because it feigns structure while I did not yet have the courage to address the pure conditionality of music; the latter, because I thought I positively had to catch up, in the realm of music, with the theatre of the absurd using two players. One thus sees: even I find myself in a predicament sometimes."

Well, the task of the productive interpreter is to convert predicament into a tonal phenomenon of "simply complicated" virtues. The expressive scope of the piano pieces is immense and exceedingly rich in form.

Let me indicate it once again by giving a brief sketch of sound descriptions using Klavierstück Nrs. 5 to 7. *Tombeau*: The introductory gestures, hammered in *sfz / fff*, establish a musical rhetoric which has the appearance of a conjuration of flashing bulbs. Perhaps the starting sequence also has a secret dedicational texture. At any rate, the rhythm suggests the form of an ode, interrupted by a "Chiacona" and followed by a chorale as a supplement.

By dint of the escalating leading voice and the rhythmical liberties in the *piano* sections, one can, but does not necessarily need to, have in mind allusions to French universes of sonority. Ravel's *Tombeau de Couperin* would be an example.

Klavierstück Nr. 7, by its radically unleashed Gorgonian figures of sound, comes along as a rushing sequence of acoustic highlights in

permanent accumulation. The recurring *sfz/pp* gestures focus on each other as light and shade. A piece of the absolute high profile of rapture and expression in “fleuve”.

In-between, the *Bagatelles*, a group of musical fields and islands where Morton Feldman and Kurt Kocherscheit encounter each other. And where, in the eruptive octaves with trills, a shaken-up and fragmented Beethoven makes his entry.

Last but not least, this is where a specific trait of Rihm’s entire musical work becomes

evident: seemingly identical sounds are put into motion through various dynamic emphases. As a compositional parameter, dynamics are enormously compelling and always as elementary and significant as the structure of timbres. Only one more indication – for the time being – remains to be made: the lapidary appellation given to his piano pieces – *Klavierstücke* bearing sequential numbers – can perhaps be taken as Wolfgang Rihm’s expression of homage to one of his teachers – Karlheinz Stockhausen.

accel. - - - Tempo I, und heftiger!

pp fff fff trem. tr. *PPP fff fff fff ppp fff ppp fff ppp fff ppp fff ppp*

fff ppp fff ppp *fff ppp fff ppp* *fff ppp fff ppp* *fff ppp fff ppp* *fff fff*

Wolfgang Hofer

CLÉS

Effleurer les Pièces pour piano de Wolfgang Rihm

En 1982, rétrospectivement, Wolfgang Rihm nota au sujet de son œuvre pour piano : « La musique que j'ai écrite pour le piano ne représente pas un bloc distinct au sein du courant de mes productions. À sa manière, chaque pièce fait partie des questionnements propres au contexte qui les entoure. Les *Pièces pour piano*, du No. 1 au No. 7, ne sont pas fondées sur une conception cyclique. »

C'est exact. Les pièces *Klavierstücke No. 1* et *No. 2 opus 8 alb* composées en 1970/71 sont précédées et pressenties par diverses explorations dont la structure est nettement celle d'un cycle : à titre d'exemple, les *Trois pièces pour piano* de 1966/67. De par leur gestuelle et leur style, ces pièces sont d'une teneur assurément hétérogène et jouent sur un registre de traditions allant des timbres de maturité tels qu'on les trouve chez Liszt jusqu'aux sonorités de *parlando* comme chez Webern.

Pour comprendre l'œuvre pour piano de Rihm, il est donc impératif d'ouvrir une perspective d'ensemble, à horizon large. Ainsi, il faut se rappeler l'énoncé de Rihm : « Ma référence à moi, c'est la tradition musicale tout entière. » En ce que ce constat contient de puissance explosive et donc presque terrifiante, il indique l'essentiel : qu'il incombe de toujours saisir les rapports d'interrelation puisque chaque œuvre individuelle est un morceau taillé sorti d'un gisement musical souterrain où le creusage

créateur ne s'arrête jamais ; les pièces émergent une à une de ce gisement, matrice élémentaire de matériel primordial, infiniment énigmatique.

C'est ainsi que toute nouvelle œuvre peut être un écho, une mise en question, et aussi une réplique à ce qui la précède. En ce qui concerne les *Pièces pour piano*, ce sont surtout les No. 4 et 5 qui entretiennent un rapport concret avec d'autres œuvres de la même période : No. 4 a été composée en avril 1974 durant l'écriture de *Dis-Kontur*, œuvre orchestrale de grande dimension et qui faisait, elle, partie d'un ensemble cyclique.

La logique esthétique des œuvres d'importance donne un éclairage particulier aux compositions de « petite » dimension. Selon Wolfgang Rihm : « La pièce pour piano puise dans l'orchestre les rapports proportionnels fondamentaux 5:7:2:9. Dans les deux cas, ils sont point de départ des rythmes (durées), de la structure mélodique, et des développements harmonique et formel. Dans la pièce pour piano, les proportions sont comprimées, il n'y a pas de développements excessifs. Pour moi, il y a une autre manière de composer en utilisant les proportions de *Dis-Kontur* : c'est d'écrire les pièces pour piano selon une forme qui s'apparente au rondo, un échafaudage d'une grande transparence. Il n'a jamais été question de donner forme à de pures et simples

proportions, mais de créer des timbres forts, résistants, cristallins, tumultueux et tendres. »

La cinquième pièce pour piano *Tombeau* (1975) est à mettre en parallèle avec le troisième quatuor pour cordes *Im Innersten* (For intérieur, 1976) : dans ce dernier, les *Intime Briefe* (Lettres intimes) de Janaček sont évoquées en paraphrases métriques et atteignent, entre l'*adagio* et le *con moto*, dans un geste chantant évanescent, une apogée d'exaltation complète et ultime. Selon Rihm, *Tombeau* est «...l'expression d'une puissance contraignante. Une émotion sombre, un sentiment fortement dépressif a pour conséquence formelle et sonore l'articulation d'un conglomérat d'agressivité. »

Tout cela met en évidence un aspect essentiel de la dialectique de l'acte de composition : encapsuler en un moment synchronique l'enchaînement des développements critiques transitionnels, de sorte à faire une colligation des formes discrètes qui, dans le cadre évolutif, constituent une progression continue. Et il s'ensuit que Rihm ne travaille jamais à une seule et unique pièce, mais qu'il est toujours à l'œuvre sur l'ensemble, dans sa totalité. C'est par ailleurs une des souches nourricières marquantes de sa productivité débordante.

Dans cette perspective, les réflexions suivantes, et les mots mêmes de Wolfgang Rihm, porteraient sur son œuvre pour piano dans son ensemble :

« *No. 1* est une forme à développement libre, mais dont la genèse était dépourvue de liberté. La pièce est entièrement sous l'égide de

l'insécurité de l'expression. Ceci était dû à la formule omniprésente proférée alors en exergue : tout devait être structuré. J'ai donc construit des refrains, des interludes, des renvois et références, ci et là, en avancée et à rebours. C'est surtout dans les *No. 4* et *No. 5* que cette technique prime. L'écriture pour piano tourne de plus en plus à l'écriture d'accentuation, ce qui ouvre des possibilités d'expression que je n'ai découvertes et élaborées que dans la Pièce pour piano *No. 7*. La confrontation entre la thématique de l'écriture pour le piano et celle du geste sauvage et tendre du Beethoven dit « de maturité » en est le moteur principal. La technique d'association de Beethoven m'a aussi incité – et excité – dans la Pièce pour piano *No. 6* : les sources de *Bagatellen* (Bribes) sont autant de points de référence pour d'autres pièces, antérieures et postérieures. C'est donc une pièce où s'entrelacent et s'interpénètrent les réflexes de l'écriture toute récente avec les projets à venir. Aujourd'hui, je me sens plus éloigné des Pièces pour piano *No. 2* et *No. 3*. De l'une, parce qu'elle prétend à un état ordonné alors que je n'avais pas encore le courage d'affronter la musique en ce qu'elle a de purement existentiel ; de l'autre, parce que je m'étais mis en tête qu'il fallait à tout prix mettre en musique, capter et rattraper le théâtre de l'absurde à deux acteurs. Comme on peut le constater : parfois, même moi, je suis tout simplement à sec. »

En ce sens, le devoir d'interprétation productrice consiste à transformer « le sec » en

phénomène sonore exprimant les vertus « tout simplement complexes ». L'éventail expressif des pièces pour piano est immense et d'une extrême richesse formelle. En guise d'esquisses descriptives brèves des sonorités, revenons à l'exemple des *No. 5, 6 et 7 : Tombeau* : Les martèlements *sfz/fff* du geste d'ouverture jettent les bases d'une rhétorique musicale qui rappelle une imploration face à des flashes photographiques. Peut-être les séquences d'ouverture cachent-elles aussi le secret d'une structure de dédicace. Toujours est-il que le rythme suggère la figure d'une ode, interrompue par une « Chiacona », et complétée par un choral en finale. De par le choix de timbres à puissance toujours croissante, et devant l'absence de contraintes rythmiques dans les passages de *piano*, le rappel et l'allusion aux univers sonores à la française – le *Tombeau de Couperin* de Ravel en serait un exemple – mènent à une proposition, non pas une imposition, de modèle de perception et de compréhension.

Dans le déchaînement de ses figures sonores médusantes, le *Klavierstück No. 7* se présente comme un incessant amoncellement d'enchaînements enfiévrés d'explosions-foudres acoustiques. D'où aussi la possibilité de

substitution et d'inversion des espaces vacants : répétées avec insistance, les expressions *sfz/pp* se reflètent et se renvoient les unes aux autres, comme l'ombre et la lumière. Une pièce qui pousse à l'absurde le courant « fluvial » de la surcharge d'expressivité et d'exaltation.

Entre ces deux dernières œuvres, *Bagatellen* (Bribes) : agglomération musicale de champs et d'îles où se rencontrent Morton Feldman et Kurt Kocherscheit, et où, dans les éruptions d'octaves assorties de trilles, un Beethoven secoué, brisé et fragmenté fait son entrée en scène. C'est d'ailleurs dans cette pièce que se profile un trait caractéristique de toute la musique de Rihm : le fait que des sonorités apparemment équivalentes se voient rendues mobiles par l'utilisation de pondérations dynamiques différentes. En tant que paramètre de l'écriture musicale, l'importance de la dynamique est fondamentale et équivalente à celle de la structure des timbres. Et il ne reste, pour l'instant, qu'un seul autre indice qui s'impose : peut-être cette appellation lapidaire des pièces pour piano nommées *Pièces pour piano*, et numérotées consécutivement, doit-elle être comprise en tant qu'hommage de Wolfgang Rihm à l'un de ses maîtres, Karlheinz Stockhausen.

Wolfgang Rihm

Geboren 1952 in Karlsruhe, wo er Komposition bei Eugen Werner Velte studierte. Nach weiteren Studien bei Wolfgang Fortner, Humphrey Searle und Klaus Huber erfolgte bereits 1974 der international beachtete Durchbruch bei den Donaueschinger Musiktagen. Seit 1978 ist Wolfgang Rihm Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen und seit 1985 Professor für Komposition an der Musikhochschule Karlsruhe. Wolfgang Rihm zählt zu den wichtigsten Komponisten seiner Generation: 2003 wird ihm der Ernst von Siemens Musikpreis zugesprochen. Er lebt in Karlsruhe und Berlin.

Wolfgang Rihm

Was born 1952 in Karlsruhe. He studied composition with Eugen Werner Velte at the Musikhochschule Karlsruhe with Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Fortner, Humphrey Searle and Klaus Huber. He experienced his internationally acclaimed breakthrough as early as 1974 at the Donaueschinger Musiktage. Since 1978 he is lecturer at the Darmstädter Ferienkurse and since 1985, Professor at the Musikhochschule Karlsruhe. Wolfgang Rihm is one of the most successful composers of our time: Ernst von Siemens Music Award 2003. He lives in Karlsruhe and Berlin.

Wolfgang Rihm

est né en 1952 à Karlsruhe où il a fait des études de composition chez Eugen Werner Velte. Après des études complémentaires chez Wolfgang Fortner, Humphrey Searle et Klaus

Huber, il fut révélé au public international en 1974 lors des Donaueschinger Musiktage. Depuis 1978, Wolfgang Rihm enseigne aux cours d'été de Darmstadt et a succédé en 1985 à Eugen Velte en tant que professeur titulaire de composition à la Musikhochschule Karlsruhe. Wolfgang Rihm compte parmi les compositeurs les plus reconnus de sa génération : en 2003, il se voit attribuer le Prix Musical Ernst von Siemens. Il vit à Karlsruhe et Berlin.

Bernhard Wambach

geb. 1948, studierte in Bremen und Hamburg. Er besuchte von 1973-1977 Kurse bei Friedrich Gulda. 1978-1982 Teilnehmer der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt. Preisträger des Internationalen Arnold Schönberg-Wettbewerbs in Rotterdam (1979) und des Kranichsteiner Musikpreises (1982). Konzertreisen führten ihn in die Musikmetropolen Europas sowie nach Israel, Japan, Taiwan, Korea, China und Indien. Zusammenarbeit mit Komponisten wie Stockhausen, Boulez, Nono, Xenakis, Kagel, Rihm, Lachenmann, Hosokawa, Kalitzke, Huber, Stäbler u.v.a. Klavierkurse bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt, beim Centre Acanthes Avignon, beim Akiyoshidai Music Festival in Japan, in Korea, Italien, China und Taiwan. Seit 1989 ist er Professor für Klavier und Neue Musik an der Folkwang-Hochschule Essen.

Bernhard Wambach

Born 1948, he studied in Bremen and

Hamburg. He attended courses with Friedrich Gulda from 1973 to 1977 and participated in the International Summer Courses for New Music in Darmstadt from 1978 to 1982.

Laureate of the International Arnold Schönberg Competition in Rotterdam (1979) and of the Kranichsteiner Music Award (1982). He has travelled the world, concerting in Europe as well as in Israel, Japan, Taiwan, Korea, China, and India. He worked together with composers such as Stockhausen, Boulez, Nono, Xenakis, Kagel, Rihm, Lachenmann, Hosokawa, Kalitzke, Huber, Stäbler, and many more.

Piano courses at the International Summer Courses for New Music in Darmstadt, the Centre Acanthes Avignon, the Akiyoshidai Music Festival in Japan, in Korea, Italy, China and Taiwan. Professor for piano and new music at Folkwang College for Music in Essen since 1989.



© Privatarchiv Bernhard Wambach

Bernhard Wambach

Né en 1948, études à Brême et Hambourg. De 1973 à 1977, cours avec Friedrich Gulda. Participation aux Cours de Été internationaux pour la musique moderne de Darmstadt (1978-1982).

Lauréat du Concours international Arnold Schönberg (Rotterdam 1979) et du Prix de la musique de Kranichstein (1982). Récitals dans les principales métropoles musicales européennes ainsi qu'en Israël, au Japon, à Taïwan, en Corée, en Chine et en Inde. Collaborations avec Stockhausen, Boulez, Nono, Xenakis, Kagel, Rihm, Lachenmann, Hosokawa, Kalitzke, Huber, Stäbler et d'autres.

Responsable des cours de piano aux Cours de Été internationaux pour la Musique moderne de Darmstadt, au Centre Acanthes (Avignon), au Akiyoshidai Music Festival (Japon), ainsi qu'en Corée, en Italie et à Taïwan. Depuis 1989, Professeur de piano et de musique moderne au Conservatoire Folkwang, Essen.

Sämtliche Künstler-Biographien sind auf der Kairos-Website unter www.kairos-music.com nachzulesen. / All artist biographies are available for perusal on the Kairos Web site at www.kairos-music.com. / Toutes les biographies des artistes peuvent être consultées sur le site internet de Kairos à l'adresse suivante : www.kairos-music.com.

*English translations by
BrainStorm translation & interpretation
Traductions françaises de Christian Kristen*

KAIROS 2003 (extract)**WOLFGANG RIHM**
Musik für 3 Streichertrio recherche
0012042KAI**WOLFGANG RIHM**
Gejagte Form
Verborgene Formen
Chiffre I
Silence to be beatenKlangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012072KAI**WOLFGANG RIHM**
Am Horizont
Verzeichnung – Studie
Déploration
Paraphrase · In nuce
(Trios 1969-1994)ensemble recherche
0012092KAI**WOLFGANG RIHM**
Klavierstück Nr. 6
Nachstudie
Zwiesprache
Auf einem anderen BlattSiegfried Mauser
0012122KAI**NEUE MUSIK
KOMMENTIERT**
Einführung in die
neue Musik**0011012KAI****GIACINTO SCELSI**
Action music N° 1 for piano
Suite N° 8 for pianoBernhard Wambach
0012312KAI**MORTON FELDMAN**
Something wild:
Music for Filmensemble recherche
0012292KAI**SALVATORE SCIARRINO**
Lo spazio inverso
Introduzione all'oscuro
Codex purpureus
Muro d'orizzonte
Omaggio a burriKwamé Ryan
ensemble recherche
0012132KAI**OLGA NEUWIRTH**
Cinamen / Nodus
Construction in SpaceLSO
Pierre Boulez
Klangforum Wien
Emilio Pomárico
0012302KAICD-SmartPac® by Herzog + Idex
D - 89179 Beimerstetten
Fax no: 0049-(0)7348-95 74 44© & © KAIROS Production 2003
www.kairos-music.com
e-mail: kairos@kairos-music.com**KAIROS**