

WOLFGANG RIHM (*1952)

- | | | |
|-----|-------------------------|-------|
| 1 | Klavierstück Nr. 6 | 18:00 |
| 2 | Nachstudie | 29:13 |
| 3-7 | Zwiesprache | 21:38 |
| 3 | mit Alfred Schlee | 05:15 |
| 4 | mit Paul Sacher | 04:31 |
| 5 | mit Heinrich Klotz | 04:03 |
| 6 | mit H.H. Eggebrecht | 03:55 |
| 7 | mit Hermann Wiesler | 03:35 |
| 8 | Auf einem anderen Blatt | 04:21 |

TT:

Siegfried Mauser, piano

Recording:
Coproduktion Bayerischer Rundfunk/
KAIROS-Production
28.4./13.6.2000, Bayerischer Rundfunk, Studio 3

Recording Supervisor: Elmar Schwinn
Recording Engineer: Peter Jütte
Digital Mastering: Elmar Schwinn

Includes detailed booklet.



0012122KAI



KAIROS

WOLFGANG RIHM piano

0012122KAI

WOLFGANG RIHM

Klavierstück Nr. 6

Nachstudie

Zwiesprache

Auf einem anderen Blatt

Siegfried Mauser



KAIROS

WOLFGANG RIHM (* 1952)

- | | | |
|-----|-------------------------|-------|
| 1 | Klavierstück Nr. 6 | 18:00 |
| 2 | Nachstudie | 29:13 |
| 3-7 | Zwiesprache | 05:15 |
| 3 | mit Alfred Schlee | 04:31 |
| 4 | mit Paul Sacher | 04:03 |
| 5 | mit Heinrich Klotz | 03:55 |
| 6 | mit H. H. Eggebrecht | 03:35 |
| 7 | mit Hermann Wiesler | |
| 8 | Auf einem anderen Blatt | 04:21 |
| TT | | 73:40 |

Siegfried Mauser, piano



Coproduktion mit dem Bayerischen Rundfunk

Coverfoto: © Universal Edition/Frank Heilmrich

Tasten

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.

Vielleicht ist es interessant zu erfahren, welche Rolle das Klavier schon gespielt hat in meinem Leben. Zunächst eine problematische: es war die Werkbank des älteren Klavierlehrerfräuleins um die Ecke. Meine ersten Versuche in Mehrstimmigkeit drangen karg aus der dunklen Kiste und verdampften in den spitzenbewehrten Sesseln. Außerdem war nicht einzusehen, warum die zwei Hände nicht dasselbe spielen sollten, und dieser Herr Czerny mußte der mächtigste Komponist der Welt sein.

Das Klavier war aufgesuchter Qualort, denn es spendete auch Lust: gefundene Töne, Folgen, Klänge nämlich, die nur mir gehörten. Aber vielleicht verkürrt sich das nach so langer Zeit. Jedenfalls war an geregelte Wiedergabe bereits ersonnener Musik nicht zu denken. Das Komponieren begann aus der Überwältigung durch das Selberfinden. Auch wenn zunächst nichts Überwältigendes entstand. Vom Fräulein ging es aufwärts ins Konservatorium, wo vorher schon die Notennamen und das Blasrohrspiel im Kinderkurs erlernt worden waren. Dort häuften sich Erlebnisse von der Art „Lirum-Larum-Löffelstiel“, wer nicht übt, der kann nicht viel. Also: wer übt, kann mehr. So ist es bis heute geblieben – überfaul, will ich lieber nichts können. Das verleiht dem Arbeitsethos experimentelle Züge. Damals war das aber eher schmerzliche Erfahrung, denn belohnt und anerkannt

wurde ja nicht das geheime Arbeitsethos, sondern die offenkundig geläufige Tonleiter. Das geringe Gelingen nachschöpferischen Elans forcierte also die schöpferische Energie. Das muß nicht immer so sein. Natürlich wurde das Klavier dann zu einer Art Trostapparat. Da mir nichts genug war, erschien mir damals die Orgel als Steigerung: über ungeheuerliche Klänge konnte verfügt werden. Stundenlang krachte das Gebälk – im Ohr vollzog ich die Differenzierung nach. Solches Klangbad kann ich jedem empfehlen, der glaubt Still und Pur seien Brüder. Apropos Brüder: Die liebste Klaviererfahrung ist mir bis heute das Vierhänderspiel. Am liebsten mit einem besseren Spieler, ich selbst in der tiefen Region.

Das Klavier ist für mich auch kompositorisch bis heute Phantasielinstrument geblieben. Nicht, daß ich am Klavier komponiere. Das gibt es auch, hauptsächlich, um Harmonik zu beklopfen. Aber am Klavier sitzen, bevor ich ans Papier gehe, die Musik gleichsam anfassen, das ist Einstimmung geblieben, immer wieder. Oder nach dem Schreibstisch-Gebücker am Klavier lämmeln, Säue herauslassen – annehme Übung, Gott sei Dank ohne Lirumlarum. Ich mag die Wort „Taste“ und „tasten“ sehr. Genau ist da eingefangen, was komponieren auch sein kann: versuchen. Zumindest in einem Stadium, wo es aufs Finden ankommt. Das Klavier scheint ebendieses zu verkörpern. Natürlich nicht als Begleitflüher von Tastenblöwen.

Wolfgang Rihm

Aus: Wolfgang Rihm ausgesprochen; Schriften und Gespräche, Band I, herausgegeben von Ulrich Mosch, Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Verlag Amadeus, Winterthur 1997

Klavierstück Nr. 6

Das Klavierstück Nr. 6 ist ein Zyklus von Bagatellen, seismographisch notierte Bewegungen in bereits verarbeitetem Material. Vier Tage lebte ich sehr isoliert, hatte nur meinen Hund bei mir. Bei sehr konstantem Lebensrhythmus war ich in der Lage, ausschließlich mit dem Material umzugehen, das schon längere Zeit in Gebrauch war bzw. fast schon ausgereizt schien; ich improvisierte stundenlang über Harmonielagen und Melodien aus verschiedenen meiner Stücke. Der Klaviersatz gewann immer stärkeres Eigenleben; schließlich gelang es mir, vom Einheitsklaviersatz zeitgenössischer Prägung frei zu komponieren. Ich begann Fragmente aufzuschreiben, auch Pausen. Durch immer genaueres Beobachten kam ich schließlich dazu, die Einrichtung der Fragmente zu erkennen. Ich deutete diese Richtungen nur an. Eine große Imaginationshilfe, besonders auch in bezug der ungeheuer offenen und radikalen Sehweise, war mir Kurt Kocherscheidts Art zu zeichnen. Ihm ist der Zyklus gewidmet. Für mich bedeuten diese Bagatellen das Schlaglicht auf ein atemlos erschöpftes Auftraffen am Ende eines gewaltigen Produktionschubs; 1977: *Dritte Symphonie, Hölderlin-Fragmente* (2 Fassungen), *Musik für drei Streicher*, 1976: Kammeroper „Jakob Lenz“, *Erscheinung, Klavierstück Nr. 6*.

Wolfgang Rihm

Nachstudie

Wie der Titel bereits andeutet, bezieht sich das 25-minütige Klavierwerk auf eine bereits entstandene Komposition, nämlich *Sphäre – Kontrafaktur mit Klavier-Gegenkörper*. Dieses Werk für Bläser, Schlagzeug und Sologlavier wurde während der Münchner Biennale 1994 mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem Autor als Solisten uraufgeführt und bezieht sich seinerseits wiederum auf ein älteres Stück für Bläser und Schlagzeug mit dem Titel *Et nunc* (1992). Diese entwickelte Entstehungsgeschichte führt ins Zentrum einer aktuellen Facette der Rihmschen Ästhetik. Werke entstehen auseinanderentwickelt, wie eine Art Werkreihe in progress, wobei die verschiedenen Metamorphosen durchaus jeweils gleichrangigen Wert besitzen. Auf verblüffende Weise zeigt sich hier eine Parallele zu kompositorischen Verfahren von Pierre Boulez, der innerhalb des im Entstehen begriffenen orchesterlichen Zyklus der *Notation* ebenfalls auf die ältere Klavierfassung (1945) Bezug nimmt. Dahinter könnte sich die weitreichende Einsicht verbergen, daß endgültige und definitive Klangrealisierungen kompositorischer Ideen trotz abgeschlossener Werkkonzepte letztendlich nicht existieren, sondern immer nur Metamorphosen bzw. Varianten, die zwar als solche durchaus definitiven Anspruch erheben können, zugleich aber auch Alternativen zulassen.

Entstand *Et nunc* durch die Hinzunahme einer neuen Klangschicht – der Begriff der „Kontrafaktur“ versucht das anzudeuten –, so „konstruiert“ die *Nachstudie* durch eine Reduzierung. Die im ersten Teil eingeflochtene Klavierstimme löst sich jetzt in leicht bearbeiteter Form ab und wird zum selbständigen Klavierstück. Sein Charakter läßt diese Entstehungsgeschichte durchaus erahnen: Über weite Strecken konstituieren sich die musikalischen Ereignisse durch Nachklang- und indirekte Resonanzeffekte, die in der orchestralen Fassung Bläsern und Schlagzeug Raum für eine wechselseitige, gewebehafte Durchdringung lassen, jetzt ein nicht selten meditatives Nachklingen evokieren – Artikulationsformen von Aura und „Sphäre“ des Klavierklanges. Struktur und Form scheinen einer fortlaufenden, freien Erzählung zu gehorchen. Jeder Schematismus, der aus Wiederholungen von Identischem besteht, ist eliminiert. Der Zeitverlauf als eigenlicher Gegenstand der musikalischen Kunst erfüllt sich in radikal prosaischer Weise als ständig sich ändernder, verschiebender, neu anknüpfender, versickernder und aufbrechender. Rihms Tonsatz ist von all dem durchdrungen, Verlaufsform und Gliederung der Musik scheint aus dem „Timing“ einer in Klang umgesetzten Eigengeschichtlichkeit zu resultieren: Die Rhythmik als Kategorie musikalischer Zeitgestaltung vollzieht alle Extreme zwischen oszillierendem Beharren und exzitativer Gestik; die Melodik entfaltet ebenso weitgeschwungene Kantabilität wie gestische Brisanz; die

Harmonik umfaßt vorbehaltlos und frei klingliche Möglichkeiten zwischen Tonalität und Atonalität. Die Musik schöpft ihre Kraft aus der Integration von präzise gefaßter Lebensvielfalt und einer eigenen, auratischen Klangwelt.

Siegfried Mauser

Zwiesprache

„Millennium“ – ein Zufall. DAS Millennium – DER Zufall einer zufällig herrschenden Bürokratie. Die Hauptsorge bleibt: werden die Computer abstürzen? Mehr nicht.

Vom Leben aus gesehen ist DER Tod Zufall. Der Zufall als Ziel? Einer unvorordentlichen Beginnlosigkeit ist der scheinbar deutlich gesetzte Schmitt ans Nichts beigegeben. Aber es gibt nur Übergänge. Ist das Trost? 1999 – in diesem Jahr starben fünf Männer, deren Freundschaft und Wissen ich sehr viel verdanke:

der Verleger Alfred Schlee
der Dirigent und Förderer Paul Sacher
der Kunstschriftsteller Heinrich Klotz
der Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht

Und – heute am 22. November 1999, da mich die fordernde Mahnung erreicht, einen erklä-

renden Text zu Zwiesprache zu liefern (es gäbe sogar eine „Deadline“), erhalte ich die Nachricht, daß der engste Freund in Berlin, der Kunstwissenschaftler *Hermann Wiesler*, plötzlich einem Herzinfarkt erlegen ist. Jedem dieser Toten habe ich ein kleines Klavierstück nachgerufen. Versuche intimen Dialogs über die Zufälle hin: Zwiesprachen. Aber der Tod antwortet nie. Paul Valéry hat diese dröhnende Antwortlosigkeit in ein tiefes Bild gebracht: „Der Tod spricht mit schwerer Stimme zu uns und sagt doch nichts.“ (Paul Valéry: *Cahiers/Hefte 6*, Frankfurt a. M. 1993, S. 619)

Benommen schrieb ich also ein fünftes Klavierstück. Es wäre – als klingender „Text“ – die beste Einführung. So wie das nächste Stück immer die beste Einführung in die vorangegangenen Stücke ist: Kunst ist nur durch Kunst erklärbar, wenn überhaupt. Musik bedarf (zur Erklärung?) immer der Musik, die sie mit jedem Ton, der erklingt, weiter ermöglicht. Denn sie ist nicht der Tod.

Wolfgang Rihm

Auf einem anderen Blatt

Text zur UA am 26. März 2000 in London, anlässlich des 75. Geburtstages von Pierre Boulez. Das alte Problem: was schenkt man einem, der schon alles hat. Wenn man genau überlegt, gibt es aber immer einiges, das er von keinem geschenkt bekommt. Vielleicht will er solches auch „nicht einmal geschenkt“? Schenken ist immer Risiko.

In manchen Kuchen sind Feilen und Sägen eingebäcker, oder die Gifte des Schlafes. Hier sind es ein paar Dreiklänge und zwei, drei verstoßene Oktaven – honi soit qui mal y pense. Aber das steht auf einem anderen Blatt.

Auf den anderen Blättern findet kaum Platz: mein Gefühl der Verehrung und Dankbarkeit für den unendlich anregenden Geist, den großzügigen, offenen Menschen, den herzlichen, unheimlichen Mann: Pierre Boulez. Ihm heute: die besten Wünsche, die freundschaftlichsten Gedanken.

Wolfgang Rihm

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.



Foto: privat

SIEGFRIED MAUSER

Neben dem Klavierstudium bei Rosl Schmid und Alfons Kontarsky studierte er Musikwissenschaften, Philosophie und Kunstgeschichte in Salzburg und München. Siegfried Mauser lehrt seit 1988 an der Hochschule „Mozarteum“ Salzburg, wo er ein Forschungsinstitut für musikalische Hermeneutik gründete. Seit 1990 ist er ordentliches Mitglied der Bayerischen Akademie der schönen Künste. Es liegen Schallplatten-/CD-Einspielungen insbesondere zu Claude Debussy, Wilhelm Kimmayer, Wolfgang Rihm vor; weiters spielte er das komplette Klavierwerk von Paul Hindemith, Alexander Zemlinsky und Karl Amadeus Hartmann ein, eine Aufnahme mit sämtlichen Klaviersonaten von W. A. Mozart ist in Vorbereitung.

Touching keys

The music I have composed for piano is no separate block within a production stream. In its own way, every piece takes part in the encompassing problematic. Piano pieces no. 1 to no. 7 are not based on any cyclic concept. It might be interesting to know what role the piano has played in my life up to now. First, a problematic one: it was the workbench of the elderly Miss Piano Teacher from around the corner. My first attempts at polyphony escaped barren from the dark case and dissipated dismally in the laced-armed chairs. Moreover, I did not understand why both hands could not play the same, and I was certain this Mr. Czerny was the most powerful composer in the world. The piano was the preferred place of anguish since it also provided pleasure: namely sounds, sequences, tones that I had found and that belonged to me alone. But perhaps memories are transfigured and idealized with time. In any case, the controlled reproduction of music already conceived was unthinkable. Composing came from being overwhelmed by self-invention. Even if at first nothing overwhelming developed. From Miss Piano Teacher I proceeded up the ladder to the conservatory, where I had learned the note names and to play the recorder in a children's course. Here I had plenty of the 'practice makes perfect' kind of experience. So: if you practice, you are better. That is the way it still is - exceedingly lazy, that I am, I would prefer to know *nothing*. This affords my working ethics their experimental nature. At the time, however, the experience was rather painful, since rewards and acknowledgement came

not for the secret working ethics but for the obviously familiar scales. The little success of reproductive enthusiasm thus spurred onward creative energy. This is not necessarily always the case. Naturally, piano then became a device of comfort. Since nothing was good enough for me, the organ seemed an improvement: I could be master over prodigious sounds. The timberwork crashed for hours on end - my ears made the differentiation. I would recommend such a sound bath to anyone who supposes style and purity are brothers.

Apropos brothers: to this day, my most cherished piano experience is playing pieces for four hands. Preferably with a better player, myself playing the lower regions. For me, the piano has remained an instrument of imagination to this day. Not that I compose at the piano. I do that too, chiefly to beat the harmony. But, to sit at the piano, before I put the music down on paper, as if touching the music, that has remained my way of tuning in, again and again. Or lingering at the piano after having sat hunched over the desk, letting it all hang out - nice exercise, thank goodness, without anything like 'practice makes perfect'. I like the word "touch key" and "touching" very much. They describe very well what composing is all about: groping. At any rate, in a stage where it all depends on the finding. The piano seems to embody precisely this. Of course, not as accompaniment for piano lions in search of a full roar.

Wolfgang Rihm
From: Wolfgang Rihm, *ausgesprochen*, Schriften und Gespräche, vol. 1, edited by Ulrich Mosch, published by Paul Sacher Stiftung, Verlag Amadeus, Winterthur 1997.

Piano Piece No. 6

Piano Piece No. 6 is a cycle of bagatelles, serendipitously noted movements in already processed material. I lived in seclusion for four days, my dog was my only companion. Due to the unchanging rhythm of life I was able to use only the material which had been around for some time already or seemed almost fully spent; I improvised for hours on end using the harmony and melodies from various other pieces of mine. The piano voice began to gain a life of its own; finally I was able to begin composing after feeling free from the uniform phraseology of contemporary piano. I began to write down fragments, pauses as well. By increasingly fastidious observation, I finally came to recognise the arrangement of the fragments. I only intimated these directions. What strongly boosted my imagination, especially as regards the incredibly open and radical perspective, was Kurt Kocherscheidt's manner of drawing. The cycle is dedicated to him. For me, these bagatelles represent the spotlight on a breathlessly exhausted gathering of forces at the end of an immense production phase; 1977: *Third Symphony, Hölderlin Fragments* (2 versions), *Music for Three Strings*, 1976; Chamber Opera "*Jakob Lenz*", *Apparition*, *Piano Piece No. 6*.

Wolfgang Rihm

Nachstudie

As the title denotes, the 25-minute piano piece makes reference to an existing composition, namely *Sohère - Kontrafaktur mit Klavier-Gegenkörper*. This piece for wind instruments, percussion and solo piano premiered at the Munich Biennale 1994 with the Symphony Orchestra of the Bavarian Radio and the author as soloist in its turn relates to an earlier piece for wind instruments and percussion entitled "*Et nunc*" (1992). The perplexing genesis of this piece leads to the centre of one of the present facets of Rihm's aesthetics. The pieces emerge unravelling, as an art work series in progress, with the various metamorphoses all enjoying an equal standing. Surprisingly, there is a parallel to the compositional procedure of Pierre Boulez who also alludes to the earlier piano version (1945) in the nascent orchestral cycle *Notation*. Concealed behind this we may find the far-reaching insight that there are no final and definitive sound realisations of compositional ideas, in spite of completed work concepts, but only metamorphoses or variants, which although they may claim definitive authority as such, must always allow for alternatives.

If *Et nunc* resulted after a new sound layer was added - and the term "Kontrafaktur" attempts to suggest so - then *Nachstudie* is the result of a reduction. The piano part woven into the former now appears in a slightly reworked form and becomes a piano piece in its own right. Its

Dialog

"Millennium" – a coincidence. THE millennium – THE fall of a bureaucracy governing by coincidence. The chief worry remains: will the computer crash? That's all.

From life's perspective, death is a coincidence. Coincidence as an aim? An unthinkable lack of beginning is added to the seemingly clear out into the void. But there are only transitions. Is that any consolation?

1999 – in this year five men whose friendship and knowledge I am highly indebted to have passed away:

the editor *Alfred Schlee*
the conductor and arts patron *Paul Sacher*
the arts expert *Heinrich Klotz*
the musicologist *Hans Heinrich Eggebrecht*

And – today on November 22, 1999, after receiving an urgent reminder to deliver an explanatory dialog (there is even a "deadline" I am told), I receive the news that my closest friend in Berlin, the art expert *Hermann Wieser* passed away suddenly after suffering a heart attack.

I have dedicated a small piano piece to each one of these dead friends. Attempting intimate dialog over coincidence: dialogs. But death never answers. Paul Valéry once translated this resounding "answerlessness" into a profound image: "Death speaks to us in a profound voice but says nothing." (Paul Valéry: *Cahiers II*, Gallimard, p. 1416)

Benumbed, I wrote a fifth piano piece. As sounding "text" – it would serve as the best introduction. Just as the next piece is always the best introduction for the preceding pieces. Art can only be explained by art, if at all.

Music (as an explanation?) always needs music, which with every tone that resounds makes its continuation possible. For music is not death.

Wolfgang Rihm
Translations: Christoffer Lindner

Auf einem anderen Blatt

This piano piece was written to celebrate the 75th birthday of Pierre Boulez and had its first performance on 26th March 2000 in London.

The old problem: What do you give to someone who seems to have everything already? If you think hard, though, there are always things that are never given. Yet you may not want it even if it were given? To give is always risky. Cakes are known to have hidden files and saws, or a sleeping aid for that matter. In this instance, only a few obscure harmonic chords and two or three forlorn oclaves – honi soit qui mal y pense. But that is another matter. The thing that does matter is hard to contain: my feelings of admiration and gratitude towards this infinitely inspirational mind, the generous and frank human being, the warm and humble man: Pierre Boulez. For him today – affectionate wishes and most affable thoughts.

Wolfgang Rihm

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 Musiklage. 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.

SIEGFRIED MAUSER

He was student of Rosl Schmid and Alfons Kontarsky. Studied musicology, philosophy, and history of art in Salzburg and Munich. Since 1988, he holds lectures at the "Mozarteum" Salzburg, where he founded a research institute for musical hermeneutics. Siegfried Mauser is ordinary member of the Bavarian Academy of Fine Arts since 1990. Apart from numerous concerts as soloist and chamber musician in Austria and abroad, he recorded CDs with Claude Debussy, Wilhelm Kilmayer, Wolfgang Rihm; further more the complete piano works of Paul Hindemith, Alexander Zemlinsky, and Karl Amadeus Hartmann; the complete W. A. Mozart piano sonatas are in preparation.

Touches

La musique que j'ai composée pour le piano ne constitue pas un bloc distinct à l'intérieur de ma production. Chaque composition aborde, chacune à sa manière, un des aspects d'une problématique plus large. Il n'y a pas de conception cyclique sous-jacente à mes sept pièces pour piano.

Peut-être serait-il intéressant d'évoquer le rôle que le piano a joué dans ma vie. Cet instrument m'a d'abord posé un problème : il me donnait l'impression d'un établi. Il se trouvait chez une vieille dame, professeur de piano, au coin de ma rue. Mes premiers essais de polyphonie s'échappaient à grand-peine de cette caisse sombre pour aller mourir dans les fauteuils croulant sous les dentelles. De plus, je ne voyais pas pourquoi mes deux mains ne devaient pas jouer la même chose. Ce monsieur Czerny devait certainement être le plus grand compositeur au monde ! Le piano était un instrument de torture recherché mais qui savait également dispenser ses plaisirs : l'invention de sons, de suites de notes, bref de sonorités qui n'appartenaient qu'à moi seul. Mais peut-être vois-je les choses ainsi parce que beaucoup de temps s'est écoulé depuis. Quoi qu'il en soit, il n'était pas question pour moi de reproduire selon les règles de l'art la musique existante. La composition m'est venue à la suite d'une totale maîtrise obtenue grâce à mes découvertes sonores. Même si d'abord j'étais loin de cette maîtrise. De ma vieille dame, je suis passé à l'échelon

supérieur, au Conservatoire. Il faut dire que j'avais déjà appris dans des cours pour enfants le nom des notes ainsi qu'à souffler dans des flûtes-jouets. C'est cependant au Conservatoire que j'ai été confronté aux dictons « Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage » et « C'est en forgeant qu'on devient forgeron ». En d'autres termes, qui pratique beaucoup peut beaucoup. Paresseux à l'extrême, je préfère, encore aujourd'hui, ne pas pouvoir, ce qui confère une touche expérimentale à ma propre éthique de travail. Ce fut plutôt une expérience douloureuse que de constater que cette éthique personnelle n'était alors ni récompensée ni reconnue et que, manifestement, seules les gammes suscitaient l'approbation. L'énergie dans la création étant nécessairement à l'origine du moindre succès remporté par un élan créateur. Il n'en est pas toujours ainsi. Bien sûr, le piano est alors devenu pour moi une sorte de consolation. Lorsque cela ne m'a plus suffi, l'orgue m'est apparu comme l'étape suivante. Là, les sons les plus effrayants se trouvaient à ma disposition. Pendant des heures, la charpente de l'instrument grondait pendant que dans ma tête, je concevais des allages sonores subtils. Je ne peux que recommander un tel bain sonore à ceux pour qui style et pureté vont de pair.

Et puis comme l'on parle de paire : mon plus grand plaisir comme pianiste a toujours été, et est encore aujourd'hui, le piano à quatre mains. De préférence en compagnie d'un meilleur pianiste que moi, me permettant ainsi de tenir la partie de basse. Le piano a toujours été

l'instrument de choix pour exprimer mon imagination, même lorsque je compose. Je ne compte pas au piano quoiqu'il m'arrive de m'y assoir, principalement pour vérifier l'effet harmonique d'un passage. Par contre, en guise de réchauffement, avant de prendre le papier à musique, je m'assieds toujours au piano comme pour « saisir » la musique. Ou bien, après des heures penché sur ma table de travail, j'aime m'éclater au piano. Voilà un exercice agréable qui, dieu merci, est bien loin du « vingt fois sur le métier... » ou du « forgeron »...

J'aime beaucoup le mot « touche » ainsi que le mot « tâtonner ». Cela décrit avec précision ce que composer peut aussi vouloir dire : essayer. Du moins, quand il s'agit de ce stade où il importe de trouver. Le piano me semble personnel cela. Mais bien sûr pas en tant qu'animal de compagnie pour « bête de piano »...

Wolfgang Rihm
Traduction: Jean-Pascal Vachon

Extrait de:
RHM, Wolfgang, *ausgesprochen*, (Écrits et entretiens), édité par Ulrich Mosch, publié par l'Institut Paul Sacher, (Winterthur, Amadeus Verlag, 1997), t. 1.

Klavierstück Nr. 6 (Pièce pour piano no 6)

La pièce *Klavierstück Nr. 6* est un cycle de bagatelles, de mouvements aux notes sismographiques dans un matériel déjà travaillé. Je vécut pendant quatre jours de manière très isolée, mon chien pour seul compagne. En menant un rythme de vie très constant, je pus m'occuper exclusivement du matériel qui était en usage depuis un certain temps et qui semblait déjà presque consommé : pendant des heures entières j'improvisais sur des couches d'harmonies et des mélodies de quelques unes de mes pièces. La phrase du piano ne cessait de gagner en vie propre : finalement je pus me libérer de la phrase du piano uniforme à l'empreinte contemporaine. C'est alors que je commençai à écrire des fragments, même des pauses. Par une observation toujours plus précise je parvins finalement à comprendre la structure des fragments. Je ne fis que tracer vaguement ces orientations. La manière de dessiner de Kurt Kocherscheidt me fut là une aide à l'imagination énorme, surtout en ce concerne sa manière de voir les choses, très ouverte et radicale. Je lui ai dédié ce cycle. Ces bagatelles sont pour moi l'accent mis sur la pousse de se relever une dernière fois, à bout du souffle et sans forces, après une poussée productrice immense; 1977 : *Dritte Symphonie (Troisième symphonie; Hölderlin-Fragmente (2 versions), Musik für drei Streicher (Musique pour trois instruments à*

cordes); 1976 : l'opéra de chambre « Jakob Lenz », *Erscheinung (Parution), Klavierstück Nr. 6 (Pièce pour piano no 6)*.

Wolfgang Rihm
Traduction: Christina Preiner

Nachstudie (Etude complémentaire)

Comme le titre le laisse entendre, cette pièce pour piano qui dure 25 minutes se rapporte à une composition déjà existante, intitulée *Sphère - Kontrafaktur mit Klavier-Gegenkörper*. C'est à la Biennale de Munich en 1994 qu'eut lieu, avec l'orchestre symphonique de la radio bavaroise et l'auteur en tant que soliste, la Première de cette œuvre pour instruments à vent, batterie et piano soliste, elle-même inspirée d'une pièce plus ancienne pour instruments à vent et batterie, intitulée *Et nunc* (1992). Cette histoire de création compliquée nous mène directement au centre d'une facette actuelle de l'esthétique de Rihm. En résultent des œuvres disloquées, telle une sorte de série d'œuvres en cours d'évolution dont les différentes métamorphoses seraient de valeur égale. On constate un parallèle stupéfiant avec la méthode de composition de Pierre Boulez qui, lui aussi, fait référence, lors de la période de création du cycle orchestrale de *Notation* à la version pour piano plus ancienne (1945).

On peut-être discerner derrière cela l'idée que, malgré des concepts, d'œuvres finalisés, des réalisations sonores finales et définitives, d'idées de compositions n'existent en fin de compte pas, mais seulement des métamorphoses ou bien des variations qui en tant que telles peuvent prétendre à être définitives mais laissent en même temps le champs libre à des alternatives.

Si *Et nunc* est né de l'ajout d'une nouvelle couche sonore - fait auquel le terme de « *Kontrafaktur* » essaie de faire allusion - *Nachstudie (Etude complémentaire)* est le résultat d'une réduction. La voix du piano, entremêlée dans le premier cas, se détache maintenant, variée légèrement, et devient une pièce pour piano. Son caractère nous laisse deviner l'histoire de sa conception : les événements musicaux se constituent sur de longues périodes par les effets d'écho et de résonance indirecte qui laissent, dans la version orchestrale, de l'espace libre à une pénétration réciproque des instruments à vent et de la batterie telles les fibres d'un tissu, ce qui pousse souvent l'auditeur à écouter de manière attentive et méditative - des formes d'articulation d'aura et de « sphère » de la sonorité du piano. La structure et la forme semblent obéir à une narration continue et libre. Tout schématisme qui se constitue de la répétition de choses identiques est éliminé. Le flux du temps - le sujet proprement dit de l'art musical - se réalise de manière prosaïque, par un changement constant, à l'usure, par la création de nouveaux liens, par écoulement

goutte à goutte et ouverture permanente. La phrase musicale de Rihm et pénétrée par tout cela, la conception de la tournure et la structure de la musique semblent résulter du « timing » d'une histoire propre, devenue son : le rythme en tant que catégorie de l'arrangement musical du temps passe par tous les extrêmes, de l'obstination aux gestes exaltés; la mélodie est d'un oscillement cantabile arqué et d'une force explosive à la fois ; l'harmonie comprend librement et sans réserve toutes les possibilités de sons, de la tonalité à l'atonalité. La musique puise sa force de l'intégration de la pluralité de vie décrite de manière précise, et un monde sonore aureolé propre à elle.

Siegfried Mauser
Traduction: Christina Priemer

Zwiesprache (Entretiens à deux)

« Millennium » – un hasard. LE millénaire – LE hasard d'une bureaucratie qui règne par hasard. Le souci principal reste : le bogue va-t-il provoquer l'effondrement du système informatique ? Pas plus.
Vu de la vie, LA mort est un hasard. Le hasard en tant que but ? A l'évanouissement inimaginable s'ajoute la coupure, en apparence très nette, dans le néant. Mais il n'y a que des transitions. Est-ce un soulagement ?

D'une autre page

Texte lu lors de la première mondiale de l'œuvre, le 26 mars 2000 à Londres, à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire de Pierre Boulez.

Éternel problème : qu'offrir à quelqu'un qui semble déjà tout avoir ? Mais en y pensant bien, il reste toujours quelque chose qui n'a jamais été donné. Cependant, un cadeau peut toujours être refusé; donner comporte un élément de risque. On sait que les gâteaux peuvent renfermer des limes et des scies,

parfois même un somnifère. Ici, quelques accords à l'harmonie obscure et deux ou trois octaves isolées – honni soit qui mal y pense. Mais ceci est une autre histoire. Aujourd'hui, ce qui compte, c'est mon admiration et ma gratitude pour cet esprit infiniment inspirant, pour cette personne généreuse et franche, pour cet homme chaleureux et modeste qu'est Pierre Boulez. Je lui offre aujourd'hui mes vœux les plus sincères et mes pensées les plus affectueuses.

Wolfgang Rihm
Traduction: Jean-Pascal Vachon

1999 – l'année de la mort de cinq hommes auxquels je dois beaucoup par leur amitié et leur savoir :

Alfred Schlee, l'éditeur
Paul Sacher, le dirigeant et mécène
Heinrich Klitz, le spécialiste de l'art
Hans Heinrich Eggebrecht, le spécialiste de la musique

Et aujourd'hui, le 22 novembre 1999, lorsqu'on me demande de fournir des explications sur « Zwiesprache », je reçois la nouvelle que l'ami le plus proche à Berlin, Hermann Wiesler, un spécialiste de l'art, lui-aussi, est mort subitement d'un infarctus du myocarde.

A chacun de ces morts j'ai dédié une pièce pour piano. Des essais d'un dialogue intime à travers le hasard : Zwiesprachen (des entretiens à deux). Mais la mort ne répond jamais. Pour cette situation assourdissante et sans réponse, Paul Valéry a fourni l'image suivante: « La mort nous parle d'une voix profonde pour ne rien dire. » (Paul Valéry : Cahiers II, Gallimard, p.1416)

Abasourdi, j'écrivis alors une cinquième pièce pour piano. Ce serait la meilleure introduction – en tant que texte sonore. Comme la prochaine pièce est toujours la meilleure introduction pour la pièce précédente : l'art ne peut être expliqué que par l'art, et encore. La musique a toujours besoin de la musique (pour s'expliquer), qui la facilite avec chaque ton qui sonne. Car elle n'est pas la mort.

Wolfgang Rihm
Traduction : Christina Priemer

WOLFGANG RIHM

est né en 1952 à Karlsruhe où il a fait des études de composition chez Eugen Werner Velte. Après des études supplémentaires chez Wolfgang Fortner, Humphrey Searle et Klaus Huber, il a réussi, en 1974, lors des Donaueschinger Musiktage sa percée sur le plan international. Depuis 1978, Wolfgang Rihm enseigne aux cours d'été de Darmstadt et depuis 1985, il est professeur titulaire de composition à la Musikhochschule Karlsruhe. Il compte parmi les compositeurs les plus reconnus de sa génération.

SIEGFRIED MAUSER

Il étudie d'abord le piano avec Rosl Schmid et Alfons Kontarsky avant de poursuivre des études en musicologie, en philosophie et en histoire de l'art à Salzbourg et à Munich. Il travaille depuis 1988 à l'École de musique du Mozarteum de Salzbourg où il a fondé l'Institut de recherche en herméneutique musicale (« Forschungsinstitut für musikalische Hermeneutik »). Depuis 1990, il est également membre adhérent de l'Académie des Beaux-Arts de Bavière (« Bayerische Akademie der schönen Künste »).

Siegfried Mauser s'est produit à plusieurs reprises en tant que soliste et chamberiste, aussi bien en Autriche qu'à l'étranger. Il a réalisé plusieurs enregistrements consacrés notamment à la musique de Claude Debussy, de Wilhelm Kimmeyer et de Wolfgang Rihm et a également enregistré l'intégrale de la musique pour piano de Paul Hindemith, d'Alexander Zemlinsky et de Karl Amadeus Hartmann. Parmi ses projets discographiques figure l'intégrale des sonates pour piano de Wolfgang Amadeus Mozart.

KAIROS 2000 (extract)

HANS ZENDER
Schuberts „Winterreise“
Eine komponierte
Interpretation

Christoph Prégardien
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012002KAI

MORTON FELDMAN
Für Samuel Beckett

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012012KAI

GIACINTO SCELSI
Yamaon
Anahit
I presagi
Tre pezzi
Okanagan

Klangforum Wien
Hans Zender
0012032KAI

WOLFGANG RIHM
Musik für drei Streicher

trio recherche
0012042KAI

MATTHIAS PINTSCHER
Musik aus Thomas
Chatterton
Fünf Orchesterstücke
Choc

Klangforum Wien
RSO Berlin
0012052KAI

BEAT FURRER
Nuun
Poemas
Presto con fuoco
Still

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
Peter Eötvös
0012062KAI

WOLFGANG RIHM
Am Horizont
Verzeichnung – Studie
Déploration
Paraphrase - In nuce
Trios 1969-1994

ensemble recherche
0012092KAI

LUIGI NONO
La lontananza
nostalgica utopica
futura

Melisse Mellinger
Salvatore Sciarrino
0012102KAI

SALVATORE SCIARRINO
Infinito nero
Le voci soittavelto

Sonia Turquetta
ensemble recherche
0012022KAI

CD-SmartPac® by Herzog + Idex
D - 89179 Beimerstetten
Fax no: 0049-(0)7546-95 74 44

© & © KAIROS Production 2000
www.kairos-music.com

KAIROS
ede