



WOLFGANG RIHM (*1952)

Trios 1969–1994

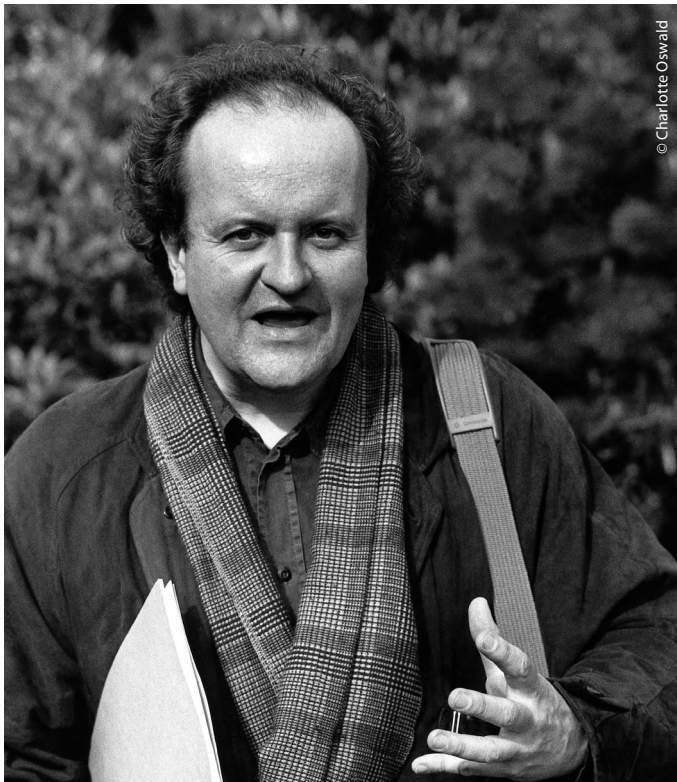
1	Chiffre IV (1984) für Bassklarinette, Violoncello und Klavier	10:20
2	Am Horizont (1991) Stille Szene für Violine, Violoncello und Akkordeon	6:50
3	Verzeichnis – Studie (1986) für Viola, Violoncello und Kontrabass	7:30
4	Déploration (1973) für Flöte, Violoncello und Percussion	12:27
5	2. Streichtrio (1969) für Violine, Viola und Violoncello	4:52
6	Paraphrase (1972) für Violoncello, Percussion und Klavier	23:50
7	In nuce (1994) für Viola, Violoncello und Kontrabass	5:00
TT:		71:41

ensemble recherche

Martin Fahlenbock	Flöte
Uwe Möckel	Klarinette
Christian Dierstein	Schlagzeug
Melise Mellinger	Violine
Barbara Maurer	Viola
Lucas Fels	Violoncello

als Gäste:

Yukiko Sugawara	Klavier
Teodoro Anzellotti	Akkordeon
Ralf Santo	Kontrabaß



© Charlotte Oswald

Triobeschreibung: Rihm

Kleine Notate zu Bruchstücken einer großen Konfession

Wolfgang Hofer

I

Tönende Kunst reagiert auch auf andere Künste. Dergestalt gewinnen Rihms Trio-Metamorphosen ihr oft so spezifisches Agens, ihre Form und Kontur. Hier, zum Beispiel und ganz paradigmatisch: Musik als unwillkürliches Eingedenken, als Memorial und evokatives Epitaph (*Déploration/Ingeborg Bachmann, Paraphrase/Rudi Stephan*); als Gelegenheitsgedicht und Dedikation (*Am Horizont, In nuce/Mauricio Kagel, Klaus Huber*); als vortastender Versuch, hermetisch eingedüstert (*Verzeichnung/Studie*); als Kammerkonzert für imaginäres Orchester (*Chiffre IV*); als „Liebeslied“ in Form „Intimer Briefe“ mit den frühen Trios für drei Streicher.

(Auto)Biographisches ist also zeitweilig durchaus mit eingewirkt in Rihms Trio-Topographien, die er im Lauf der letzten 31 Jahre entworfen hat. Aus dem Subjektiven des ästhetischen Quellbezirks der Werke soll hier jedoch das Potential ihrer objektiven Qualitäten zutage gefördert werden. Denn: der Weg bleibt bekanntlich das Ziel. Durchaus im Sinne von Rimbauds Devise « Il faut être absolument moderne ». Und das eigentliche Geheimnis bei Rihm: Seine Musik ist ein einziger Versuch der permanenten Grenzüberschreitung. Komposition im Sinne von Fortschritt und qualitativer Moderne hat ein Motto: Es heißt Abweichung. Darin ist den Trio-Landschaften von Wolfgang Rihm eines gemeinsam: Virtuelle Szenen sind es

fast immer. Fremd und fern, abgeschlossen und gesondert, auch in der imaginären Nähe.

Indes: Fast jedes künstlerische Gelingen ist einem merkwürdigen Scheitern abgewonnen. Kunst kommt auch von Vergessen. Dann ereignet sich ein Moment produktiver Plötzlichkeit und man ist an der Eingangspforte oder inmitten des neuen Werks. Giacometti etwa wußte davon: vergessen die Errungenschaften, die Fertigkeiten, das Metier. Man muß es immer wieder neu erfinden. Am Rand der Teeschale das ganze Universum entdecken. Denn hinter diesem Niemandland solch transzendentaler Obdachlosigkeit liegt die Grenze zum ästhetischen Fruchmland. Rihm ist immer an dieser Grenze, über die herkömmlichen Grenzen hinaus. Fruchmland ist dann auch Fluchtrand.

Man muß im Fall Rihm zu verstehen versuchen: hier wird kompositorisch breit gesehen. Sein musikalisches Werk ist eine unablässige Recherche, geleitet von einem untrüglichen Sensorium, auch Zuständen von Verunsicherung Kreatives abzugewinnen. Denn wirklich sicher ist nichts. Nicht nur bleibt, wie Ernst Bloch einmal bemerkte, noch immer recht unbekannt, „wie die Musik selber heißt und wer sie sei“. Da hilft auch keinerlei Berufung auf herkömmliche Tradition. Rihm nimmt ohnedies kaum je Bezug auf klassische Modelle der Trio-Formationen. Es sei denn im

Fall der *Fremden Szenen*, die Robert Schumann evozieren. Kammermusik als zeitgenössisches Miniaturen-Mobiliar liegt ihm vollkommen fern. Generell sind seine Trio-Versuche Schönbergs Satz verpflichtet, Musik solle „nicht schmücken, sondern wahr sein“. Der unehört-unkonventionelle Gehalt, der den Werken insgesamt eignet, entspringt einem entschiedenen Zug ins Antiornamentale, der Negation jeglicher dekorativen Fassade. Tendenzen zur Dissoziation, zerklüftete Binnenkonstruktionen, schroffe Gesten, eruptive Ausbrüche sind konkret vermittelt zu lyrischer Expressivität und legatogetragenen Strukturen.

So offenbaren sich zwischen den Kulissen der kleinen Werke, die keineswegs Nebenwerk sind, Durchblicke auf das, was man die Kategorie des Besonderen nennt. Die Trios sind exponierte Bruchstücke aus einem Atelier-Steinbruch, aus einem Experimentallabor. Die Risikobereitschaft, mit der sich Rihm stets erneut auf musikalische Spuren-Suche begibt, folgt dabei einer bestimmten Richtung. Er schreibt sich stets in andere Sektoren vor und in diesem Offenen weiter. Hierbei nach Kriterien von Individual- oder Personalstil zu forschen, scheint nicht sehr angemessen. Das gilt auch für Katalogisierungsversuche in Perioden und Entwicklungsschemata. Es gibt keinen Rihm vor Rihm. Alles ist Werk in der Entwicklung. Musik war und ist ihm: *Freiheit*. Und immer auch: *das Andere*.

II

Kammermusik bedeutet Konzentration, Reduktion auf das Wesentliche. Näher hin also zu diesen

Chiffren *Am Horizont*, *Paraphrase*, *In nuce*, verzeichneten Studien der *Déploration* und den frühen Streichtrios.

Chiffre IV ist als eigenständige Triobesetzung einem umfassenden Reigen von größer besetzten Instrumentalwerken eingelagert, die sich zum *Chiffre*-Zyklus vereinigen: enigmatische, schroff zerklüftete musikalische Landschaften. In den anderen Stücken, so Wolfgang Rihm, würden Klangzeichen gemeißelt, „hier stehen die Zeichen da, sozusagen an der Wand. Manchmal: kurz bevor sie verschwinden, oder erst erscheinen.“ *Chiffre IV* ist auf Quart- und Quintschichtungen gebaut, Tritonusreibungen bewirken vagierende Kunst des Übergangs zwischen dunklem Grund und schwebenden Stimmen, Echoschatten, Ausklangperioden. Das Stück besitzt Wildheit und Furor, *Chiffre* bedeutet hier auch Umkehrung im Sinne von „Sesam öffne dich. Ich möchte hinaus“. Aufbruch ins Offene: die drei Instrumente sind als virtuelles Orchester gedacht. *Chiffre IV* wird somit zum imaginären Kammerkonzert einer musikalischen Dialektik im Stillstand.

Auch *Am Horizont* ist die Raumdimension von besonderer Bedeutung. Die Disposition des Werks gibt vor, daß sich die dreinstrumentalisten so weit wie möglich voneinander entfernt positionieren. Halluzinierendes Traumspiel mit dem Akkordeon als Mittler auf offener Szene zwischen Geige und Cello. So wird die Klangperspektive grundiert und verortet vom Aufstellungshorizont. Das kompositorische Hauptcharakteristikum beruht auf einer Art Oktavenzersägung. Nur keine Terzen. Was darüber klingend Ereignis wird, ist

ein Klangfarbenchangement von höchster Suggestivität. Auch Einzeltonereignisse werden äußerst raffiniert und nuancenreich permutiert und umgefärbt, bis fast der Eindruck entsteht, man hätte es mit einer mikrotonal angelegten Klangstudie zu tun. Aber es gibt keine Vierteltöne in diesem Werk. Wahrnehmbar wird vielmehr so etwas wie die *gestundete Zeit am Horizont*: es ist, als stünden in diesem relativ kurzen Stück die Zeiten vollkommen still. Symptomatisch dafür mag die fermatengekrönte Stille der Schlussszene entstehen. „Quasi senza tempo (wie in einem Traum...)“ hebt eine stille Geste des Zurufs an: ein verschwiegenes „hallo“. Fast hat man den Eindruck, der Komponist hätte sich damit selbst an den Rand dieser Horizonte eingezeichnet, um sich zuletzt in ihren verschwindenden Rahmen zurückzuziehen. Den Rest sagt(e) seine Musik. Vielleicht gehört ein Satz von Theodor W. Adorno genau hierher, als erkenntnisleitende Maxime: „Musik muß man mehrdimensional, von vorwärts zugleich und rückwärts hören.“

In nuce befindet man sich unvermittelt an einem anderen Carrefour musikalischer Verkehrsformen: die Gesten und Gestalten in diesem Trio basso artikulieren sich zwischen Klang und Geräusch. Wiederum Kunst des Übergangs. Ein von allen Spielern auf dem Steg gestrichener Einzelton wird zunächst rhythmisch akzentuiert dergestalt vorgetragen, als wolle diese Musik vorerst einmal Atem schöpfen. Ehe sie als klingende Form in Erscheinung tritt, wird deutlich: Musik ist, von der Logik ihres Produziertseins her, auch – gestaltetes Geräusch. Diese Atemgeräusche sind Fond

und Fundus für das Stück. Ergänzt und erweitert wird diese Art Grauzone durch ein analoges akustisches Phänomen: die Spieler sollen an einigen Stellen, abschnittsweise und numerisch differenziert, in möglichst tiefer Lage in rhythmisch gestaltetes Brummen verfallen. Fast möchte man vermuten, daß sich hinter all dem ein ironischer Reflex auf Rudolf Borchardts Satz verbirgt: „Ich habe nichts als Rauschen“. Musikalisch jedenfalls materialisiert sich: kein Gesang. Die Binnenwelt des Klangs präsentiert sich hingegen in exakt ausgesponnener Differenziertheit, die sich aus zwei Grundprinzipien speist: sforzatisimoakzentuierte Ausbrüche von äußerster Härte und heftigster Motorik werden mit weit verzweigten Flageolett-Figurationen konfrontiert, die sich so hoch darüber wölben, als strebten sie ins Nichts. Genau diese Polarität verleiht *In nuce* den eigentümlichen Charakter von Weite und Plastizität.

Am Horizont ist Mauricio Kagel als „stille Szene“ zum 60. Geburtstag gewidmet, *In nuce* hat Wolfgang Rihm einem seiner Lehrer, Klaus Huber, anlässlich von dessen 70. Geburtstag zugeeignet. Man könnte bei diesen Dedikationen durchaus auch von musikalischen Gelegenheitsdichtungen sprechen, im Sinne Goethes feinsinniger Wendung vom „Gelegenheitsgedicht“. Eine besondere Bewandnis verbindet sich mit dem im Umfeld von Karlheinz Stockhausen 1972 entstandenen *Paraphrase*: ist Rihm doch eigentlich dieses Trios für Violoncello, Klavier und Schlagzeug definitiv zum Komponisten geworden. Es lohnt durchaus, Rihms eigenen Werkkommentar ausführlicher zu zitieren: „Komponiert hauptsächlich

lich 1972 in Köln, wo ich bei Karlheinz Stockhausen prägende Eindrücke empfang, ist es auch ein Stück der Selbstfindung. Die Komposition geht von einfachen Gegensatzpaaren aus, gelangt über permutierende Klangfarbzuordnungen zu komplexer Schichtpolyphonie, streift entropische Zustände und zerbricht an ihrer eigenen Rotation. Dieser Prozeß ist in sechs Stadien gegliedert. Prozesse beherrschen ebenfalls die Einzelverläufe bis in die Kleinstgestalten. – Als gestische Vorstellung rhythmischer Argumente gelangt das Stück zu stark tänzerischer Deklamation: ein abstraktes Ballett, « Pas des trois ». Dieser Aspekt soll nicht die den Prozessen innewohnende starke Emotionalität übertünchen, die sowohl bei der Produktion vorhanden war als auch für die Rezeption wünschenswert wäre. Wurde ich doch bei der Arbeit an diesem Stück eigentlich erst zum Komponisten, indem ich mich erstmals in jenem hierfür so bezeichnenden Spannungsfeld befand: zwischen verantwortungsvoller Imaginationsbereitschaft und anarchischem Selbstverlust. Als Spiegel im Stück: die Polaritäten und erste zaghafte Versuche, Dinge an ihr Ende zu treiben.“

So viel zu den Grundrissen der permanent wuchernden, stets schier überbordenden musikalischen Ökonomie dieses Werks. Ein merkwürdiges Perpetuum mobile für drei Instrumente mit weitem Klangradius. Alles ist in Bewegung, es herrscht emphatische Aufwallung, Unruhe ohne Erstarrung, und noch wenn der Klang birst und bricht, geht die Musik unaufhaltsam weiter, fast über ihr eigenes Ende hinaus. Der exaltierte Aktionismus im Werk sammelt und bündelt sich

immer wieder neu in verschiedenen Aggregatzuständen und Momentformen. Augenblicke der Plötzlichkeit werden festzuhalten versucht in gleissenden Glissando-Gesten des Entgleitens, besonders markant in einzelnen Cello-Figuren und Bruchlinien. Und dort, wo das Stück scheinbar auf der Stelle tritt, einer 63 mal wiederholten Klangchiffre, spielt Rihm vielleicht an auf den Beginn von Stockhausens *Klavierstück Nr. IX*, dessen Akkordrepetitionen am Eingang des Werks die Aufhebung des seriellen Wiederholungsverbots markierten. Über einen vom Cello ausgehaltenen Zentralton errichtet Rihm (von den 12 disponiblen Tönen der Oktave zwei aussparend) einen markant pochenden 10-Ton-Cluster. Das obsessive Repetitionsmuster ist ein exponierter Kulminationspunkt, aber auch Vorzeichen für die Auflösung und (Selbst)Auslöschung dieser Musik. Es folgt eine Art *largo desolato*, das Stück verendet, löst sich allmählich auf und kommt abhanden. Alles wird irregulär, unreal: Die Klangwelt versinkt in ihren eigenen Abgrund, in dem die Instrumente verstimmt werden, schließlich völlig verstummen.

Und doch ist dieser Atmosphäre des Abschieds, in dem Melancholie selber wortlos beredt wird, vorweg noch etwas anderes eingewoben: *Paraphrase* ist auch ein Epitaph für einen allzu früh Verschollenen, der die Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert nachhaltig hätte prägen können: für Rudi Stephan. Im dritten Abschnitt des Werks erklingt im Vibraphon ein harmonisches Zitat aus Stephans *Musik für Orchester* aus dem Jahr 1912, das Rihm in Krebs-Transposition weiterführt. Das ist mehr als zitat-heischende

Reminiszenz. Es ist ein Versuch, sich den Furien des Verschwindens entgegenzustellen, Musik als Rettung, als Einspruch. Insofern haben wir es hier auch mit dem entschiedenen Bekenntnis eines Nachgeborenen zu tun, der Zuflucht sucht bei einem Junggenie, dessen Potentiale vom negativen Weltlauf verschüttet wurden. Musikalisches Eingedenken wird darüber zum eigenen Prinzip Hoffnung. Und *Paraphrase* könnte in diesem Sinn – in Analogie zu Alban Bergs Klaviersonate opus 1 – als Rihms „Gesellenstück“ bezeichnet werden. Musik als Einspruch, die sich aus den Abgründen ihres Verschwindens zögernd herauschält, um einen spezifisch-verbindlichen Tonfall ganz anderer Art zu finden, ist auch Rihms 1973 geschriebene *Déploration* für Flöte, Violoncello und Schlagzeug. Ebenfalls ein Epitaph. Zeitlich durchaus in der Nähe von *Paraphrase* angesiedelt, scheint es jedoch klanglich aus einer völlig anderen Welt zu kommen.

Wolfgang Rihm: „*Déploration* hat oft den Charakter des Vor-sich-hin-Weinens, des Wimmerns. Der ständige Wechsel von ‚gebunden‘ und ‚frei‘ in elf stadienartigen Abschnitten erzeugt schwankendes Terrain. Alles spielt sich am Rand ab. Nichts kommt in die Mitte, ins Licht. *Déploration* wurde ‚in memoriam‘ Ingeborg Bachmann geschrieben. Ein schöpferischer Mensch war gestorben. Ihm wird nachgeweint im Puls von eben gerade noch Schöpferischem. Konstruktivität ist, wenn sie erscheint, zentriert; oft eine Spirale, die ausweglose Chiffre, und wirft lange Schatten. Diese Schatten sind das eigentliche Stück. So verstanden verschwinden die Ereignisse hinter sich selbst. Die rituelle Haltung zwingt zudem alles in

ein Gespinst aus Glas und Draht.“

Dies ist kein Bachmann-Porträt – quasi „in g(e)“ es ergeht sich auch nicht in „b-a-c-h“-Transformationen. Rihms Beschwörungsritual setzt sich fast schutz- und haltlos frei, fingiert zwischen Trauer und Tendresse mit seinen Flötentönen so etwas wie musikalisch gestammelte Urworte, orphisch geschürzt. Tremoli, naturgemäß, sind da ton-angebend, zarteste pizzicati des Cellos pochen an die Pforten des Todes, allein es kann keine Wiederkehr geben. So muß dieses klagende Lied mit sich allein bleiben, vollkommen aufgelöst, bis zu den Grenzen des Verstummens hin. Man schreit nicht immer laut heraus, was einem so nahe geht und so bedeutsam ist. Doch in den Tendenzen zur Minimalisierung leuchtet überrassend Luzides in die Horizonte dieser Anrufung herein: von ihren Rändern her klingt diese enigmatische Evokation fast feldmanesk. Und über den aus dem Innersten emporsteigenden Gesten des „Vor-sich-hin-Weinens“ wird zuletzt noch etwas anderes hörbar – als geheimes Echo, als heimliche Antwort. „Du sollst ja nicht weinen, sagt eine Musik“ – so lautet eine berühmte Zeile aus Ingeborg Bachmanns letztem Gedicht, und sie bezieht sich gewiß auf ganz anderes: den Glockenchor in Gustav Mahlers dritter Symphonie. Doch richtig verstanden, vermag Trauer vielleicht auch in den Duktus des Trostes umzuschlagen, womit selbst Rihms *Déploration* als Musik des Einspruchs noch Spuren von Hoffnung mit eingeschrieben wären.

Undomestizierte Wildheit springt einem förmlich aus dem Trio basso *Verzeihung – Studie* entgegen. Schroffe Kontraste, harsche Fügungen

– alles wird wie mit schwerstem kompositorischen Hammer hart gemeißelt. Diese Studie der Verzeichnung ist ein Stück, das als Werkprozess gegen die Logik seines eigenen Zerfalls ankämpft. Alles tost und tobt, permanente Turbulenzen, von allen Ecken und Enden her. Die klanglichen Ballungen, die gedrängte Dichte der Strukturen unterliegen dabei auch Momenten von Zerfaserung und Auffächerung. So kommt das Stück zu seiner Entfaltung im Doppelsinn dieses Worts. Einerseits möchten diese unzarten Knospen aufgehen und zum Blühen kommen, andererseits ist auch ein Duktus darin, als würde zerknülltes Papier entfaltet. Doch glatt gestrichen wird da nichts. Zerrissenheit prägt und bestimmt die entscheidenden Konturen des Werks. Nackt und kahl steht es da, wie eine umschattete Urge-
steinslandschaft.

Nicht die geringste Spur davon findet sich in den beiden frühen Streichtrios aus den Jahren 1969 und 1971. Es sind fast lyrisch anmutende Manifestationen einer musikalischen Poetik der Jugendzeit. Auch wenn es einmal vorkommen mag, daß darin ein Walzer ins Taumeln und Schwanken gerät: „mit Brutalität“ werden die Gesten des Tanzes überrauscht, geradezu über-rumpelt. Insgesamt herrscht eine spezifi-sche Nähe zur zweiten Wiener Schule vor. Besonders Anton Weberns Tonfall strömt ins Fluidum der Streichtrios herein. Vielleicht hat man es in beiden Stücken auch mit geheimer Programmmusik zu tun – in Form „Intimer Briefe“: wenn etwa an bestimmter Stelle über Sechzehntel-Sextolen und -Quintolen ganz innerlich eine Art Liebeser-

klärung zu memorieren ist. Genau dieses Moment aus dem Innersten wird dann in diesem Miniaturen-Himmel von den Streichern aufs Innigste her-
ausgesungen.

Schon vor *Paraphrase* hat Wolfgang Rihm als Komponist zu sich selbst gefunden. Die frühen Trios sind die eigentlichen „Gesellenstücke“. Darüber hat sich dann der oft einsame Weg er-
öffnet in die höhere Schule des Ästhetischen. Es gibt keinen Rihm avant Rihm. Musik ist ihm, schon von den Anfängen her: Raum für Freiheit und das Andere. Grenzüberschreitung sein künstlerischer Heimatbezirk. Worin er selbst noch niemals war, dort zieht es ihn hin. Eines seiner Projekte der unmittelbaren Jetztzeit trägt den Titel *La sym-
phonie fleuve*. Das spiegelt sich auch in den Trios von Rihm in all ihren Gestalten: sie sind strategisch bedeutsame Haltepunkte in der Bahn des Gesamtwerks, in durchaus ver-schiedenen Gangarten. Doch stets bleibt der eigentliche Weg das Ziel.

III

Anhang: Ein Frage- und Antwortspiel als offene Konklusion.

Da setzten sich zwei Freunde zusammen, ge-sprächsweise. Teilnehmer: Der Verfasser dieses Textes und Wolfgang Rihm. Thema: Komponieren heute, Kunstschaffen und die Zwänge der Zeit. Dialog im Detail nicht rekonstruierbar. Wohl aber ein Gerüst der Wechselrede über musika-lische Trio-Gebäude. (10. 3. 2000)

Wie ergeht es Dir – frei nach Bertolt Brecht – bei der „Durchsicht Deiner frühen Stücke“?

„Durchsicht früher Stücke“ ruft die üblichen „gemischten Gefühle“ auf, deren Komponenten anderntags in veränderter, umgepolter Konstellation aufscheinen können. Also: Unverständnis, Bewunderung, Trauer (über verlorenes Können, über Noch-Ungekanntes), Freude, „Aha“, Indifferenz, Anregung in Neues hinein, Erinnerung, Erhellung, Unverständnis, plötzliches Klarwerden (vgl. „Aha“), Scham, Stolz – das ganze Feld ist also denkbar schlechtes Operationsgebiet und müßte am Einzelfall je erneut sich ausrichten.

Was denkst Du über den Goethe-Ausdruck „Gelegenheitsgedicht“ – frei variiert und hier: ganz musikalisch?

Gelegenheit...	Anlaß...	Antrieb...
Gestandenheit...	Verlaß...	Betrieb...
Gesetztheit....	Nachlaß...	Vertrieb...

Was soll ich sagen? Jedes Werk ist „Gelegenheit“ und verdankt sich solcher. Musikalisch kann der **plötzliche** Anlaß (ein Anruf, eine Bitte, ein Jubiläum) zu einer zugleich verdichteten und aufgelassenen Form (bzw. Formung) führen. Daher wahrscheinlich der Reiz. Auch in seiner „Erledigung“ kann enorme Befriedigung gefunden werden: dem Anlaß wurde zwar entsprochen, aber es kam etwas Unausgesprochenes/Unaussprechliches heraus usf.

Gelegenheitsdichtung war hier auch gedacht im Hinblick auf Deine Trio-Dedikationen: Ingeborg Bachmann, Klaus Huber, Mauricio Kagel, Rudi Stefan u.a. Dedikationen sind bei kleineren Werken nicht anders gemeint als bei größeren.

Sie richten sich ans Individuum und „übergehen“ es dennoch durch das Allgemeine einer Position innerhalb des Œuvres. Diese(s) allerdings ist nicht planbar.

Bei der Gelegenheit: ich sehe die Trio-Kompositionen nicht als „Werk-Gruppe“. Es ist der Zufall der Besetzung, der numerischen Anordnung der klanglichen Beteiligten, die sie hier zusammenführt. Aber während ich dies anmerke, zweifle ich daran. Denn drei auf dem Podium sitzende und Musik-machende Menschen sind eine andere Einheit, sie stellen eine andere Einheit vor, als zwei oder vier...

Wird im Denken und Schreiben für kleinere Besetzungen der ideelle Raum für musikalische Gedankenbilder eventuell noch freier, exponierter als bei der Arbeit an größeren Stücken? Ist die Trio-Arbeit also veritables Komponier-Atelier, Experimentallabor?

Trio-Atelier-Labor? Nicht schlecht gesehen, aber keine Absicht. Wohl auch „Zeichnung“ (im Gegenzug zum großen Tafelbild). Kleinformat als „Abgrund“ auch, steiles Loch.

Trio-Spuren formulieren sich bei Dir als permanent ästhetische Abweichung. Deviation-Experiment-Exponiertheiten: läßt all dies Deine Trio-Arbeiten verstehbar werden als Kunst der Metamorphose? (Überhaupt: Was ist Musik, was ist Kunst?)

Experiment/Exponiertheit? Wohl auch. Aber von mir nicht strategisch betrieben. „Metamorphose“ ist für mich ein zentraler Zustand. Verwandlung und Durchgang empfinde ich als Hauptformen

schöpferischer Bewegung. Deine Klammerfrage, was sei Kunst, Musik? etc. kann und will ich nicht zu beantworten wagen. Was ist Leben, Herr Doktor?

Dann muß wieder im Detail weitergefragt werden. Vielleicht sind die Trios auch virtuose „Fingerübungen“ oder besser: „Stückwerk wie alles“?

„Fingerübungen“: nein! „Stückwerk“: ja! („wie alles“: klar!). Der Charakter „Stückwerk“ ist bei kleinbesetzten Kleinformen (=Kurz dauern) leichter hervorgekehrbar. Aber eben weil so naheliegend, sollte das nicht allzu dankbar betrieben werden. Das „große“ Trio (die *Musik für drei Streicher*) ist viel eher Stückwerk, Werk aus Stücken, Brockenstück, Findlingslandschaft etc., als die kleinen Besetzungen sonst... – Ausnahme: *Paraphrase* war als durchgängiger Prozeß geplant,

als durchgehaltene Komponier-Anstrengung, als durchgestandene Selbst-Prüfung. So gesehen: mein „Gesellenstück“, selbst „gemeistert“. Noch heute: Stolz darauf/daran/darüber.

Weiterfragen ins Unendliche wäre möglich. Im Hundertsten, im Tausendsten ist vielleicht dann das Eine. Aber weil Kunst ja doch auch „nur“ eine Sache für eine äußerst beschränkte Anzahl von Individuen...?

Der Gedanke lenkt ein Rezeptionsphänomen auf eine Besetzungskonstellation um. „Für“ wäre also nicht nur „für drei Spieler“, sondern „für wenige Verständige“. Das ist interessant und sicher bedenkenswert, aber so direkt von mir nicht bedacht. Auch Riesenbesetzungen können bei mir zu Monologen führen, „virtuell“ für einen Angesprochenen, der stumm bleibt, ungenannt.

28 *tr. am!*

Ribbenz,
Mollengl.

mp **ppp**

Vcl.

in Tremolo übergehend *tr. am!* *Reigen langsam durchschau* *Reigen Gelächere!*

schw. ppp

Klav.

pp *stacc piano mf* *pp* *so schnell wie möglich* **pppp** *espress.*

32

Vibra

Vcl.

ord. *collegno* *ppp* *pp* *pp* *pp*

Klav.

ff **pppp**

Paraphrase, Takt 28ff © Universal Edition A.G., Wien

Trio Description: Rihm

A few Notes on the Fragments of a Great Confession

Wolfgang Hofer

I

The art of music reacts to other arts. This is also how Rihm's trio metamorphoses achieve their often quite specific action, their form and their contours. For example, to put it in rather paradigmatic fashion: music as an involuntary remembrance, a memorial and an evocative epitaph (to Ingeborg Bachmann in *Déploration*, to Rudi Stephan in paraphrase); as an occasional poem and dedication (to Mauricio Kagel and Klaus Huber in *am horizont and in nuce*); as a tentative experiment in hermetic gloom (*Verzeichnung/ Studie*); as a chamber concerto for an imaginary orchestra (*Chiffre IV*); as a love song in the form of intimate letters in the case of the early trios for three string instruments.

(Auto)biographical moments therefore sometimes form part of the topography of the trios which Rihm wrote between the years 1969 and 2000. Here however, the intention is to extract the potential of the objective qualities from the subjective elements of the aesthetic source areas of the works. It is, after all well known that the journey not the destination matters. Which is something wholly in the sense of Rimbaud's motto "*il faut être absolument moderne*". And that is actually Rihm's secret. His music is a unique attempt to permanently transcend boundaries. Composition in the sense of progress and qualitative modernism has a formula: it called devia-

tion. Wolfgang Rihm's trio landscapes have one thing in common: there are almost always virtual scenes. Foreign and far away, solitary and separate, even in their imaginary proximity

Thus between the stage scenery of the minor works, which are by no means lesser works, we are granted glimpses of what one might call the category of the exceptional. The trios are exposed fragments from a studio-quarry, from an experimental laboratory. There is no Rihm before Rihm. Everything is work in development. For him, music always was and is *freedom*. And also always *the other*.

II

Chamber music means concentration, reduction to the essential. Closer therefore to these ciphers on the horizon, paraphrases *In nuce*, sketched studies of *Déploration* and the early *string trios*. As an independent work for a trio, *Chiffre IV* is embedded in a comprehensive round of instrumental works for a greater number of instruments, which together amount to the *Chiffre* cycle: enigmatic, abruptly fractured musical landscapes. In the other pieces, according to Wolfgang Rihm, sound symbols are chiselled out, "here the symbols stand there, on the wall as it were. At times: shortly before they disappear, or first appear." *Chiffre IV* is based on layers of quarter and fifths.

The piece possesses wildness and fury, *Chiffre* here also signifies turning round in the sense of “Open sesame. I want out!” Making a move for the open: the three instruments are intended to be a virtual orchestra. In this way *Chiffre IV* becomes an imaginary chamber concerto of musical dialectics at a standstill.

The spatial dimension is also of special significance in *Am Horizont*. The disposition of the work is such that the three instrumentalists are positioned as far away from one another as possible. A hallucinatory dream drama with the accordion as the mediator in an open scene between the violin and the cello. The main compositional feature is based on a kind of sawn-up octave. No thirds please. Single tone events are permuted and re-coloured in an extremely refined way, full of rich nuances, until one almost has the impression that it all has something to do with a microtonally arranged study of sound. But there are no quarter tones in this work. Yet what is perceptible tends to be something like time stopped on the horizon: it is as if, in this relatively short piece, time had come to a complete standstill. Symptomatic for this may be the crowning silence of the pause in the final scene. “*Quasi senza tempo* (wie in einem Traum ...)” a silent gesture of acclamation arises: a discreet ‘hello’.

In nuce may be found unmediated, situated at another crossroads of musical forms of traffic: the gestures and figures articulated in this *trio basso* are located somewhere between sound and noise. Once again the art of transition. A

single tone played by all of the musicians on the stage at first becomes rhythmically accented and is performed in such a way that it seems as if the music wanted above all to catch its breath. Before it appears in the form of musical sound, it becomes evident that music is, due to the logic of its produced quality, among other things, designed noise. These breathing sounds are the background and foundation of the piece. This grey zone is extended by an analogous acoustic phenomenon: at certain places in the piece, which are differentiated by section and number, the musicians should descend into a rhythmically formed humming at the lowest possible pitch. The inner world of sound is presented in two fundamental principles: accentuated *sforzissimo* outbreaks of extreme hardness and vehement kinetic elements are confronted by far-branching flageolet figurations which arch so high that it seems as if they are striving towards nothingness. It is precisely this polarity which gives *In nuce* its unique character of distance and plasticity.

Wolfgang Rihm dedicated *Am Horizont* to Mauricio Kagel, as a “silent scene” for his 60th birthday and *In nuce* to one of his teachers, Klaus Huber, on the occasion of his 70th birthday. One might well speak of these dedications as occasional poems in musical form, in the sense of Goethe’s subtle use of the term *Gelegenheitsgedicht*.

A special affinity connects *Paraphrase*, which was written in 1972, with the circle of Karlheinz Stockhausen: after all, it was with this trio for violoncello, piano and percussion, that Rihm

definitively became a composer. It is well worth quoting Rihm's actual working commentary more extensively: "Composed principally in Cologne in 1972, where I received influential impressions from Karlheinz Stockhausen, it is also a piece of self-discovery. The composition starts out from simple pairs of opposites, proceeds via permutating assignments of tonal colours into a complex layered polyphony, touches on entropic states and shatters on its own rotation. (...) It was the work on this piece that actually first made me into a composer, because it was the first time that I found myself in that field of tension which is so typical for a composer: caught between a responsible readiness for imagination and an anarchistic loss of self. Like a mirror in the piece: the polarities and the first hesitant attempts to take things to their conclusion."

A remarkable *perpetuum mobile* for three instruments with a broad sound radius. Everything is in motion, dominated by an emphatic surge, by unrest without rigidity, and even when the sound bursts and breaks, the music continues inexorably, almost beyond its own end. The exalted actionism of the work re-accumulates and re-coalesces time and again in various aggregate states and momentary forms. Attempts are made to capture moments of suddenness in gliding *glissando* gestures of slipping away, especially marked in some of the individual cello figures and break lines. And where the piece seems to be marking time, with a sound cipher repeated 63 times, precisely there Rihm is perhaps playing on the start of Stockhausen's *Klavierstück Nr. IX*, in which the

accordion repetitions at the introduction of the work signalled the lifting of the ban on serial repetition. There follows a kind of *largo desolato*, the piece expires, gradually dissolves and escapes. Everything becomes irregular, unreal: the sound world descends into its own abyss, in which the instruments become discordant and finally grow silent altogether. And yet from the outset, there is something else woven into this atmosphere of farewell, in which melancholy becomes eloquent even without words: *Paraphrase* is also an epitaph for one who disappeared all-too-young and who could have had a lasting influence on the development of music in the 20th century: for Rudi Stephan. In the third section of the work one hears in the vibraphone a harmonious quote from Stephan's *Music for Orchester*, composed in 1912, which Rihm continues in retrogressive transposition. That is more than just a quote-demanding reminiscence. It is an attempt to stand up to the furies of disappearance, it is music as succour, as protest. To that extent, what we have here is also a definite confession by one who was born later, who is seeking refuge with a young genius, whose potential was buried by the negative course of the world. Musical reminiscence becomes a principle of hope in itself. And in this sense *Paraphrase* – like Alban Berg's *Klaviersonate opus 1* – could be described as Rihm's 'apprentice piece'.

Rihm's *Déploration*, written in 1973 for flute, violoncello and percussion, is also music as protest. And likewise an epitaph. Although, chronologically, it is quite close to *Paraphrase*, musically, it seems to come from a completely different world.

Wolfgang Rihm: “*Déploration* often has the character of weeping to oneself, of whimpering. The constant alternation between ‘bound’ and ‘free’ in eleven stage-like sections produces an unsteady terrain. Everything takes place on the edge. Nothing comes into the middle, into the light. *Déploration* was written ‘in memoriam’ Ingeborg Bachmann. A creative person had died. She is lamented in the pulse of something which is still creative. This is not a portrait of Bachmann – as it were ‘in g(e)’ nor does it indulge in ‘b-a-c-h’ transformations. Rihm’s ritual of evocation sets itself free almost unprotected and uncontrolled; *tremoli* of course, are setting the tone here, the most delicate *pizzicati* of the cello is knocking at the gates of Death, yet there can be no return. So that this lament has to remain alone with itself, totally distraught, on the edge of silence. One does not always shout out loud about things that touch one so closely and mean so much. And above the gestures of “weeping to oneself”, rising from the innermost recesses of the soul, something else also becomes audible – in the form of a common echo, a secret answer. “You shall not cry, says one music” – that is a famous line from Ingeborg Bachmann’s last poem, and it certainly refers to something quite different: the chorus of bells in Gustav Mahler’s Third Symphony. Yet correctly understood, perhaps even sorrow can be transformed in the ductus of consolation and perhaps even Rihm’s *Déploration*, even though it is the music of protest, includes traces of hope.

Undomesticated wildness leaps out at one from the bass trio *Verzeichnung – Studie*. Abrupt con-

trasts, harsh transitions – everything is chiselled hard with the weightiest compositional hammer. This study of distortion is a piece which struggles against the logic of its own decline. Everything roars and rages, there is constant turbulence at every turning. In doing so, the tonal concentration, the pressurised compactness of the structures are subjected to moments of fraying and fanning out. The decisive contours of the work are characterised and determined by disintegration. It stands there naked and bald, like a landscape of primary rocks surrounded by shadows.

There is not the slightest trace of this in the two early string trios, dating from the years 1969 and 1971. They are almost lyrical manifestations of the musical poetics of youth. Even if it may at some time happen that a waltz begins to reel and sway in them: the gestures of the dance are overcome ‘with brutality’, even taken by surprise. In general, there is a distinct affinity to the second Vienna School. In particular, Anton Weber’s intonation streams into the flow of these string trios.

Even before *Paraphrase*, Wolfgang Rihm had come into his own as a composer. The early trios are the actual ‘apprentice pieces’. For him, music has always, from the very start, meant having space for freedom and ‘the other’. Transcendence of boundaries is where he feels at home artistically. He is attracted by spaces he has never entered before. However, the path itself always remains the goal.

III

Appendix: a question and answer game as an open conclusion. We sit here together as two friends. The writer of these lines and Wolfgang Rihm. The subject: composing today, creating art and the pressures of the age. Dialogue cannot be reconstructed in detail. What can be reconstructed however is a structure of alternating speeches on the musical trio construction. (10.3.2000).

How do you feel – free after Bertolt Brecht – when ‘looking through your earlier pieces’?

‘Looking through earlier pieces’ evokes the usual ‘mixed feelings’, the components of which might appear in an altered, re-poled constellation the day after. For example: incomprehension, admiration, lamentation (for lost ability, for things still unachieved), joy, ‘ah-ha’, indifference, stimulation to something new, remembrance, elucidation, incomprehension, sudden clarity (cf. ‘ah-ha’), shame, pride – the whole area is therefore the worst field of operation imaginable and would have to be reoriented separately from case to case.

What do think about Goethe’s expression ‘Gelegenheitsdichtung’ (‘occasional poetry’) ? – in free variations and here: quite musical?

Opportunity ...	Occasion ...	Stimulating ...
Honesty ...	Devotion ...	Managing ...
Gravity ...	Transmission ...	Distributing ...

What can I say? Every work is an ‘occasion’ and is due to the same. Musically, a sudden occasion (a phone call, a request, an anniversary) can lead

to a form (or formation) which is both compacted and left open. That is probably what constitutes the attraction. An enormous amount of satisfaction can also be found simply in getting something done: it fitted the occasion, but something unspoken/inexpressible emerged from it and so on.

Occasional poetry was here also intended with reference to your trio dedications: Ingeborg Bachmann, Klaus Huber, Mauricio Kagel, Rudi Stephan etc.

The dedications of small works are not meant any differently to those of larger ones. They are directed towards individuals and yet still ‘pass them by’ because of the general fact of occupying a position within an oeuvre. However, such a thing cannot be planned. To pick up on the occasion, I do not see the trio compositions as a ‘group of works’. It is the coincidence of instrumentation, of the numerical arrangement of the tonal participation which brings them together here. However, even while I’m remarking on that I begin to have my doubts about it. After all, three people sitting on the stage and making music form another unity, they present a different unity to that of two people or four ...

In thinking and writing for smaller instruments is the ideal space for musical images perhaps freer and more exposed than working on large-scale pieces? Is the trio work also a veritable studio and experimental laboratory for the composer?

Trio studio-laboratory? Not a bad view of it, but not intended. Probably also a ‘drawing’ (in con-

trast to a large-scale painting). A small form is also like an 'abyss', a deep hole.

You express the traces of the trio as permanent deviation. Deviation-experiment-exposure: can all this trio work be understood as art of metamorphosis? (And in general: what is music? What is art?)

Experiment/exposure? Probably also. But I don't do it as a strategic measure. 'Metamorphosis' is for me a central state. I regard transformation and passage as the principal forms of creative movement. Your bracketed question, what is art, music etc.? I cannot and do not want to dare to answer. What is life, Herr Doktor?

Then we have to go back to detailed questions again. Perhaps the trios are also virtuoso 'finger exercises', or better still 'Piece work, like everything else'?

'Finger exercises' no, 'piece work' yes ('like everything else': of course). The 'piece work' character emerges more clearly in minor forms (= of short duration) scored for small groups. Yet precisely because they are so obvious, one should not be all-too-grateful for them. The 'large-scale' trio

(Musik für Drei Streicher) is much more like piece work than the scores for small groups, a work made of pieces, a piece of made of fragments, an erratic block landscape, otherwise ... The exception: *Paraphrase* was planned as a constant project, as a continuously maintained compositional effort, as a successfully endured test of myself. From that point of view: my 'apprentice piece', itself 'mastered'. Even today: proud of it/for it/by it.

It would be possible to continue asking questions until eternity. Perhaps in the hundredth or maybe thousandth question we would find the one essential question. Yet since, after all, art is 'only' something for an extremely limited number of individuals. ...?

The thought turns the receptive phenomenon back towards an instrumental constellation. 'For' would then be not only 'for three musicians' but 'for a few intelligent people'. That is interesting and certainly worth considering, but not so directly thought out in that way by me. In my case, a gigantic instrumentation might also lead to monologues, of a 'virtual' nature, for one addressee, who remains silent and unnamed.

etwas schnell und nervös; PPP

wie atterand
ritorno adentato
poco decess
ritorn. molto

violoncelli
violoncelli

vcl.
trasmata - unregelmäßig
sul pont.

vibra
secco

4 piatti
sospesi
(sostenuto)
poco
irreggolo

Déploration, p. 4 © Universal Edition A.G., Wien

Description de trio: Rihm

Des petites notes pour des fragments d'une grande confession

Wolfgang Hofer

I

L'art sonore réagit également à d'autres arts. C'est ainsi que les métamorphoses pour trio de Rihm trouvent souvent leur agent si spécifique, leur forme et leur contour. Par exemple ici, de manière tout-à-fait exemplaire, la musique s'apparente à d'autres arts, en souvenir instinctif, en monument commémoratif et épitaphe évocatrice (*Déploration/Ingeborg Bachmann, Paraphrase/Rudi Stephan*), en poème d'occasion et dédicace (*Am Horizont, In nuce /Mauricio Kagel, Klaus Huber*), en essai à tâtons, hermétiquement embrouillé (*Verzeichnung/Studie*), en concert de chambre pour un orchestre imaginaire (*Chiffre IV*), en „Liebeslied“ (chanson d'amour) dans „Intime Briefe“ (lettres intimes) avec des trios pour instruments à cordes.

Les topographies pour trios que Rihm a esquissées au cours des 31 dernières années, comportent donc également des éléments (auto)biographiques. De l'esthétique subjective des œuvres il s'agit ici pourtant de mettre au jour le potentiel de leurs qualités objectives. Car comme nous le savons : le chemin reste le but. Suivant l'esprit de la devise de Rimbaud : « il faut être absolument moderne ». Tel est le secret particulier de Rihm qui avec sa musique tente sans cesse de dépasser des frontières. La composition dans le sens de progrès et de qualité de modernité à un thème : la déviation. Les paysages

pour trios de Wolfgang Rihm ont une chose en commun : il s'agit presque toujours de scènes virtuelles. Étranges et lointaines, séparées et à part, même dans une proximité imaginaire.

Ainsi l'auditeur arrive à percevoir entre les coulisses des petites œuvres qui ne sont surtout pas des accessoires, la catégorie du spécial. Les trios sont des fragments exposés d'une carrière-atelier, d'un laboratoire d'expérience. Il n'y a pas de Rihm avant Rihm. Tout est œuvre en développement. Pour lui, la musique était et restera toujours : *la liberté*. Et toujours également : l'autre.

II

Musique de chambre signifie concentration, réduction sur l'essentiel. Donc plus proche de ces chiffres à l'horizon, ces paraphrases in nuce, des études enregistrées de la déploration et des trios à cordes du début. *Chiffre IV*, une œuvre pour trio, fait partie d'une vaste série d'œuvres pour plusieurs instruments formant le cycle intitulé *Chiffre* : il s'agit là de paysages musicaux énigmatiques et très crevassés. Dans les autres pièces, Rihm cisèle des signes sonores : « Les signes sont écrits ici, pour ainsi dire sur le mur. Parfois : juste avant qu'ils disparaissent ou apparaissent. » *Chiffre IV* est construit sur des empilements de couches de quarts et de quintes. La pièce est sauvage et furieuse, *Chiffre* signifie ici également

le fait de retourner, dans le sens de « Sésame ouvre-toi. Je veux sortir. » Départ pour l'ouvert : les trois instruments sont conçus comme orchestre virtuel. Ainsi *Chiffre IV* devient un concert de chambre imaginaire d'une dialectique musicale en arrêt.

Dans *Am Horizont* (à l'horizon) la dimension de l'espace est également d'une grande importance. La disposition de l'oeuvre prévoit que les trois instrumentistes se positionnent aussi loin, l'un de l'autre, que possible. Un jeu de rêve hallucinant avec un accordéon dans le rôle de médiateur, sur scène ouverte entre le violon et le violoncelle. L'élément principal de composition est basé sur une sorte de découpage d'octaves. Surtout pas de tierces. Même des événements de tons singuliers sont permutés de manière extrêmement affinée et nuancée, pour qu'ils changent de couleurs de sorte à ce que l'auditeur ait presque l'impression qu'il s'agit d'une étude de micro-sons. Mais cette oeuvre ne connaît pas de quart de ton. Ce que l'on perçoit c'est plutôt une sorte de temps accordé à l'horizon : comme si le temps ne bougeait absolument pas dans cette pièce relativement courte. Un exemple typique pour cela est le silence couronné de points d'orgue dans la scène finale. « Quasi senza tempo (comme dans un rêve...) » commence un geste silencieux d'appel : un « salut » discret.

In nuce se trouve brusquement à un autre carrefour de formes de circulation musicales : les gestes et les formes dans ce trio basso s'articulent entre le son et le bruit. Il s'agit là à nouveau de

l'art de transition. Tous les joueurs jouent un seul ton, d'abord de manière rythmique et accentuée comme si la musique voulait commencer par prendre de l'haleine avant d'apparaître comme une forme sonnante. Il devient évident que du point de vue de la logique de sa production, la musique est aussi - bruit structuré. Ces bruits d'aspiration forment la base et constituent en même temps l'élément d'inspiration de la pièce. Cette sorte de zone grise est complétée et élargie par un phénomène acoustique analogue : à certains moments les joueurs sont tenus, chaque fois un nombre différent, de bourdonner le plus bas possible et de façon rythmiquement structurée. Le monde interne du son se présente dans deux principes fondamentaux : des éruptions d'un sforzatisimo accentué, d'une dureté et d'une motricité extrêmes sont confrontées à des figurations fortement ramées de flageolets, formant une voûte si élevée comme si elles voulaient atteindre le néant. C'est justement cette polarité qui donne à *In nuce* son caractère propre d'espace et de plasticité.

Am Horizont est dédié à Mauricio Kagel comme « scène silencieuse » pour son 60ième anniversaire et *In nuce*, Wolfgang Rihm l'a écrit pour le 70ième anniversaire de Klaus Huber, un de ses maîtres. Dans le sens de la tournure si fine de Goethe, on pourrait qualifier ces deux pièces également de « poèmes d'occasion ».

Paraphrase créé en 1972 dans l'entourage de Karlheinz Stockhausen a une importance spéciale : car c'est pour ce trio pour violoncelle, piano

et batterie que Wolfgang Rihm est définitivement devenu compositeur. Pour le citer lui-même : « Composée surtout en 1972 à Cologne où j'ai reçu des impressions marquantes par Karlheinz Stockhausen, il s'agit également d'une pièce qui m'a permis de me trouver moi-même. La composition part de simples paires antagonistes, et arrive à une polyphonie complexe de différentes couches en passant par des attributions de timbres permutants; elle effleure des états entropiques avant de se bri-ser par sa propre rotation. [...] C'est grâce au travail sur cette pièce que je suis réellement devenu compositeur parce que pour la première fois je me trouvais dans ce champs de tension si typique : entre le fait d'être ouvert à l'imagination de manière responsable et la perte de soi de manière anarchique. En tant que miroir dans la pièce : les polarités et les premières tentatives timides de pousser les choses à leur fin. »

Un mouvement perpétuel étrange pour trois instruments avec un large radius sonore. Tout est en mouvement, il y un accès emphatique, de l'agitation qui ne se fige pas, et quand le son éclate la musique continue irrésistiblement en dépassant presque sa propre limite. L'action exaltée dans l'oeuvre se concentre toujours à nouveau en de différents états de la matière et des formes de moment. A l'aide de gestes resplendissants de glissandi qui échappent, Rihm essaie de capter et de préserver des moments de spontanéité. Ceci, on peut l'entendre surtout dans de diverses figures de violoncelle et des lignes de rupture. Et là où la pièce semble piétiner, un chiffre sonore est répété 63 fois, Rihm fait peut-être allusion au

début de la pièce pour piano n° IX de Stockhausen dont les répétitions d'accord au début de la pièce marquent l'annulation de la défense de la répétition sérielle. Suit alors une sorte de largo desolato, la pièce trouve sa fin, se dissipe petit à petit et se perd. Tout devient irrégulier, irréal : le monde sonore se perd dans son propre abîme dans lequel les instruments se désaccordent avant de se taire finalement complètement.

Et pourtant, derrière cette ambiance d'adieu où la mélancholie même devient très éloquente sans mot dire, se cache encore autre chose : *Paraphrase* est aussi une épitaphe pour quelqu'un de trop tôt disparu qui aurait pu marquer le développement de la musique du 20ième siècle d'une manière durable : Rudi Stephan. Dans la troisième partie de l'oeuvre le vibraphone joue une citation harmonieuse de la *Musik für Orchester* écrit par Stephan en 1912, que Rihm poursuit dans une transposition de cancer. Ceci est plus que de la réminiscence avide de citations. C'est plutôt l'essai de s'opposer aux furies de la disparition, musique en tant que délivrance, que protestation. Dans ce sens il s'agit là d'un aveu d'une personne née plus tard qui cherche à se réfugier auprès d'un jeune génie dont les potentiels ont été ensevelis par la course négative du monde. La commémoration musicale devient le principe même de l'espoir. Et dans ce sens on pourrait appeler paraphrase – en analogie avec la sonate pour piano n° 1 de Alban Berg – le travail d'examen, la fin d'apprentissage de Rihm.

Déploration pour flûte, violoncelle et percussion écrit par Rihm en 1973 est également une musi-

que d'opposition. Il s'agit là également d'une épitaphe. Temporairement proche de *Paraphrase*, cette pièce semble venir d'un monde sonore tout à fait différent.

Wolfgang Rihm : « *Déploration* prend souvent une allure pleurnicheuse et gémissante. Le changement permanent entre « lié » et « libre » en onze séquences, crée un terrain vacillant. Tout se joue à la périphérie. Rien ne vient au milieu, à la lumière. *Déploration* a été écrit in memoriam Ingeborg Bachmann. Une personne créatrice est morte. Rihm la déplore, motivé par la recherche du génie créateur. Ceci n'est pas un portrait de Bachmann et ne se répand pas en des transformations de b-a-c-h. Le rituel d'invocation s'expose sans abri et sans soutien, il en va de soi que des trémolos prévalent, des pizzicati très fins du violoncelle frappent à la porte de la mort, mais le retour est impossible. Ainsi cette chanson plaintive doit rester seule, tout à fait défaite, jusqu'aux limites du silence. On n'exclame pas toujours à voix forte ce qui nous touche réellement et qui nous est vraiment cher. Et à part ces gestes pleurnicheux qui montent des coins les plus profonds de soi-même, on entend finalement encore autre chose – comme un écho tacite, une réponse secrète. « Tu ne pleuras pas, dit une musique » – voilà une phrase célèbre du dernier poème de Ingeborg Bachmann où elle se réfère sûrement à tout autre chose : le chœur de cloches dans la troisième symphonie de Gustav Mahler. Pourtant, le deuil peut se transformer en consolation ce qui donne des traces d'espoir même à *Déploration* de Rihm, en tant que musique d'opposition.

Du trio basso *Verzeichnung* – *Studie* un aspect sauvage et non-domestiqué nous saute pour ainsi dire à la figure. Des contrastes durs, des tournures rudes, tout est ciselé comme à l'aide d'un marteau de composition très lourd. Cette étude de *Verzeichnung* est une pièce qui, en tant que procès d'œuvre, se bat contre la logique de sa propre décomposition. Tout est rage et bruit, des turbulences de tous les cotés. Par moments, pourtant, ces agglomérations sonores, cette densité des structures se dénouent et s'ouvrent en éventail. Les contours principaux de l'œuvre sont marqués par le déchirement. Elle apparaît nue et chauve comme un paysage ombragé, formé de roche primitive.

En n'en trouve pas la moindre trace dans deux trios à cordes des années 1969 et 1971. Il s'agit là de manifestations presque lyriques d'une poésie musicale de jeunesse. Même s'il arrive parfois qu'une valse commence à chanceler et à vaciller : les gestes de la danse sont superposés « brutalement » par des bruissements, pris à l'improviste, pour ainsi dire. En tout on remarque une proximité à la deuxième école viennoise. Surtout la cadence de Anton Webern s'entremêle au fluide du trio à cordes.

Ceci fait : Bien avant *Paraphrase* Wolfgang Rihm s'est trouvé lui-même en tant que compositeur. Les trios de la première époque sont les vrais « travaux d'examen de fin de son apprentissage ». Dès le début, la musique est pour lui : de l'espace pour la liberté et l'autre. Le passage de la frontière, artistiquement c'est son quartier natale. Il est

attiré par ce où il n'a jamais été lui-même. Mais le véritable chemin reste toujours le but.

III

Appendice : Un jeu de questions et de réponses en tant que conclusion ouverte. Deux amis, l'auteur de ce texte et le compositeur Wolfgang Rihm, ont un entretien sur la composition d'aujourd'hui, la création d'art et les contraintes de l'époque. Le dialogue ne peut plus être reconstruit en détail. Suit alors le squelette d'un dialogue sur des bâtiments musicaux de trios. (le 10 mars 2000)

Comment vous sentez-vous lorsque vous revoyez vos anciennes pièces ?

Quand je revois des anciennes pièces, cela évoque des sentiments mêlés dont les éléments peuvent apparaître le lendemain en constellation variée, changée de pôles. C'est à dire : de l'incompréhension, de l'admiration, du deuil (sur le savoir qu'on a déjà perdu, sur ce qu'on ne sait pas encore), de la joie, du « voilà ! », de l'indifférence, de l'impulsion pour de nouvelles pièces, du souvenir, de l'éclaircissement, de l'incompréhension, de la compréhension soudaine (voire « voilà ! »), de la honte, de la fierté – je vois que tout le spectre est difficile à expliquer. Il faudrait voir chaque pièce en détail.

Qu'est-ce que vous pensez de l'expression de Goethe de « poème d'occasion », varié librement et ajusté à la musique ?

Occasion...	motif...	stimulation...
Expérience...	confiance...	fonctionnement...
Pondération...	succession...	distribution...

Que dirais-je ? Chaque œuvre est une « occasion » et est née grâce à une occasion. Traduit en musique, chaque motif soudain (un appel téléphonique, une demande, un anniversaire) peut devenir une forme en même temps comprimée et abandonnée. Cela fait probablement le charme. Quand on achève une telle œuvre, cela peut être très satisfaisant : on a saisi l'occasion mais le résultat est imprononcé/imprononçable etc.

En utilisant ce terme de poésie d'occasion je pensais également à vos dédicaces pour trios: pour Ingeborg Bachmann, Klaus Huber, Mauricio Kagel, Rudi Stephan et d'autres.

Des dédicaces signifient la même chose dans les petites œuvres que dans les grandes. Elles s'adressent à l'individu et « l'oublie » tout de même par une position générale au sein de l'œuvre. Ceci pourtant, ne peut pas être projeté.

A cette occasion je dois mentionner également que pour moi, les compositions pour trios ne forment pas de « groupe œuvres ». C'est seulement le hasard du nombre des instruments, du nombre de la répartition sonore, qui les approche. Mais lorsque je dis ceci, je commence à en douter. Car trois personnes assises sur la scène et qui font de la musique forment et représentent une unité différente que deux ou quatre...

Est-ce que l'espace idéal pour des images musicales devient éventuellement plus libre et plus exposé lors de la conception et l'écriture de pièces pour peu de joueurs que lors du travail sur de grandes œuvres ? Ou autrement : Le travail

pour trio est-il un véritable atelier de composition, un vrai laboratoire d'expérience ?

Laboratoire-atelier pour trio ? Pas mal du tout, mais ce n'était pas mon intention. Sûrement aussi « dessin » (contrairement au grand tableau). La petite forme en tant qu'abîme, que trou profond.

Des traces de trio s'expriment chez vous en tant que déviation esthétique permanente. Expérience-exposition. Peut-on comprendre vos travaux pour trios comme un art de la métamorphose ? (Mais qu'est-ce que c'est que la musique, l'art ?)

Expérience/exposition? Sûrement aussi. Mais cela je ne le fais pas de manière stratégique. La « métamorphose » pour moi, est un état central. A mon avis la transformation et le passage sont les formes principales du mouvement créateur. Cette question entre guillemets ce qu'est la musique, l'art etc, je n'ose pas à y répondre. Monsieur le docteur, qu'est-ce que c'est que la vie?

Je continue mes questions plus en détail. Peut-être les trios sont « des exercices de doigté, ou mieux encore, du travail aux pièces, comme tout » ?

« Exercices de doigté », non! « Travail aux pièces », oui ! (« comme tout », bien sûr !) Le caractère de travail aux pièces se voit plus facilement dans

des pièces courtes pour peu d'instruments. Mais justement parce que c'est si évident, il ne faut pas le faire trop souvent. Le « grand » trio (la musique pour trois instruments à cordes) est plutôt travail aux pièces, pièce aux fragments, paysage aux blocs erratiques que les œuvres pour peu d'instruments en général. Une exception en est *Paraphrase* qui a été conçu comme un procès continu, comme un effort de composition mené jusqu'au bout, comme un examen de soi passé. Vue de cette manière, c'est mon travail de fin d'apprentissage, réalisé par moi-même. J'en suis fier même aujourd'hui.

Je pourrais continuer à vous poser des questions jusqu'à l'infini. Mais comme l'art n'est qu'une chose pour un nombre très limité d'individus...?

Cette question me fait penser aussi bien à un phénomène de réception qu'à une constellation d'instruments. Ce « pour » pourrait donc signifier ne pas seulement « pour trois joueurs » mais également « pour peu d'auditeurs intéressés ». C'est une question intéressante qui vaut d'être étudiée. Mais moi, je n'y ai pas encore réfléchi. Chez moi, même des œuvres pour un très grand nombre d'instruments peuvent mener à un monologue virtuel pour une personne qui se sent adressée mais qui reste muette et n'est pas mentionnée.

abgerissen, immer wilder

117 Piccolot

118 (Corno 1. u.) Piccolot

(nicht langsamer)

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system, labeled '117 Piccolot', contains dense musical notation for a piccolo part, including notes, rests, and various dynamics like *pp*, *p*, and *f*. Above the staff, there are performance instructions such as 'abgerissen, immer wilder' and 'Piccolot'. The second system, labeled '118 (Corno 1. u.) Piccolot', contains musical notation for both a first horn and a piccolo. It includes similar dynamics and performance instructions. At the bottom of the second system, there is a handwritten note in parentheses: '(nicht langsamer)'. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings.

Wolfgang Rihm

Geboren 1952 in Karlsruhe, dort Kompositionsstudium bei E. Velte, W. Fortner, H. Searle; 1972/73 Studien bei K. Stockhausen in Köln, 1973-76 bei Klaus Huber in Freiburg, Musikwissenschaft bei H.H. Eggebrecht. Seit 1985 Professor an der Musikhochschule Karlsruhe.

Born 1952 in Karlsruhe. Studied composition with Eugen Werner Velte at the Musikhochschule in Karlsruhe from 1968 to 1972, with Karlheinz Stockhausen in Cologne 1972/73, with Klaus Huber in Freiburg i.Br. from 1973 to 1976 as well as with Wolfgang Fortner and Humphrey Searle; musicological studies with Hans Heinz Eggebrecht in Freiburg i.Br. from 1973 to 1976. Since 1970 attending and since 1978 lecturer at the Darmstädter Ferienkurse. Taught from 1973 to 1978 at the Musikhochschule in Karlsruhe, 1981 in Munich. Since 1985 Professor for composition at the Musikhochschule in Karlsruhe. Lives in Karlsruhe and Berlin

Né en 1952 à Karlsruhe. Études de composition chez Eugen Werner Velte à la Musikhochschule à Karlsruhe de 1968 à 1972, chez Karlheinz Stockhausen à Cologne 1972/73, chez Klaus Huber à Freiburg i.Br. de 1973 à 1976 ainsi qu'avec Wolfgang Fortner et Humphrey Searle; études de musicologie chez Hans Heinz Eggebrecht à Freiburg i.Br. de 1973 à 1976. Depuis 1970 participant aux Darmstädter Ferienkurse où il enseigne depuis 1978. Enseigne à la Musikhochschule à Karlsruhe de 1973 à 1978 et à Munich en 1981. Professeur de composition à la Musikhochschule de Karlsruhe depuis 1985. Habite à Karlsruhe et Berlin.

ensemble recherche

Das ensemble recherche ist eines der profiliertesten Ensembles für neue Musik. Mit annähernd vierhundert Uraufführungen seit der Gründung im Jahr 1985 hat das Ensemble die Entwicklung der zeitgenössischen Kammer- und Ensemblesmusik maßgeblich mitgestaltet.



Das neunköpfige Solistenensemble hat mit seiner eigenen dramaturgischen Linie einen festen Platz im internationalen Musikleben gefunden. Neben seiner ausgedehnten Konzerttätigkeit wirkt das ensemble recherche bei Musiktheaterprojekten mit, produziert für Hörfunk und Film, gibt Kurse für Instrumentalisten und Komponisten und bietet dem musikalischen Nachwuchs Einblick in seine Probenarbeit. Das Repertoire be-

ginnt bei den Klassikern des ausgehenden 19. Jahrhunderts, reicht u.a. vom französischen Impressionismus über die Zweite Wiener Schule und den Expressionismus bis zur Darmstädter Schule, dem französischen Spektralismus bis zu avantgardistischen Experimenten der Gegenwartskunst. Ein weiteres Interesse des ensemble recherche gilt der zeitgenössischen Sicht auf die Musik vor 1700. Von der enormen Bandbreite des Repertoires mit etwa 50 CDs. Das ensemble recherche organisiert sich in Eigenregie. An seinem Standort Freiburg im Breisgau hat es eine Abonnementreihe, veranstaltet von den Freunden des ensemble recherche. Darüber hinaus wird das ensemble recherche durch die Stadt Freiburg und das Land Baden-Württemberg unterstützt.

The ensemble recherche is one of the most distinguished ensembles for new music. With almost four hundred premieres to its credit since it was founded in 1985, the ensemble has made a substantial contribution to the development of contemporary chamber and ensemble music. Consisting of nine soloists, the ensemble has its very own dramaturgical profile and ranks highly on the international music scene. Apart from its many concert activities, the ensemble recherche

also takes part in musical theatre projects, does productions for radio and film, gives courses for instrumentalists and composers and lets young talents watch its rehearsals.

The repertoire of the ensemble begins with the classics of the late 19th century, taking in the French Impressionists, the Second Viennese School and the Expressionists and on to the Darmstadt School, French Spectralism and today's avant garde experiments. A further interest of the ensemble recherche is the contemporary view of music prior to 1700. Over fifty CDs are proof of the vast scope of its repertoire.

The ensemble recherche has a self-governing organisational form. In its home town, Freiburg im Breisgau, it has its own concert series, organized by the Friends of the ensemble recherche. In addition, the ensemble recherche is subsidised by the City of Freiburg and the State of Baden-Württemberg.

Translation: Maureen Winterhager

L'ensemble recherche est l'un des ensembles de musique moderne les plus originaux. Depuis sa fondation en 1985 il a proposé environ quatre-cents premières mondiales et a ainsi participé dans une large mesure au profil de la musique de chambre et de la musique d'ensemble contemporaine.

Avec ses neuf solistes et une ligne dramaturgique bien claire, cet ensemble a su trouver sa place dans la vie musicale internationale. Indépendamment de son activité concertante, l'ensemble recherche participe à des projets de théâtre musical, produit pour la radio et le film, propose des

cours aux instrumentalistes et aux compositeurs, et permet aux jeunes musiciens d'assister à leurs séances de répétition. Son répertoire débute avec la fin du 19^e s., s'étend entre autres de l'Impressionnisme français à la Deuxième Ecole Viennoise, de l'Expressionnisme à l'Ecole de Darmstadt, du Spectralisme français jusqu'à la musique expérimentale de l'art contemporain de l'Avantgarde. L'ensemble recherche s'intéresse tout spécialement à la vision contemporaine portée sur la musique d'avant 1700.

L'extrême variété de son répertoire, son extension, s'exprime dans une production de disques compacts qui dépasse la cinquantaine.

L'ensemble recherche a sa propre gestion. Il propose un abonnement à Fribourg en Breisgau, son adresse permanente; cet abonnement est géré par l'association des Amis de l'ensemble recherche. En outre l'ensemble recherche jouit du soutien de la ville de Fribourg ainsi que du Land Baden-Württemberg.

Traduction : Marie L. Wieacker-Wolf

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter www.kairos-music.com / All artist biographies at www.kairos-music.com / Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante : www.kairos-music.com

*English translation: Peter Ian Waugh
Traductions française : Christina Preiner*

SALVATORE SCIARRINO

Orchestral Works

Orchestra Sinfonica Nazionale
della RAI
Tito Ceccherini**0012802KAI****JOSÉ M. SÁNCHEZ-VERDÚ**

Alqibla

La rosa y el ruiseñor

Elogio del horizonte

Ahmar-aswad

Paisajes del placer y de la culpa

0012782KAI**HÉCTOR PARRA**Knotted Fields · Impromptu
Wortschatten · L'Aube assaillie
Abîme – Antigone IV
String Trio

ensemble recherche

0012822KAI**BRUNO MANTOVANI**

Le Sette Chiese

IRCAM

Ensemble intercontemporain
Susanna Mälkki**0012722KAI** **SIRÈNES****LUCA FRANCESCONI**

Etymo

IRCAM

Ensemble intercontemporain
Susanna Mälkki**0012712KAI** **SIRÈNES****GÉRARD GRISEY**

Les Chants de l'Amour

Ensemble S

WDR Sinfonieorchester Köln

Emilio Pomárico

Schola Heidelberg

Walter Nußbaum

0012752KAI**OLGA NEUWIRTH**

Lost Highway

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke**0012542KAI****SALVATORE SCIARRINO**

Luci mie traditrici

Opera in due atti

Klangforum Wien
Beat Furrer**0012222KAI****LUIGI NONO**

No hay caminos...

Hay que caminar...

Caminantes...Ayacucho

Solistenchor Freiburg

WDR Rundfunkchor Köln

WDR Sinfonieorchester Köln

0012512KAICD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>© & P 2000 KAIROS Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com**KAIROS**