



BEAT FURRER (*1954)

- | | | |
|------------|---|--------------|
| 1 | Aria
for soprano and ensemble (1998-99) | 13:54 |
| 2 | Solo
for violoncello (2000) | 22:46 |
| 3 | Gaspra
for ensemble (1988) | 15:45 |
| TT: | | 52:52 |

Petra Hoffmann, soprano
Lucas Fels, violoncello
ensemble recherche

ensemble recherche

Martin Fahlenbock	flute	3
Shizuyo Oka	clarinet	1, 3
Melise Melliger	violin	1, 3
Barbara Maurer	viola	1, 3
Lucas Fels	violoncello	1, 3
Christian Dierstein	percussion	1, 3
Klaus Steffes-Holländer	piano	1, 3



Björn Gottstein

„Stimme – Zentrum des Klanges ...“

Das Ohr auf den Schreibtisch legen. Mit einem Bleistift eine kreisende Bewegung auf der Holzplatte nachzeichnen. Den Veränderungen des kreiselnden Rauschklangs nachhören. Oder: Einen Ton auf der Geige spielen. Den Bogen langsam zum Steg führen. Den Ton zum Geräuschklang modulieren. Die Bewegungsmodelle, mit denen Beat Furrer arbeitet, sind einfach und vertraut. Es sind musikalische Gesten, die einer alltäglichen Handbewegung gleichen. Für sich genommen erzählen diese Gesten nichts. Wo sie aber, wie in *Aria*, in einen szenisch-dramatischen Zusammenhang gesetzt werden, entfalten sie ihr narratives Potential.

Furrers *Aria* liegt die Szene *Bei geöffnetem Fenster* aus Günter Eichs Hörspiel *Geh nicht nach El Kuhwehd* zugrunde: eine verlassene Frau, die ihrem Geliebten einen Text nachruft: „Hörst du? Sieh, ich kann zu dir sprechen, als wärs du hier, – und liegt doch die Nacht zwischen uns wie ein schwarzes Gebirge, und jeder Augenblick ist eine neue Felswand von Trennung, unübersteigbar, endgültiger mit jeder Stunde! Und dennoch bist du hier, immer näher bei mir, und nie konnte ich so zu dir sprechen wie jetzt. Du kamst aus der einen Einsamkeit und gehst in die andere, – jeder Kuss macht dich fremder, jede Umarmung ärmer. – Ich grüße dich, wie eine Klippe ihren Adler grüßt, der davonfliegt, seine Schwingen werden unsichtbar in der eisigen Ferne; wo seine Krallen ruhte, löst sich ein Stein und fällt in die Tiefe, das ist alles, und die Wälder bemerkten es nicht. Dorthin gelüftet es

dich, nach den Wohnungen der Menschen, nach der tröstlichen Sprache des Windes im Geäst, ebenso wie es mich gelüftet. Höre nicht auf dein Herz und verstopfe mit Wachs deine Ohren, – denn nie wirst du das erreichen, was du ersehnt. Nicht hier und nirgendwo. Aber geh weiter, kehre nie zurück! Deine Einsamkeit verdoppelt die meine.“ (nach Günter Eich *Geh nicht nach El Kuhwehd*)

Die Protagonistin trennt und löst sich in diesem kurzen Text – Furrer nennt ihn „einen Abschiedsbrief“ – von ihrem Geliebten. Sie vollzieht den Prozess von unmittelbarer Nähe bis zur vollständigen Isolation. Diese Entwicklung wird in *Aria* zunächst und vor allem in der Vokalpartie greifbar. „Das Zentrum des Klanges bildet die Stimme“, erklärt Furrer, „die in alle möglichen Qualitäten aufgefächert wird. Am Anfang stehen gesprochene ganze Silben und Worte; da versteht man Bruchstücke dieses Textes. Es wird dann ein Weg hin zum gesungenen Klang beschrieben. Zum Schluss sind es nur noch lange, gesungene Töne. Diese Bewegung zum Singen hin war ein Thema des Stücks.“

Im Verlauf des Stückes treten vor allem die Passagen hervor, in denen die Sopranistin hell und befreit aufsingt. In diesen Momenten löst sich die Protagonistin aus dem rhythmisch eng geschnürten Korsett des Ensembles, zu dem sie in den gesprochenen Partien mit konsonantischen Zischlauten und Plosiven beiträgt. Der Gesang markiert in *Aria* den Moment, in dem Trennung, Befreiung und Abschied vollzogen sind und die Frau in ihrer Einsamkeit ruht. „Da bricht etwas anderes auf“, bestätigt Furrer die emotionale Qualität des Gesangs und hält gleichzeitig dagegen, dass

sich „die gesungenen Klänge nur allmählich als Crescendo aus dem Instrumentalklang erheben. Es ist die Geste des Rufens, die aber mit anderen Gesten überlagert ist, mit Momenten eines extrem gedehnten Lachens zum Beispiel.“

Die Überlagerung verschiedener Gesten wirkt dem erzählerischen Hang zu schnurgerader Linearität entgegen. Furrer stellt der literarischen Erzählform eine eigene, spezifisch musikalische Erzählform gegenüber. Geschichte wird nicht Ereignis für Ereignis abgerufen, sondern so angelegt, „dass eigentlich alles immer latent anwesend ist und an manchen Stellen, so wie wenn man ein Fenster öffnet, in Erscheinung tritt.“

Die gleichzeitige Anwesenheit dieser unterschiedlichen Gesten wird in der rhythmischen Vielschichtigkeit evident. Sprache wird hier – als „rhythmisch komplexe, heterogene Mischung von Klängen“ – der starren Repetitivität gegenübergestellt. Das Morsen auf der gedämpften oberen Taste des Klaviers, die regelmäßigen Pizzicati der Geige – das sind Träger der rhythmisch einfachen, pulsierenden Schicht. In dieses Morsen hinein werden „allmählich andere Klänge integriert, interpoliert“. Aus etwas Starrem wird nach und nach etwas Bewegtes.

Die Überlagerung verschiedener Erzählfiguren hat für Furrer ein ganz konkretes Vorbild, Ovids Beschreibung des Hauses der Fama in den *Metamorphosen*:

„Es gibt einen Ort in der Mitte des Erdkreises, zwischen Erde, Meer und Himmelszonen, die Grenzscheide der dreigeteilten Welt. Von dort kann man alles, was irgendwo geschieht, sehen, sei es auch noch so weit entfernt, und jede Stimme

dringt an das lauschende Ohr. Fama wohnt dort und hat sich an der höchsten Stelle ein Haus gebaut, ihm zahllose Eingänge und tausend Öffnungen verliehen und die Schwellen nicht mit Türen verschlossen. Tag und Nacht steht es offen. Es ist ganz aus tönendem Erz. Überall hallt es, wirft die Klänge zurück und wiederholt, was es hört. Drinnen herrscht keine Ruhe, nirgends Stille, doch auch kein Lärm, nur dieses Murmeln wie von Meereswellen, wenn man sie von ferne hört, oder wie das letzte Grollen von Jupiters Donner in schwarzen Wolken. In der Halle sind viele Leute; sie kommen, sie gehen, ein leichtes Völkchen; wahre und erlogene Gerüchte wirbeln zu Tausenden durcheinander, und es herrscht ein Gewirr von Stimmen. Die einen füllen unbeschäftigte Ohren mit Gerede, die anderen tragen das Erzählte weiter, und das Maß des Erfundenen wächst; jeder neue Berichterstatte fügt zu dem Gehörten etwas hinzu. Dort wohnt die Leichtgläubigkeit, dort der leichtfertige Irrtum, die eitle Freude und die fassungslosen Ängste, der jähe Aufruhr und das Geflüster, dessen Vater niemand kennt. Fama selbst sieht, was am Himmel, auf dem Meer und auf Erden geschieht, und blickt forschend in die weite Welt.“ (Ovid: *Metamorphosen*. In deutsche Prosa übertragen von Michael von Albrecht. München 1981, S. 274)

Man kann diesen Klang im Hause der Fama synthetisch hören. Als akustisches Massiv. Mit der Vorstellung, „dass alle diese Schicksale, die komprimiert in diesem Gebäude aufgefangen werden, einen Gesamtklang ergeben, den wir als Naturklang erkennen“. Man kann den Klang im Hause der Fama aber auch analytisch hören.

Als überwältigendes Durcheinander zahlloser Einzelstimmen. Dann werden Geschichten so erzählt, „dass man das gleichzeitig Anwesende nur immer wieder kurz beleuchtet und ausblendet, in den Vordergrund holt und wieder zurückdrängt. Es ist vor diesem nervösen, flüsternden, flirrenden Klang auch immer etwas im Hintergrund, das ruhig pulsiert.“

Arias Klanggewebe gleicht einem dichten Wald. Von ferne, als Hintergrund, erscheint der Wald undurchdringbar, massiv und unbeweglich. Tritt man näher heran, nimmt man, als Vordergrund, einzelne Stämme wahr; läuft man umher, verändert sich der Blickwinkel, treten einzelne Bäume hervor, andere zurück. Dieser Wald wird in *Aria* einundzwanzig Mal durchlaufen. „Eine Matrix aus Linienkonstellationen“ nennt Furrer diesen Wald, eine Matrix, „aus der jedes Mal andere Ereignisse herausgefiltert werden“. Der tönende Wald, das musikalische Liniengeflecht, die Matrix, ist „etwas Starres, etwas Totes im Hintergrund, das allmählich durch Perspektivenwechsel zum Leben erweckt wird.“

Aria ist ständig in Bewegung. Die offensichtliche Entwicklung ist „die Bewegung von der komplexen Natur des Gesprochenen zum Gesungenen hin. Die Komplexität wird Schicht um Schicht, Durchgang für Durchgang abgetragen“. Zum Schluss des Stückes entfernt sich die Sopranistin vom Ensemble – gemeinsam mit dem Klarinettenisten. Die beiden Musiker verlassen die Bühne und befreien sich gleichzeitig vom rhythmischen Korsett, in dem das Ensemble verharrt. Die Sängerin verharrt in gedehnten Rufen. Gemeinsam mit der Klarinette spielt sie ein sehr ruhiges Tempo, unabhängig vom

Ensemble, welches die ursprüngliche Bewegung weiter führt. Furrer hat die Figur der Protagonistin „von Anfang an mehrstimmig“ gestaltet und – „bei einer sehr engen Verschränkung der Klänge“ – einige ihrer Stimmen ins Instrumentalensemble verlegt. Erst am Schluss trennt sich gesungener Klang endgültig vom Geräuschklang.

Furrer arbeitet mit einfachen, elementaren Bewegungsmodellen. Mit geräuschhaften Attacken zum Beispiel, mit stimmlosen Plosiven und aufreibenden Spiranten, bei der die Sopranistin wie zugeschnürt wirkt und ins Stocken gerät. Oder mit einer kontinuierlichen Veränderung des Obertonspektrums, dem verlorenen Streichen einer Holzplatte oder einer Violine, „die ein- und dieselbe Tonfolge aber immer mehr zum Steg hin spielt“. Das sind musikalische Gesten, die – für sich genommen – nichts bedeuten, die aber im szenisch-dramatischen Zusammenhang von *Aria* eine Geschichte erzählen: eine Frau durchlebt einen Abschied oder, wenn man so will, eine Befreiung. Aber *Aria* ist eben auch eine Arie, ein Augenblick der Kontemplation, „in dem das Geschehen still steht und reflektiert wird, in der eine Person viele innere Stimmen – fast schizophren – in sich vereint“.

Wäre *Aria* tatsächlich eine Arie, wäre das Cellostück *Solo* das dazugehörige Rezitativ, ein beredtes, aber sich dabei ständig überschlagendes Selbstgespräch. Der Cellist greift, gleich zu Beginn, ganz unterschiedliche Fäden auf. Die linke Hand, die gewöhnlich bloß die Saite auf das Griffbrett drückt und die den Klang bestenfalls noch mit ein wenig Vibrato ausstaffiert, wird mit einer

eigenen Stimme beseelt. Die Unabhängigkeit der linken und rechten Hand begründet die latente Mehrstimmigkeit des Stückes. Die Linke hämmert geräuschvoll Doppelgriffe aufs Holz, während die Rechte sowohl das Holz des Bogens über die Saiten springen lässt als auch flüchtige Flageolettklänge zupft. Erst später, als diese drei Stimmen verteilt, die Materialien exponiert und die wesentlichen Fragen gestellt sind, treten gelegentlich anschwellende Arcoklänge hinzu. Wie in *Aria* sind „ganz verschiedene Klanglichkeiten gleichzeitig und in je eigenen Tempi“ gegenwärtig. Das Selbstgespräch des Cellisten wird mehrfach unterbrochen – von „einfach so rein geschnittenen“ Figuren. Zunächst von einem lang gezogenen Glissando-Doppelgriff, der „in Form von schnellen Umspielungen vorher schon anwesend“ gewesen ist, und wiederholt von langen Pausen. Zur Mitte bleibt das Stück einmal richtig stehen. Der Cellist mischt gedehnt gesprochene Konsonanten in seinem kratzenden Bogenstrich – weniger ein Innehalten, eher eine Störung.

Solo trug lange den Namen *Aria II*. *Solo* ist der Versuch, nach *Aria* „aus derselben Matrix noch einmal etwas ganz anderes zu machen“. Furrer verwendet dieselben Linienkonstellationen, er schreitet also – um im Bild zu bleiben – durch denselben Wald, aber er geht andere Wege, wählt andere Perspektiven, hebt andere Aspekte hervor. Im weiteren Verlauf von *Solo* häufen sich vor allem Wiederholungen. Diese Wiederholungen haben „etwas brutal Mechanisches“; sie sind der Versuch, „etwas wirklich ganz genau gleich zu machen“ und dadurch jede Bedeutung zu zerstören: „Wenn ich als Interviewpartner gezwungen werde,

einen Satz zu wiederholen, ist der Satz, den ich zu wiederholen versuche, furchtbar hohl. Er ist sinnentleert und zwingt mich, mir selbst in einer ganz anderen Weise zuzuhören. Die Stimme klingt dann völlig fremd. Es ist eigentlich ein ganz komplexes Phänomen. Und es zeigt, wie sehr die Wiederholung eben auch eine Abstraktion ist, also ein Konzept bleibt“. Die Wiederholungen am Schluss von *Solo* zernagen den Fluss des Werkes schließlich vollends; was als beredtes Selbstgespräch begann, verläuft im Nichts.

Lässt man die Modelle *Aria* und *Rezitativ für Aria* und *Solo* gelten, dann käme *Gaspra* am ehesten einem Episodenfilm gleich. Furrer erzählt mehrere Geschichten gleichzeitig, die einander – wie Szenen eines Episodenfilms – fortwährend ablösen und die doch alle zusammenhängen, „die, wie durch Schnitte im Film, miteinander verzahnt sind“.

Furrer fasst in *Gaspra* die Instrumente zu kleinen Gruppen innerhalb des Ensembles zusammen. Neben den Tuttipassagen stechen zunächst „zwei extreme Klanglichkeiten“ hervor: das knarrende, rhythmisch überdeterminierte Klavier und das rhythmisch eher verschwommene Streichtrio. Dazwischen agieren: das Duett Violoncello und Klarinette sowie das Duett Schlagzeug und Klavier. Die Geschichte, die Furrer diesen Gruppen anvertraut, wird als allmähliche Veränderung eines Ausgangsklangs erzählt.

Gaspra ist in Furrers Œuvre in mehrfacher Hinsicht ein Neuanfang. Es ist das erste Stück, in dem er konsequent mit Geräuschklingen arbeitet, hier wurde außerdem „eine Konzeption so streng

durchgeführt, wie ich das eigentlich vorher noch nicht realisiert habe“ – und mit einer Rigidität, die Furrer heute ablehnt. Es ist eines der ersten Stücke, in denen er die Stimmen durch ein einheitliches Metrum synchronisiert.

In *Gaspra* arbeitet er auch – und das ist der wohl wichtigste Punkt – zum ersten Mal mit rhythmischen Mustern, die im Laufe des Stückes die Verwandlung von einer vorgegeben Ausgangskonstellation zu einer vorgegebenen Zielkonstellation durchlaufen. Dazwischen fällt ein quasi-chaotisches, unvorhersehbares Feld, worin die ursprüngliche rhythmische Gestalt aufgelöst, die anvisierte Gestalt hingegen kontinuierlich aufgebaut wird. Die Qualität der rhythmischen Felder „kippt plötzlich um, wird unberechenbar und entwickelt sich schließlich wieder in eine Richtung, dem Zielklang zu“.

Gaspra ist nach einem Asteroiden von fünf Kilometern Durchmesser benannt – „einem Felsblock, Trümmer eines explodierten Sternes, der in den Gravitationsfeldern unseres Sonnensystems irr“.

“The centre of the sound is the voice”

Placing one’s ear on the desk. Tracing a circular movement on the wooden board with a pencil. Listening to the changes of the soft circling scribble. Or: playing a sound on the violin. Slowly guiding the bow to the bridge. Modulating the sound to become a noise. The movement models Beat Furrer works with are simple and familiar. They are musical gestures like everyday movements

of the hand. As such, these gestures say nothing. But wherever they are placed in a scenic-dramatic context, as in *Aria*, they unfold their narrative potential.

Furrer’s *Aria* is based on the scene *Bei geöffnetem Fenster* in Günter Eich’s radio play *Geh nicht nach El Kuhwehd*: a jilted woman who calls after her lover:

“Do you hear me? See, I can speak to you as if you were here, – yet the night lies between us as a black mountain range, and every moment is a new cliff of separation, insurmountable, more final by the hour! And yet you are here, ever closer to me, and never could I speak to you as I do now. You came from a solitude and continue into the next, – every kiss makes you stranger, every embrace poorer. – I greet you, as a cliff greets its eagle, flying away, the wings disappearing in the icy distance, where its claws rested, a stone loosens and falls into the deep, that is all, and the forests took no notice. You desire to be there, longing for the apartments of people, for the comforting language of the wind in the branches, just as I desire it. Do not listen to your heart and plug your ears with wax, – for you will never obtain what you long for. Not here and nowhere. But go further, never return! Your solitude doubles mine.”

In this short text, the protagonist parts from and breaks with – Furrer calls it a letter of farewell (einen Abschiedsbrief) – her lover. She accomplishes the process of immediate closeness to complete isolation. This development becomes tangible in *Aria*, initially and foremost in the vocal part. “The centre of the sound is the voice”, explains Furrer, “which is fanned out in all possible qualities. At the begin-

ning you have the spoken full syllables and words; fragments of this text can be made out. Then a way to the singing sound is described. At the end there are only long, sung sounds. This movement toward singing was a theme of the piece.” In the course of the piece those passages stand out in which the soprano sings out brightly and freed. In these moments the protagonist doffs the rhythmical tightly laced corset of the ensemble, to which she lends herself in the spoken parts with consonant sibilants and plosives. The song marks the moment in *Aria* at which separation, liberation, and goodbye have been accomplished and the woman rests in her solitude.

“Something else breaks open then”, explains Furrer, affirming the emotional quality of the song, while at the same time pointing out “the singing sounds rise only gradually as crescendo out of the instrumental sound. It is the gesture of the calling, which, however, is overlaid with gestures, with moments of an extremely drawled out laughter, for instance.”

The overlapping of various gestures is conducive to the narrative propensity to dead straight linearity. Furrer contrasts literary narration to his own, specific form of musical narration. The story is not retrieved event by event, but constructed such “that actually all is always latently resent and appears at various points as if a window were opened.”

The simultaneous presence of these different gestures becomes apparent in the rhythmical complexity. Here, language is contrasted – as a “rhythmically complex, heterogeneous mixture of sounds” – to rigid repetitiveness. The morsing on the

mutated upper key of the piano, the regular pizzicati of the violin – they bear the rhythmically simple, pulsating layer. Into this morsing “other sounds are gradually integrated, interpolated”. By and by, this rigidity turns to something moving.

Aria is continuously in motion. The most apparent development is “the movement of the complex nature of the spoken to the sung. The complexity is mined layer by layer, passage by passage.” When the piece ends, the soprano moves away from the ensemble – together with the clarinetist. The two musicians leave the stage and, at the same time, free themselves of the rhythmical corset, in which the ensemble persists. The singer continues the drawn out calls. Together with the clarinet she plays a very tranquil tempo, independently of the ensemble, which continues the original movement. Furrer meant the figure of the protagonist to be “for several voices right from the start” and – “with a very close integration of the sounds” – relocates some of the voices into the instrumental ensemble. Not until the end, do the singing sounds finally separate from the noise.

Furrer works with simple, elementary movement models. With noise-like attacks, for instance, with unvoiced plosives and unsettling spirants, in which the soprano seems as if tightly laced and begins to falter. Or with a continuous change of the overtone spectrum, the lorn sweep of a wood plate or a violin, “which plays one and the same sequence, but closer and closer to the bridge”. Musical gestures which resemble an everyday movement of the hand, which tell a story – taken for themselves tell nothing – but unfold their narrative potential in the scenic-dramatic context.

Aria is a dramatic scene – “a woman alone”. Music and text describe a development – a farewell or, if you like, a liberation. But *Aria* is also an aria, a moment of contemplation, “in which events stands still and are reflected, in which a person unites in himself many inner voices – almost schizophrenic”.

If *Aria* were actually an aria, the cello piece *Solo* would be the matching recitative, an eloquent, but continuously tumbling over soliloquy. The cello player takes up completely different threads right from the start. The left hand, which usually presses the string to the fingerboard and garnishes the sound at best with a slight vibrato, is animated by a voice of its own. The autonomy of the left and right hand accounts for the latent many-voiced piece. The left hand noisily plays double stops on wood, while the right hand bounces the bow across the strings and plucks fleeting flageolet sounds. Not until later, when these three voices are distributed, the materials have been exposed, and the essential questions have been asked, do turgescent arco sounds occasionally appear: As in *Aria*, the “entirely different sounds play simultaneously and each in their own tempo”.

The soliloquy of the cello player is interrupted at several occasions – by “simply cut in” figures. At first by a long drawn out glissando double stop, which had been “present as quick paraphrasing” earlier on already, and repeatedly by long pauses. Midway, the piece comes to a real standstill. The cellist speaks distended consonants, mixing them with his scratching stroke of the bow – less of a hold than a disturbance.

Solo went by the name of *Aria II* for a long time. Following *Aria*, *Solo* is the attempt “to once again make something entirely different from the same matrix”. Furrer uses the same line constellation, [he thus strides – to use the same image – through the same forest] but he takes new paths, opts for different perspectives, emphasises new aspects.

Later on in *Solo* especially repetition begins to concentrate. These repetitions has “something brutally mechanical” about them; they are an attempt “to do something exactly the same way” and to destroy any meaning in doing so: “When I as interview partner am forced to repeat a sentence, the sentence that I try to repeat is terribly hollow. It is void of any meaning and compels me to listen to myself in an entirely new way. The voice sound totally strange. It is actually a very complex phenomenon. And it shows how much repetition also is abstraction, how it remains a concept.” The repetitions at the end of *Solo* gnaw at the flow of the piece to bits and pieces in the end; what began as eloquent soliloquy, ends in nothingness.

If you apply the aria and recitative models to *Aria* and *Solo*, then *Gaspra* would be nearest an film series. Furrer tells several stories at the same time that permanently – as the scenes of an episode film – succeed each other, yet linked to each other all the same, “which are interleaved as by cuts in films”.

In *Gaspra*, Furrer bundles the instruments into small groups in the ensemble. Apart from the tutti passages, “two extreme tonalities” stand out: the groaning, rhythmically overdetermined piano and the rhythmically rather blurry string trio.

In-between there are – the violoncello and clarinet duet and the percussion and piano duet. The story Furrer entrusts to these groups is told as a gradual change of an ending sound.

In Furrer's oeuvre *Gaspra* is a new beginning in several ways. It is the first piece in which he consistently works with noise; in addition "a concept was so strictly implemented" here "as has actually never been done before" – and with a rigidity that Furrer refuses today. It is one of the first pieces in which he synchronises the voices by means of a uniform measure.

In *Gaspra* he also works – and this is probably the most important point – with rhythmical patterns for the first time, which, in the course of the piece, change from a predefined starting constellation to a pre-defined target constellation. In-between there is a quasi chaotic, unforeseeable field, in which the original rhythmical figure is resolved, whereas the targeted figure is continuously constructed. The quality of the rhythmic fields "suddenly topples over, becomes unpredictable and finally moves into a direction again, toward the intended sound".

Gaspra, which was named after an asteroid with a diameter of five kilometres – "a rock, debris of an exploding star, which wanders aimlessly in the gravitational field of our solar system".

« Le centre du son est la voix »

Poser l'oreille sur le bureau. Dessiner avec le crayon un mouvement circulaire sur la planche de bois. Prêter l'oreille aux modifications du

bruissement produit par le tournoiement. Ou bien encore : Jouer un son au violon. Déplacer lentement l'archet en direction du chevalet. Moduler le son pour produire un effet de bruit. Les modèles dynamiques avec lesquels Beat Furrer travaille sont simples et familiers. Ce sont des gestes musicaux ressemblant à un geste quotidien de la main. Pris en tant que tels, ces gestes ne racontent rien. Par contre, placés dans un contexte scénique et dramatique, comme c'est le cas dans *Aria*, ils déploient leur potentiel narratif.

La scène *Bei geöffnetem Fenster (Avec la fenêtre ouverte)*, tirée de la pièce radiophonique de Günter Eich, intitulée *Geh nicht nach El Kuhwehd*, constitue la base de l'œuvre *Aria*, composée par Furrer. Il s'agit d'une femme délaissée qui crie un texte à son amant :

« Entends-tu ? Vois, je te parle comme si tu étais ici, cependant que la nuit s'étend entre nous telle une chaîne de montagnes noire, et chaque instant est une nouvelle paroi rocheuse, insurmontable, plus définitive d'heure en heure ! Et pourtant, tu es ici, toujours plus proche de moi, et jamais jusqu'alors je ne fus en mesure de te parler comme en cet instant. Tu es sorti d'une solitude et te diriges vers une autre solitude, chaque baiser te rend plus étranger, chaque enlacement plus pauvre. Je te salue comme l'écueil salue l'aigle qui s'envole ; ses ailes deviennent invisibles dans le lointain glacial ; une pierre se détache de l'endroit où reposaient ses serres et chute dans les profondeurs, c'est tout, et les forêts n'en prennent pas acte. Tu as grande envie d'aller là-bas, envie des demeures humaines, du langage réconfortant du vent dans le branchage, tel est aussi mon désir. N'écoute pas

ton cœur et bouche tes oreilles avec de la cire, car jamais tu n'atteindras ce à quoi tu aspire. Pas ici et nulle part ailleurs. Mais vas et ne reviens jamais ! Ta solitude augmente la mienne. »

Dans ce texte bref (Furrer le nomme « lettre d'adieu »), la protagoniste quitte son amant et se détache de lui. Elle accomplit un processus qui s'enracine dans la proximité immédiate et aboutit à l'isolement total. Dans *Aria*, cette évolution est tangible avant tout dans la partie vocale. « Le centre du son est constitué par la voix », dit Furrer. « Elle est déployée en un éventail de toutes les qualités possibles. Au début, ce sont des syllabes entières et des mots qui sont dits ; on comprend alors des fragments de ce texte. Un chemin est ensuite parcouru jusqu'au son chanté. A la fin, il n'y a plus que de longs sons chantés. Ce mouvement vers le chant était l'un des thèmes de la composition. »

Au cours de l'œuvre, les passages mis en valeur sont avant tout ceux où la soprano chante clairement et de manière libre. Dans ces moments, la protagoniste se libère du corset rythmique rigide imposé par l'ensemble, duquel, en outre, elle participe dans les parties parlées avec des sons consonantiques chuintants et des occlusives. Dans *Aria*, le chant marque le moment où la séparation, la libération et les adieux sont accomplis et où la femme repose dans sa solitude.

« C'est alors qu'autre chose apparaît » : ainsi Furrer confirme-t-il la qualité émotionnelle du chant, tout en objectant que « les sons chantés n'émergent que lentement en crescendo du son produit par les instruments. C'est le geste de l'appel superposé à d'autres gestes, avec des moments de rive extrêmement long, par exemple. »

La superposition de gestes différents contraste avec la propension narrative à la linéarité absolue. A la narration littéraire, Furrer oppose une forme narrative personnelle, spécifiquement musicale. L'histoire n'est pas exposée au gré des événements, mais elle est élaborée de manière à ce « qu'en fait, tout soit toujours présent en état de latence et apparaisse à certains passages, comme lorsque l'on ouvre une fenêtre. »

La présence simultanée de ces gestes différents devient manifeste à travers la multiplicité des rythmes. Le langage, « une mixture sonore hétérogène, rythmiquement complexe », est mis en opposition à la répétitivité figée. L'effet de morse sur la touche dièse étouffée du piano et les pizzicati réguliers du violon soutiennent la superposition animée, au rythme simple. « D'autres sons sont intégrés, interpolés au fur et à mesure » à l'intérieur même de ce morse. Cette chose statique se transforme petit à petit en quelque chose d'animé.

Aria est perpétuellement en mouvement. L'évolution la plus évidente est « le mouvement qui évolue de la nature complexe du parler au chant. La complexité est désagrégée strate après strate, à chaque passage ». A la fin de la pièce, la soprano, accompagnée du clarinetiste, s'éloigne de l'ensemble. Les deux musiciens quittent la scène et s'émancipent simultanément du corset rythmique dans lequel est maintenu l'ensemble. La chanteuse poursuit son long appel. Associée à la clarinette, elle observe un tempo très calme, indépendamment de l'ensemble, qui continue pour sa part le mouvement originel. Furrer a conçu le personnage de la protagoniste « à plusieurs voix, et ceci dès le début » ; « par un croisement très serré

des sons », il a transposé quelques-unes de ses voix dans l'ensemble instrumental. Ce n'est qu'à la fin que le son chanté se sépare définitivement de l'effet de bruit.

Furrer travaille avec des modèles de mouvement simples, élémentaires. Avec des attaques à effet de bruit, par exemple, avec des occlusives non-voisées et des fricatives frottantes, qui font que la soprano semble corsetée et qu'elle finit par ralentir. Ou bien avec une transformation continue du spectre harmonique, avec l'effleurement isolé d'une plaque de bois ou le jeu d'un violon « qui produit la même suite de sons en évoluant toujours plus en direction du chevalet ». Des gestes musicaux ressemblant à un geste quotidien de la main. Pris en tant que tels, ces gestes ne racontent rien. Par contre, placés dans un contexte scénique et dramatique, ils déploient leur potentiel narratif.

Aria est une scène dramatique, « une femme seule ». La musique et le texte dépeignent une évolution, un adieu, ou, si l'on veut, une libération. Mais *Aria* est aussi une mélodie, un moment de contemplation, « c'est l'instant où la réalité s'immobilise et est réfléchi, où un être unifie en lui de nombreuses voix intérieures, de manière quasiment schizophrène ».

Si *Aria* était réellement un air, la pièce pour violoncelle *Solo* en serait le récitatif, un monologue éloquent, quoique constamment chaotique. Dès le début, le violoncelliste suit plusieurs fils totalement différents. La main gauche, qui, habituellement, appuie simplement la corde sur la touche et étouffe éventuellement le son avec un peu de vibrato, est animée ici de sa propre voix. L'indépendance des

main gauche et droite fonde la polyphonie latente de la pièce. La main gauche martèle bruyamment des doubles cordes sur le bois, pendant que la droite fait sauter le bois de l'archet sur les cordes et pince des flageolets fugaces. Ce n'est que plus tard, quand ces trois voix sont réparties, les matériaux exposés et que les questions essentielles sont posées que des sons d'instruments à cordes s'ajoutent en un crescendo occasionnel. Comme dans *Aria*, on trouve « simultanément des sonorités complètement différentes et dans leur propre tempo ».

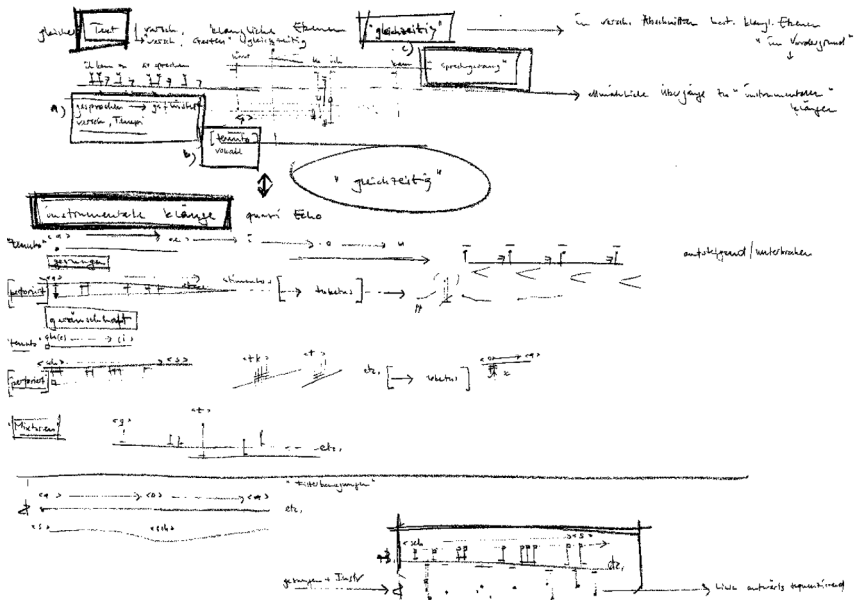
Le monologue du violoncelliste est interrompu à de nombreuses reprises par des motifs « tout simplement enchâssés ». Tout d'abord par des doubles cordes en glissant long, déjà présentes auparavant « sous forme de paraphrases rapides », et maintes fois par de longues pauses. Dans son milieu, la pièce s'arrête une fois vraiment. Le violoncelliste mélange à son coup d'archet gratté des consonnes articulées longuement ; c'est moins un arrêt qu'un enrayage.

Solo porta longtemps le nom *Aria II*. *Solo* est, après *Aria*, la tentative de « refaire quelque chose de totalement différent, à partir de la même matrice ». Furrer emploie les mêmes constellations linéaires [pour demeurer dans la métaphore, nous dirons qu'il évolue à travers la même forêt], mais il suit un autre chemin, choisit d'autres perspectives, souligne d'autres aspects.

Dans la suite de *Solo*, on trouve avant tout une accumulation de répétitions. Ces répétitions ont « quelque chose de brutalement mécanique » ; elles sont une tentative de « refaire quelque chose de manière vraiment identique » et, par cela,

réduire toute signification à néant : « Quand, dans un interview, je suis obligé de répéter une phrase, cette phrase que je tente de répéter est terriblement creuse. Elle est vidée de son sens et m'im-

pose de m'écouter totalement différemment. La voix sonne alors comme si c'était celle d'un autre. C'est en fait un phénomène très compliqué et qui montre combien la répétition est un abstrac-



Beat Furrer. Skizze aus / sketch out of / esquisse tirée de / Avia

tion, demeure un concept ». A la fin de *Solo*, les répétitions finissent par miner totalement la fluidité de l'œuvre. Ce qui avait commencé comme un monologue éloquent se perd dans le néant.

Si l'on admet pour *Aria* et *Solo* la validité des modèles air et récitatif, *Gaspra* ressemblerait à un film à épisodes. Furrer raconte simultanément plusieurs histoires qui se relaient continuellement (comme les scènes d'un film à épisodes) et sont pourtant en corrélation ; « elles sont reliées entre elles comme par un montage cinématographique ».

Dans *Gaspra*, Furrer rassemble les instruments en petits groupes au sein de l'ensemble. Outre les passages tutti, « deux types de sonorités extrêmes » frappent tout d'abord : le son craquant et intensément rythmique du piano d'une part, et le trio à cordes au rythme plutôt flou d'autre part. Entre-temps interviennent les duos violoncelle et clarinette, ainsi que percussion et piano. L'histoire confiée par Furrer à ces groupes d'instruments est relatée sous forme de transformation graduelle d'un son originel.

Gaspra est à bien des égards un nouveau départ

dans le contexte de l'œuvre de Furrer. C'est la première pièce dans laquelle il travaille de manière conséquente avec des effets de bruit ; par ailleurs, « un concept a été rigoureusement mis à exécution, tel que je ne l'avais jamais réalisé jusqu'alors », et ceci avec une rigidité que Furrer rejette aujourd'hui. C'est l'une des premières pièces dans lesquelles il a synchronisé les voix au moyen d'un mètre-étalon.

Dans *Gaspra*, il travaille aussi pour la première fois, et c'est bien là le point capital, avec des modèles rythmiques qui subissent au cours de l'œuvre une métamorphose d'une constellation de base donnée à une constellation-cible définie. Entre-deux, on trouve un champ imprévisible, quasiment chaotique, dans lequel la forme rythmique originelle est décomposée, alors que la forme-cible est continuellement structurée. La qualité des champs rythmiques « bascule soudainement, devient imprévisible et évolue finalement à nouveau dans une direction précise, celle du son final ». *Gaspra* est nommé d'après un astéroïde d'un diamètre de cinq kilomètres, « un bloc de pierre, débris issu de l'explosion d'une étoile, et qui erre au gré des champs de gravitation de notre système solaire ».

Beat Furrer

Beat Furrer wurde am 6.12.1954 in Schaffhausen geboren. Nach seiner Übersiedlung nach Wien im Jahre 1975 studierte er an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Dirigieren bei Otmar Suitner sowie Komposition bei Roman Haubenstock-Ramati. Im Jahr 1985 gründete er das Klangforum Wien. Seit Herbst 1991 ist Furrer Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz.

Beat Furrer was born in Schaffhausen/Switzerland in 1954. In 1975 he went to Vienna where he trained and found international success. In 1985, after studying under Roman Haubenstock-Ramati (composition) and Otmar Suitner (conducting), he founded the Klangforum Wien of which he has since been a conductor. Since 1991 Beat Furrer has been professor of composition at the Graz University of Music and Dramatic Arts.

Beat Furrer est né à Schaffhouse en Suisse en 1954. Il s'installe à Vienne en 1975 pour poursuivre ses études. Après avoir étudié la composition avec Roman Haubenstock-Ramati et la direction avec Otmar Suitner, il fonde en 1985 l'ensemble Klangforum Wien qu'il continue de diriger encore aujourd'hui. Depuis 1991, Beat Furrer est professeur de composition à l'Université pour la musique et les arts de la scène de Graz.

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

*English translations by
BrainStorm translations & interpretation
Traductions françaises de Isabelle Dupont*

MISATO MOCHIZUKI

Si bleu, si calme
All that is including me
Chimera
Intermezzi I
La chambre claire

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012402KAI

WOLFGANG RIIHM

Klavierstücke 7, 5, 4, 2, 1

Bernhard Wambach
0012372KAI

GEORG FRIEDRICH HAAS

Wer, wenn ich schrie,
hörte mich ...
„ ... Einklang freier Wesen ...“
Nacht-Schatten
„ ...“

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012352KAI

JOHANNES MARIA STAUD

A map is not the territory
Bewegungen
Polygon. Musik für Klavier und Orchester
Black Moon
Berenice. Lied vom Verschwinden

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling · Emilio Pomàrico
RSO Wien · Bertrand de Billy
0012392KAI

GIACINTO SCELSI

Action Music N° 1
Suite N° 8

Bernhard Wambach
0012312KAI

OLGA NEUWIRTH

Clinamen / Nodus
Construction in Space

LSO · Pierre Boulez
Klangforum Wien
Emilio Pomàrico
0012302KAI

HELMUT LACHENMANN

Das Mädchen mit den
Schwefelhölzern
Musik mit Bildern

Staatsoper Stuttgart
Lothar Zagrosek
0012282KAI

OLGA NEUWIRTH

Bählamms Fest
Musiktheater in 13 Bildern
nach Leonora Carrington

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012342KAI

**NEUE MUSIK
KOMMENTIERT**

Einführung in die
Neue Musik

0011012KAI

CD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>

© 2002 © 2003 KAIROS Produktion
www.kairos-music.com
e-mail: kairos@kairos-music.com

KAIROS