



BEAT FURRER (*1954)

FAMA (2004/05)

Hörtheater für großes Ensemble, acht Stimmen, Schauspielerin und Klanggebäude

1	I. Szene (8 Vokalstimmen, Erzählerin und Ensemble)	7:33
2	II. Szene (Ensemble)	5:27
3	III. Szene (Erzählerin und Ensemble)	13:16
4	IV. Szene (8 Vokalstimmen und Ensemble)	5:19
5	V. Szene (Erzählerin und Ensemble)	14:08
6	VI. Szene (Erzählerin und Kontrabassflöte)	9:44
7	VII. Szene (Vokal- und Instrumental-Mobiles)	5:15
8	VIII. Szene (Ensemble und Erzählerin)	5:51

TT: 66:55

Isabelle Menke Sprecherin **Eva Furrer** Kontrabassflöte
Bernhard Zachhuber Bassklarinette **Manfred Spitaler** Bassklarinette
Klangforum Wien
Neue Vocalsolisten Stuttgart
Beat Furrer Musikalische Leitung

Uraufführung/Premiere: 14. Oktober 2005 (Donaueschingen)

Szenische Einrichtung: Christoph Marthaler

Architektur: LIMIT architects, Wolfgang Bürgler

Akustik: Winfried Ritsch

Eine Produktion des Klangforum Wien in Kooperation mit den Donaueschinger Musiktagen, Agora Festival, Opéra National de Paris und Wien Modern

Coverphoto: © Peter Oswald

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Monika Meier-Schmid	Sopran
Susanne Leitz-Lorey	Sopran
Stephanie Field	Mezzosopran
Janet Collins	Alt
Bernhard Gärtner	Tenor
Martin Nagy	Tenor
Guillermo Anzorena	Bariton
Andreas Fischer	Bass

Klangforum Wien

Vera Fischer	Flöte
Markus Deuter	Oboe
Eduardo Santos	Fagott
Sascha Armbruster	Saxophon
Christoph Walder	Horn
Anders Nyqvist	Trompete
Bill Cooper	Trompete
Andreas Eberle	Posaune
Andrew Digby	Posaune
Krassimir Sterev	Akkordeon
Lukas Schiske	Schlagzeug
Björn Wilker	Schlagzeug
Mathilde Hoursiangou	Klavier
Annette Bik	Violine
Ivana Pristašová	Violine
Andrew Jezek	Viola
Petra Ackermann	Viola
Andreas Lindenbaum	Violoncello
Benedikt Leitner	Violoncello
Uli Fussenegger	Kontrabass

Mitten im Erdkreis ist zwischen Land und Meer und des Himmels Zonen ein Ort, den Teilen der Dreiwelt allen benachbart. Alles, wo es geschehe, wie weit es entfernt sei, von dort erspät man's; ein jeder Laut dringt hin zum Hohl seiner Ohren. Fama bewohnt ihn; sie wählte zum Sitz sich die oberste Stelle, tausend Zugänge gab sie dem Haus und unzählige Luken, keine der Schwellen schloß sie mit Türen; bei Nacht und bei Tage steht es offen, ist ganz aus klingendem Erz, und das Ganze tönt, gibt wieder die Stimmen und, was es hört, wiederholt es. Nirgends ist Ruhe darin und nirgends Schweigen im Hause. Aber es ist kein Geschrei, nur leiser Stimmen Gemurmel, wie von den Wogen des Meeres, wenn einer sie hört aus der Ferne, oder so wie der Ton, den das letzte Grollen des Donners gibt, wenn Juppiter schwarzes Gewölk hat lassen erdröhnen.

Ovid, Metamorphosen (XII, 39-52)

4/5
(unverständlich)

es gibt vielleicht gar keine Plauschen

Skizze von / sketch by / esquisse de Beat Furrer, FAMA, Szene VI

Botschaften aus dem Innern des Klangs Spuren zu Beat Furrers komponiertem Hören Daniel Ender

„... ein jeder Laut dringt hin zum Hohl seiner Ohren“: Wenn man den Kontext ausblendet, in dem diese Formulierung in Ovids grandioser Schilderung des Hauses der Fama zu Beginn des 12. Buchs seiner *Metamorphosen* steht, kann man sich unschwer einen Menschen vorstellen, der eine so selbstverständliche Erfahrung macht, daß sie zunächst kaum der Rede wert zu sein scheint. Doch jeder, der durch die zum „Hohl seiner Ohren“ dringenden Laute hörend die Welt begreift – sei es in der geräuschvollen urbanen Umwelt oder in meist nur angeblich ruhiger ländlicher Umgebung –, macht dabei auch solche Erfahrungen, die wir gewöhnlich zum größten Teil ausblenden. Bei jeder Wahrnehmung selektieren wir, ordnen ein, klassifizieren, oder wir hören uns beim klassischen Konzertbesuch Unschärfen zu recht und überhören dabei jene feinen Zwischentöne, aus denen sich in den vergangenen Jahrzehnten ein faszinierender Kosmos neuer Klänge entwickelt hat.

Liest man währenddessen Ovid etwas genauer, fällt eine wundersame Eigenschaft des beschriebenen Orts ins Auge: Er unterscheidet nicht, woher etwas tönt, fragt nicht, was es sei, nimmt alles, was zu ihm dringt, auf und läßt es – zu leiser Resonanz verwandelt – in sich weiterklingen. Was Fama, die Göttin des Gerüchts, dann mit dieser Informationsfülle anstellt, steht freilich auf einem anderen Blatt, und wir werden noch darauf zurückkommen müssen. Das offene Ohr, das vorurteilsfrei registriert, was auf es zukommt, sollte aber jedeR HörerIn nicht nur von

Musik hin und wieder bewußt aktivieren. Und noch etwas anderes ist in Ovids Bild enthalten: Die Beschreibung von Famas Haus als Klang-Raum erinnert zum einen ausdrücklich daran, daß ohne einen Raum Klang undenkbar wäre. Zum anderen hält es sowohl die Distanz des Erklingenden zum Ort der Wahrnehmung als auch die Überbrückung dieser Distanz durch die Weite des Raums hindurch fest. Darüber hinaus läßt jene Schilderung etwas anklingen, was das Hörbare von anderen Sinneswahrnehmungen grundsätzlich unterscheidet: Durch den Raum getragene Klänge können sich im Gegensatz zum Sichtbaren frei entfalten, Hindernisse mühelos überwinden und sich miteinander vermischen, ohne ihre charakteristischen Eigenschaften zu verlieren. Es war Ovids unerhörte Vorstellung eines Orts, an dem alle Geschehnisse und Klänge der Welt zusammenkommen und Resonanz finden, die Beat Furrer schon immer fasziniert hat. Wenn er sich auch erst kürzlich an die musikalische Umsetzung dieser Idee gewagt hat, finden sich seit den Anfängen seines kompositorischen Œuvres deutliche Ansätze, die seine Musik mit dem Haus der Fama verbinden. Schon während seiner Studienzzeit bei Roman Haubenstock-Ramati in den frühen Achtzigerjahren entstandene Kompositionen führen in diese Vorstellungswelt, etwa *Irgendwo. Fern* für zwei Klaviere, dessen Titel seine aus einer unbestimmten Weite herdringenden Klänge unmittelbar anspricht. Näher an Ovids wunderlichen Ort führen die Assoziationen, die im Ensemblewerk *In der Stille des Hauses wohnt ein Ton* (1987, Friederike Mayröcker) geweckt werden. Diese Spuren ließen sich durch Beat Furrers gesamtes Œuvre bis hin zu seinen jüngsten Kompositionen weiterverfolgen,

etwa zum Musiktheaterwerk *invocation* (2002/03) nach Marguerite Duras' am Meer angesiedeltem Roman *Moderato cantabile*, wo die Klänge anfangs wie von einer leichten Brise herangetragen zu werden scheinen.

Dieses auskomponierte Hinhören auf sich frei im Raum entfaltende Klänge möchte ich als eines der wichtigsten Charakteristika der Musik Beat Furrers begreifen. Auch in seinen noch so streng organisierten Partituren gibt es immer wieder Enklaven der Freiheit, sei es in Gestalt einer einsamen Stimme, die sich – unabhängig vom übrigen Geschehen – tastend ihren Weg sucht, sei es in Form eines dialogischen Aufeinander-Reagierens mehrerer Parts, die sich wie im Spiel der Schatten aneinander anschmiegen. Aber sogar bei einer Musik, die überhaupt nur noch aus freien Stimmen besteht, hat dabei das Ergebnis niemals etwas Beliebigen, sondern führt zu einem Klangbild von so bezwingender Schlüssigkeit wie in jener 7. Szene von *FAMA*, in der die einzelnen Instrumente und Singstimmen die Protagonistin von allen Seiten zugleich zu rufen scheinen. Während hier offen zu Tage tritt, daß es das musikalische Geschehen ist, das zum eigentlichen Handlungsträger wird, scheint es keine Übertreibung zu sein, wenn man die ganze Musik Beat Furrers als insgeheimen „Hörtheater“ betrachtet. Jedes Verklingen eines Tons sei bereits ein Drama an sich, hat der Komponist einmal formuliert und an anderer Stelle vermerkt, daß jede musikalische Geste eine Geschichte erzähle. Um sich auf diese Erzählungen einzulassen, fordert die Musik Beat Furrers von der Hörerin und dem Hörer nicht mehr und nicht weniger als jene Öffnung des „Hohls der Ohren“, die sie selbst als Haltung eines gewaltlosen

Geschehen-Lassens auszeichnet.

Ein anderer roter Faden, der sich seit seinen Anfängen durch Beat Furrers Werk zieht, ist sein Naheverhältnis zur griechisch-römischen Antike. Unter seinen inzwischen fünf Musiktheaterwerken findet sich keines, das seine Modernität nicht auch aus der Konfrontation mit antiken Texten und den darin archetypisch formulierten Situationen gewinnen würde. *Die Blinden* (1989) nach Maurice Maeterlincks gleichnamigem Drama, auf einer Insel Schutzlos zurückgeblieben und vom einzigen Sehenden verlassen, sind darauf angewiesen, ihre Umwelt alleine durch das Hören zu erschließen. Beat Furrer verbindet deren Ausweglosigkeit mit den in Platons „Höhlengleichnis“ geschilderten Gefangenen. Nur durch die an den Wänden der Höhle sichtbar werdenden Schatten der hinter ihnen vorbeigetragenen Gegenstände können sie Rückschlüsse über die Beschaffenheit ihrer Welt ziehen, und das Publikum sieht sich selbst der Aufgabe ausgesetzt, einen musikalischen „Code inconnu“ zu entziffern. Das Wechselspiel zwischen Kodierung und Dekodierung gibt auch den Rahmen ab für *Narcissus* (1993/94), wo zunächst einmal die Entstehung von Sprache reflektiert wird: Aus elementaren Lauten bilden zwei Männerstimmen – der schöne Jüngling und sein Spiegelbild? – nach und nach Worte und Sätze, während die Nymphe Echo, im Mythos unsichtbar, als Figur völlig verschwindet und sich in Musik verwandelt: Wie das Haus der Fama wiederholt sie alles, was sie hört, so daß sie in diesem Musiktheater das gesamte Geschehen verdoppelt und verdreifacht.

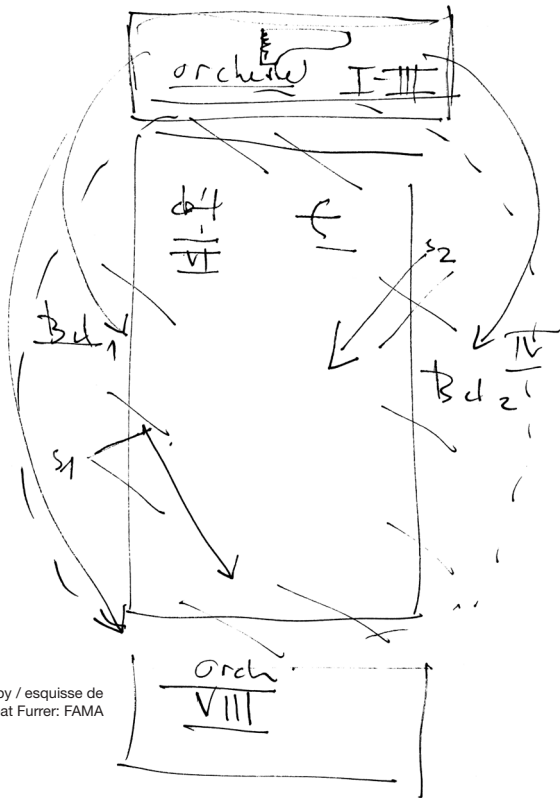
Dem ewigen Thema des Verhältnisses zwischen Frau und Mann stellt sich Beat Furrer in *Begehren*

(1999-2001): Seine Lesart des Orpheus-Mythos (nach den Versionen von Ovid und Vergil sowie den Neudeutungen von Cesare Pavese und Hermann Broch) entwickelt eine vielfach gebrochene Perspektive auf den Topos von der Macht der Musik und insbesondere des Gesangs, der wiederum über die Dramatik des Hörens anvisiert wird. Die beiden „namenlosen Protagonisten“ (Wolfgang Hofer), die nur „Er“ und „Sie“ genannt werden, kommunizieren über ihre bereits vollzogene Trennung mit musikalischen Chiffren, die den Mythos umkehren: Hier singt nur die Frauenstimme, während Er, auf die Wortsprache zurückgeworfen, ihr zuhört und gegen Ende versucht, ihre berücksichtigenden Melodien nachzuahmen. Daß dies nicht gelingt, macht den Abschied endgültig, über den Sie „bei geöffnetem Fenster“ (nach einem Text von Günther Eich) – also von einem Haus aus – reflektiert. Dieses Motiv von Innen und Außen kehrt dann in *invocation* wieder, wo Beat Furrer auch zum ersten Mal den Text über das Haus der Fama verwendet hat: Während der männliche Protagonist das Haus der Frau von Außen, durch das Gartengitter hindurch, beobachtet, findet dort ein Festessen statt, das in Duras' Roman zum Opferfest und im Musiktheater zum dionysischen Ritual umgedeutet wird.

Ebenfalls eine Frauenfigur aus guter Gesellschaft – die sie zugleich in ihrer Existenz bedroht – ist die Protagonistin aus *FAMA*: Die Figur der Else, von der Beat Furrer sagt, er habe sie aus Arthur Schnitzlers Novelle *Fräulein Else* „ausgeschnitten“, gerät in die Notlage, den verschuldeten Vater durch Prostitution zu retten. Durch diesen Konflikt gerät sie aus dem Gleichgewicht: Sie entblößt sich schließlich in der Halle des Hotels, wo sie abgestiegen ist, und

bricht dort zusammen. Diese Geschichte erfahren wir ausschließlich über einen inneren Monolog, also über die Innenwelt der Protagonistin, über die auch das, was Else hört, gefiltert erscheint. Ebenso erfahren wir so etwas über ihre Ängste, Opfer jenes Menschenwerks zu werden, das Ovid im Wirkungsbereich der Göttin Fama ansiedelt, des Gerüchts – im Wiener Milieu des Fin-de-siècle wohl ebenso existenzbedrohend und in letzter Konsequenz tödlich war wie in der französischen Kleinstadt von *invocation*.

Das Verhältnis zwischen Innen- und Außenwelt wird in *FAMA* – und darin liegt die Einzigartigkeit des Projekts – nicht nur kompositorisch umgesetzt, sondern auch durch eine eigens entwickelte architektonisch-akustische Konzeption (Wolfgang Bürgler / Winfried Ritsch): Bei einer Aufführung sitzt das Publikum in einem „Raum im Raum“, der als „Auditorium“, als „Hör-Saal“ dient, während sich die Musik zumeist um ihn herum abspielt. Sämtliche Wand- und Deckenelemente können dabei einzeln geöffnet und geschlossen sowie um 180 Grad gedreht werden, während die eine Seite aufgrund ihrer Beschichtung den Klang mit größter Brillanz und Klarheit reflektiert und die andere ihn fast völlig absorbiert, so daß der Klang das Ohr nur auf Umwegen erreicht. Während allein die technischen Einzelheiten dieses aufwendigen Konstrukts schon beeindruckend, ist die Hörerin oder der Hörer von den ständig anders ans Ohr hindringenden Klängen umgeben (s. Skizze S. 9). So sitzen wir nun gewissermaßen zugleich in Elses Kopf und im Haus der Fama, jedenfalls aber inmitten des musikalischen Dramas – im Innern des Klangs.



Skizze von / sketch by / esquisse de
Beat Furrer: FAMA

Synopsis

Dies ist keine Zusammenfassung einer Handlung im herkömmlichen Sinn. Was in einem Umschlagplatz der Gefühle oder Geräusche wie in Elses Kopf oder Famas Haus vor sich geht, ließe sich auch gar nicht zusammenfassen. Dennoch wird hier versucht, die dramatischen Situationen der einzelnen Szenen zu umreißen, wie sie Text und Musik suggerieren.

Szene 1: Die Musik beginnt wie aus heiterem Himmel mit aggressiven, massiven Klängen, während der Chor die Wucht eines Vulkanausbruchs schildert. Die auf den Höhepunkt ihrer Verzweigung zusteuern, von den Klangmassen bedrängte Else flüstert gehetzt: „Ich will fort“. Ein weiterer anonym Text beschreibt als ruhigeren Gegenpol elementare Höreindrücke.

Szene 2: Während eines Zwischenspiels des Orchesters bleibt Else stumm. Die mit den anderen Instrumenten „sprechende“ und die Situation gewissermaßen kommentierende Violine prägt die kalte Atmosphäre, die sich mit Elses feindlicher Umwelt in Verbindung bringen läßt.

Szene 3: In einer „virtuosen Sprecharie“ (Furrer) kehrt Else ihr Inneres nach außen: Ihr Suchen nach Ausflüchten bricht in Hirngespinnsten und fixen Ideen nahezu manisch hervor. Doch dann hält sie inne, als sie den Klang der eigenen Stimme wahrnimmt.

Szene 4: Als eine Art Gegenpol zur bisherigen Bedrängung, Kälte und Hektik geben zwei sich zueinander und wie Echos einander antwortende Soprane einer Sehnsucht nach einem utopischen Ort Ausdruck.

Szene 5: Ein Dialog zweier Baßklarinetten schafft eine dunkle, irreal Atmosphäre. In einem Wacht Traum sieht sich Else tot, aufgebahrt zwischen zwölf langen Kerzen liegen.

Szene 6: Else betrachtet sich im Spiegel und spricht in diesem Dialog mit der Kontrabaßflöte gewissermaßen ihr eigenes Spiegelbild an. Am Ende dieser Szene hört sie Musik – bei Schnitzler ein Klavier, bei Furrer eine langsame Melodie, die von einer Kontrabaßflöte und einer Baßklarinette gespielt wird – und geht den Klängen nach.

Szene 7: Ein Mobile des ganzen Ensembles aus unabhängigen Stimmen gibt wieder, was Else nach ihrem Zusammenbruch hört. Die langsame Steigerung wirkt wie ein allmähliches Schwinden ihres Bewußtseins und eine gleichzeitige Öffnung zu neuen Wahrnehmungsräumen.

Szene 8: Wieder befinden wir uns mitten in Elses Hören. Während die Musik das Zwischenspiel von Szene 2 wieder aufnimmt – das Ensemble nun aber um den Hörraum herum verteilt ist – vermischen sich Erinnerung und Gegenwart.



Architektur: © LIMIT architects

Libretto

von Beat Furrer nach Lukrez, *De rerum natura* und einem anonymen Text (Szene I, Chor), Carlo Emilio Gadda, *La mechanicca* (Szene IV) sowie Arthur Schnitzler, *Fräulein Else* (alle übrigen Textstellen)

Szene I

Chor:

flamma foras vastis Aetnae fornacibus efflet,
totius subcava montis
est natura fere silicum
excussit calidum flammis velocibus ignem,
saxa terramque
excussit calidum
ardescunt caelestia templa
et tempestates pluviae

ich höre das Feuer ... ich höre den Regen ... ich höre das Zerreißen des Himmels ... ich höre das Schreien der Kinder ... ich höre die Asche ... ich höre in meiner Erinnerung ... ich höre das Schweigen ... ich höre das Flüstern der Blätter ... ich höre deinen Atem ... ich höre das Rauschen des Flusses ... ich höre die Stimme des Alten ... ich höre das Dunkel ... ich höre das Lachen ... ich höre das Stöhnen ... ich höre das Schreien der Tiere ... ich höre das Rasseln der Skorpione ... ich höre deinen Gruß zum Abschied ... ich höre das Donnern ... ich höre den Gesang auf der anderen Seite des Flusses ... ich höre das Knacken der Äste ... ich höre die Glocken ... ich höre den Rhythmus der Jahreszeiten ... ich höre deine Stimme ... ich höre ...

Else:

Ich will fort

Szene II

(instrumental)

Szene III

Else:

Nun wende ich mich noch einmal um und winke ihnen zu. Winke und lächle – ach Gott, sie spielen schon wieder. Eigentlich spiele ich besser ... Der einäugige Amerikaner auf der Rosetta hat ausgesehen wie ein Boxkämpfer. Vielleicht hat ihm beim Boxen wer das Auge ausgeschlagen. Nach Amerika würd ich ganz gern heiraten, aber keinen Amerikaner, oder ich heirate einen Amerikaner und wir leben in Europa. Villa an der Riviera. Marmorstufen ins Meer. Ich liege nackt auf dem Marmor ... Wie lang ist's her, dass wir in Mentone waren? Sieben oder acht Jahre. Ich war dreizehn oder vierzehn. Es war eigentlich ein Unsinn die Partie aufzuschieben. Jetzt wären wir jedenfalls schon zurück. Ich hätt noch ganz gut ein Set spielen können. Warum grüssen mich diese zwei jungen Leute? Ich kenn sie gar nicht. Hab ich ungnädig gedankt? Oder gar hochmütig? Ich bin's ja gar nicht. Frohgemut. Nein, Hochgemut. Hochgemut sind Sie, nicht hochmütig, Else. Ein schönes Wort. Er findet immer schöne Worte. Warum gehe ich so langsam? Ach, an niemanden denke ich. Ich bin nicht verliebt. In niemanden. Und war noch nie verliebt. Eigentlich

merkwürdig. Denn sinnlich bin ich gewiss. Himmlicher Abend. Wie festlich das Hotel aussieht. Man spürt: Lauter Leute, denen es gut geht und die keine Sorgen haben. Schad. Ich wär zu einem sorgenlosen Leben geboren. Es könnt so schön sein. Schad.

Beinahe schon dunkel. Wenn ich jetzt gleich hinunter ginge ... Wenn du mir die dreissigtausend verschaffst, kannst du von mir haben was du willst ... und hatt am End noch ein Vergnügen davon. Nein, auch für dreissigtausend kannst du von mir nichts haben. Niemand. Aber für eine Million? Für ein Palais? Für eine Perlschnur? Wenn ich einmal heirate, werde ich es wahrscheinlich billiger tun.

Die Dämmerung starrt herein. Wie ein Gespenst starrt sie herein. Wie hundert Gespenster. Aus meiner Wiese herauf steigen die Gespenster. Wie weit ist Wien? Wie lange bin ich schon fort?

Eben erhalte ich einen Brief. Aber es ist doch gar nicht der Rede wert. Und jetzt reisst er ein Blatt aus seinem Scheckbuch ...

Also ich werde mich in die Halle setzen, grossartig in einen Fauteuil, schau mir die Illustrated News an, und die Vie Parisienne, schlage die Beine übereinander, den Riss unter dem Knie wird man nicht sehen. Vielleicht ist gerade ein Milliardär angekommen.

Sie oder keine.

Unheimlich, riesig der Cimone, als wenn er auf mich herunter fallen wollte! Noch kein Stern am Himmel. Wo bin ich? – „Was hast du denn heute, Else?“ – „Was soll ich denn haben?“ – „Du bist geheimnisvoll, dämonisch, verführerisch.“ – „Red keinen Unsinn.“

Was fällt ihm denn ein? Wie redet er denn zu mir?

Hübsch ist er. Der Rauch meiner Zigarette verfangt sich in seinen Haaren. Aber ich kann ihn jetzt nicht brauchen. – „Du siehst so über mich hinweg. Warum denn Else?“ – ich antworte gar nichts. Ich kann ihn jetzt nicht brauchen. Nur keine Konversation jetzt. – „Du bist mit deinen Gedanken ganz woanders.“ – „Das dürfte stimmen.“ Er ist Luft für mich.

Ich sehe nicht hin, aber ich weiss, dass er hersieht. Jetzt kommt einer nach dem anderen. Alle sehen sie mich an. Es ist eigentlich gar nicht so kühl.

Wie er mich ansieht! Ich sage nichts. Kein Wort. Erst nach dem Essen. Ich wende mich um mit einem Gesicht, als wüsste ich nicht, wer hinter mir steht. Es ist gar nicht so kühl ...

Ich hab ja Tränen in der Stimme. Vorwärts ... Jetzt gibt es kein Zurück mehr ... aber beruhigen Sie sich doch ... das hat er nett gesagt, aber meinen Arm braucht er darum nicht zu berühren.

Wie merkwürdig meine Stimme klingt. Bin das ich, die da redet? Träume ich vielleicht?

Wie er die Augen aufreisst?

Warum schweigt er? Warum bewegt er keine Miene? Warum sagt er nicht ja? Wo ist das Scheckbuch und die Füllfeder?

Er wird doch um Himmels willen nicht Nein sagen? Soll ich mich auf die Knie vor ihm werfen?

Wie er mich ansieht! Warum spricht er nicht weiter?

Und

Warum

Sie können sich gar nicht denken

Wieviel

Nein

Lächeln

Szene IV

Vokalstimmen:

Oh! Vi doveva pur essere, sulla terra di tutti i dolori,
un giardino profondo, lontano, silente ...

Szene V

Else:

Wie ungeheuer weit die Wiesen und wie riesig
schwarz die Berge. Keine Sterne beinahe. Ja doch,
drei, vier ... und so still der Wald hinter mir. So fern,
so fern das Hotel und so märchenhaft leuchtet es
her. Wer wird weinen wenn ich tot bin?

Aufgebahrt liege ich im Salon, die Kerzen brennen,
lange Kerzen. Zwölf lange Kerzen. Unten steht
schon der Leichenwagen. Wie alt war sie denn?

Ich stehe lieber auf und schaue zum Fenster hinaus.
Was für ein grosser blauer See! Hundert Schiffe
mit gelben Segeln. So viel Sonne. Regatta. Die
Herren haben Ruderleibchen. Die Damen sind im
Schwimmkostüm. Sie bilden sich ein, ich bin nackt.
Wie dumm sie sind. Ich habe ja schwarze Trauer-
kleider an, weil ich tot bin. Ach wie schnell ich
gehen kann. Wie darf man jemanden so anschauen,
der tot ist! Wo bin ich denn? Habe ich geschlafen?
Ja, geschlafen habe ich. Ich muss sogar geträumt
haben. Mir ist so kalt in den Füssen.

Ich muss vorsichtig gehen. Der Weg ist ganz dun-
kel. Sonderbar, es ist mir wohler als vorher.

Es hat sich doch gar nichts geändert und mir ist
wohler.

Szene VI

Else:

Wie hübsch ist es, so nackt im Zimmer auf und ab zu
spazieren. Bin ich wirklich so schön wie im Spiegel?
Ach kommen Sie doch näher, schönes Fräulein. Ich
will Ihre blutroten Lippen küssen. Ich will Ihre Brüste
pressen. Wie schade, dass das Glas zwischen uns
ist. Wie gut würden wir uns miteinander vertragen.
Wir brauchten gar niemanden andern. Es gibt viel-
leicht gar keine Menschen. Es gibt Telegramme und
Hotels und Berge und Bahnhöfe und Wälder, aber
Menschen gibt es nicht. Die träumen wir nur.

Wie merkwürdig meine Stimme klingt, bin das ich,
die da redet?

Ich habe gewiss auch ein ganz anderes Gesicht als
sonst.

Man muss gar nichts bemerken, wenn ich den Man-
tel anhabe. Nur die Füsse, nur die Füsse. Ich nehme
die schwarzen Lackschuhe, dann denkt man, es
sind fleischfarbene Strümpfe, so werde ich durch
die Halle gehen, und kein Mensch wird ahnen, dass
unter dem Mantel nichts ist, als ich selber. Und
dann kann ich noch immer herauf ... Wer spielt denn
da unten so schön Klavier?

Szene VII

Chor:

Else ... Else ... Else ...

Szene VIII

Else:

Wiederhole flehentlich – dreissigtausend – sonst
alles vergeblich. Adresse bleibt Fiala.

There is a place in the middle of the globe, between the zones of earth and sea and sky, at the borders of the triple world. From here all that exists is seen, no matter how remote, and every voice reaches listening ears: Fama lives there, choosing for her seat the highest place, adding entrances without number, a thousand openings, and no doors to stop up the thresholds. It is open night and day, made all of resonating bronze. Everything reverberates: echoes voices and repeats what is heard. There is no peace within, no silent place. But nor is there clamour, only the low murmuring of voices, like the waves of the sea, if you hear them from a distance, or like the sound of distant thunder, when Jupiter makes the dark clouds resound.

Ovid, Metamorphoses, XII, 39-52

Messages from inside sound Traces of Beat Furrer's compositional hearing Daniel Ender

"...and every voice reaches listening ears": When one blocks out the context of this formulation in Ovid's brilliant description of the house of Fama, at the beginning of Book XII of his *Metamorphoses*, one can imagine without difficulty a person, who would find this so obvious an experience, that at first it hardly seems worth mentioning. But everyone, who understands the world by hearing the voices that reach their 'listening ears' gains thereby a similar experience, which for the most part we tend to block out, whether in the noisy urban environment or mainly in ostensibly quieter rural surroundings. With every perception, we select, order, classify or, during a visit to a classical concert, aurally 'correct' mistunings and overhear those fine overtones, out of which a fascinating cosmos of new sounds has developed in the past decade.

Yet if one reads the Ovid rather more carefully, a strange and unique feature of the place described comes into view: it does not distinguish where a sound comes from, does not ask what it is, accepts everything that comes to it, and allows it to reverberate within, transformed into a gentle resonance. What Fama, the goddess of Rumour, then does with this wealth of information lies on a different page of course, and we will yet have to return to it. The open ear registers what comes to it without prejudice, and each listener should not just consciously activate it now and then with music. And Ovid's image contains something else: the description of

Fama's house as a space filled with sound acts as an express reminder that, for one thing, without a space, sound would be unthinkable. For another, it records both the distance between what is making the sound and the place of its perception as well as the bridging of this distance through the expanse of space. In addition, that account evokes something which fundamentally distinguishes the auditory from other senses of perception: in opposition to the visible, sounds moving in space can freely develop, overcome obstacles without effort and intermingle with one another, without losing their own unique characteristics.

In was Ovid's incredible conception of a place to which all the events and sounds of the world come and find resonance that always fascinated Beat Furrer. When he first briefly began to consider the conversion of this idea into music, he found distinct formulations which connected his music, since the beginning of his compositional work, with the house of Fama. Pieces written during his time as a composition student with Roman Haubenstock-Ramati in the early 80s lead into this conceptual world, such as *Irgendwo. Fern* (Somewhere.Distant) for two pianos, the title of which directly touches upon sounds penetrating an indeterminate expanse. The associations which are aroused in the ensemble work *In der Stille des Hauses wohnt ein Ton* (In the quiet of the house lives a tone – 1987, Friederike Mayröcker) lead closer to Ovid's strange location. These traces can be followed up through Beat Furrer's complete output back to his earliest compositions, like the music theatre work *invocation*, after Marguerite Duras' novel set by the sea, *Moderato*

Cantabile, where sounds seem to be brought in as if on a gentle breeze.

I wish to understand this composed-out inner hearing of sounds unfolding freely in space as one of the most important characteristics of Beat Furrer's music. Even in his rigidly organised scores there are always enclaves of freedom, be it in the form of an individual voice, which itself searches gropingly its way, independent of the rest of the events, or in the form of a dialogue of several parts, reacting to one another, that fit together snugly in a play of shadows. But even in music which consists only of free voices, the result is never whatever you want. Rather it leads to a sonic image of such conquering conclusiveness as in the seventh scene of *FAMA*, in which the individual instruments and singing voices of the protagonists seem to call out from all sides at once. While it comes to light here that it is the musical events that become the actual bearers of the action, it doesn't seem to be an exaggeration to view the whole of Beat Furrer's music as, secretly, 'aural theatre'. Every note's decay can already be a drama when you think about it, the composer once put it and he has elsewhere remarked that each musical gesture tells a story. To get involved in this narrative, Beat Furrer's music demands no more and no less of the listener than that opening of 'listening ears', which distinguishes itself as an attitude of non-violence, of allowing things to happen.

Another central thread that has run through Beat Furrer's work from the start is his close relationship with Greco-Roman antiquity. Of his five (to date) music theatre works, there is not one that does not

derive its modernity from a confrontation with ancient texts and the archetypically formulated situations therein. *Die Blinden* (The Blind, 1989), after Maurice Maeterlinck's drama of the same name, are left behind defenceless on an island and deserted by the only person who can see, and must reconstruct their surroundings through sound alone. Beat Furrer links their hopelessness with the prisoners described in Plato's parable of the Cave. Only through the shadows of items held up behind them becoming visible on the walls of the cave can they draw conclusions about the nature of their world, and the audience itself sees the exercise of cracking a musical 'code inconnu' set out. The interplay between coding and decoding also provides the setting for *Narcissus* (1993/94), in which, to begin with, the development of speech is reflected: two male voices – the beautiful young man and his reflection? – develop words and sentences bit by bit from elementary sounds, while the nymph Echo, invisible in the myth, vanishes entirely and is turned into music: like the house of Fama, she repeats everything she hears, such that in this music theatre piece, every event is doubled and trebled.

In Begehren (Desire, 1999-2001), Beat Furrer takes on the eternal theme of the relationships between man and woman: his reading of the Orpheus myth (after the versions of Ovid and Virgil, and the new interpretations by Cesare Pavese and Hermann Broch) develops a repeatedly fractured view of the topos of the power of music and in particular of song, which is again directed towards the drama of listening. Both of the 'nameless protagonists' (Wolfgang Hofer), who are referred to only as 'he'

and 'she', communicate their already consummated division with musical ciphers, which reverse the myth: here only the female voice sings, while 'he' is thrown back to the spoken word, listens to her and towards the end tries to imitate her bewitching melody. That this does not succeed makes the parting final, on which she reflects 'at an opened window' (Günther Eich) – so also from inside a building outwards. This motive of inside and outside returns then in *invocation*, where Beat Furrer used the text regarding the house of Fama for the first time. While the male protagonist watches the house of the woman from outside, through the garden fence, a banquet takes place there, which is reinterpreted as an opera festival in Duras' novel and in music theatre as a Dionysian ritual.

Likewise a female figure from high society – which simultaneously threatens her existence – is the protagonist of *FAMA*: the figure of Else, who Beat Furrer, as he puts it, 'cut out' of Arthur Schnitzler's novella *Fräulein Else*, is caught in the predicament of saving her debt-ridden father through prostitution. Through this conflict, she becomes unbalanced: she eventually takes her clothes off in the lobby of the hotel where she is staying, and breaks down there. We experience this story exclusively through an inner monologue, through the inner world of the protagonist, seemingly filtered too through that

which Else hears. In the same way, we experience something of her fear: to become a victim of that work of man which Ovid placed in the sphere of influence of the goddess Fama, of rumour – *in fin-de-siècle* Vienna just as life-threatening and, in the final analysis, deadly as in the provincial French town of *invocation*.

In *FAMA*, the relationship between the inner and the outer world becomes transformed, not only compositionally, but also through a specially developed architectonic-acoustic conception (Wolfgang Bürgler / Winfried Ritsch) – and therein lies the uniqueness of the project: during a performance the audience sits in a 'space within a space', which serves as 'auditorium', as a 'concert hall', while the music mainly takes place around about them. All the wall and roof elements can thus be opened and closed individually, as well as being able to be rotated by 180 degrees: while the one side reflects with great brilliance and clarity due to its coating, the other absorbs sound almost totally, so that it only reaches the ear indirectly. While the technical uniqueness of this extravagant construct already impresses, constantly changing sounds reach the listener's ears, surrounding them (see sketch, p.9). Thus we are sitting, in a sense, in Else's head and in the house of Fama at the same time, but in any case in the centre of the musical drama – inside sound.

(Cecilia kokett)

E: Bin ich wirklich so schön?

Handwritten musical score for a scene. The score is written on a grand staff with a treble clef and a common time signature. The vocal line is for 'E:' and contains the lyrics 'Bin ich wirklich so schön?'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'pp' and 'mp'. There are several notes and chords that are crossed out with diagonal lines. Above the piano part, there are chord diagrams for a guitar, with numbers 6, 7, and 6 written above them. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Skizze von / sketch by / esquisse de Beat Furrer, FAMA, Szene VI

Synopsis

This is not a summary of the plot in a conventional sense. What occurs in a place for the exchange of feelings or sounds, as in Else's head or in Fama's house, can hardly even be summarised. Nonetheless, what follows attempts to outline the dramatic situation of individual scenes, according to the suggestions made by the text and the music.

Scene 1: The music begins completely out of the blue, with aggressive, vehement sounds, while the chorus outlines the force of a volcanic outburst. Veering towards the high point of her despair, and harried by blocks of sound, the harassed Else whispers: "I want to be gone." As a quieter counterpart, a further anonymous text describes elementary aural impressions.

Scene 2: During an orchestral interlude, Else remains silent. The violin, 'speaking' with the other instruments and commenting on the situation to some extent, sets the tone of the cold atmosphere, which brings it into connection with Else's hostile surroundings.

Scene 3: In a 'virtuoso speech aria' (Furrer) Else turns her emotions inside out: her search for excuses creates almost manic delusions and obsessions. But then she pauses, as she recognises the sound of her own voice.

Scene 4: As a sort of counterpart to the previous difficulties, cold and nervousness, two sopranos, calling to one another and answering like echoes, give the impression of a yearning for an utopian place.

Scene 5: A dialogue between two bass clarinets creates a dark, unreal atmosphere. In a daydream, Else sees herself dead, laid out between twelve tall candles

Scene 6: In this dialogue with the contrabass flute, Else looks at herself in the mirror and speaks to her own reflection, as it were. At the end of this scene she hears music – in Schnitzler a piano, in Furrer a slow melody, played by one kontrabass flute and one bass clarinet – and follows the sounds.

Scene 7: A mobile, made from the independent voices of the whole ensemble, reproduces what Else hears after her breakdown. The slow heightening simultaneously acts like a gradual dwindling of her consciousness and as an opening to new spaces of perception.

Scene 8: We find ourselves once more in the midst of what Else hears. While the music of scene 2's interlude is repeated as an epilogue – the ensemble, though, is now scattered across the room –, memory and the present intermingle.

Entretien Martin Kaltenecker avec Beat Furrer

Janvier 2006

MK : Quels ont été vos débuts à Vienne ?

BF : J'avais d'abord travaillé comme pianiste, et je suis venu à Vienne en 1975 pour étudier le piano, la composition et plus tard la direction d'orchestre, avec Othmar Suitner. Le choix de Vienne relevait plutôt du hasard, c'était assez loin de mon pays, des villes de Schaffhouse et Zurich, et donc vraiment une ville étrangère, qui à ce titre me fascinait et me repoussait tout à la fois. Je ne savais pas exactement avec qui étudier et c'est aussi par hasard que j'ai rencontré Roman Haubenstock-Ramati, par l'intermédiaire d'amis musiciens, ce qui a été une grande chance. Il avait d'ailleurs la réputation d'une personnalité secrète, même à Vienne on jouait très peu sa musique, il a enseigné pendant à peine une dizaine d'années à l'université, et restait là aussi un peu marginal.

C'était un grand bonheur de rencontrer cet homme qui avait continué de travailler à l'écart, peu reconnu, et dont tout le monde liait le nom uniquement à quelques œuvres, celles qui relèvent de la « musique graphique », ce qui n'était qu'un aspect, une étape dans sa recherche de nouvelles formes. Tout ce qu'il a développé par la suite, dans *Credentials* – marqué aussi par la rencontre avec Cathy Berberian qui lui a inspiré cette partition – ou encore les merveilleux quatuors n'a jamais été pris en compte. C'est lui qui a exploré avec le plus de rigueur l'idée de la « forme ouverte » : le matériau et la forme sont alors vraiment tirés d'une même idée, la forme

ouverte ne reste pas une idée abstraite, comme chez beaucoup d'autres, où elle ne fonctionne pas, tout simplement – quand on mélange par exemple une pensée mélodique ou harmonique héritée de l'École de Vienne avec cette notion abstraite de la forme ouverte. Mais dans *Jeux ou Mobile for Shakespeare*, il y a des degrés d' « ouverture » différenciés ou encore des oppositions entre une musique mobile et stable.

Haubenstock était pour moi un professeur idéal parce qu'il n'a jamais essayé de me présenter des « surgelés » esthétiques, il n'a jamais imposé une direction, il a simplement su écouter, et nous avons parlé tout autant de littérature et d'arts plastiques. Sa force était un regard non dogmatique, des changements de perspective, qui font partie pour moi du métier de compositeur. Il négligeait par exemple des choses dont j'étais très fier alors, il mettait d'autres en avant, et peu à peu sa vision de la musique s'ouvrait à moi. J'avais par exemple entendu certaines œuvres de Nono, j'étais très enthousiaste, j'ai demandé très précautionneusement ce qu'il en pensait, pour découvrir une amitié et une grande estime réciproque. J'étais même pendant un temps son seul élève, il avait énormément de temps à me consacrer, des journées entières y passaient. À propos de ma première partition, il avait simplement remarqué : « Vous composez au piano, n'est-ce pas ? », et puis : « Laissez cela, il ne faut pas que les doigts s'immiscent dans le travail d'écriture ».

Ce qui reste fascinant, c'est que pendant les études, des choses très éloignées révèlent d'un coup un certain rapport : la tradition romantique, dont Suitner était un spécialiste, éclairait l'interprétation des œuvres nouvelles, alors qu'à l'inverse, le

jazz, qui avait été pour moi la seule possibilité de m'exprimer musicalement avant l'arrivée à Vienne, l'attrait de l'improvisation, s'avérait incompatible avec la composition.

MK : Quel était le statut de la musique sérielle à la fin des années 70, quand vous avez commencé à étudier ?

BF : La polarisation était très forte. Haubenstock avait dit une fois dans une interview : « Je ne compose pas, mais je pense de manière sérielle », ce que je trouve formidable, parce que cela fait le départ entre une position dogmatique et une position esthétique, même si les deux peuvent se recouvrir. Mais cela mettait en garde contre certains clichés, contre l'assimilation du sérialisme à un académisme, à quoi on opposait alors « l'expressivité ». À l'époque, alors que je lisais les écrits de Boulez, j'ai entendu la musique de Morton Feldman, et je ne savais pas du tout l'appréhender et la classer ; ce n'est qu'à travers le contact « physique », quand j'ai dû la jouer, que j'ai compris qu'il s'agit d'une grande musique – c'est ainsi que j'ai réussi à me débarrasser d'une inflexibilité de la pensée, d'un aveuglement bien dans l'époque. Sans compter les musiques « néo-romantiques » ou simplement le prolongement d'un « post-romantisme ».

Il est vrai que la guerre avait brisé la continuité de la modernité à Vienne, et dans les années 70, aucune discussion sur cela n'était encore possible ; d'ailleurs des médecins comme Heinrich Gross, responsable de la mort de centaines d'enfants, des criminels donc, exerçaient des fonctions importantes dans la société. Toute cette coupure radicale

n'était jamais thématifiée, ni la rupture d'une ligne de l'évolution artistique. Dans ce contexte il y eut énormément de musiques marquées par la nostalgie d'un monde intact, sans aucune mise en perspective. Il y avait la IGNM [« Société internationale de musique contemporaine »] qui représentait la modernité, l'Association des compositeurs autrichiens, les héritiers de gens comme Franz Schmidt ou Joseph Marx, beaucoup joués sous le régime nazi, et même la reconnaissance de Mahler s'était faite tardivement à Vienne. Sinon, c'est aux concerts de *Die Reihe* de Friedrich Cerha que je dois mes premières rencontres avec l'École de Vienne ou avec Varèse, mais Cerha s'est arrêté dans les années 80. J'ai pris moi-même le relais en 1985 avec le Klangforum, simplement par la nécessité de faire écouter la musique de Xenakis, de Feldman, de Lachenmann, de Scelsi, que personne ne jouait, et cela avec de jeunes musiciens, très nombreux et excellents. On jouait à la *Secession* au début, tout était encore un peu fragile et on était toujours dans l'angoisse que le programme annoncé ne soit pas tout à fait celui que l'on aller jouer, par manque de répétitions... À la fin des années 80, le Konzerthaus nous accueillit.

MK : Quelle est votre première œuvre personnelle ?

BF : Dans mon catalogue en tout cas, la première pièce est un solo pour violoncelle. Une autre étape importante était le Quatuor à cordes, puis *Un moment de terre perdue*, sans parler des *Aveugles* en 1989.

MK : Est-ce que vous avez eu à un certain moment

l'impression d'avoir trouvé votre univers sonore, un son personnel, original, reconnaissable ?

BF : La formulation est peut-être un peu emphatique ... nous n'avons pas inventé le piano, ni le violoncelle, nous travaillons avec beaucoup de données que nous essayons ensuite de cerner et de considérer sous différents angles pour nous les approprier. Et je serais aussi un peu critique face à cette idée que le son est une sorte de « logo » d'un compositeur, son image de marque. Je crois que ce qui est nouveau n'est pas lié à un tel matériau sonore, qu'il ne peut s'agir simplement de trouver encore cinq ou six multiphoniques de plus, et cela commence à se savoir tout de même ... La question est plutôt de placer un objet musical dans une certaine perspective, de redécouvrir un son de piano, le « gagner », le nettoyer de tous ses conditionnements historiques, en restant conscient du fait que n'importe quelle sonorité contient toute une histoire. Et je ne crois pas non plus que dans ce domaine de nouveaux médias, par exemple l'électronique, puissent contribuer à une nouvelle pensée musicale ; ils exigent certes une nouvelle approche, mais la nouveauté n'apparaît pas automatiquement ainsi.

MK : Certaines techniques instrumentales que vous employez rappellent la musique de Sciarrino.

BF : C'est surtout dans le domaine du théâtre musical que c'était une découverte, *Lohengrin* et *Lucimie traditrici*, que j'ai dirigés. Quant au traitement des instruments, c'est quand même différent, sans parler de l'aspect formel. La force de Sciarrino, c'est la variation minimale dans la répétition, et ce

que j'aime beaucoup également, c'est cette ouverture de son langage musical, même la place qu'il fait à ce qui est banal. Je crois que c'est essentiel, et qu'on ne le remarque pas assez, on perçoit plutôt la surface de cette musique, tissée avec virtuosité ; mais elle peut même avoir une violence, à chaque moment quelque chose peut faire irruption, et cette possibilité-là fait qu'elle n'est jamais anodine.

MK : Est-ce un peu comme dans votre œuvre *Gaspra*, ces blocs d'accords dans le grave du piano qui surviennent dans une texture très différente ?

BF : C'est vrai, il y a là une proximité, même si curieusement, je ne connaissais pas encore *Lohengrin* ni *Luci* ...

MK : Qu'en est-il de l'importance de Lachenmann pour vous ?

BF : C'est surtout *Mouvement* qui m'a enthousiasmé et m'a sans doute beaucoup marqué, mais je crois que le Klangforum a dû donner tout ce qui était disponible ... On a d'ailleurs pu observer à quel point l'interprétation de ces œuvres, de Feldman aussi, a pu évoluer, comment elles se sont véritablement « constituées » jusqu'à aujourd'hui, et aussi à quel point elles étaient fragiles et exposées à l'origine.

MK : Vous parliez de l'art des variations infimes chez Sciarrino. Chez vous également, il y a au départ un choix de gestes très limités, et non un foisonnement d'objets.

BF : C'est vrai, c'est une conception fondamentale. Là aussi Feldman a donné une impulsion importan-

te, d'une pensée formelle très différente. Ce n'est pas un réductionniste, mais il cherche à découvrir la diversité dans le détail.

MK : La forme semble relever chez vous plutôt de l'idée d'un processus, d'un continuum, d'états ; il n'y pas de coupures dramatisées.

BF : Dans l'instrumentation, il reste pourtant toujours un élément dramatique. L'idée de la « musique pure » n'est pas intéressante, c'est toujours le geste qui ne nous rend perceptible un son, c'est sa présence physique qui nous permet de le saisir, un peu comme un son pressé produit en nous un sentiment d'oppression ; il y a toujours une part extra-musicale même dans la musique purement instrumentale. Je crois que c'était une découverte pour moi, avec le *Quatuor de percussions* par exemple, où j'ai commencé à travailler avec des modèles gestiques ou « cinétiques » qui représentent des mouvements. Il s'agit de distiller un geste et de le projeter pour ainsi dire dans un espace abstrait, donc de le comprendre à la fois comme quelque chose de réel et de virtuel. Je peux modéliser ainsi un arrêt progressif, un ralentissement, un objet qui tombe ou un son saturé, ou encore le passage d'un son au bruit qui donne une suite d'impulsions rythmiques ; dans *Gaspra* d'ailleurs, il y avait déjà une suite d'impulsions calculées et leur déformation, avec des brouillages, des échos. Un tel modèle peut alors être transposé sur un autre instrument, il est possible de le filtrer, de le superposer à d'autres. Dans le *Quatuor de percussion* et dans *Nuun* j'ai superposé beaucoup de couches pour obtenir un état de « calme agité », des mouvements qui s'annulent

eux-mêmes. En tout cas cette idée de mouvement gestique m'a plus intéressée alors que les sonorités fixes, des accords.

MK : Il y a une forte présence de la voix parlée dans votre œuvre.

BF : La voix parlée me fascine, il est vrai, depuis longtemps, surtout l'espace entre la voix chantée et le langage, là où se produit quelque chose qui relève déjà de la sémantique, où la voix parle pour elle-même, où je livre quelque chose de moi que j'aimerais cacher au fond. La voix parlée est un état physique qui trahit beaucoup, et notre perception est très précise à cet égard, ce qui fait que l'on ne peut pas mentir ... J'ai aussi travaillé avec la voix dans des œuvres instrumentales : dans *Stimmen*, le *Quatuor de percussion* est projeté dans le traitement vocal, dans un autre univers sonore, à travers les modèles gestiques précisément ; c'est pour cela aussi que j'utilise les textes de Léonard de Vinci sur le mouvement.

MK : Avec *Aria*, vous avez écrit une sorte de scène d'opéra imaginaire, celle d'une femme abandonnée, genre Didon, mais qui à la fin dit à l'absent : « Ne reviens pas ! »

BF : La question décisive restait celle d'articuler le sémantisme et le son pur. J'avais à un moment écrit très rapidement une petite pièce pour flûte et voix, sur une poésie de Friederike Mayröcker, *Auf tönernen Füßen* (« Sur des pieds d'argile »), avec l'idée de faire entendre des mouvements tout en gardant cependant la compréhension du texte, la langue

n'est pas un matériau phonétique : la flûte devait en somme prolonger des mouvements inhérents au texte. Dans *Aria*, sur un texte de Günter Eich, cela est plus complexe : au début par exemple, il y a plusieurs registres que la voix exécute : des syllabes intelligibles, de petits souffles du bout du lèvres ou des chuchotis, puis le niveau du chant, qui incarne au fond les appels lancés. C'est donc une forme de théâtre : la séparation en plusieurs niveaux n'est pas abstraite, c'est une division réalisée par une seule personne, comme un monologue fait d'un va-et-vient d'associations. Tout cela se réduit ensuite, et à la fin restent uniquement les appels, de longues tenues, où la voix et la clarinette – qui symbolise dans cette pièce l'absent – se croisent à nouveau, à un autre niveau. Par ailleurs, ce découpage complexe du texte en unités hétérogènes est contrebalancé par des répétitions mécaniques, il y a deux mouvements qui se rencontrent et s'échangent ; c'est comme dans *Nuun*, où un mouvement régulier, à la fin, sera croisé par une phrase prononcée par les musiciens, qui reste incompréhensible mais qui forme un contraste.

MK : Dans votre opéra *Les Aveugles*, il y a des traitements différents des textes.

BF : Le texte de Maeterlinck, celui du groupe d'aveugles qui erre, est parfaitement compréhensible, c'est un parler normal ou légèrement stylisé, rythmisé, ou en *Sprechgesang*. En revanche, les commentaires, de Hölderlin, Rimbaud et les fragments du mythe de la caverne de Platon, sont entièrement chantés.

MK : Qu'est-ce qui vous avait intéressé dans ce « drame statique » symboliste ?

BF : Surtout la situation elle-même sur laquelle repose la pièce. Dans le théâtre musical, je suis toujours à la recherche d'un lieu, d'un espace, et quand je l'ai trouvé, le projet est là. Dans les *Aveugles*, on ne sait même pas à quelle époque vivent ces hommes, ils sont presque comme des personnages de Beckett, peut-être très vieux, abandonnés quelque part, on ne sait où, et ils cherchent à s'orienter. À la fin, il y a encore un changement, avec la voix qui chante le texte de Rimbaud, extrait d'*Une Saison en enfer*, un poème qui fait tout basculer encore une fois et présente toute l'action comme située dans un espace intérieur, comme si quelqu'un se souvenait de tout cela.

MK : Dans *Narcissus*, vous utilisez Ovide, qui n'était pas exactement un auteur de livrets, et il n'y pas de « personnage » principal, Narcisse est représenté par deux récitants, dont on dirait qu'ils déchiffrent lentement un texte. Comment cette œuvre a-t-elle été mise en scène ?

BF : La première réalisation scénique a été ratée, c'était pour moi une expérience presque traumatisante, même si j'ai beaucoup appris à ce moment-là – j'ai vu ce que c'est qu'un geste faux, sans rapport avec un son donné, le côté arbitraire que cela peut avoir. C'est à partir de là aussi que le théâtre musical est venu au centre de mes préoccupations. Je verrais plutôt un *Narcissus* à la Beckett, c'est sans doute ma pièce de théâtre musical la plus minimaliste, la plus réductionniste, la plus extrême. Il y a

ensuite eu une mise en scène de Michael Simon, qui était très belle. Le travail théâtral me fascine parce que d'une part différentes personnes travaillent sur un même objet et que d'autre part, tout est toujours en mouvement pendant que l'on compose – je sais très bien par exemple comment devra sonner le texte dont j'aurai besoin par la suite, même si je ne l'ai pas encore trouvé, et puis d'un coup on bute sur des aspects qui modifient tout à nouveau. Par exemple, pour la première scène de *Fama*, j'avais une vision très nette du type de langage dont j'allais avoir besoin, très peu de mots d'ailleurs, pour un chœur à huit voix, avec des mots dits très rapidement – je n'ai rien trouvé, je composais déjà, j'ai fini par écrire le texte moi-même ... Cela dit, le travail sur un texte relève déjà d'un travail de composition, j'aurais du mal à imaginer un travail avec un librettiste à ce stade et j'ai toujours élaboré les textes moi-même.

MK : Dans *Begehren* (« Désir »), vous reprenez le mythe d'Orphée et Eurydice.

BF : L'idée musicale était qu'Elle (Eurydice) commence par le chant et finisse par la parole, alors que Lui (Orphée) accomplisse le trajet inverse. Les deux trajets ne coïncident pas, ils parlent une langue différente, ou bien se croisent dans deux espaces différents. Ici le début part concrètement du son du premier mot, *Schatten* (« Ombres »), la sonorité « ch » produit la musique de la première scène, traduite également en figures toujours ascendantes. Quant aux textes, ici toutes les couches sont présentes au début, et au cours de la pièce, on « filtre » les textes, il y a une sorte d'excavation ar-

chéologique.

MK : Vous anticipez au fond toujours le commentaire et l'exégèse dans la composition elle-même, à travers ces textes ajoutés ...

BF : C'est vrai, mais dans *Begehren* particulièrement, cela relève d'un travail formel : la composition comme une sorte de « dé-couvrement », de mise à nu, comme dans la restauration d'une fresque. Mais ils permettent également d'établir un point de vue sur le mythe, car il ne faut pas partir de l'idée qu'un mythe nous parlerait automatiquement et immédiatement.

MK : Vous avez pu travailler successivement avec deux monstres sacrés de la mise en scène, Reinhild Hoffmann et Christoph Marthaler.

BF : C'était très différent, bien sûr. Reinhild Hoffmann est très méticuleuse, attentive, elle assiste à chaque répétition, elle connaît très bien la partition et elle avait pu entendre auparavant une exécution en concert, ce qui l'a aidé dans cette transposition en *Tanztheater*, avec par exemple des danseurs « fonctionnalisés », qui apportaient des partitions et pupitres, dans un décor très beau de l'architecte Zaha Hadid. L'expérience avec Marthaler pour *Invocation* était formidable, et lui non plus n'a pas un concept déjà tout prêt, ensuite plaqué sur la pièce, il observe. Dans *Invocation*, il avait construit une large rampe inclinée et une petite maison qui glissait sur elle très, très lentement, le chœur chantait tantôt dans la maison, tantôt en bas sur des bancs. La petite maison était d'ailleurs une citation d'une vidéo de Bill Viola.

MK : *Invocation* est une adaptation de *Moderato cantabile* de Marguerite Duras, où figurent déjà beaucoup d'éléments musicaux ou acoustiques.

BF : Ces moments m'intéressaient surtout en tant que liés à la technique de narration. Il y a dans le roman une opposition fondamentale symbolisée par le cri de la femme et par cette sonatine de Diabelli (qui n'apparaît pas chez moi). D'un côté le monde du travail, le monde qui doit rester caché, le monde animal aussi, et de l'autre l'univers cultivé, bourgeois, là où on fait du piano. Ces éléments reviennent toujours, c'est une forme circulaire, en girations ; il y a d'ailleurs une fin ouverte, on ne peut pas savoir si cela va recommencer ou non. J'aimais cette langue sèche, un peu neutre de Duras, j'ai pris là aussi une actrice pour dire le texte, alors que les autres textes sont chantés : un hymne orphique à Dionysos, en grec ancien, juste une liste d'épithètes, qu'on ne saisit pas vraiment, un poème de Pavese, et un texte de Jean de la Croix qui décrit la même chose sur un autre niveau : c'est la rencontre de Dieu comme extase, comme une ivresse mystique, tout comme chez Duras, on boit toujours, on s'enivre.

MK : Votre dernière œuvre de théâtre musical thématise l'écoute, à partir d'un extrait d'Ovide à nouveau, sur la maison de *Fama*, la rumeur.

BF : Ce fragment d'Ovide, qui décrit le lieu où se croisent tous les récits, est chanté dans *Invocation*, c'est un sorte « d'île ». Dans *Fama*, il ne figure pas, mais il a donné l'idée de la structure, de la boîte où est placé le public, avec les musiciens à l'exté-

rieur, et des sortes d'auvents, de panneaux mobiles, même le toit peut s'ouvrir complètement. Les musiciens commencent à jouer d'un côté, puis se déplacent et se retrouvent derrière à la fin.

Je cherchais un texte volontairement « anti-mythologique », et j'ai choisi dans Lucrèce la description d'une éruption de volcan, de la terre qui tremble. Et puis j'avais besoin de monologue intérieur, pour que les mouvements du son dans l'espace soient « concentrés » dans une conscience psychologique ; cela a donc été le personnage d'Else de la nouvelle de Schnitzler. Il ne fallait pas que ces changements acoustiques restent abstraits, mais qu'on les saisisse à travers un personnage, qui d'ailleurs actionne également les panneaux, Else joue avec les « résonateurs » et les échos.

L'idée formelle était de partir d'un tutti très massif, très fort, dix minutes, où l'actrice est vraiment « mise à mal » par la sonorité de l'ensemble, pour aboutir à un duo entre flûte contrebasse et voix, placés à l'intérieur. Les auvents vont se fermer progressivement, les sons pendant un moment parviennent comme à travers des trous de la serrure, et tout s'ouvre de nouveau à la fin, pour que l'on perçoive un espace immense, hostile. Tout tourne donc autour du phénomène de la présence du son et il y a là des possibilités étonnantes. On voit aussi tout de suite que le rapport entre l'espace intérieur de la boîte et celui qui l'entoure est crucial ; il faut que l'espace autour soit très résonant, ce qui n'était d'ailleurs pas vraiment le cas lors de la première à Donaueschingen.

MK : Quel était la nature de l'intervention de Marthaler ?

BF : Marthaler a dit tout de suite : ici, ma fonction est de « dé-mettre » en scène, d'enlever des personnages, de rendre possible la concentration sur la musique, et il l'a fait à merveille ... Sinon c'eût été le chaos.

MK : Il y a dans le Symbolisme littéraire, et déjà chez Mallarmé, la vision d'un théâtre imaginaire, intérieur, et qui peut ensuite être mis sur une scène réelle. Est-ce une idée qui vous intéresse ?

BF : C'est vrai pour *Les Aveugles*, très certainement. Mais dans *Fama*, le texte de Schnitzler a une présence très concrète. C'est d'ailleurs moins la psychologie qui m'intéressait, sans compter qu'on a un peu forcé les rapports avec la théorie freudienne. J'ai redécouvert ce texte, c'est de ces choses qu'on lit à seize ans, et qu'on n'ouvre plus.

Mais j'ai vraiment laissé de côté certains aspects psychanalytiques si l'on veut, comme le rapport au père, j'ai « découpé » la figure d'Else. C'est un personnage qui se trouve au cours de la pièce et qui se perd à nouveau ; elle ne vit qu'en tant que surface de projection de certains fantasmes, mais qui se dissolvent toujours à nouveau, de même qu'elle se demande si nous ne « rêvons » pas seulement les hommes.

MK : Cela vaut également pour votre *Narcisse*, pour *Les Aveugles* aussi – pas de personnages fixes, identifiés ...

BF : C'est aussi précisément le moyen d'approcher davantage de leur voix, peut-être : la voix non entant que ce qu'elle représente, mais pour ce qu'elle est.

Handwritten musical score for a scene, featuring multiple staves for different instruments and voices. The score is divided into four measures.

Measures and Lyrics:

- Measure 1:**
 - Violin I: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Violin II: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Viola: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Violoncello: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Double Bass: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Flute: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Oboe: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Clarinet: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Bassoon: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Trumpet: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Trombone: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Drum: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Percussion: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Harmonica: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Electric Guitar: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Double Bass: *etwas unterbreiten ruhig*
- Measure 2:**
 - Violin I: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Violin II: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Viola: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Violoncello: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Double Bass: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Flute: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Oboe: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Clarinet: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Bassoon: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Trumpet: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Trombone: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Drum: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Percussion: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Harmonica: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Electric Guitar: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Double Bass: *etwas unterbreiten ruhig*
- Measure 3:**
 - Violin I: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Violin II: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Viola: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Violoncello: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Double Bass: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Flute: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Oboe: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Clarinet: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Bassoon: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Trumpet: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Trombone: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Drum: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Percussion: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Harmonica: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Electric Guitar: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Double Bass: *etwas unterbreiten ruhig*
- Measure 4:**
 - Violin I: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Violin II: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Viola: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Violoncello: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Double Bass: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Flute: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Oboe: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Clarinet: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Bassoon: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Trumpet: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Trombone: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Drum: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Percussion: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Harmonica: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Electric Guitar: *etwas unterbreiten ruhig*
 - Double Bass: *etwas unterbreiten ruhig*

Additional Labels:

- Violin I:** *etwas unterbreiten ruhig*
- Violin II:** *etwas unterbreiten ruhig*
- Viola:** *etwas unterbreiten ruhig*
- Violoncello:** *etwas unterbreiten ruhig*
- Double Bass:** *etwas unterbreiten ruhig*
- Flute:** *etwas unterbreiten ruhig*
- Oboe:** *etwas unterbreiten ruhig*
- Clarinet:** *etwas unterbreiten ruhig*
- Bassoon:** *etwas unterbreiten ruhig*
- Trumpet:** *etwas unterbreiten ruhig*
- Trombone:** *etwas unterbreiten ruhig*
- Drum:** *etwas unterbreiten ruhig*
- Percussion:** *etwas unterbreiten ruhig*
- Harmonica:** *etwas unterbreiten ruhig*
- Electric Guitar:** *etwas unterbreiten ruhig*
- Double Bass:** *etwas unterbreiten ruhig*

Beat Furrer, FAMA, Szene III, T. 33-36, © Bärenreiter Verlag Kassel

Entre le ciel et la terre, et le vaste océan, s'élève un antique palais, au milieu de l'univers, aux confins des trois mondes. Là, dans les régions les plus lointaines, l'œil peut tout découvrir. Là l'oreille peut entendre la voix de tous les humains : c'est le séjour de la Renommée ; incessamment elle veille sur la plus haute tour de ce palais, dont nulle porte ne ferme l'entrée. On y voit mille portiques jour et nuit ouverts, et le toit qui le couvre par mille issues laisse passer le jour. Ses murs sont un airain sonore qui frémit au moindre son, le répète et le répète encore. Le repos est banni de ce palais; on n'y connaît point le silence. Ce ne sont point cependant des cris, mais les murmures confus de plusieurs voix légères, pareils aux frémissements lointains de la mer mugissante; pareils au roulement sourd qui, dans les noires nuées de la tempête, lorsque Jupiter les agite et les presse, prolonge les derniers éclats de la foudre mourante.

Ovid, Métamorphoses, La Renommée (XII, 39-52)
Traduction (légèrement adaptée) de G.T. Villenave, Paris, 1806

Messages venus de l'intérieur du son

Sur les traces de l'écoute composée de Beat Furrer

Daniel Ender

« ... il n'est pas de voix qui n'y parvienne à des oreilles prêtes à la recueillir » : si l'on fait abstraction du contexte dans lequel s'inscrit cette formulation dans la description grandiose d'Ovide de la demeure de Fama, la divinité de la Rumeur au début du 12^e livre des *Métamorphoses*, on imagine aisément une personne faisant une expérience aussi évidente qu'elle apparaît dans un premier temps presque anodine. Mais toute personne qui saisit le monde à travers les sons qui pénètrent « dans le creux de ses oreilles » – que ce soit dans un milieu urbain bruyant ou dans une campagne soi-disant calme – fait de telles expériences que l'on a pas l'habitude de relever. Toute perception passe par une sélection. Nous ordonnons, classifions ou encore réajustons au cours de l'audition d'un concert de musique classique les imprécisions en passant alors à côté de ces sons intermédiaires élaborés, à l'origine de la création d'un univers fascinant de nouvelles sonorités apparues au cours des dernières décennies.

Une lecture plus précise de l'œuvre d'Ovide révèle d'une manière frappante l'une des caractéristiques magiques du lieu décrit : aucune distinction n'est réalisée en fonction de l'origine du son, aucune interrogation sur sa nature, ce lieu accepte tout ce qui lui parvient et permet à ces sons – transformés en une sourde résonance – de résonner en lui. Ce que Fama, la divinité de la Rumeur, fait ensuite de cette masse d'information est bien entendu une autre histoire et nous y reviendrons. Tout auditeur ou tou-

te auditrice précisément à l'écoute de la musique ou d'autre chose devrait de temps à autre activer consciemment cette oreille ouverte qui enregistre sans préjugés tout ce qui lui parvient. L'image d'Ovide contient un autre élément encore. D'une part, la description de la demeure de la Rumeur sous forme d'espace sonore rappelle clairement que sans espace, le son serait inconcevable, d'autre part, cette image fixe autant l'éloignement de ce qui résonne du lieu de la perception que le franchissement de cette distance à travers l'étendue de l'espace. En outre, cette description est évocatrice de ce qui distingue fondamentalement ce qui est audible des autres perceptions sensorielles : contrairement à ce qui est visible, les sonorités transportées à travers un espace peuvent évoluer librement, franchir sans peine des obstacles et se mêler les unes aux autres, sans perdre leurs propriétés caractéristiques.

L'idée inouïe d'Ovide d'un lieu de rencontre au sein duquel résonneraient tous les événements et toutes les sonorités du monde a toujours fasciné Beat Furrer. Bien qu'il n'en ait osé que depuis peu la transposition musicale, ses premières compositions révèlent très nettement une démarche établissant un lien entre sa musique et la demeure de la Rumeur. Les compositions réalisées au cours de ses études auprès de Roman Haubenstock-Ramati dans les années quatre-vingt conduisent dans ces univers imaginaires, tel que par exemple *Irgendwo. Fern* pour deux pianos dont le titre (*Quelque part. Loin.*) est directement évocateur des sonorités venant d'un lointain indéfini. Les associations suscitées par l'œuvre pour orchestre de chambre *In der Stille des Hauses wohnt ein Ton* (Un son habite le silence de la maison) à partir d'un texte de Friede-

rike Mayröcker (1987) semblent s'approcher encore davantage de ce lieu magique d'Ovide. Ces traces traversent toute l'œuvre de Beat Furrer jusqu'à ses compositions les plus récentes, tel que le théâtre musical *invocation* d'après *Moderato cantabile* de Marguerite Duras situé en bord de mer et dans lequel au commencement les sonorités portées par une légère brise semblent venir du large.

Cette écoute composée de sonorités qui évoluent librement dans l'espace me semble être l'une des caractéristiques les plus importantes de la musique de Beat Furrer. Même dans ses partitions extrêmement structurées, il y a toujours des enclaves de liberté, que ce soit sous la forme d'une voix solitaire qui indépendamment de ce qui se passe autour cherche en tâtonnant son chemin, ou encore sous la forme d'un dialogue entre plusieurs parties réagissant et se blottissant dans un jeu d'ombre les unes aux autres. Mais même dans une musique uniquement composée de parties au cheminement libre, le résultat n'a rien d'aléatoire, mais conduit au contraire à une image sonore extrêmement convaincante comme dans cette 7^e scène de *FAMA* au cours de laquelle chaque instrument et chaque voix semblent interpeller simultanément et de toutes parts la protagoniste. Alors qu'il devient très clair ici que l'action véritable se situe entièrement et précisément sur le plan musical, ce n'est pas une exagération que de vouloir concevoir toute l'œuvre musicale de Beat Furrer comme étant secrètement de l'ordre du « théâtre de l'écoute ». Le compositeur le formule ainsi : tout son qui s'évanouit constitue déjà un drame en soi et ailleurs encore, il constate que tout geste musical est porteur d'une histoire. Entrer dans les récits de la musique de Beat Furrer exige

de la part de l'auditrice et de l'auditeur, ni plus ni moins, que cette ouverture du « creux des oreilles », caractérisée elle-même d'un « laisser agir » pacifique.

Le rapport étroit que Beat Furrer entretient avec l'Antiquité grecque et romaine constitue un autre fil rouge à travers toute son œuvre et dès le départ. Chacune des cinq œuvres consacrées au théâtre musical tire sa modernité de la rencontre avec des textes de l'Antiquité et les situations archétypiques qui y sont formulées. *Les Aveugles* (1989), une composition d'après le drame de Maurice Maeterlinck, abandonnés sans protection sur une île par l'unique personne voyante ne peuvent se repérer qu'à l'aide de leur ouïe. Beat Furrer compare l'inexorabilité de leur situation à celle des prisonniers décrits par Platon dans le mythe de la caverne. Seule la contemplation de l'ombre projetée d'objets permet aux prisonniers de se faire une idée du monde et le public doit s'atteler à déchiffrer ce « code inconnu » musical. C'est également cette interaction entre codage et décodage qui offre le cadre de *Narcissus* (1999-2001), œuvre qui s'ouvre dans un premier temps sur une réflexion sur la genèse du langage. À partir de sonorités élémentaires, deux voix d'hommes – le jeune homme et son reflet ? – composent peu à peu des mots et des phrases, alors que la nymphe Écho, invisible dans le mythe, disparaît entièrement en tant que personnage et se transforme en musique : comme la demeure de la Rumeur, elle répète tout ce qu'elle entend, de sorte qu'elle dédouble et répète à trois reprises tout ce qui se passe dans ce théâtre musical.

L'éternel thème du rapport entre l'homme et la femme est abordé par Beat Furrer dans *Begehren*

(Désir). Sa lecture du mythe d'Orphée (d'après les versions d'Ovide et de Virgile et à travers les relectures de Cesare Pavese et d'Hermann Broch) déroule une perspective à maintes reprises rompue sur le topos du pouvoir de la musique et notamment du chant, qui à son tour, est abordé à travers le drame de l'écoute. Les deux « protagonistes sans nom » (Wolfgang Hofer), simplement désignés par « lui » et « elle » s'échangent sur leur séparation déjà accomplie en se servant de codes musicaux qui renversent le mythe : ici, seule la voix de femme chante, alors que « lui », renvoyé au langage des mots, l'écoute et tente vers la fin d'imiter sa mélodie troublante. L'entreprise est vouée à l'échec, les adieux, sur lesquels elle s'interroge la « fenêtre ouverte » (Günther Eich) - donc à partir d'une maison - se révèlent alors être sans retour. Ce motif de l'intérieur et de l'extérieur revient ensuite dans *invocation* où Beat Furrer utilise pour la première fois le texte sur la demeure de la Rumeur : pendant que l'homme observe de l'extérieur et à travers la grille du jardin la demeure de la femme, un dîner festif s'y déroule, qui dans le roman de Duras prend le sens d'une cérémonie sacrificielle et dans le théâtre musical celui d'un rituel dionysiaque. La protagoniste de *Fama* est, elle aussi, une femme issue de la classe bourgeoise, cette dernière constituant une menace pour elle : le personnage d'Else dont Beat Furrer dit qu'elle est découpée de la nouvelle d'Arthur Schnitzler *Mademoiselle Else* se retrouve dans la situation désespérante de devoir sauver son père endetté en se prostituant. Ce conflit la fait basculer : elle finit par se dévêtir dans le hall de l'hôtel dans lequel elle est descendue et s'effondre. Ce récit nous est présenté uniquement

à travers un monologue intérieur, donc à travers le monde intérieur de la protagoniste, à travers lequel tout ce qu'Else entend semble filtré. L'angoisse de se retrouver victime de cette œuvre de l'humanité se révèle également ici, une œuvre qu'Ovide situe dans le champ d'action de la divinité de la Rumeur, des ragots qui, dans les milieux viennois de la fin de siècle, étaient probablement aussi menaçants pour l'existence et en dernier lieu aussi mortels que dans la petite ville provinciale française d'*invocation*. Le rapport entre monde intérieur et monde extérieur dans *FAMA* n'a pas seulement été transposé sur le plan de la composition musicale, mais aussi sur le plan d'une conception architecturale et acoustique (Wolfgang Bürgler / Winfried Ritsch) spécialement conçue pour ce projet, et c'est là que réside la particularité du projet. La représentation publique se déroule dans un « espace situé dans un espace » qui sert d'auditorium, d'auditoire, alors que la plupart du temps, la musique est jouée autour de cet espace. Chacun des panneaux qui constituent les murs et le plafond peut s'ouvrir, se refermer et pivoter sur 180 degrés, alors que l'un des côtés du panneau renvoie les sons avec une extrême brillance et une grande clarté grâce à un revêtement particulier, l'autre les absorbe presque entièrement, de sorte que les sons n'atteignent l'oreille que par des détours. Les particularités techniques de cette construction complexe à elles seules sont impressionnantes, l'auditeur ou l'auditrice sont constamment entourés de ces sons qui parviennent toujours par différentes voies à nos oreilles (cf. le schéma p. 9). Nous sommes donc en quelque sorte assis à la fois dans la tête d'Else et dans la demeure de la Rumeur, de toute façon au cœur du drame musical, à l'intérieur du son.

Handwritten musical score for "FAMA", Scene V, measures 39-40. The score includes staves for Flute 1 and 2, Clarinet, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings like "pp" and "ppp", and performance instructions such as "Händel" and "unverblissene".

„FAMA“, Scene V

Beat Furrer, FAMA, Szene V, T. 39-40, © Bärenreiter Verlag Kassel

Synopsis

Ceci n'est pas un résumé de l'action au sens habituel du terme. D'ailleurs, ce qui se passe en Else, à la croisée des sentiments ou des bruits ou dans la demeure de la Rumeur, ne se prête guère à un résumé. Néanmoins, il s'agit de donner ici une brève description du contexte dramatique des différentes scènes, description qui s'inspire du texte et de la musique.

1re scène

La musique démarre de but en blanc par des sonorités agressives et denses, alors que le chœur décrit la puissance d'une éruption volcanique. Else, allant au-devant du point culminant de son désespoir, acculée par les masses sonores et harassée, chuchote : « Je veux m'en aller ». Un autre texte, anonyme cette fois-ci et livrant une contrepartie calme, décrit des impressions auditives élémentaires.

2e scène

Le temps d'un intermède de l'orchestre, Else demeure muette. Le violon qui « dialogue » avec les autres instruments et semble commenter la situation caractérise cette atmosphère froide qui rappelle l'environnement hostile d'Else.

3e scène

Au cours d'une « aria parlée virtuose » (Furrer) Else fait basculer son univers intérieur vers l'extérieur : en quête de justifications, elle tombe dans des divagations et des fixations à la limite de la surexcitation. Mais elle finit par se figer lorsqu'elle prend conscience du son de sa propre voix.

4e scène

Deux voix de sopranes s'interpellant et se répondant tels des échos forment en quelque sorte un contrepoint à la tension, au froid et à la vive agitation qui régnait jusqu'ici et traduisent la nostalgie d'un lieu utopique.

5e scène

Une atmosphère lugubre et irréelle s'instaure au cours d'un dialogue entre deux clarinettes basses. Dans un rêve éveillé, Else se voit morte, sa dépouille déposée entre douze cierges.

6e scène

Else se contemple dans un miroir et, dans un dialogue avec une flûte traversière basse, semble s'adresser à son propre reflet. À la fin de cette scène, elle entend de la musique – chez Schnitzler un piano, chez Furrer une mélodie distendue jouée par une flûte traversière basse et une clarinette basse – et se dirige vers les sons.

7e scène

Dans un mouvement perpétuel, tout l'ensemble reproduit à travers des voix indépendantes ce qu'Else entend après s'être effondrée. L'amplification progressive évoque le lent effacement de sa conscience et en même temps une ouverture à de nouvelles dimensions de la perception.

8e scène

Une nouvelle fois, nous sommes au cœur de l'écoute d'Else. Alors que la musique reprend comme une réminiscence l'interlude de la 2e scène et que l'ensemble est à présent réparti autour de la salle, les souvenirs et le présent se mêlent.

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.

Isabelle Menke

Photo: © Thomas Aurin



geboren und aufgewachsen in Bremen. Sie begann das Studium der Musiktheaterregie in Hamburg und wechselte als Regieassistentin ans Thalia Theater in Hamburg. Es folgte ein Schauspielstudium am Mozarteum Salzburg. Nach Engagements in Wilhelmshaven und Lübeck war sie von

1993 bis 1999 Ensemblemitglied am Theater Neumarkt Zürich und dort u.a. in Stefan Bachmanns vielfach ausgezeichnete Inszenierung von Goethes „Wahlverwandschaften“ zu sehen, von 1998 bis 2000 war sie als Gast am Schauspielhaus Zürich, am Theater an der Winkelwiese Zürich und am Theater Basel.

Seit 2000 ist Isabelle Menke festes Ensemblemitglied am schauspielhannover.

Isabelle Menke was born and raised in Bremen. She began studying music theatre production in Hamburg and became assistant producer at the Thalia Theatre in Hamburg. Studies in drama followed at the Mozarteum in Salzburg. Between 1993 and 1999, after engagements in Wilhelmshaven and Lübeck, she was a member of the company at the Neumarkt Theatre in Zürich. From 1998 to 2003 she was a guest of the Schauspielhaus Zürich, the Theater an der Winkelwiese Zürich and Theater Basel. Since 2000, Isabelle Menke has been a permanent

member of the company of schauspielhannover.

Est née et a vécu à Brême. Elle étudie dans un premier temps la mise en scène d'opéra à Hambourg, puis devient assistante de mise en scène au Thalia Theater de Hambourg. Elle se consacre ensuite à des études d'art dramatique au Mozarteum à Salzbourg.

Après des engagements à Wilhelmshaven et à Lü-

beck, elle est entre 1993 et 1999 membre de la troupe du Theater Neumarkt de Zurich et jouera, entre autres, dans « Les affinités électives » de Goethe dans une mise en scène fort remarquée de Stefan Bachmann. Entre 1998 et 2000, elle se produit au Schauspielhaus et au Theater an der Winkelwiese de Zurich et au Théâtre de Bâle.

Depuis 2000, Isabelle Menke est membre de la troupe du schauspiel de Hanovre.

Klangforum Wien



Photo: © Claudia Prieler

1985 von Beat Furrer als Solisten-Ensemble für zeitgenössische Musik gegründet.

Ein demokratisches Forum mit einem Kern von 24 Mitgliedern. Mitspracherecht der Mitglieder bei allen wichtigen künstlerischen Entscheidungen.

Zentral für das Selbstverständnis der MusikerInnen: die gleichberechtigte Zusammenarbeit zwischen

Interpreten, Dirigenten und Komponisten, ein Mit-einander-Arbeiten, das traditionell hierarchische Strukturen in der Musikpraxis ablöst. Intensive Auseinandersetzung mit unterschiedlichen ästhetischen Facetten des zeitgenössischen Komponierens. – Ein Forum authentischer Aufführungspraxis für die Werke der Moderne.

Große stilistische Vielfalt: Präsentation aller zentralen Aspekte der Musik unseres Jahrhunderts von den bedeutenden Werken der Klassischen Moderne, beson-

ders der Zweiten Wiener Schule, über Werke junger, vielversprechender KomponistInnen bis hin zu experimentellem Jazz und freier Improvisation. Regelmäßig KomponistInnen-Workshops und musik-didaktische Aktivitäten.

Jährlich programmatisch ambitionierter Zyklus im Wiener Konzerthaus. Weiters Musiktheater-, Film-

und Fernsehproduktionen.

Seit 1997 ist Sylvain Cambreling Erster Gastdirigent des Klangforum Wien.

Was founded in 1985 by Beat Furrer as an ensemble of soloists for contemporary music. The twenty-four-member ensemble has developed around a central philosophy of democracy, where co-operation between performers, conductors and composers is both encouraged and nurtured and replaces the more traditional, hierarchical structure found in everyday musical practice.

This approach to the music, combined with an understanding of the varying aesthetic facets of contemporary works, allows Klangforum to produce authentic performances of contemporary compositions.

Performances by Klangforum Wien offer great stylistic variety, from the important works of classical modernity, especially of the Second Vienna School, to the works of up and coming young composers, experimental jazz and free improvisation. Further variety is provided by a number of regular composer's workshops.

Venues range from all over Europe to the USA and Japan, with a series of programmatically ambitious concerts held at the Wiener Konzerthaus. In addition, Klangforum Wien participates in numerous music theatre, film and TV productions.

Sylvain Cambreling has held the position of First Guest Conductor of Klangforum Wien since 1997.

Fondé en 1985 par Beat Furrer, cet ensemble de musiciens solistes se consacre entièrement à la musique contemporaine.

Il se présente comme un groupe démocratique avec un noyau principal de vingt-quatre membres. Dans ce groupe chacun a la possibilité de prendre part à toutes les discussions artistiques.

L'égalité des droits entre les interprètes, les chefs d'orchestre et les compositeurs est un des éléments fondamentaux de cet ensemble. Une coopération étroite remplace les structures hiérarchiques traditionnelles qui dominent habituellement les pratiques musicales.

Les œuvres contemporaines aux facettes esthétiques très diverses donnent lieu à d'intenses discussions discussion et à des prestations de très haute qualité. Une grande diversité de styles est offerte: Klangforum Wien présente tous les aspects principaux de la musique des XXe et XXIe siècles, depuis les « classiques modernes » (spécialement la Seconde École de Vienne) jusqu'aux œuvres des jeunes compositeurs de la nouvelle génération, incluant le jazz expérimental et l'improvisation libre. C'est un véritable atelier permanent pour les compositeurs.

Chaque année, une série de concerts avec une programmation ambitieuse a lieu au Wiener Konzerthaus. De nombreuses productions de musique pour le théâtre, le cinéma et la télévision sont réalisées. Depuis 1997, Sylvain Cambreling est le chef invité du Klangforum Wien.

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

*English translation by Martin Iddon
Traductions françaises de Isolde Schmitt, Chantal Niebisch*

CLAUDE VIVIER

Orion
Siddhartha
Cinq chansons pour persussion

Christian Dierstein
WDR Sinfonieorchester Köln
Peter Rundel
0012472KAI

OLGA NEUWIRTH

Acroate Hadal . Quasare/Pulsare
...?risonanze!...
...ad auras...in memoriam H.
incidendo/fluido . settori

Nicolas Hodges
Irvine Arditti . Garth Knox
Arditti String Quartet
0012462KAI

In Nomine

The Witten In Nomine
Broken Consort Book

ensemble recherche
0012442KAI

SALVATORE SCIARRINO

Quaderno di strada

Otto Katzameier
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012482KAI

GÉRARD GRISEY

Les Espaces Acoustiques

Garth Knox
Asko Ensemble
WDR Sinfonieorchester Köln
Stefan Asbury
0012422KAI

BEAT FURRER

Aria
Solo
Gaspra

Petra Hoffmann
Lucas Fels
ensemble recherche
0012322KAI

HELMUT LACHENMANN

Das Mädchen mit den
Schwefelhölzern

Staatsoper Stuttgart
Lothar Zagrosek
0012282KAI

BEAT FURRER

Stimmen . Dort ist das Meer
Quartett . Face de la chaleur

Julie Moffat . Eva Furrer
Marino Formenti . Ernesto Molinari
Schlagquartett Köln
Wiener Konzertchor
RSO Wien
0012272KAI

BEAT FURRER

Nuun
Presto con fuoco
still
Poemas

Klangforum Wien
Peter Eötvös
Sylvain Cambreling
0012062KAI