



## BEAT FURRER (\*1954)

**Begehren** (2002/03) Musiktheater

Libretto nach Texten von Ovid, Vergil, Hermann Broch, Cesare Pavese und Günter Eich  
Unter der Mitarbeit von Christine Huber und Wolfgang Hofer

CD 1		CD 2		
1	I. Szene	9:52	7 VII. Szene	5:45
2	II. Szene	8:28	8 VIII. Szene	6:30
3	III. Szene	10:15	9 IX. Szene	5:00
4	IV. Szene	13:33	10 X. Szene	13:56
5	V. Szene	6:07		
6	VI. Szene	7:22		
<b>TT:</b>		<b>55:37</b>	<b>TT:</b>	<b>31:11</b>

**Petra Hoffmann** Sopran **Johann Leutgeb** Sprecher

**Vokalensemble NOVA** ensemble recherche

**Beat Furrer** Musikalische Leitung

**Nassir Heidarian** 2. Dirigent und musikalische Assistenz

Uraufführung: 9.1.2003 Helmut-List-Halle Graz.

Regie, Choreographie: Reinhild Hoffmann

Bühnenbild: Zaha Hadid, Patrik Schumacher

Eine Koproduktion von steirisc[:her:]bst und Ruhrtriennale in Kooperation mit Graz 2003

Coverphoto: © Penélope Messidi

## **Vokalensemble NOVA**

Ursula Langmayr, Johanna Wölfli, Birgit Kutz	Sopran
Irene Yebuah-Tiran, Daniela Janezic, Waltraud Russegger	Alt
James Curry, Bernd Lambauer, Christian Bauer	Tenor
Colin Mason, Erich Klug, Gerd Kenda	Bass
Colin Mason	Leitung

## **ensemble recherche**

Martin Fahlenbock	Flöte
Jaime González	Oboe
Shizuyo Oka, Olivier Voize*	Klarinette
Sascha Armbruster*	Saxophon
Markus Schwind*	Trompete
Andrew Digby*	Posaune
Klaus Steffes-Holländer	Klavier
Christian Dierstein, Yasuko Myamoto*	Percussion
Melise Mellinger, Felix Borel*	Violine
Barbara Maurer	Viola
Lucas Fels	Violoncello
Uli Fussenegger*	Kontrabass

\*Gast

## Synopsis

Die zehn Szenen zeigen die beiden Figuren SIE und ER in unterschiedlichen Stadien ihrer Entwicklung, in einem Zwischenbereich zwischen Erinnerung und der Suche nacheinander – und zugleich auf einer Suche nach sich selbst.

### Szene I

Aus dem Klang des ersten Wortes „Schatten“ entwickelt sich eine musikalische Textur aufsteigender Linien – Ovid beschreibt Orpheus' und Eurydikos Aufstieg zum Licht. Orpheus' Blick zurück markiert den Wendepunkt - dieser Moment wird in mehreren Wiederholungen quasi eingefroren.

ER: *Dort in jenem Schimmer: das Leuchten war der Gesang und der Morgen* (Pavese).

### Szene II

Ovid beschreibt Orpheus' Kraft, die Mechanik der Unterwelt anzuhalten (Chor).

ER: *Ich suchte eine Vergangenheit wiederzuerlangen* (Pavese).

### Szene III

Zwei Ausdrucksebenen stehen in dieser nochmals zurückgenommenen Szene nebeneinander: Während ER sich zu erinnern sucht - *Ich suchte, als ich klagte, nichts als mich selbst* (Pavese) -, antwortet SIE wie in einem utopischen Gegenbild in der Vergil'schen Fassung des Mythos mit melodischen Motiven. Zwischen beiden Figuren liegen Welten, was auch durch die fremde Sprache Latein, in der SIE sich ausdrückt, verdeutlicht wird.

### Szene IV

Ein ausgedehnter Kommentar des Chores schließt an Vergils Erzählung an: *So rief sie, entschwand* bezieht sich unmittelbar auf den Gesang der vorangegangenen Szene und erinnert durch die ähnliche Dichte an die Welt von Szene I, wobei die Musik das Drama eigenständig weiter ausdeutet und sich die *Orpheus*-Rufe des Chores an den abwesenden Protagonisten zu wenden scheinen.

### Szene V

Die Nacht, das Lachen (Broch).

Die um Stillstand und Vergessen kreisenden Worte Brochs werden von ansatzweise subjektiven Äußerungen interpoliert: Musikalisierter Atem und ein „stummer Schrei“ sind die ersten Anzeichen einer beginnenden Ausdrucksfähigkeit jenseits verbaler Beschränkung.

### Szene VI

Sein Sprechen (Broch) und ihr Singen (Vergil) sind auch hier – wie in Szene III – zwei isolierte Ebenen: ER ist „nah“, SIE und der in archaischer Klanglichkeit intonierende Chor (Ovid) sind „weit entfernt“, ebenso wie die gewissermaßen einen weiteren Kommentar „sprechenden“ Instrumentalstimmen.

### Szene VII

Eine Begegnung – in verschiedenen Räumen. SIE formuliert in Worten von Eich einen utopischen Horizont: *Hörst du? Ich kann zu dir sprechen, als wärest du hier.*

Durch allmählich aufeinander Bezug nehmende Atemfiguren entsteht für kurze Zeit so etwas wie ein Dialog zwischen den beiden Figuren.

### Szene VIII

Fragmente von Ovid über den Tod Orpheus' werden vielschichtig entwickelt. Orpheus' Kraft wird in dem Moment gebrochen, in dem der Lärm seinen Gesang übertönt.

### Szene IX

Die Ebenen des Singens und Sprechens sind nun nahezu ausgetauscht: SIE spricht („gehaucht“), während ER – der eigentlich „abwesend“ ist – als Reaktion auf die Melodien des Soprans dessen kleine Figuren nachsummt, als würde er im nächsten Augenblick zu singen beginnen.

### Szene X

SIE ist nun allein und wendet sich an ihn als ein abwesendes Gegenüber. Die ersten Worte der Szene *Hörst du?* spannen dabei nochmals einen Bogen über das gesamte Werk, führen aber dann in ihr Inneres, dessen Zerrissenheit hörbar gemacht wird: Sprechen, zeitlupenartiges Abtasten der einzelnen Worte, einzelne gesungene Töne repräsentieren verschiedene (Bewusstseins-)Ebenen. SIE: Vielschichtige, vom Chor ausdifferenzierte Schattierungen – am Ende steht eine Öffnung ins Ungewisse.

## **Orpheus' Kraft und die Wiederholung Beat Furrer im Gespräch mit Daniel Ender über Sprache und Musik in *Begehren***

Juli 2006

*DE:* In *Begehren* hast du den antiken Orpheus-Mythos in den Versionen von Vergil und Ovid mit Texten von Hermann Broch, Günter Eich und Cesare Pavese konfrontiert. Gesprochener Text spielt in deinem Musiktheater insgesamt eine große Rolle; wie gehst du mit der Sprache kompositorisch um?

*BF:* Grundsätzlich versuche ich, den gesprochenen Text mit dem Instrumentalklang zu verschmelzen. Es ist für mich wesentlich, die gesprochenen Klänge ins instrumentale Gefüge zu integrieren und im Instrumentarium Bewegungen und Klanglichkeiten weiterzuführen, die in der gesprochenen Sprache schon da sind. Das erfordert ein Gleichgewicht, das nicht leicht herzustellen ist. In der ersten Szene von *Begehren* ist das Wort „Schatten“ der Anfangsklang, aus dem sich eigentlich der Gesamtklang entwickelt: Das „sch“ spaltet sich in verschiedene Ebenen auf und korrespondiert mit den Klanglichkeiten im Instrumentarium, die diesen Laut weiterführen und transformieren. Daneben gibt es unstilisiert gesprochene Sprache, deren Verhältnis zur Musik immer neu definiert wird: Die Figur ER beginnt sprechend und bewegt sich ganz langsam in Richtung Gesang, SIE beginnt singend und spricht am Ende – das ist also eine Art Gegenbewegung. Was ich dabei gesucht habe, ist die Bewegung von der gesprochenen Sprache zum Singen hin. Auf der einen Seite stehen der Schrei und das Rufen, auf

der anderen Seite das Gesprochene, dazwischen gibt es viele Abstufungen, die ich auskomponiert habe. Die beiden Figuren treffen sich dort, wo das Atmen thematisch wird, wenn in den verschiedenen Längen von Ein- und Ausatmen eine Expressivität gesucht wird – dort treffen sie sich, obwohl sie verschiedene Sprachen sprechen. Hier entsteht ein Dialog, wie ein Zusammenkommen in verschiedenen Räumen. Der andere ist immer abwesend, das ist wesentlich. Deswegen ist auch der Satz „Hörst du, ich kann zu dir sprechen, als wärst du hier“ zentral. Bei den Wiederholungen von Texten ging es mir darum, verschiedene Klanglichkeiten und Stufen der Stilisierung in diesem Zwischenraum zwischen Stimme und Sprache zu fokussieren. Auf der einen Seite ist das Semantische immer anwesend, es ist aber auch hier eine Frage des Gleichgewichtes: Man kann es aber gerade mit dem Mittel der Wiederholung wieder zurückdrängen, um zu bestimmten Ausdrucksqualitäten der Stimme an sich zu kommen.

*DE:* Der Ausdruck der Frauenstimme mit ihren wiederholten Seufzerfiguren in Szene III und VI wirkt zunächst artifiziell, wird aber durch den Kontext dessen, was ER spricht, gebrochen. Welche Bedeutung hat diese fast opernhafte singende SIE?

*BF:* Ihr Gesang ist am Anfang ganz bewusst stilisiert: Ich hatte die Vorstellung, dass diese Figur erst allmählich zum Leben erweckt wird, dass sie zunächst so etwas wie eine antike Eurydike-Darstellung ist, die langsam in eine Figur einer Frau von heute transformiert wird. Die Wiederholung selbst ist auch eine Form der Stilisierung, der Text tritt dort

in den Hintergrund zugunsten seiner phonetischen Qualitäten – insbesondere bei Latein. Ich habe bewusst lateinische Texte verwendet, um eine Distanz herzustellen, und die deutschen Übersetzungen von Ovid und Vergil bilden dazu andere Ebenen. Wichtig sind auch die Brüche, wenn nach gesungenen Stellen plötzlich wieder gesprochen und dann wieder gesungen wird. Dabei entstehen zwei semantische Ebenen: das eine ist die Sprache, das andere die musikalische Sprache, die auch etwas Inhaltliches vermittelt, aber etwas, was man mit Worten nicht erklären könnte. Auch sind die Figuren der Frauenstimme nicht nur Seufzermotive, sondern kommen aus einer bestimmten Art, Melodik zu entwickeln, mit Pendelbewegungen zwischen zwei oder mehreren Tönen – eine Idee, die ich schon länger verfolgt habe und die immer wieder auftaucht. Es geht um eine Melodie, die sich selbst sucht, in immer verschiedenen Varianten erscheint und den Eindruck erweckt, als wäre sie eine Melodie im Entstehen. Ich hatte nie daran gedacht, mich einer barocken Expressivität zu bedienen, aber es ist mir natürlich bewusst, dass es dann zum Seufzer wird – wesentlich ist aber, dass man das in der kompositorischen Arbeit, im Instrumentalen weiterführt, dass es auch eine andere Expressivität annehmen kann. Die Melodie im Entstehen resultiert auch aus einer Filtertechnik: dass etwas unterirdisch weiterläuft, was nur teilweise wahrnehmbar wird. Und da das Darunterliegende wiederholte Strukturen sind, wird das hörende Abtasten der Filter zum eigentlichen sinnstiftenden Vorgang. Oft läuft so etwas wie eine tote Matrix im Hintergrund ab, und die kompositorische Arbeit gleicht einem Objektiv, um das zum Leben zu erwecken. Das war auch die Idee

von Szene X: ein Brief, den man immer wieder liest, versucht, zwischen den Zeilen zu lesen und dabei immer andere Gewichtungen, andere Einzelheiten wahrnimmt. Dort war es auch wichtig zu erfahren, wo etwas überhaupt als Wiederholung wahrgenommen wird und wo man diese Wiederholung gar nicht bemerkt.

*DE:* Wie steuerst du diesen Prozess? Gibt es eine Grenze, mit der du die Wahrnehmung lenkst?

*BF:* Ich versuche nicht von vornherein eine Grenze zu ziehen, sondern zu sehen, was zwischen den Extremen der mechanischen Wiederholung – was ja auch ein Thema von *Begehren* ist – und der Expressivität einer gesprochenen Sprache liegt. Man könnte auch sagen, dass ich versucht habe, ein komplexes Phänomen wie die gesprochene Sprache zu synthetisieren, nur eben nicht aus einfachen, sondern bereits aus komplexen Ereignissen, die wiederholt werden. Orpheus' Kraft war es ja, den Prozess des Todes anzuhalten – musikalisch würde tote Wiederholung das Auslöschen jeglicher Expressivität bedeuten, und als Idee waren diese Extrempunkte bei *Begehren* sehr wichtig. Oft sind die sich wiederholenden Schichten überlagert, in Szene I gibt es an einer Stelle absteigende Linien, die mechanisch wiederholt werden, aber dazu

auch die Schicht des Chores, der dagegen gesetzt ist und in verschiedenen langen Crescendi diese Wiederholungen als nicht mechanisch erscheinen lässt. In dieser Kombination der Schichten passiert es dann auch, dass etwas nicht mehr als Wiederholung wahrgenommen wird. Das hält das Ganze doch wieder lebendig. Das Faszinierende am Musiktheater ist ja, dass man Gestalten Bedeutungen geben und sie wie Chiffren behandeln kann, aber ihnen dann wieder die Bedeutung entziehen kann, und so ist es auch mit dem, was ich zu erzählen versucht habe: Der Orpheus-Mythos ist als Grundierung da; in der Überlagerung mit den anderen Texten wird der lateinische Text in den Hintergrund gerückt; durch das Ende mit dem gesprochenen Text bleibt *Begehren* aber nicht auf der Ebene des Mythos, sondern der Mythos wird aufgebrochen, so dass auch inhaltlich eine neue Perspektive auf diesen Mythos hergestellt wird. Die Frage, die ich mir kompositorisch gestellt habe, war, was das heute noch für uns bedeuten kann, was uns der Mythos noch sagt. Die direkte Umsetzung wäre die, dass man eine Figur Orpheus repräsentieren lässt und eine andere Eurydike, aber das würde mir für Theaterfiguren nicht genügen. Es geht mir mehr um das Finden von theatralischen Figuren, die ich in meiner Vorstellung in die Gegenwart geholt habe, und um die Frage, wer sie überhaupt sein könnten.



Photo: © A.T. Schaefer Production steirisc[her]bst 2003  
Architecture: Zaha Hadid



## **Begehren**

### **Zur Handlung**

#### **Wolfgang Hofer**

Zwei Figuren, ein Mann und eine Frau. Namenlose Protagonisten. Kein Paar, vielmehr Passanten in einer Passagenwelt der Gegenwart, an deren Horizonten mythische Bilder aus der Geschichte von Orpheus und Eurydike durchschimmern. Der Hadesgang. Der verbotene Blick. Die falsche Bewegung. Zwei Figuren also: getrennt/vereint auf der Suche nach ihrer (gemeinsam?) verlorenen Zeit, Geschichte und Erfahrung. Zwei Versuche, hinter das Dasein zu blicken. Zwei Versuche, mittels Erinnerung und Wiederholung verschollene Utopien im Licht des *Begehrens* neu zu entdecken. Eine Hoffnung, die bis zuletzt unerfüllt bleibt. Vergebliche Parallelaktionen im Schatten der Einsamkeit. (Selbst-)Begegnungen finden nicht statt. Was bleibt, ist das Dunkel der (un-)gelebten Augenblicke. Und die Gestalt der Frage: gibt es ein Heraus, aus diesem einsamen Weg? Durch das Begehren?

Das wäre im Grunde die ganze Geschichte, gäbe es da nicht jenen Eingriff, wonach es dem mythischen Sänger einer weißen Magie hier verwehrt ist, sich im Medium des Gesangs auszudrücken. Gegen Ende erst, wenn er dem Geschehen schier abhanden kommt, versucht er zu singen, was er nicht sagen konnte. Wortlos freilich, ohne semantischen Ausdruck. Sein melismatischer Zwischenruf ins Entbehrte wird umhüllt und verschleiert von Frau/Stimme, die resümiert: *nie erreichbar / was ersehnt / nicht hier / nirgendwo / deine Einsamkeit / verdoppelt die meine*. Indem der Mann zuletzt zur Randfigur des Geschehens wird, bleibt nur die Ein-

sicht, die ihm schon am Eingang des Stücks dämmerte: *was war / was gewesen ist / wieder / Leere / durchquert / Es sei zu Ende*. Am Ende wird er von der Gravitationskraft des *Begehrens*, worin er zunächst so dominierte, in den Hintergrund gerückt, im Vordergrund allein die Frau mit ihrer Schluss-„Aria“ ins Offene. Sie, die zunächst nur wie von fern mit einem Frageruf aus dem Entbehrten in das Geschehen eintritt – *O-rphe-us / Hörst du?* – könnte zuletzt mit seinen Worten ihrer beider Schicksal umschreiben: *Ich suchte ....*

So ist dieses Parabelspiel um die Dialektik der Einsamkeit auch ein doppeltes Monodram, angesiedelt in einem Niemandsländ der Ortlosigkeit. Vielleicht ist uns hier um der scheinbaren Hoffnungslosigkeit der beiden Figuren dennoch etwas wie Hoffnung gegeben. Aufgehoben in dem vielgestaltigen Kollektiv des Chores, der dem Beziehungsnetzwerk der beiden Protagonisten einverwoben ist, wie ein Geflecht aus inneren Stimmen. Zum Ausdruck kommt darin das potentiell Mögliche hinter dem Realen. Und – dass etwas bleiben wird: nach all dem Geschehen und den Ereignissen in diesem Raum- und Zeitvorbei des *Begehrens*. Nämlich: das Begehren.

### **Libretto als Klangbeschreibung**

I  
In Tönen wird manchmal zur Sprache gebracht, was im Menschen verstummt ist. Der Gesang benötigt die Wörter. Auf daß sich im Idealfall der Ton vom Gesang her selber erneuert. So ist es auch um die alten Mythen bestellt. Sie sind alle schon einmal geträumt worden. Im *Begehren* aber scheint es fast, als träumten die Protagonisten davon, erwacht

zu sein. So reflektiert sich die Geschichte von Orpheus und Eurydike im hellsten Dunkel des Jetzt. Der Mythos im Spiegel. Durch den man hindurchgeht, ohne anzustoßen. Man glaubt sich ganz bei sich selber – und ist doch in eine ganz andere Welt versetzt.

Ausgangspunkt für das Textbuch vom *Begehren* war die monodramatische Szene des Endes. Eine Miniatur aus Günter Eichs Hörspiel *Geh nicht nach El Kuweit*. Die verlassene Geliebte, allein. *Bei geöffnetem Fenster*. Mit ihrer hellstichtigen Klage um den verlorenen Freund. Der selbst ist unterwegs, aber nur in die eigene Fremde. Nicht nur deshalb ist er *Der Untröstliche*. So geleitet ihr Blick aus dem Fenster ins Offene. Weitet sich die szenische Bilderwelt. Hin zu Cesare Paveses *Gesprächen mit Leuko*. Der dramatische Dialog des Orpheus mit den Bacchen wird zum dramaturgischen Hauptstück. Samt Hadesgang und gescheiterter Entführung. Mit den Ombra-Szenen im Orkus wird an den Ursprung von Oper zur Zeit des italienischen Barock gerührt. Doch das Schattenland wird zum Zwischenreich. Die Musik möchte heraus. Als Kunst des Übergangs wird sie zu einem fortwährenden Linienziehen im Unsichtbaren. Zur orphischen Spur der Verwandlung. Man ist angelangt bei Ovid, dem Meister der *Metamorphosen*. Das Geschehen um Orpheus wird darin noch einmal anders umkreist. Zugleich kommentiert von Vergil, dem großen epischen Reiseführer durch die Antike, der noch Dante in die Fremde der *Divina comedia* begleiten sollte. Den *Tod des Vergil* schließlich hat Hermann Broch aufgezeichnet.

Dessen Verfahren einer literarischen Parataxis, die

den unendlichen Bewußtseinsstrom von Geschehen und Geschichte gänzlich in sich aufsaugt, wird auch zum methodischen Wegweiser. Zum möglichen Modell für die definitive ästhetische Konstruktion. Für die letztlich *poetische* Gestalt des Librettos vom *Begehren*. Wie nämlich können all die verschiedenen Stoffe aus Epik und Prosa, aus Hörspiel und Drama zu einem neuen Ganzen verwoben werden? Nur durch vollkommene *Poetisierung*. So steht das lyrische Gehäuse dieses *Begehrens* zunächst wieder auf freiem Grund. Umfaßt, getragen und gerahmt von einem musikalischen Netzwerk, das ins Offene weist. Freilich auch in die Regionen der Leere und Fremde. In jene Zonen des Imaginären, wo es sich selber dazwischen kommen kann: das *Begehren*. Dieses selbst wird also zum imaginären Raum, wo sich die labyrinthisch-verzweigten Pfade des Orpheus vereinen. Dessen verlorene Fährten führen an einen geheimen Ort. An der Grenze, wo sich vielleicht auch die Spuren der Utopie im Niemandsland verlieren. Namenlos.

## II

Das lyrische Drama des *Begehrens* handelt von den Geheimnissen der (auch falschen) Begegnung. Zuvor herrschte vielleicht noch einmal die große Stille im dunklen Haus. Doch das sind nur die Zeichen. Dann bricht er los, der Sturmwind dieser Geschichte – im musikalischen Sog des *Begehrens*. Orpheus war manchem auf der Spur. Hat sie sogar wiedergefunden, die geliebte Ikone aller Weiblichkeit. Sodann nochmals verloren. Darüber vielleicht auch sich selbst. Deshalb ist ihm nur noch zu sagen vergönnt, was er sonst nicht mehr singen kann. Der Anfang dieser Musik des *Begehrens* in den

auf- und absteigenden Streicher-Glissandi ist das suggestive Bild für den Versuch einer Figur, herauszutreten aus jeglichem Hadesbezirk des Daseins. So wird Orpheus zur fiktiven Klangfigur. Dem strebenden Bemühen jedoch fahren immer wieder schroffe perkussive Attacken in die Parade. Indem er, weiterhin auf der vergeblichen Suche nach der verschollenen Geliebten, nichts anderes mehr entdecken wird, als den Verlust seines eigen Selbst, werden die musikalischen Gesten kenntlich als Chiffren eines verzweifelten (Selbst)Gesprächs. Zu vieles geht verloren in diesen Glissandi des Entgleitens. Unhörbar wird ihm auch bleiben – der Zwischenruf der Frau – in höchsten Tönen vorgetragen: O – wie O-r-phe-us. Unerhört auch wird bleiben, was sie ihrem Ruf ins Entbehrte nachschickt: *Hörst Du?* Was sie in dieser ersten Szene so eindringlich ausspricht, wird später zum Schlüsselwort ihrer Anrufungen aus dem Entbehrten. Zum Codewort ihres Gesangs. Der freilich niemanden mehr erreichen wird, als sie selbst. Denn die Orpheus-Gestalt wird zuletzt vollkommen verstummen. Was ihm geblieben ist, war nur noch der vergebliche Versuch, sich selbst neuen Atem einzuhauchen. Aber es wird nicht mehr reichen – zur Atemwende. Sie hat ihm stets nur in anderen Sprachen geantwortet. Wird nicht nur fremd bleiben, sondern immer fremder werden. So wie er zu sich selbst.

Der musiktheatralische Bauplan des ganzen *Begehrens* gehorcht den Gesetzen der symmetrischen Spiegelung. Ganz ohne komplementäre Entsprechungen des Männlichen und des Weiblichen. Das Raumauge des Schicksals wendet das Geschehen wie in einer unerbittlichen Spirale aus der Perspektive des Mannes in jene der Frau. Dazwischen nur *lange Schatten*. Aufgehoben im Medium des Chorgesangs, der indirekt doch zwischen allem vermittelt. Eine der schönsten musikalischen Passagen des *Begehrens* entführt an jenen Ort, wo die chorischen Stimmen in immer wiederkehrend absteigend kleinen Tonschritten den pulsierenden Herzschlag des eigentlichen *Begehrens* intonieren. Als vermöchten die leeren Quinten sich zwischen den Mißverständnissen vergeblicher Liebe doch zu erfüllen. Aber Versöhnung bleibt aus. Während ER über die Schatten des verlorenen Schicksalsauges räsonniert, verliert SIE sich weiter in fremderen Sprachen – *Fata vokant ...*

Was bleibt, in diesem Himmel ohne Firmament, ist zuletzt eine Evokation des Flüchtigen. Eine musikalische Beschwörung. Zumindest von Frau/Stimme her. Denn sie wird etwas wiederfinden. Wie ihre eigene Sprache. Ihren eigenen Ton. Ihre Stimme. Sie wird ihn vielleicht noch zu ergreifen vermögen. Mit ihrem Schlußgesang. Den Licht-Ton des *Begehrens*. Aus dem Entbehrten. Und sei es nur ein Hauch. Genau darüber gibt es noch Hoffnung.

## Libretto

Musiktheater in zehn Szenen von Beat Furrer. Nach Texten von Ovid, Vergil, Hermann Broch, Cesare Pavese und Günter Eich. Unter der Mitarbeit von Christine Huber und Wolfgang Hofer.

ER (Orpheus) SIE (Eurydike) CHOR

### Szene I

ER  
Schatten, Pfad  
der Schatten  
flüchtig das Schimmern  
des Himmels,  
am Leib  
Kälte  
was war  
was gewesen ist  
wieder.  
Leere  
durchquert  
Schimmern des Tages  
Es sei zu Ende  
Und wandte mich um  
Ich suchte  
Eine Vergangenheit  
ich habe gesehen  
Schemen  
starr  
mit hohlen Augen  
verzerrt  
Tag und Nacht  
Vergangenheit  
Wiedererlangen

abgewiesen, zerstört  
Vergangenheit  
nur für mich  
dort in jenem Schimmer  
das Leuchten war der  
Gesang und der Morgen  
Ich wandte mich um

CHOR  
Steil, dunkel, in dichten  
Nebel gehüllt, nicht  
weit vom Rand der  
Erde  
Und sah, schon an der  
Schwelle zum Licht  
Carpitur adclivis per muta  
silentia trames  
arduus, obscurus, caligine  
densus opaca.  
Nec procul abfuerant  
telluris margine summae  
flexit amans oculos  
illa relapsa est  
bracchiaque intendens  
Er hat sich umgewendet

SIE  
O - r - phe - us  
Hörst du.

## Szene II

ER  
Ich suchte  
Eine Vergangenheit  
dort in jenem Schimmer  
Schemen  
starr  
mit hohlen Augen  
verzerrt  
Tag und Nacht  
Vergangenheit  
Wiedererlangen  
abgewiesen, zerstört

CHOR (solo Bass 1 / Alt 1)  
Steinern starrendes Auge  
Namenlosigkeit  
Auge der steinernen Leere  
Schicksalsauge  
in dessen Blick  
kein Anfang  
kein Ende  
keine Flucht mehr  
kein Vorwärts  
nur noch atemlos keuchend

CHOR tutti  
nec Tantalus  
undam captavit

refugam  
stupuitque ixionis  
orbis nec  
capsere iecur  
volucres,  
urnisque vacarunt  
Belides, inque tuo  
sedisti, Sisyphæ,  
saxo.

## Szene III

ER  
Ich suchte  
als ich klagte  
mich selbst  
ich hörte mir zu  
nichts als mich selbst

SIE  
Quis et me  
miseram et te  
perdidit, Orpheu  
quis tantus furor ?  
en iterum crudelia  
retro fata vocant  
conditque  
natantia lumina  
somnia. lamque  
vale: feror ingenti  
circumdata nocte  
invalidasque tibi  
tendens, heu non  
tua palmas

#### Szene IV

CHOR

So rief sie, entschwand  
Plötzlich  
nach der anderen Seite  
dem Blick  
wie dünner Rauch wirbelnd  
in die Lüfte verfliegt  
Und sah ihn, der vergebens  
nach Schatten griff  
und so viel noch sagen  
wollte  
nicht wieder.  
dixit et ex oculis  
subito  
ceu fumus in  
auras commixtus  
tenuis fugit  
diversa, neque  
illum prensantem  
nequiquam  
umbras et multa  
volentem dicere  
praetera vidit

#### Szene V

ER

Weiss ich noch deinen Namen?  
Glitzernd süsster Nachtatem  
vertraute Fremdheit  
fernste Nähe  
Nachtlächeln

wo bist du?

Ich weiss es nicht mehr  
Unauffindbar  
Lichtschimmer  
hinter all den Schatten  
verflüchtigt  
ununterscheidbar  
namenlos  
verschwunden  
verflüchtigt  
Steinern starrendes Auge  
Namenlosigkeit  
Auge der steinernen Leere  
Schicksalsauge  
in dessen Blick  
kein Anfang  
kein Ende  
keine Flucht mehr  
nur noch atemlos  
keuchend  
kein Vorwärts  
nicht angelangt  
niemals anlangend

#### Szene VI

ER

Lichtschimmer  
hinter all den Schatten  
verflüchtigt  
ununterscheidbar  
namenlos  
verschwunden  
verflüchtigt

Steinern starrendes Auge  
Namenlosigkeit  
Auge der steinernen Leere  
Schicksalsauge  
in dessen Blick  
kein Anfang  
kein Ende  
keine Flucht mehr

CHOR

te maestae volucres, Orpheu,  
te turba ferarum, te rigidi silices,  
tua carmina saepe secutae  
fleverunt silvae

SIE

crudelia  
retro fata vocant  
conditque  
natantia lumina  
somnia. lamque  
vale: feror ingeniti  
circumdata nocte  
invalidasque tibi  
tendens, heu non  
tua palmas

Szene VII

ER

Was gewesen ist, sei rückgängig zu machen  
es ist nichts  
Ein Schicksal betrügt nicht  
Kennt man den Tod

und steigt man hinab  
um etwas zu entreissen  
ein Schicksal zu verletzen  
Die Nacht wird  
nicht besiegt  
das Licht geht verloren  
Lohnt es die Mühe  
Erwachen in den Tag  
so wie du.  
Sprich nicht  
von Tag von Erwachen  
was ist,  
sag

SIE

Hörst du?  
Ich kann zu Dir  
Sprechen als  
wärest du hier  
liegt doch die  
Nacht zwischen  
uns wie ein  
schwarzes  
Gebirge  
jeder Augenblick  
eine neue  
Felswand von  
Trennung  
unübersteigbar  
endgültiger  
mit jeder Stunde  
Dennoch bist du hier  
immer näher  
bei mir  
Nie konnte ich so

zu dir sprechen  
wie jetzt

### Szene VIII

CHOR

Hic est nostri contemptor  
illae direptos arbore ramos  
pars torquent silices  
Sie werfen Steine,  
vom Baum gerissene Äste  
crescunt bella modusque abiit  
plausus et Bacchei ululatus obstrepere sono  
chitharae  
hic est nostri contemptor  
Sie werfen Steine,  
vom Baum gerissene Äste  
saxa rubuerunt  
sanguine vatis  
rapuere ferae  
divulsere boves  
advatis fata recurrunt  
Sie werfen Steine  
vom Baum gerissene Äste  
Hacken Karste  
zerfleischen die Rinder  
Jetzt erst wurden die Steine rot vom Blut des  
Sängers,  
den sie nicht hörten

### Szene IX

ER  
(ATEMSTUDIE)

SIE  
Die Nacht  
zwischen uns  
schwarzes  
Gebirge  
jeder Augenblick  
eine neue  
Felswand von  
Trennung  
unübersteigbar  
endgültig  
unsichtbar  
in der eisigen  
Ferne  
fällt ein Stein  
das ist alles  
nie erreichbar  
was ersehnt  
nicht hier  
nirgendwo  
geh weiter  
kehre nicht zurück  
deine Einsamkeit  
verdoppelt die meine

### Szene X

CHOR  
rupe sub aeria deserti  
ad Strymonis undam flevisse  
respondent flebile ripae



SIE  
Hörst du?  
Ich kann zu dir  
Sprechen als  
wärest 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.  
Quo fletu manes,  
quae numina voce moveret?  
illa quideam Stygia nabat  
iam frigida cumba.



## Synopsis

*The ten scenes show both figures, SHE and HE, in different stages of their development, in an intermediate area between memory and the search for one another – and at the same time the search for themselves.*

### Scene I

From the sound of the first word, 'shadows', a musical texture of ascending lines develops – Ovid describes Orpheus and Eurydices' ascent into the light. Orpheus' look back marks the turning point – this moment becomes almost frozen in several repetitions.

HE: *There in that glimmer: the brilliance was the song and the morning.*

### Scene II

Ovid describes Orpheus' power to bring the workings of the underworld to a standstill (Choir).

HE: *I seek to regain what has past.* (Pavese)

### Scene III

Two levels of expression stand alongside one another in this once more withdrawn scene: while HE tries to remember – *I seek, as I lament, nothing other than myself* (Pavese) – SHE answers with melodic motives, as if in a utopian reverse image in the Virgilian version of the myth. Worlds lie between both figures; this is also illustrated in the foreign language of Latin, in which SHE expresses herself.

### Scene IV

A prolonged choral commentary adds to Virgil's narrative: *So she cried, vanishing* relates directly to the song of the previous scene and, because of its similar density, is reminiscent of the world of scene I, whereby the music further interprets the drama independently and the calls of *Orpheus* from the choir seem to be directed at the absent protagonists.

### Scene V

The night, the laughter (Broch).

Broch's words, which revolve around stasis and forgetting, are interpolated with the beginnings of subjective comments: scored breath and a 'silent scream' are the first indication of an incipient expressive capability beyond verbal limitations.

### Scene VI

Here, his speech (Broch) and her singing (Virgil) are – as in Scene III – also two isolated levels: HE is 'near', SHE and the chorus, intoning in ancient tonalities (Ovid), are 'far away', just as the further commentary from the 'speaking' instrumental parts is.

### Scene VII

An encounter – in different rooms. SHE formulates a utopian horizon in Eich's words: *Do you hear, I could talk to you if you were here.*

Through breathing figures, which gradually draw relationships between one another, for a brief time something like a dialogue between the two figures comes into being.

### Scene VIII

Fragments of Ovid about Orpheus' death are developed in a variety of ways. Orpheus' power is broken in the moment in which the din drowns out his song.

### Scene IX

The levels of singing and speaking are now close to interchanging: SHE speaks ("whispered"), while HE – who is really "absent" – follows the soprano's melody, and as a reaction hums its little figures, as if he might begin to sing at any moment.

### Scene X

SHE is now alone and turns to him as an absent counterpart. Thus the first words of the scene *Do you hear?* stretch like an arc across the whole work, but then lead into her inner self, individual sung notes represent different levels (of consciousness). SHE: multilayered shades, fully differentiated by the choir – at the end stands an opening into uncertainty.

## Repetition and The Power of Orpheus Beat Furrer in conversation with Daniel Ender on speech and music in *Begehren*

July 2006

*DE:* In *Begehren* you've confronted Virgil's and Ovid's versions of the ancient Orpheus myth with texts by Hermann Broch, Günter Eich and Cesare Pavese. Spoken texts play a large role in your music theatre pieces as a whole; how do you deal with speech compositionally-speaking?

*BF:* Fundamentally I try to fuse the spoken text with the instrumental sound. It's vital for me to integrate the spoken sounds into the instrumental texture and to continue sounds and tonalities in the instrumentation which are already present in the spoken language. That requires a balance which is not easy to produce. In the first scene of *Begehren*, the word 'shadows' is the opening noise, out of which the whole sound really develops: the 'sh' splits across different levels and corresponds with the tonalities in the instruments, which continue and transform this sound. In addition there's unstylized spoken language, the relationship of which to the music is always being redefined: the figure HE begins with speaking and moves ever so gradually in the direction of song, SHE begins with singing and speaks at the end – so that's a sort of contrary motion. What I've tried to create, then, is the movement from spoken language towards singing. On the one side is screeching and shouting, on the other is what's spoken. Between them are many nuances, which I've composed out. The two figures

meet at the point where breathing becomes thematic, when an expressivity is sought in the differing lengths of breathing in and out – they meet there, although they speak different languages. A dialogue develops here, like a gathering in different rooms. The other is always absent, that's essential. That's why the sentence "Do you hear, I could talk to you if you were here" is central. For me, the point behind the repetitions of texts here is to focus on different tonalities and steps of stylization in this intermediate space between voice and speech. On the one hand semantics is always present, but here it's a question of balance too: though one can condense it again by means of repetition, in order to get to specific expressive qualities of the voice as such.

*DE:* The expression of the female voice, with her repeated sighing figures in scenes III and VI, at first has an artificial effect, but it breaks down in the context of what HE is saying. What meaning does the almost operatic singing of SHE have?

*BF:* At the beginning her singing is very much consciously stylized: I had the idea that this figure is at first gradually brought back to life, that to begin with she's something like an ancient portrayal of Eurydice, who's gradually transformed into the figure of a woman of today. The repetition itself is also a form of stylization, the text steps into the background there, in favour of phonetic qualities – in Latin in particular. I've consciously used Latin texts in order to bring about some sense of distance, and the German translations of Ovid and Virgil represent another level of this. The fractures, when sung passages are suddenly repeated spoken and

then sung again, are important too. Through that two semantic levels come into being: the first is language, and the second is the musical language, which also communicates something meaningful, but something that one can't explain with words. Also the figurations of the female voice aren't just sighing motives, rather they come out of a particular way of developing melody, via pendulum-like motions between two or more notes – it's an idea I've been following up for some time already and which keeps cropping up. It's about a melody, which is searching for itself, appears in continuously changing variations and almost gives the impression that it's a melody in the process of coming into being. I'd never thought that I'd make use of a baroque expressivity in this context, though of course I'm aware that it then turns into sighing – but it's essential that one continues that in compositional work, in instrumental passages, so that it can take on another expressivity. The melody in the process of coming into being is also a result of a filtering technique: when something passes underground it continues, but becomes perceptible only in part. And there the underlying repeated structures are: the audible sampling of the filter becomes an actual meaningful event. Often something like that winds down like a dead matrix in the background and the compositional work resembles the objective of bringing it back to life. That was the idea behind scene X too: a letter which one repeatedly reads, or tries to read, between the lines and thereby always discerns other weightings, other details. It was also important there to discover when something is actually perceived as repetition and when one really doesn't notice the repetition.

DE: How do you guide this process? Are there boundaries, with which you control perception?

BF: I try not to draw a boundary at the start, but to see what lies between the extremes of mechanistic repetition – and this is certainly also one of the themes of *Begehren* – and the expressivity of a spoken language. One might also say that I've tried to synthesize a complex phenomenon like spoken language, not just out of the simplest, but already out of complex results, which are repeated. Orpheus' power was to bring the process of death to a standstill – musically speaking, dead repetition might mean the extinguishing of any trace of expressiveness, and as an idea these extreme points were very important for *Begehren*. Often the repeated layers are superimposed, in one place in scene I there are descending lines, which are repeated mechanically, but alongside that there's the layer of the choir, which is set against it and, by crescendo of differing lengths, allows this repetition to appear non-mechanical. In this combination

of layers it also happens, then, that something not more than repetition is heard. But that keeps the whole thing alive. What's fascinating about music theatre is really that one gives shapes meaning, and can treat them like codes, yet they can then escape that meaning again, and it's like that in what I've tried to narrate: the Orpheus myth is there as primer; the Latin text is pushed into the background by the overlaying of other texts; because of the end, with the spoken texts, *Begehren* doesn't remain on the level of myth, though. Rather, the myth is forced open, so that, in content too, a new perspective on this myth can be created. The question that I set for myself compositionally was what that can mean for us today, what the myth still says to us. A direct translation would mean that one would let one figure represent Orpheus and the other Eurydice, but as theatrical figures that wasn't enough for me. For me it's more about finding theatrical figures who I've called into my imagination in the present, and about the question of who they might really be.

## **Begehren (Desire)** **On the plot** **Wolfgang Hofer**

Two figures, a man and a woman. Nameless protagonists. Not a couple, much more passersby in a contemporary world of passageways, at the horizons of which mythical images from the story of Orpheus and Eurydice shimmer through. The entrance to Hades. The forbidden glance. The wrong move. Two figures, then: divided/united in search of their (mutual?) lost time, history and experience. Two attempts to look behind existence. Two attempts, through memory and repetition, to discover anew forgotten utopias in the light of desire. A hope which remains unfulfilled to the last. Vain parallel actions in the shadow of isolation. (Self-)encounters do not happen. What remains is the darkness of (un)lived moments. And the form of the question: is there a way out of this solitary path? Through desire? That would basically be the whole story, if there weren't that intervention, by which the mythical singer of white magic is here prevented from expressing himself through the medium of song. He first tries to sing what he couldn't say towards the end, when he comes to the events almost lost. Wordlessly admittedly, without semantic expression. His melismatic interruption into the long-denied becomes shrouded and disguised by woman/voice, which resumes: *never attainable / what's longed for / not here / nowhere / your isolation / doubles mine*. In this the man becomes a peripheral figure in events in the end, only the understanding, which had already got through to him at the beginning of the piece, remains: *what was / what has been / again / vacuum*

*/ crossed / it's over*. At the end he is pushed into the background by the gravitational force of desire, in which he had at first dominated. In the foreground is the woman alone, with her closing 'aria' into the open. She, who at first only entered into events from afar with a questioning call out of the long-denied – *O-r-phe-us / Are you listening?* – can, with his words, rewrite both their fates at the end: *I searched (for the words) ...*

Thus this parable on the dialectic of isolation is also a double monodrama, set in a no-man's land of placelessness. Perhaps though, through the apparent hopelessness of both figures, something like hope is provided to us here. Raised up in the variform collective of the choir, which is interwoven into the network of relationships of both protagonists, like a wickerwork of inner voices. Therein the potential possible behind reality comes to expression. And – so that something will remain: after all the events and occurrences in this space – the time past of desire. Which is to say: desire.

### **The libretto as a description of sound**

**I**  
Sometimes what is dumb in man is brought to voice in notes. Songs require words. In an ideal situation sound renews itself in song. Things look the same for ancient myths. They were all once dreamt. But in *Begehren* they almost seem to be awakened, as the protagonists dream of them. So the story of Orpheus and Eurydice is reflected in the brightest darkness of now. The myth in the mirror. Through which one passes across, without having to push.

One believes entirely on one's own – and is transported into a totally different world.

The starting point for the libretto of *Begehren* was the final monodrama. A miniature from Günter Eich's radio play *Geh nicht nach El Kuwait (Don't go to El Kuwait)*. The deserted beloved, alone. *At an open window*. With her shrewd lament for the lost friend. He himself is on the road, but only in strange foreign parts. Not only for that reason is he *The Inconsolable*. So her look leads out of the window into the open. The picture perfect world spreads out. To Cesare Pavese's *Dialogues with Leuco*. The dramatic dialogue of Orpheus with the Bacchae becomes a dramaturgical main piece. Together with the path to Hades and the unsuccessful abduction. With the shadow scene in Hades, the origin of opera in the time of the Italian Baroque is touched on. But the land of shadows becomes an intermediate empire. The music wants out. As an art of transitions it becomes a continuous line drawn into the invisible. To the orphic trace of transformation. One arrives at Ovid, at the master of *Metamorphoses*. The events of Orpheus are once more circled differently around. At the same time commented on by Virgil, the great epic travel guide through the classical age, who still accompanied Dante in the foreign world of the *Divine Comedy*. Finally Hermann Broch sketched *The Death of Virgil*.

Whose procedure of a literary parataxis, which completely absorbs the unending stream of consciousness of events and histories into itself, also becomes a methodological signpost. To the possible model for a definitive aesthetic construction. For the ultimate poetic form of *Begehren's* libretto.

To be precise, how can all the different materials from epic and prose, from radio play and drama, be interwoven into a new whole? Only through total *poeticisation*. Thus the lyrical casing of this desire stands on open ground to start with. Enclosed, supported and framed by a musical network, which shows the way into the open. Admittedly also into empty and foreign regions. In that zone of the imaginary where between them it can get back on an even keel: desire. This too becomes an imaginary space, where the labyrinthine branching paths of Orpheus combine. Whose lost journeys lead to a more secret place. On the border, where perhaps even the traces of utopia disappear in a no-man's land. Nameless.

## II

The lyrical drama of *Begehren* deals with the secrets of (also false) encounters. Perhaps previously the great silence in the dark building ruled once again. But these are only portents. Then it breaks out, the storm wind of this story – in the musical vortex of desire. Orpheus was on the track. He had even found her again, the beloved icon of all womanhood. Then lost again. On top of that, perhaps also himself. Therefore he is only allowed to say what he can no longer normally sing.

The beginning of this music of *Begehren*, in ascending and descending string glissandi, is the suggestive picture of a search for a figure, coming out of every single dark area of Being. So Orpheus becomes a fictitious sound figure. Jagged percussive attacks in parade are still always moving again towards striving efforts. In which he, continuing in

the vain search for the missing beloved, will discover nothing other than the loss of his own self, the musical gestures become recognisable as a the code of a despairing (self-) conversation. Too much becomes lost in these glissandi of slipping away. It will remain unheard by him – the interruption of the woman – performed in the highest tones: O – like O-r-phe-us. What she sends on in her call into the long-denied will also remain unheard: *Do you hear?* What she expresses so urgently in this first scene, later becomes the key word of her appeals out of the long-denied. The code word of her song. Which will admittedly now reach nobody other than herself. Then the form of Orpheus will at the end fall silent. What remains for him was only the vain attempt to draw fresh breath. But it will no longer be enough – at the change of breath. She has continually answered him only in other languages. They will not only remain foreign, instead they will become more foreign. Just as he will to himself.

The musical blueprint for all of *Begehren* obeys the principles of symmetrical reflection. Entirely without complementary parallels between the mascu-

line and the feminine. The eye of fate turns events around like an unrelenting spiral from the perspective of the man to that of the woman. In between them only *long shadows*. Held on to in the medium of the choral singing, which mediates, though indirectly, between everything. One of the finest musical passages of *Begehren* transports us to that place where the choral voices intone the pulsing heart beat of the real *Begehren* in ever-recurring small descending steps. As the open fifths might be in a position to fulfil the fruitless love between the misunderstandings. But reconciliation never arrives. While HE holds forth on the shadows of the lost eye of fate, SHE is further lost in foreign languages – *Fata vokant ...*

What remains, in this sky with no firmament, is ultimately an evocation of the fugitive. A musical invocation. At least from the woman/voice. Since she will regain something. Like her own language. Her own sound. Her voice. She will perhaps be able to catch him. With her closing song. The 'light sound' of *Begehren*. Out of the long-denied. And be it just a trace. Precisely in that there is still hope.





Photo: © A. T. Schaefer | Production steil[sf]her]bst 2003

## Synopsis

Les dix scènes montrent les deux personnages ELLE et LUI au cours de différentes étapes de leur développement, à un stade intermédiaire situé entre souvenir et recherche mutuelle qui est à la fois une recherche d'eux-mêmes.

**Scène I :** À partir de la sonorité du premier mot « Schatten » (ombres), une texture musicale composée de lignes ascendantes se met en place – Ovide décrit l'ascension d'Orphée et d'Eurydice vers la lumière. Le regard d'Orphée qui se retourne marque le tournant – instant qui se retrouve en quelque sorte figé à travers plusieurs répétitions.

LUI: *Dort in jenem Schimmer: das Leuchten war der Gesang und der Morgen (Là-bas dans le reflet, l'éclat était le chant et le matin)*.

**Scène II :** Ovide décrit la force d'Orphée par laquelle il cherche à contenir les rouages du monde des profondeurs (chœur).

LUI : *Ich suchte eine Vergangenheit wiederzuerlangen. (Je cherchais à retrouver un passé)* (Pavese)

**Scène III :** Deux niveaux d'expression se côtoient dans cette scène une nouvelle fois en retrait : alors que LUI cherche à se souvenir - *Ich suchte, als ich klagte, nichts als mich selbst. (Dans ma plainte, je ne recherchais rien d'autre que moi-même.)* (Pavese) – ELLE répond comme par une contre-image utopique de la version du mythe selon Virgile en reprenant des motifs mélodiques. Des mondes séparent les deux personnages, ce qui est renforcé par le

choix qu'elle fait de s'exprimer dans une langue étrangère, en latin.

**Scène IV :** Le chœur prolonge dans un commentaire extensif le récit de Virgile : le « *So rief sie, entschwand* » (*elle appela, disparut*) est directement en lien avec le chant de la scène précédente et renvoie à cette densité qui régnait dans l'univers de la scène I, alors que la musique poursuit de manière autonome l'interprétation du drame et que les appels du chœur en direction d'Orphée semblent être adressés au protagoniste absent.

**Scène V :** La nuit, le rire. (Die Nacht, das Lachen) (Broch).

Les paroles de Broch qui tournoient autour de l'immobilité et de l'oubli se retrouvent interpolés par l'amorce de déclarations subjectives : un souffle musicalisé et un « cri muet » sont les premiers signes d'une capacité à s'exprimer qui va au-delà des contingences linguistiques.

**Scène VI :** Sa parole (Broch) et son chant (Virgile) constituent – comme dans la scène III – deux plans isolés : LUI est « proche » alors que le chœur entonnant un univers sonore archaïque (Ovide) et ELLE sont « bien loin », à cela vient s'ajouter en quelque sorte le commentaire « formulé » par les voix instrumentales.

**Scène VII :** Une rencontre – en différents lieux. En reprenant un texte d'Eich, ELLE exprime un horizon utopique : *Hörst du? Ich kann zu dir sprechen, als wärst du hier. (Tu entends ? Je peux te parler comme si tu étais là.)*

À travers des motifs du souffle qui, progressivement, se réfèrent les uns aux autres, un quasi-dialogue s'établit l'espace d'un bref instant entre les deux personnages.

**Scène VIII :** Des fragments d'Ovide sur la mort d'Orphée se développent sur plusieurs plans. La force d'Orphée est brisée lorsque le bruit couvre son chant.

**Scène IX :** À présent, les plans entre le chant et la parole sont pour ainsi dire inversés : ELLE parle (dans un souffle), alors que LUI – en réalité « absent » – réagit à la mélodie du soprano dont il reprend en chantant à mi-voix les petites tournures, comme s'il était sur le point de chanter.

**Scène X :** ELLE est à présent seule et se tourne vers lui comme vers un vis-à-vis absent. Les premiers mots de la scène « *Hörst Du ?* » (*Tu entends?*) s'étirent une nouvelle fois sur toute l'œuvre, mais conduisent ensuite vers son for intérieur, dont la déchirure devient audible : parler, un tâtonnement au ralenti de chaque mot, le chant de sons isolés représente différents degrés (de conscience). ELLE : Des chatoiements mis en relief par le chœur sur plusieurs niveaux – à la fin, l'œuvre s'ouvre sur une incertitude.

## **La force d'Orphée et la répétition Beat Furrer dans un entretien avec Daniel Ender sur le langage et la musique dans *Begehren* (Désir)**

Juillet 2006

*DE :* Dans *Begehren* (Désir) tu mets en présence le mythe antique d'Orphée dans les versions de Virgile et d'Ovide avec des textes d'Hermann Broch, de Günter Eich et de Cesare Pavese. Les textes parlés jouent d'une manière générale un rôle important dans ton Hörtheater (« théâtre de l'écoute »), quel est ton rapport au langage lorsque tu composes ?

*BF :* J'essaie pour l'essentiel de mêler le texte parlé aux sonorités instrumentales. Pour moi, il est essentiel d'intégrer les sons parlés à la structure instrumentale et de prolonger par le corps instrumental des mouvements et des sonorités déjà contenus dans le langage parlé. Cela exige un équilibre qui n'est pas simple à mettre en place. Dans la première scène de *Begehren*, le mot « Schatten » (ombres) représente le son initial à partir duquel se construit la sonorité d'ensemble : le « sch » se scinde en différents plans tout en établissant une correspondance avec les sonorités de l'instrumentarium, qui prolonge et transforme ce son. À côté de cela, il y a la langue parlée non stylisée, dont le rapport à la musique est continuellement à redéfinir : le personnage, LUI, commence en parlant, et part tout doucement vers le chant, ELLE commence en chantant et termine en parlant – c'est donc une sorte de mouvement contraire. J'ai voulu chercher ainsi le mouvement de la langue parlée vers le chant. D'un côté, il y a le cri et l'appel, de l'autre, ce qui est dit,

et entre les deux, il y a d'innombrables gradations qui constituent mon travail de compositeur. Les deux personnages se rencontrent alors que la respiration est thématifiée, au moment où commence une recherche de l'expressivité dans les différentes durées de l'inspiration et de l'expiration – et c'est là qu'ils se rencontrent, même s'ils ne parlent pas le même langage. Un dialogue naît ici à l'image d'une rencontre dans différentes pièces. L'autre est toujours absent, c'est là l'essentiel. C'est aussi la raison pour laquelle la phrase « Hörst du, ich kann zu dir sprechen, als wärst du hier » (« Tu entends, je peux te parler comme si tu étais là ») occupe une place centrale. À travers la répétition de textes, j'ai cherché à focaliser dans cet espace intermédiaire situé entre voix et langage, différents univers sonores et différents degrés de stylisation. D'une part, l'aspect sémantique est toujours présent, mais là aussi, tout est une question d'équilibre : à travers la répétition, cet aspect là est justement mis en retrait afin d'obtenir certaines qualités d'expression de la voix en tant que telle.

*DE* : L'expression de la voix de femme avec les motifs répétés du soupir dans les scènes III et VI paraît dans un premier temps factice, mais une rupture se produit au contact de ce qu'il dit. Quel sens donner à ce ELLE dont le chant semble presque lyrique ?

*BF* : Le chant est au début volontairement stylisé : mon idée était que ce personnage ne prenne vie que très progressivement, n'étant dans un premier temps qu'une sorte de représentation de l'Eurydice de l'Antiquité qui, lentement, devient un personnage de femme d'aujourd'hui. La répétition, en tant

que telle, représente également une forme de stylisation, le sens du texte passe au second plan révélant ses qualités phonétiques – en particulier le latin. J'ai volontairement utilisé des textes en latin afin d'instaurer une distance. Quant aux traductions allemandes d'Ovide et de Virgile, elles font apparaître d'autres niveaux. Les ruptures jouent également un rôle important, quand soudain, après un passage chanté, suit le langage parlé suivi d'un retour au chant. Cela permet de mettre en place deux plans sémantiques : l'un composé du langage parlé, l'autre du langage musical qui communique également quelque chose de l'ordre du contenu, mais qui ne se laisse pas expliquer par des mots. Et d'ailleurs, les motifs de la voix de femme vont au-delà du simple soupir et représentent d'une certaine manière la genèse d'une mélodie, sorte de mouvement oscillatoire entre deux ou plusieurs sons – une idée que je poursuis depuis longtemps et qui revient à intervalles réguliers. Une mélodie part à sa propre recherche, elle apparaît toujours sous différentes formes et semble être une mélodie en devenir. Je n'avais jamais songé à me servir de l'expressivité baroque, mais j'ai certes conscience que cela se transforme alors en soupir – l'essentiel est une continuation dans le travail de composition, dans l'instrumentation, afin d'aboutir également à une autre expressivité. La mélodie en devenir résulte également d'une technique de filtrage : un événement se prolonge sous terre et n'est que partiellement perceptible. Et ce qui est situé sous terre représentant des structures répétitives, ce tâtonnement auditif devient le filtre d'un processus faisant sens à proprement parler. Souvent, une sorte de matrice inerte se déroule en arrière-fond,

le travail de composition est alors semblable à un objectif permettant de donner vie à cette matrice. C'était là aussi l'idée de la scène X : une lettre que l'on relit inlassablement en cherchant à lire entre les lignes et en prenant à chaque lecture conscience d'un nouvel aspect. Dans ce contexte, l'important était de savoir à partir de quel moment la présence d'une répétition est audible et à quel moment, ces répétitions passent entièrement inaperçues.

*DE* : Comment maîtrises-tu ce processus ? Jusqu'à quelles limites conduis-tu la perception ?

*BF* : Je ne cherche pas dès le départ à déterminer une limite, mais j'essaie de voir où se situent les extrêmes d'une répétition mécanique – autre thème également dans *Begehren* – et l'expressivité d'un langage parlé. On pourrait aussi dire que j'ai tenté de synthétiser un phénomène aussi complexe que le langage parlé, avec la seule différence que je ne l'ai pas fait à partir d'événements les plus simples, mais à partir d'événements complexes qui sont répétés. La force d'Orphée consistait justement à interrompre le processus de la mort – musicalement, la répétition inanimée signifierait l'effacement de toute expressivité et, en termes d'idées, ces extrêmes dans *Begehren* étaient très importants. Souvent, ces couches répétitives se chevauchent : à un moment donné dans la scène I, il y a des lignes descendantes, répétées mécaniquement, mais à cela vient également s'ajouter le plan du chœur, en opposition et à travers des crescendi aux durées variables, il supprime l'aspect mécanique de ces répétitions. La combinaison de ces couches fait que soudain les choses ne sont plus perçues

comme des répétitions. Ainsi, l'ensemble revêt un caractère vivant. L'aspect fascinant du Musiktheater est que l'on peut conférer une signification aux personnages et les traiter comme des symboles, puis leur ôter ensuite cette signification, et il en va de même avec ce que j'ai essayé de raconter : le mythe d'Orphée est présent, en guise de couche de fond; la superposition des autres textes fait passer le texte latin au second plan ; néanmoins même si le texte parlé s'achève, *Begehren* n'en reste pas au niveau du mythe, celui-ci est rompu, de sorte que sur le plan du contenu, une nouvelle perspective du mythe est établie. Sur le plan de la composition, j'ai donc voulu m'interroger sur la signification que ce mythe pouvait aujourd'hui encore avoir pour nous, sur le message possible qu'il nous transmet. La transposition directe aurait consisté à choisir un personnage qui représenterait Orphée et un autre pour Eurydice, mais cela me semblerait insuffisant pour des personnages dramatiques. L'important pour moi, c'est d'identifier des personnages dramaturgiques conduits par mon imagination vers le présent et de m'interroger sur leurs identités possibles.



Photo: © A.T. Schaefer Production steiris[her:]bst 2003

## Begehren (Désir)

### Les faits

#### Wolfgang Hofer

Deux personnages : un homme et une femme. Protagonistes sans nom. Moins couple, plutôt passants dans un monde des passages des temps présents dont les horizons laissent apparaître des images mythiques tirées du récit d'Orphée et d'Eurydice. La descente dans le royaume d'Hadès. Le regard interdit. Le faux mouvement. Deux personnages donc : séparés/unis à la recherche du temps perdu (ensemble ?), histoire et expérience. Deux tentatives destinées à aller voir ce qu'il y a au-delà de l'existence. Deux tentatives, afin de redécouvrir à la lueur du désir et à travers le souvenir et la répétition, les utopies disparues. Une espérance appelée à rester vaine jusqu'au bout. D'illusoires actions parallèles à l'ombre de la solitude. Des rencontres (mutuelles) qui n'ont pas lieu. Ce qui demeure, l'obscurité des instants (non) vécus. Et une question qui s'ébauche : y a-t-il une issue à ce cheminement solitaire ? Par le désir ?

Voilà ce qui au fond serait toute l'histoire, ne serait-ce la présence de cette intervention interdisant ici au chantre mythique d'une magie blanche de s'exprimer à travers le chant. Ce n'est que vers la fin, alors qu'il est sur le point de perdre tous ses repères, qu'il tente à travers le chant d'exprimer ce qu'il ne parvenait pas à dire. Sans paroles, certes, sans expression sémantique. Son appel mélismatique lancé à l'objet de sa dépossession est recouvert et voilé par la femme/ la voix, qui reprend : *nie erreichbar / was ersehnt / nicht hier / nirgendwo / deine Einsamkeit / verdoppelt die meine* (éternelle-

*ment inaccessible / l'objet du désir / absent / nulle part / ta solitude / redouble la mienne*). L'homme finissant par se retrouver en marge de l'histoire, il ne demeure que la vision pressentie au début du morceau : *was war / was gewesen ist / wieder / Leere / durchquert / Es sei zu Ende* (ce qui était / ce qui a été / une nouvelle fois / vide / traversé / Que cela se termine). À la fin, cette force gravitationnelle du désir qui lui conférait au départ un rôle tellement dominant, le relègue à l'arrière-plan, la femme demeure seule au premier plan, son « aria » finale reste ouverte. Elle qui, au commencement, venant du lointain d'une disparition fait irruption dans l'histoire avec son appel interrogateur – *O-rphe-us / Hörst du ?* (*O-r-phée / Tu entends ?*) – pourrait en dernier lieu décrire leurs destins avec ses mots à lui : *Je cherchais ...*

Ainsi, cette parabole sur la dialectique de la solitude constitue également un double monodrame, situé dans le *no man's land* d'une déterritorialisation. Malgré le désespoir manifeste des deux personnages, quelque espoir semble possible. Blottis dans le collectif pluriforme du chœur entremêlé au tissu relationnel des deux protagonistes, tel un entrelacs de voix intérieures, expression de ce qui, au-delà du réel, serait potentiellement possible. Et que quelque chose subsistera – après tout ce qui est advenu, au cours de ces croisements dans l'espace et le temps du désir. À savoir : le désir.

### Le livret comme description sonore

#### I

Les sons expriment parfois ce qui, chez l'homme, a été réduit au silence. Le chant a besoin des mots

afin que dans le meilleur des cas, le son puisse se renouveler à partir du chant. Il en va de même pour les mythes du passé. Tous ont été un jour l'objet d'un rêve. Et pourtant dans *Begehren*, il semblerait que les protagonistes rêvent d'être en état d'éveil. Ainsi, l'histoire d'Orphée et d'Eurydice se reflète dans l'extrême clarté de l'obscurité du présent. Le mythe à travers un miroir. Miroir traversé sans heurts. On pense être entièrement avec soi, alors qu'on est transposé dans un univers tout autre.

L'idée de départ du livret de *Begehren* est la scène monodramatique que l'on retrouve à la fin. Une miniature de la pièce radiophonique de Günter Eich *Geh nicht nach El Kuweit (Ne va pas à El Kuwehd)*. L'amante abandonnée, seule. *Bei geöffnetem Fenster (Près de la fenêtre ouverte)*. Plainte prémonitoire pour l'ami perdu. Celui-ci chemine, mais vers le lieu de sa propre « étrangeté ». Ce n'est pas seulement pour cela qu'il est l'*inconsolable*. Elle regarde donc à travers la fenêtre vers l'extérieur. Un monde d'images scéniques s'ouvre. Ouverture sur *Les Dialogues avec Leuco* de Cesare Pavese. Le dialogue dramatique entre Orphée et les Bacchantes devient avec la descente au royaume d'Hadès et l'échec de l'enlèvement la pièce maîtresse du drame. Les scènes dans le genre *ombra scena* dans le monde des profondeurs rappellent les origines de l'opéra du baroque italien. Mais la terre des ombres devient royaume intermédiaire. La musique cherche à sortir. Art de la transition, elle devient un tracé continu de lignes dans l'invisible. Sur la trace « orphique » de la métamorphose. Nous voilà chez Ovide, le maître des *Métamorphoses*. Ce qui advient à Orphée y est une nouvelle fois présenté sous un autre angle. Ac-

compagné par le commentaire de Virgile, l'illustre guide des épopées au fil de l'Antiquité, qui à son tour accompagnera Dante en terrain inconnu dans la *Divine Comédie*. Et pour finir, la *Mort de Virgile* sera relatée par Hermann Broch.

Sa technique qui est celle d'une parataxe littéraire s'appropriant entièrement le flux infini de la conscience de ce qui advient et de l'histoire, devient à son tour un guide méthodologique. Modèle éventuel d'un édifice esthétique définitif pour aboutir finalement à une forme *poétique* d'un livret du Désir. Car comment réaliser à partir de ces différentes matières que sont l'épopée et la prose, la pièce radiophonique et le drame, un édifice entièrement nouveau ? Uniquement à travers une *poétisation* accomplie. Voilà que dans un premier temps, la charpente lyrique de ce désir se retrouve en terrain libre. Entourée, portée et cadrée par un tissu musical, qui conduit à une ouverture, et certainement aussi aux régions du vide et de la terre étrangère, aux zones de l'imaginaire, où le désir finit par devenir sa propre entrave. Il devient ainsi lui-même l'espace imaginaire, où s'unissent les sentiers labyrinthiques d'Orphée. Ses traces perdues conduisent à un lieu plus secret. À la frontière, là où peut-être même les traces de l'utopie se perdent dans un no man's land. Sine nomine.

## II

Le drame lyrique de *Begehren* aborde les secrets de la (mauvaise) rencontre. Peut-être qu'auparavant, une fois encore, un grand silence régnait dans la sombre demeure. Mais ce n'étaient que les signes avant-coureurs. C'est alors que se déchaînent les rafales de cette histoire – dans le remous



musical du désir. Orphée était sur bien des traces. Il retrouva même cette icône chérie de toute féminité. Pour une nouvelle fois la perdre. Ainsi que lui-même peut-être. Voilà pourquoi il ne lui reste qu'à dire, ce qu'il ne parvient plus à chanter.

Le début de cette musique du *Désir* traduit à travers les glissandi ascendants et descendants des cordes, l'image suggestive d'un personnage qui tente de quitter les zones de l'Hadès de l'existence. Orphée devient ainsi une figure sonore fictive. Et pourtant, régulièrement des attaques abruptes et percutantes viennent contrecarrer cet effort ambitieux. Dans la mesure où malgré l'incessante et vaine recherche de la bien-aimée disparue, il ne découvre que sa propre perte, les gestes musicaux deviennent distinctement les codes d'un dialogue désespéré (avec lui-même). Les glissandi de cette divagation causent trop de pertes. L'appel de la femme, au son extrêmement aigue, reste pour lui inaudible : O – comme O-r-phée. Ce qui demeure également inaudible, ce sont les mots qu'elle prononce après avoir appelé celui qu'elle a perdu : *Hörst Du ? ( Tu entends ? )*. Ce qu'elle exprime dans cette première scène avec tant d'insistance deviendra ultérieurement le mot clé des invocations adressées à celui qu'elle a perdu. Le mot code de son chant. Qui, bien entendu, n'atteindra plus personne à part elle-même. Car à la fin, le personnage d'Orphée devient complètement muet. Il ne lui est resté que la vaine tentative de s'insuffler lui-même un nouveau souffle. Mais cela ne suffira plus – pour une *renverse du souffle*.

Elle lui a toujours répondu dans d'autres langues. Elle lui restera étrangère et lui deviendra même de

plus en plus étrangère. Comme lui, vis-à-vis de lui-même.

Le plan de construction musicothéâtrale de l'ensemble de *Begehren* obéit aux lois des réflexions symétriques. Sans aucune correspondance complémentaire du masculin et du féminin. L'oeil spatial du destin confère à l'évènement la tournure d'une spirale impitoyable et nous fait passer de la perspective de l'homme à celle de la femme. Et entre, uniquement de *longues ombres*. Recueillis par le chant du chœur qui, indirectement, se fait l'intermédiaire de tout. L'un des plus beaux passages musicaux de *Begehren* nous emporte là où les voix du chœur entonnent à travers de courts intervalles ascendants la pulsation du rythme cardiaque du désir à proprement parler. Comme si les quintes vides cherchaient à travers les malentendus d'un amour vain à se remplir. Mais la réconciliation n'a pas lieu. Alors qu'*IL* raisonne sur les ombres de l'œil perdu du destin, *ELLE* continue à se perdre dans des langues encore plus étrangères – *Fata vokant ...*

Ce qui reste dans ce ciel sans firmament est en dernier lieu l'évocation de l'évanescence. Une invocation musicale. Du moins à partir de la voix / de la femme. Car elle retrouvera quelque chose. Comme sa propre langue. Son propre son. Sa voix. Elle parviendra peut-être encore à le toucher. Par son chant final. Le son-lumière de *Begehren*. À partir de la privation. Et même si ce n'est qu'un souffle. C'est là précisément qu'un espoir subsiste.





Photo: © A.T. Schaefer Production steirisc[:her:]bst 2003

## Beat Furrer

Wurde 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.

## Petra Hoffmann

Die Koloratursopranistin Petra Hoffmann wurde in Schwäbisch-Gmünd geboren. Die mehrfache Stipendiatin studierte bei Prof. Elsa Cavelti an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt am Main Gesang und besuchte neben der Opernschule die Liedklasse bei Prof. Charles Spencer sowie Meisterkurse bei Jessica Cash, Paul Esswood und Sir John Eliot Gardiner. Petra Hoffmann ist regelmäßig zu Gast bei internationalen Festivals

The coloratura soprano Petra Hoffmann was born in Schwäbisch Gmünd. She received several scholarships to study with Prof. Elsa Cavelti at the Hochschule für Musik und darstellende Kunst (University of Music and the Performing Arts) in Frankfurt-am-Main and visited Prof. Charles Spencer's Lied classes at the Opernschule, as well as master classes with Jessica Cash, Paul Esswood and Sir John Eliot Gardner. Petra Hoffmann is a regular guest at international festivals.

La soprano colorature Petra Hoffmann est née à Schwäbisch-Gmünd en Allemagne. Elle a obtenu plusieurs bourses d'études et étudié le chant auprès du professeur Elsa Cavelti à la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Francfort-sur-le-Main. Outre une formation de chant lyrique, elle a suivi les classes de lied du professeur Charles Spencer ainsi que des master class auprès de Jessica Cash, Paul Esswood et Sir John Eliot Gardiner. Petra Hoffmann se produit régulièrement à l'occasion de festivals.

## Johann Leutgeb

Der aus Oberösterreich stammende Bariton Johann Leutgeb studierte an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien bei Adelheid Schmid, Herwig Reiter und Hilde Langer-Rühl. Sein Repertoire reicht von barocken und klassischen Opern und Oratorien bis zur klassischen Moderne und zu Neuer Musik. Johann Leutgeb ist Dozent an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien.

The baritone Johann Leutgeb, who hails from Upper Austria, studied at the University for Music and Performing Arts in Vienna with Adelheid Schmid, Herwig Reiter and Hilde Langer-Rühl. His repertoire ranges from baroque and classical opera and oratorios to modern and contemporary music. Johann Leutgeb lectures at the University for Music and Performing Arts in Vienna.

Natif de Basse-Autriche, le baryton Johann Leutgeb a été l'élève d'Adelheid Schmid, Herwig Reiter et Hilde Langer-Rühl à la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Vienne. Son répertoire couvre aussi bien les opéras baroques ou classiques et les oratorios que les classiques de la Musique moderne et la Nouvelle Musique. Johann Leutgeb est maître de conférences à l'Université für Musik und darstellende Kunst de Vienne.

## Vokalensemble NOVA (Wien)

Wurde 1992 gegründet. NOVA hat sich zum Ziel gesetzt, sowohl Kompositionen aus der Blütezeit der a cappella Vokalmusik – der Renaissance – als auch Werke des Mittelalters, des Barock und des zwanzigsten Jahrhunderts in solistischer Besetzung aufzuführen.

Das Ensemble besteht aus einem Kern von sechs Sänger/innen, die neben klassischer Ausbildung reiche Erfahrung mit angesehenen Dirigenten und Ensembles im In- und Ausland haben.

The Ensemble was founded in 1992. NOVA set itself the goal of performing music not only from the heyday of a cappella vocal music – the Renaissance – but also works from the Middle Ages, the Baroque and the Twentieth Century.

The ensemble is made up of a core of six singers who, alongside their classical training, have a rich experience with distinguished directors and ensembles both at home and abroad.

Depuis sa création en 1992, cet ensemble a remporté un grand succès auprès du public et de la presse. NOVA s'est donné pour vocation d'interpréter autant les œuvres maîtresses de la musique vocale a cappella de la Renaissance que des œuvres du Moyen-Âge, de l'époque baroque ainsi que celles du vingtième siècle à distribution soliste.

L'ensemble est constitué d'un noyau de six chanteuses et chanteurs qui au-delà d'une formation classique ont pu déjà réaliser de riches expériences musicales auprès de chefs d'orchestre et d'ensembles de renom en Autriche et à l'étranger.

## ensemble recherche

Das ensemble recherche ist eines der profiliertesten Ensembles für neue Musik. Mit über 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 und produziert für Hörfunk und Film.

Das Repertoire beginnt bei den Klassikern des ausgehenden 19. Jahrhunderts, reicht u.a. vom französischen Impressionismus über die Zweite Wiener Schule und den Expressionisten bis zur Darmstädter Schule, dem französischen Spektralismus bis zu avantgardistischen Experimenten der Gegenwarts-kunst. Ein weiteres Interesse des ensemble recherche gilt der zeitgenössischen Sicht auf die Musik vor 1700. Das ensemble recherche organisiert sich in Eigenregie.

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 and does productions for radio and film.

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. The ensemble recherche has a self-governing organisational form.

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 et produit pour la radio et le film.

Son répertoire débute avec la fin du 19<sup>e</sup> s., s'étend en outre 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'ensemble recherche est autogéré.

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

*English translation: Martin Iddon  
Traductions françaises : Chantal Niebisch*

**OLGA NEUWIRTH**  
Lost Highway

Klangforum Wien  
Johannes Kalitzke  
**0012542KAI**

**ENNO POPPE**  
Interzone

Omar Ebrahim  
Neue Vocalsolisten Stuttgart  
ensemble mosaik  
Jonathan Stockhammer  
**0012552KAI**

**BEAT FURRER**  
FAMA

Isabelle Menke  
Neue Vocalsolisten Stuttgart  
Klangforum Wien  
Beat Furrer  
**0012562KAI**

**BERNHARD LANG**  
Das Theater der Wiederholungen

les jeunes solistes  
Klangforum Wien  
Johannes Kalitzke  
**0012532KAI**

**CLAUDE VIVIER**  
Orion  
Siddhartha  
Cinq chansons pour persussion

Christian Dierstein  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Peter Rundel  
**0012472KAI**

**GÉRARD GRISEY**  
Les Espaces Acoustiques

Garth Knox  
Asko Ensemble  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Stefan Asbury  
**0012422KAI**

**BEAT FURRER**  
Nuun  
Presto con fuoco  
still  
Poemas

Klangforum Wien  
Peter Eötvös  
Sylvain Cambreling  
**0012062KAI**

**REBECCA SAUNDERS**  
QUARTET  
Into the Blue  
Molly's Song 3 - shades of crimson  
dichroic seventeen

musikFabrik  
Stefan Asbury  
**0012182KAI**

**NEUE MUSIK**  
KOMMENTIERT  
Einführung in die  
Neue Musik

**0011012KAI**