



BEAT FURRER (*1954)

Streichquartett Nr. 3 * (2004)

* first recording

1	(Takete 1-98)	10:47
2	(Takete 99-234)	5:15
3	(Takete 235-360)	5:01
4	(Takete 361-499)	9:59
5	(Takete 500-679)	10:53
6	(Takete 680-756)	9:22

TT: 51:22

KNM Berlin - Steffen Tast violin · **Angela Jaffé** violin
Kirstin Maria Pientka viola · **Ringela Riemke** violoncello

commissioned by WDR

Suspense Fiction

Marie Luise Maintz

Beat Furrers *III. Streichquartett* beginnt in der Erstarrung: mit einem tonlosen Reiben, einzelnen harten, hohen Töne, trocken, tropfend, einem Klopfen, Vibrieren – einzelnen Geräuschen, die sich scheinbar ziellos ereignen. Doch dann wiederholt sich der Vorgang, ein Puls wird erkennbar und das Reiben mit einem Atmen assoziiert, pochende, knarrende Elemente werden hörbar, das Geschehen gerät in Bewegung.

Der Anfang ist ein Ende. Am Ende steht die Erstarrung. Beat Furrer beginnt die große, einsätzliche, über fünfzig Minuten umspannende Form seines *III. Streichquartetts* mit einem Gestus, den er zuvor als Abschluss konzipiert hat. Das ist für den Hörer ein abstrakter Vorgang, denn in der Wahrnehmung ereignet sich ein Beginn. Immer dann, wenn später das Atmen hörbar ist, wird es an den Anfang erinnern.

Gedachte Struktur und reales Erklängen sind in einer Komposition ab einem gewissen Maß der Komplexität zwei völlig getrennte Dimensionen, wenn diese Strukturen im Sog der Ereignisse gleichsam verschwinden. Die Genese einer komplexen Form: „Ich habe zuerst eine prozesshafte Entwicklung eines Klanges skizziert und diese dann in Keile geschnitten. Dann habe ich begonnen, diese Abschnitte von hinten zu lesen, in einem zweiten Teil die Bewegungsrichtungen von vorne und von hinten miteinander kombiniert und am Schluss den Ablauf in ursprünglicher Form gebracht, die Geschichte also original erzählt“ (Beat Furrer). Das zugrundeliegende Bauprinzip der umgekehrten Erzählrichtung und

der überlappenden Montage ergeben eine eigene, große, ununterbrochene Erzählung. Und deren erstes Thema – das heißt das Denkmodell im Hintergrund – ist das Prozesshafte selbst, die Frage, ob Bewegung überhaupt eine wahrnehmbare Richtung hat und wie sie sich zu solchen Momenten verhält, die auf der Stelle treten, kein Ziel ansteuern.

Beat Furrer vergleicht das Kompositionsprinzip des *III. Streichquartetts* mit einer Filmhandlung, die von einem Mann erzählt, der seit einem Unfall kein Kurzzeitgedächtnis mehr hat und nicht weiß, wer seine Frau ermordet hat. Er wickelt nach und nach die Geschichte auf, seine Erinnerung flackert in Bruchstücken auf, jedoch werden die wieder erlebten, das heißt erinnerten, Teile seiner Geschichte mit neuen Ereignissen vermischt. „In der Musik heißt Erinnern etwas anderes, trotzdem ist der Gestus des Rekonstruierens natürlich erfahrbar und musikalisch entwickelbar. In der Musik sind dies Momente der Gerichtetheit oder der Richtungslosigkeit, Punkte, an denen es so oder so weitergehen könnte. Mich hat interessiert, was das in der Musik heißt: das Prozesshafte, wo die Musik einen Sog erzeugt. Und darum musste das Stück auch lang sein...“

Seinem *III. Streichquartett* legt Beat Furrer drei charakteristische, untereinander kontrastierende Strukturen zugrunde. Eine jede für sich ist mit Fortsetzungen konzipiert, Abwandlungen, die in sich eine Entwicklung vollziehen. Diese wiederum werden im Verlauf des Quartetts nach dem skizzierten Erzählprinzip montiert und überlagert. Das *III. Streichquartett* ist erklärtermaßen das Experiment, mit äußerst begrenztem musikalischen Material, in der miteinander verschmelzenden Klanglichkeit der vier Instrumente eine große Form zu bauen.

Die erste Struktur, A, setzt clusterhafte Tuttiakkorde in ein klingendes Kontinuum, zunächst quasi arpeggierend (track 3 – 0:25 ff.), dann mit kreisendem Bogen und Flageolettglossandi, schließlich übergehend in punktuelle, heterogenere Erscheinungsformen, die Furrer „sprechend“ oder „flüsternd“ nennt. Eine Entwicklung von der flächigen Homogenität zur Heterogenität, die dann jedoch immer mehr erstarrt und schließlich in jenegeräuschhaften Klanglichkeiten, ein bloßes Atmen mündet.

Eine zweite Struktur, B, besteht aus Linienfiguren, beginnend mit Sextolen, die chromatisch oder glissandierend in die Höhe führen (tr2 – 3:36 ff.). Auch diese werden in den weiteren Phasen der Entwicklung heterogener, „sprechend“, und führen dann in eine Erstarrung, die nahe an der ersten Struktur liegt: eine „extrem gedehnte weiße Fläche“ mit atmen- den Figuren in Bratsche und Violoncello und hohen Flageolets der Violinen (tr5 – 8:26 ff.).

Die dritte Struktur, C, beginnt mit aufsteigenden Pizzicati (gut hörbar in tr2 – 5:15 ff. und tr3 – 1:04 ff.) und wird fortgeführt in ungeraden, zerhackten Wiederholungstakten, die immer wieder den Fluss zum Stocken bringen. Sie endet in einer unisono abwärts führenden schnellen Quintolenfigur, die sehr charakteristisch ist und im großformalen Ablauf wie eine Zäsur wirkt (erstmal tr2 – 0:00 ff.). So dynamisch pulsierend und vorantreibend der Beginn dieser Struktur wirkt, so insistierend ist ihre Entwicklung mit den kurzen explosiven Wiederholungsmodellen. Immer wieder werden alle drei modifizierten Strukturen mit einem Sprachgestus überlagert, heterogenen Figuren, die starre Wiederholungsmuster auflockern. „Sprechend“, „flüsternd“ sind Typologien von Gesten, die Furrer in verschiedenen Kompositionen in

höchst verschiedenen klanglichen Ausformungen verwendet.

Kreisen, Gleiten, Pulsieren – grundlegende Aggregatzustände von Bewegung kontrastieren in diesen Modellen, ebenso die Abstufungen von regelmäßigen und irregulären Metren und Rhythmen oder drängenden und stehenden Bewegungsformen. Komponiert werden sie zu einem physisch erfahrbaren Verlauf von Beschleunigung und Innehalten, fließender und stockender Zeit.

Erst mit der Wiederholung wird Gestalt in der Musik erkennbar, sagt Arnold Schönberg in den *Grundlagen der musikalischen Komposition*. Eine Figur wird erst dann als solche fasslich, wenn ein Element wiederholt wird. Mit dem Prinzip der Wiederholung und Abwandlung, dem Manifestieren von Erinnerung spielt Furrer in einer komplexen Montage des vielfach abgewandelten Materials. „Das Wiederholen ist ein Versuch, sich zu erinnern...“ In der großformalen Anlage des Quartetts lässt er die Prozessordnung der drei Strukturen und ihrer Progressionen zunächst von rückwärts abtasten - beginnend wie beschrieben in der klanglichen und bewegungsmäßigen Erstarrung, rückwärts laufend in den (eigentlichen) Beginn. Mit diesem folgt im zweiten Teil der Ablauf der ineinander montierten, kurzgliedrigen Strukturen, die in ihrem Kontrast einen hohen Sog entwickeln. Erst der dritte Teil bringt den Ablauf größerer Zusammenhänge, werden die Strukturen nacheinander durchschritten.

Doch es tritt noch ein weiteres überraschendes Moment hinzu: Hineingeschnitten in die erste Struktur wird ein protestantischer Choral in G-Dur, dessen Melodie von 1542 den sinnfälligen Text aus dem Psalm 22 vertont: „Du hörst mich nicht / Nachts finde

ich keine Ruh' / Denn Du verbirgst / Wie weh mir das auch tu' / Dein Angesicht“). Sobald er erkennbar auftritt, fesselt er alle Aufmerksamkeit - ein exterritoriales Element, das dem Bedürfnis entsprang, „dieser komplexen Form etwas einfach Gesungenes hinzuzufügen, so dass diese nicht nur formalistisches Experiment ist“. Die schlichte Gestalt der Choralmelodie mit klarer Harmonisierung beschwört Vertrautes, Althergebrachtes herauf. Erinnerung nimmt mit dem bekannten musikalischen Topos plötzlich eine ganz andere Bedeutung an – wir reproduzieren (so wir Angehörige dieses Kulturkreises sind) Gedächtnis. Ausdrücklich nicht programmatisch oder semantisch belegt ist dieses musikalische Zitat, und fast einzigartig in Furrers Schaffen.

Eingeführt wird der Choral zunächst kaum erkennbar in der exakten zeitlichen Mitte der Komposition, zum Ende des mittleren Formteils: In dem erstarrten, atmenden Ende der Struktur A wird deren hohes Tremolo durch Töne des Chorals ersetzt (tr4 – 4:52 ff.). Sie erscheinen als Flageolets in höchster Lage, zunächst in einer Linie der Violinen, dann als sphärisches hohes Glissando abwärts in Akkorden von Bratsche und Violoncello. Ein satter G-Dur-Akkord dann, in die kreisenden Clusterklänge des Beginns von A im dritten Teil gesetzt (tr5 – 0:17 ff.), lässt den Choral erstmals deutlich wahrnehmen und überraschen, verliert sich gleich wieder in einer geräuschhaften Fortführung. Erst einige Minuten später dann schält sich in den Mittelstimmen „atemlos gehaucht“ ein Schatten der Melodie wieder heraus (tr5 – 2:39 ff.), leise und doch überdeutlich – und wird abermals abgelöst durch Phasen der erstarrenden Klanglichkeit, die schließlich in den kollektiven Atem der drei tieferen Instru-

mente zu höchstem Violintremolo führen. Hier ist formal die gesamte Abfolge der ersten Struktur A durchlaufen, der erinnerte Beginn ist nun tatsächlich ein Schlussgestus. Der Choral tritt nochmals auf, in „quasi geschrienen“ Tuttiakkorden versteckt (tr6 – 0:00 ff.). Dann, schließlich, als großes Seufzen: ein dunkles Glissando abwärts, *tasto/flautando* in Violine 2, Bratsche und Violoncello (tr6 – 3:51 ff. und tr6 – 6:29 ff.). Wie die punktuellen Figuren des Schlusses ist der Choral nun auf eine Geste reduziert: auf ein stimmhaftes Ausatmen in G-Dur.

„Nach Themen kann man nicht suchen oder grübeln, sie erscheinen von selbst. Man soll sie - wenn man nicht in Gefahr ist, sich zu wiederholen - voll ausnutzen, denn ein Autor schreibt besser, wenn er das benutzt, was aus irgendeinem seltsamen Grunde in ihm steckt.“ So rät Patricia Highsmith in einem Buch über die Technik des Kriminalromans, der in deutsch *Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt*, und im Original *Plotting and Writing Suspense Fiction* betitelt ist. Im physischen Erleben einer Komposition, sei es spielend oder hörend, endet die Parallele von musikalischen und erzählerischen Vorgängen, jedoch ähneln sich ihre Techniken der Andeutung, Montage, Entwicklung von Motiven, dem Erzeugen und Lösen von Spannung, Platzieren von Überraschungen. Doch schreibt Furrer mit dem Quartett eine „Suspense Fiction“ der eigenen Art.

Beat Furrers *III. Streichquartett* entstand 2004, seine Vorgängerwerke entstammen einer früheren Phase und wurden 1984 und 1988 komponiert. Es wurde am 25. April 2004 bei den Tagen für neue Kammermusik in Witten durch das Arditti Quartett uraufgeführt.

III. Streichquartett

Beat Furrer (2004)

ca. 56
 poco rall.

tempo poco rall.

tempo poco rall.

violino I
 (III) (IV) c.l. / salt. *mp* > *pp* ⊕ *mp* *pp* ⊕ *mp* *pp* ⊕ *mp*

violino II
mp *pp* ⊕ *mp* *pp* ⊕ *mp* *pp* ⊕ *mp*

viola
 (III) pizz. *p* *pp* ⊕ (IV) c.l. / getupft *pp* ⊕ arco *v* *pp* > (III) (III) pizz. *p* *pp* ⊕ (IV) c.l. / getupft *pp* ⊕

violoncello
 s. pont. / tonlos *pp* > *p* > *mp* >

(III) (IV) c.l. / getupft *pp* ⊕ *mp* *pp* ⊕ *mp*

(IV) L.H. *f* *p* *sf* *mp*

(arco) *v* *p* > *p* > *p* >

(III) (III) (IV) c.l.b. *sf* *pp* ⊕ *pp*

s. pont. / tonlos *pp*

III (IV) c.l.b. *mp* > *pp* ⊕ *pp*

s. pont. / tonlos *pp*

Suspense Fiction

Marie Luise Maintz

Beat Furrer's *Third String Quartet* begins in a state of paralysis: toneless grinding, individual hard and high notes, dry, dripping, knocking, vibrating— isolated sounds occurring in a seemingly random way. But then the process repeats itself, a pulse becomes evident, and the grinding is associated with a sort of breathing; beating, creaking elements become audible, and the whole thing begins to move.

The beginning is actually an end. At the end stands paralysis. Beat Furrer begins the large, single-movement form of his *Third String Quartet*, which lasts over 50 minutes, with a gesture that had initially been planned as a conclusion. This process is an abstract one for the listener, since that which one perceives is a beginning. And every time the breathing becomes audible again later on, it will remind us of that beginning.

Beyond a certain degree of complexity, a composition's conceptual structure and how it actually sounds become two entirely separate dimensions, with the structures in question all but disappearing over the course of events. The genesis of such a complex form took place as follows: "I first sketched out a process-like development of a sound and then cut it into wedges. I thereafter began to read these sections in reverse; in a second part, I've combined the movement trajectories from the front and from behind with one another, and at the end I have the sequence return in its original form—telling the story, in other words, in its original version" (Beat Furrer). The underlying construction principle of reverse narrative, along with the overlapping montage, results

in whole new large-scale, uninterrupted story. And its first theme—in other words, the thought-model in the background—is the processual quality itself, the question as to whether movement has a perceivable direction at all and how it relates to phenomena that simply appear and do not move towards any destination.

Beat Furrer likens the compositional principle of the *Third String Quartet* to the plot of a film telling of a man who, after an accident, is left without a short-term memory and has no idea who murdered his wife. Little by little, he unwraps the story, and bits and pieces of his memories flicker into his mind—but as this happens, the parts of his story which he once again experiences (i.e., remembers) are mixed with occurrences from the present. "Remembering has a different meaning, in music—but even so, the gesture of reconstruction can of course be musically experienced and developed. In music, these are moments of direction or lack of direction, points at which things could continue one way or another. I was interested in what this means in music: the processual, where the music produces a current. And for this reason, the piece had to be a long one..."

Furrer bases his *Third String Quartet* on three characteristic, contrasting structures. Each one of these structures is designed to have continuations, variations which are consummated in a development section. These developments, in turn, are mounted and overlapped over the course of the quartet according to the narrative principle sketched out above. The *Third String Quartet* is an explicit experiment with extremely limited musical material, an experiment in constructing a large form with the sonorities of the four instruments as they melt together.

The first structure, A, puts cluster-like tutti chords into a continuum of sound, at first more or less arpeggiated (track 3 – 0:25ff.), and then with circling bows and harmonic glissandi, before finally making a transition to temporary, heterogeneous forms of appearance which Furrer refers to as “speaking” and “whispering”. A development from flat, surface-like homogeneity to heterogeneity which then, however, gradually freezes up and finally ends up becoming those noise-like sounds, a mere breathing.

A second structure, B, consists of line-figures, beginning with sextuplets which lead upward chromatically or as glissandi (tr2 – 3:36ff.). These, as well, take on a “speaking” quality in the stages of development that ensue, finally leading to a stasis which is much like that of the first structure: an “extremely extended white surface” with breathing figures in the viola and violoncello, and with high-pitched harmonics in the violins (tr5 – 8:26ff.).

The third structure, C, begins with ascending pizzicati (easily heard in tr2 – 5:15ff. and tr3 – 1: 04ff.) and continues in uneven, fragmented repeating bars which, again and again, halt the music’s flow. It ends in a fast, descending, unison quintuplet figure which is quite distinctive, representing something of a break in the piece’s overall formal plan (first occurrence: tr2 – 0:00ff.). As dynamically pulsating and driving as the beginning of this structure would seem to be, its development—featuring short, explosive models of repetition—is all the more insistent. Again and again, all three modified structures are overlaid with a speaking gesture, heterogeneous figures which loosen up the rigid repeating patterns. “Speaking” and “whispering” are gesture typologies

which Furrer’s various compositions feature in highly diverse sonic permutations.

Circling, gliding, pulsing—fundamental aggregate states of motion contrast in these models, as do the graduations of regular and irregular metres and rhythms, or of driving and inert forms of motion. They are composed into a physically palpable sequence of accelerations and pauses, time which flows and hesitates.

Only with repetition do musical structures become recognizable, writes Arnold Schönberg in his *Fundamentals of Music Composition*. And a figure only becomes comprehensible as such when an element thereof is repeated. Furrer takes the principle of repetition and variation, the manifestation of memory, and plays with it in a complex montage of the multifariously varied material. “Repetition, here, represents an attempt to remember.” In the overall formal structure of the quartet, he first has the processual order of the three structures and their progressions explored from the end—starting, as described, in sonic and kinetic stasis, then running backwards into the (actual) beginning. As this occurs, in the second part, there follows the sequence of structures containing short elements mounted into one another, which contrast develops a strongly flowing current. Only the third part finally presents the sequence of larger, more coherent combinations, with the structures being run through one after the other.

But then, another surprising element is added: engraved into the first structure is a Protestant chorale in G major, which melody—from the year 1542—sets a (context-relevant) text based on that

of Psalm 22: “Du hörst mich nicht / Nachts finde ich keine Ruh’ / Denn Du verbirgst / Wie weh mir das auch tu’ / Dein Angesicht” [You hear me not / at night I find no peace / for you conceal / as much as it pains me / your countenance]. As soon as it appears in a recognizable form, it captivates one’s attention—as an exterritorial element that arose from the need “to add something simple and singable to this complex form, so that the whole thing does not end up being

just a formalistic experiment.” The simple shape of the chorale melody, with its clear harmonies, calls to mind the familiar and traditional. With this well-known musical material, memory suddenly takes on a whole new meaning—we (assuming “we” are members of this cultural sphere) reproduce memory. In an explicit way, this musical quotation is neither programmatically nor semantically loaded, and is nearly unique within Furrer’s œuvre.

(etwas zurückhalten) ----- zurückhalten

The musical score is for a string quartet, measures 81 to 85. It is written in 3/16 time. The score consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is characterized by dynamic markings of fortissimo (ff) and sforzando (sf). The score includes various performance instructions such as 'arco' (bowed), 'pizz.' (pizzicato), and 'tr.' (trill). There are also markings for 'etwas zurückhalten' (slightly hold back) and 'zurückhalten' (hold back). The score is marked with a '3/16' time signature and a '3/16' measure signature at the end of each staff.

Streichquartett Nr. 3 (bar 81–85) © Bärenreiter Verlag Kassel

The chorale is first introduced, hardly recognizable, at the exact chronological midpoint of the composition, towards the end of the form's central section: at the paralyzed, breathing conclusion of Structure A, that structure's high tremolo is replaced by the notes of the chorale (tr4 – 4:52ff.). They appear as harmonics in the highest possible register, first in the violin line and thereafter as a spherical, high-pitched glissando descending in chords in both the viola and violoncello. Thereafter, a full G-major chord—inserted into the circling cluster sounds of the beginning of A in the third part (tr5 – 0:17ff.)—makes the chorale clearly audible for the first time, effecting a surprise before getting lost in a noise-like continuation. Only several minutes later, then, does a shadow of the melody peel itself out of the middle voices, “breathlessly whispered”, soft and yet in exaggerated clarity (tr5 – 2:39ff.)—before once again being replaced by phases of motionless sound which finally lead to the highest violin tremolo via the collective breathing of the three lower instruments. Here, the form of the entire sequence of the first Structure A has been run through, and the recalled beginning is now actually a gesture of conclusion. The chorale appears again, hidden in “quasi-screamed” tutti chords (tr6 – 0:00ff.). Then, finally, as a great sigh: a dark glissando downward, *tasto/flautando* in the second violin, viola and violoncello (tr6 – 3:51ff. and tr6 – 6:29ff.). Like the figures that occasionally crop up in the conclusion, the chorale has now been reduced to a single gesture: to a sonant exhalation in G major.

“One can search and plumb the depths of one's mind for themes, but they appear as if of their own accord. One should—insofar as one isn't in danger of repeating oneself—take advantage of these to the fullest, for an author writes better when he uses that which, for whatever strange reason, is already present within him.” Thus advises Patricia Highsmith in a book on crime novel technique entitled *Plotting and Writing Suspense Fiction*. The physical experience of a composition, be it writing or listening, marks the end of the parallels between musical and narrative processes. Even so, their techniques of allusion, montage, motif development, creating and resolving tension, and surprise placement are similar to one another. So this quartet by Furrer, then, represents a work of “suspense fiction” that is highly individual indeed.

Beat Furrer's *Third String Quartet* was composed in 2004; its predecessors, written between 1984 and 1988, are products of an earlier creative phase. It was given its world première by the Arditti Quartet at the Witten Festival of New Chamber Music on 25 April 2004.

Suspense Fiction

Marie Luise Maintz

Le 3^e *Quatuor à cordes* de Beat Furrer débute sur une immobilisation : un frottement sans hauteur fixe, quelques sons durs, aigus et secs, de petits cognements, des vibrations, bruits isolés qui surgissent apparemment de façon aléatoire. Puis l'ensemble du processus se répète, on reconnaît une pulsation et le frottement est associé à une respiration, on perçoit des éléments insistants, des grincements, l'action se met en branle.

Ce début est une fin. Une pétrification se situe toujours à la fin. Beat Furrer commence donc la forme ample de son 3^e *Quatuor*, qui est en un seul mouvement et dure plus de cinquante minutes, sur un geste auparavant prévu pour la fin. C'est là un procédé qui reste abstrait pour l'auditeur, puisqu'il y a bien un début dans notre perception. Dès qu'une respiration se fait entendre, il y a début.

La structure pensée et ce qui résonne réellement représentent en somme, à partir d'un certain degré de complexité, deux dimensions totalement séparées de l'écriture ; les structures disparaissent en somme sous la pression des événements. Voici la genèse de cette forme complexe : « J'ai d'abord esquissé le processus évolutif d'une sonorité pour le découper ensuite en sections. J'ai ensuite lu ces sections à l'envers, et combiné dans une seconde partie les deux directions, l'une allant vers l'avant et l'autre vers l'arrière, pour rendre à la fin le processus dans son déroulement original, racontant donc l'histoire comme elle était à l'origine » (Beat Furrer). Le principe de construction fondamental de la narration inversée et le montage qui superpose deux directionnalités

produisent un grand récit global et ininterrompu. Le premier thème – mais aussi la structure pensée qui est à l'arrière plan – c'est l'idée du processus lui-même, la question de la perceptibilité d'une direction dans le mouvement et de son rapport aux moments où l'on piétine, où aucun but n'est visé.

Beat Furrer compare le principe de composition de son 3^e *Quatuor* à la narration d'un film raconté par un homme qui aurait perdu la partie de sa mémoire qui se rapporte aux événements récents et ne saurait plus qui a assassiné sa femme. Il déroule peu à peu l'histoire, sa mémoire se réveille par bribes, mais les souvenirs liés à l'histoire se mélangent aussi à des événements nouveaux. « En musique, le souvenir a une autre signification, même si l'on peut naturellement faire l'expérience de ce geste de la reconstitution et qu'on peut le développer. Dans la musique, ce seraient des passages dirigés ou sans direction reconnaissable, des points d'où l'on peut repartir de telle ou telle manière. Je me suis intéressé à ce que pourrait signifier la notion de processus, là où se produisent des attractions en musique. C'est pour cela que la pièce devait être longue aussi... ».

Furrer emploie dans ce quatuor trois structures fortement caractérisées et qui contrastent entre elles. Chacune est combinée avec des prolongements, des variations réalisées grâce à un développement. Celles-ci se superposent dans le cours du quatuor, selon le principe de montage déjà mentionné. Le 3^e *Quatuor* représente donc explicitement la tentative de partir d'un matériau musical extrêmement restreint pour élaborer, à travers la sonorité fusionnée des quatre cordes, une grande forme.

La première structure (A) insère des clusters joués tutti dans un continuum sonore, d'abord à la manière d'arpèges (page 3 – 0:25s.) puis avec des mouvements circulaires de l'archet et des glissandos d'harmoniques, enfin avec des figures plus ponctuelles et hétérogènes, que Furrer décrit par l'expression « en parlant » ou « en chuchotant ». C'est une évolution qui va de pans homogènes vers l'hétérogénéité, pour se figer progressivement et déboucher sur des sonorités bruitées, une simple respiration.

La seconde structure (B) consiste en lignes mu-

sicales : d'abord des sextolets ascendants, chromatiques ou en glissandos (pl.2 – 3:36s.). Eux aussi deviennent plus hétérogènes, plus « parlants », conduisant vers une immobilisation très proche de la première structure : « une étendue blanche et très vaste » avec des figures de respirations dans l'alto et le violoncelle et des harmoniques aigues aux violons (pl.5 – 8:26s.).

La troisième structure (C) commence avec des pizzicatos ascendants (très bien perceptibles à pl.2 – 5:15s. et pl.3 – 1:04s.), prolongés par des mesures répétées, impaires et hachées, qui frei-

nent toujours le flux musical. Elle s'achève sur une figure descendante et rapide en quintolet, jouée à l'unisson, parfaitement dessinée et qui fait office de césure au sein du déroulement global (première occurrence à pl.2 – 0:00s.). Si au début cette structure est dynamique et pulsée, allant de l'avant, elle devient au cours du développement plus répétitive, avec de courts modules d'explosions répétées. Régulièrement, toutes les trois structures modifiées se superposent à des gestes parlants, des figures hétérogènes qui brisent le carcan de la répétition. Ce caractère « parlant » ou « chuchoté » relève d'une typologie de gestes que Furrer emploie dans différentes compositions et sous des aspects sonores très divers.

Mouvements circulaires, glissés, pulsations – ce sont les formes fondamentales du mouvement lui-même qui s'opposent au sein de ces modèles, de même que des gradations de mètres et de rythmes réguliers et irréguliers, ou encore des types d'avancées et d'arrêts. Une fois composées elles permettent l'expérience physique d'un processus d'accélération ou d'arrêt, d'un temps fluide ou immobile.

Ce n'est que grâce à la répétition, écrit Arnold Schoenberg dans ses *Fondements de la composition*, qu'une forme (*Gestalt*) musicale devient reconnaissable. Nous ne pouvons saisir une figure en tant que telle que si un élément est répété. C'est avec ce principe de la répétition et de la variation, avec la mémoire activée, que Furrer joue dans le montage complexe d'un matériau métamorphosé de multiples manières. « La répétition est une tentative pour se souvenir... » La courbe ample du quatuor permet d'explorer le processus

combinant les trois structures et leur progression en partant tout d'abord de la fin – en commençant, comme on l'a dit, avec une pétrification sonore et dynamique, afin de retrouver le (véritable) début. S'enchaîne alors le déroulement des structures brèves et imbriquées par montage, qui développent par contraste une énergie d'attraction ; c'est seulement dans la troisième partie que l'on trouve des parcours plus longs où les structures sont successivement déployées.

Il s'y ajoute cependant un élément de surprise : un choral protestant en *so!* majeur est inséré dans la première structure, dont la mélodie, datée de 1542, accompagne le psaume 22 : « Tu ne m'entends pas/La nuit je ne trouve aucun repos/car tu caches/malgré ma douleur/ta face devant moi ». Dès que l'auditeur le reconnaît, ce choral focalise toute son attention – c'est un élément étranger, répondant au désir « d'ajouter à cette forme complexe quelque chose de simple et de chanté, afin qu'elle ne reste pas uniquement une expérience purement formelle ». La sobriété de la mélodie, avec son harmonisation claire et évidente, évoque un élément qui nous est familier depuis longtemps ; soudain, la mémoire revêt un sens tout autre grâce à ce *topos* – nous reproduisons (pour autant que nous faisons partie de cette culture-là) un souvenir. Citation liée à aucun programme ni aucune signification, ce geste est presque unique dans l'œuvre de Furrer.

Le choral, à peine reconnaissable d'abord, est introduit exactement au milieu de la composition, vers la fin de la section centrale : à la fin de la structure A, avec ses respirations figées, le trémolo dans le suraigu est remplacé par cette mélo-

die (pl.4 – 4:52s.). Ses hauteurs sont données par les harmoniques dans le registre suraigu, d'abord par la ligne des violons, puis dans un glissando descendant « sphérique », et les accords de l'alto et du violoncelle. Un plein accord de sol majeur, enchâssé dans les clusters du début de A dans la troisième partie (pl.5 – 0:17s.), produit pour la première fois une surprise, mais l'apparition se perd aussitôt dans un prolongement bruitiste. Quelques minutes plus tard seulement se dessine dans les voix médianes l'ombre « soufflée » de la mélodie (pl.5 – 2:39s.), douce et pourtant d'une extrême précision, interrompue de nouveau par des phases où les sonorités se figent, pour aboutir finalement sur le souffle collectif des trois instruments graves et un trémolo suraigu du violon. Le déroulement formel de la structure A est entièrement alors parcouru et le début remémoré devient maintenant un véritable geste final. Le choral apparaît encore une fois, dissimulé dans des accords de tutti « quasi hurlés » (pl.6 – 0:00s.). Enfin, tel un grand soupir, apparaît un sombre glissando descendant au violon 2, à l'alto et au violoncelle, joué *tasto/flautato* (pl.6 – 3:51s. et pl.6 – 6:29s.). Tout comme les événements ponctuels de la fin, le choral est réduit à un seul geste, une expiration sonore en sol majeur.

« On ne peut pas se mettre à la recherche de thèmes, ou les ruminer, ils apparaissent d'eux-mêmes. Il faut – à moins qu'on risque de se répéter – les exploiter pleinement, car un auteur écrit mieux quand il utilise ce qui, pour on en sait quelle raison étrange, gît au fond de lui ». Voilà le conseil que Patricia Highsmith donne dans le livre consacré à la technique du roman policier, *Plotting and Writing Suspense Fiction*. Dans l'expérience concrète d'une composition, que ce soit en la jouant ou en l'écoutant, le parallèle entre processus musicaux et narratifs rencontre ses limites, même si les techniques de l'allusion, du montage, du développement des motifs, de la manière de nouer et dénouer la tension, du placement des surprises sont comparables. Avec son quatuor, Furrer élabore une suspense fiction d'un genre autre.

Le 3^e *Quatuor à cordes* de Beat Furrer a été composé en 2004, alors que les œuvres relevant du même genre datent d'une phase bien antérieure (1984 et 1988). Il a été créé le 25 avril 2004 au Festival de Witten par le Quatuor Arditti.

Beat Furrer

Wurde 1954 in Schaffhausen/Schweiz 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.

Eine Gastprofessur für Komposition nimmt er seit 2006 an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt wahr. 2004 erhielt er den Musikpreis der Stadt Wien, seit 2005 ist er Mitglied der Akademie der Künste in Berlin. 2006 wurde er für *FAMA* mit dem Goldenen Löwen bei der Biennale Venedig ausgezeichnet.

Im März 2010 Uraufführung seines Musiktheaters *Wüstenbuch* nach Texten von Händl Klaus, Ingeborg Bachmann, Antonio Machado und Lukrez sowie Papyrus Berlin 3024 in Basel.

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.

He has been guest professor in composition at the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt since 2006. In 2004 he was awarded

the Music Prize of the City of Vienna, and in 2005 became a member of the Academy of Arts in Berlin. He was awarded the Golden Lion at the Venice Biennale in 2006 for his work *FAMA*.

In march 2010 worldpremiere of his musical theater *Wüstenbuch* after the texts of Händl Klaus, Ingeborg Bachmann, Antonio Machado and Lukrez plus Papyrus Berlin 3024 in Basel.

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.

Dès 2006, il est professeur de composition invité à l'Ecole supérieure de Musique de Francfort. Il a reçu le Prix de musique de la Ville de Vienne en 2004 et est membre de l'Académie des Arts de Berlin depuis 2005. L'année suivante, son opéra *FAMA* a été couronné par un Lion d'Or à la Biennale de Venise.

En 2010 aura lieu la création de son œuvre scénique *Wüstenbuch* (« Livre du désert ») d'après des textes de Klaus Händl, Ingeborg Bachmann, Antonio Machado et Lucrèce, ainsi que Papyrus 3024 à Bâle.



KNM Berlin

Das KNM Berlin steht für die lebendige, aktuelle Musikszene der Metropole Berlin. 1988 von Juliane Klein, Thomas Bruns und weiteren Studenten der Hochschule für Musik Hanns Eisler im damaligen Ostteil der Stadt gegründet, wird es heute von dreizehn Musikerpersönlichkeiten aus ganz Deutschland, Großbritannien, Niederlanden und der Schweiz geprägt. Der künstlerische Ansatz „Neue Musik geht nicht nur Musiker und

Komponisten etwas an“ führte zu einer aktiven und intensiven Musizierhaltung, die sich sowohl programmatisch als auch im direkten Kontakt zum Publikum vermittelt. Europaweit sowie in den USA und Südamerika präsentiert das Ensemble Kompositionen, Konzertinstallationen oder Konzertprojekte, die in enger Kooperation mit Komponisten, Autoren, Dirigenten, Künstlern und Regisseuren aus aller Welt entstehen. Getragen

werden die Programme von der Neugier auf das Unbekannte, von der Auseinandersetzung mit den wesentlichen Themen unserer Gegenwart.

Künstlerische Heimat des KNM ist das kreative Berlin. Hier arbeitet das Ensemble beispielsweise mit Komponisten wie Mark Andre, Georg Katzer, Chris Newman, Helmut Oehring, Dieter Schnebel oder Dirigenten wie Roland Kluttig zusammen, die die Ensembleästhetik nachhaltig beeinflussten. International bekannt wurde das Kammerensemble Neue Musik Berlin nicht nur durch seine Gastspiele zu den wichtigen europäischen Musikfestivals wie ars musica Brüssel, den Donaueschinger Musiktagen, dem Festival d'Automne à Paris, der MaerzMusik, musica Strasbourg, settembre musica Torino, dem UltraSchall - Festival für neue Musik, den Wiener Festwochen oder Wien Modern, sondern auch durch seine Eigenproduktionen wie *HouseMusik* oder *space+place*. Im Herbst 2007 präsentierte das KNM ein mehrstündiges Konzertevent in der Carnegie Hall, New York City.

2002 beschlossen die Mitglieder des KNM, auch in kleineren Kammermusikformationen zu arbeiten. So entstand 2004 auch das „KNM Quartett“, in dessen spezielles Repertoire bisher Arbeiten von Beat Furrer, Helmut Lachenmann, Alvin Lucier, Olga Neuwirth, Marco Stroppa, Giacinto Scelsi und Ivan Wyschnegradsky Eingang fanden.

Seit 2008 ist das KNM Berlin Partner im ohrenstrand.net. Das KNM wird unterstützt durch die Kulturverwaltung des Landes Berlin und die Kulturprojekte Berlin GmbH. Ausgewählte Projekte wurden nachhaltig durch den Hauptstadtkulturfonds und die Kulturstiftung des Bundes gefördert.

KNM Berlin represents the quintessence of Berlin's lively, present-day music scene. Founded in 1988 in the then-eastern part of the city by Juliane Klein, Thomas Bruns and other students of the Hanns Eisler Academy of Music, the ensemble and its music making are presently characterized by thirteen musical personalities from all over Germany as well as from Great Britain, the Netherlands and Switzerland. Their artistic approach, in keeping with the idea that “contemporary music is more than just something for musicians and composers,” has led to an active and intense way of making music which makes itself felt both programmatically and in the ensemble's direct contact with audiences. Europe-wide, as well as in the USA and South America, the ensemble presents compositions, concert installations and concert projects that arise in close cooperation with composers, authors, conductors, artists and stage directors from all over the world. These programs are founded both on curiosity about the unknown and on how they relate to significant themes of our present day.

The artistic home of the KNM is the creative city of Berlin. There, the ensemble works with composers including Marc Andre, Georg Katzer, Chris Newman, Helmut Oehring and Dieter Schnebel, and with conductors such as Roland Kluttig, all of whom have had a lasting influence on the ensemble's aesthetic.

KNM, or Kammerensemble Neue Musik Berlin [Chamber Ensemble Contemporary Music Berlin], became known internationally not only via its guest appearances at the most important European music festivals such as ars musica Brussels,

the Donaueschinger Festival, Festival d'Automne à Paris, MaerzMusik, musica Strasbourg, settembre musica Torino, the UltraSchall Festival, the Vienna Festival and Wien Modern, but also with its own productions such as *HouseMusik* and *space+place*. In the autumn of 2007, the KNM presented a several-hour concert event at Carnegie Hall in New York City.

In 2002, the members of KNM decided to also begin working in smaller chamber formations. 2004 gave rise to the KNM Quartet, which special repertoire has so far included works by Beat Furrer, Helmut Lachenmann, Alvin Lucier, Olga Neuwirth, Marco Stroppa, Giacinto Scelsi and Ivan Wyschnegradsky.

Since 2008, KNM Berlin has been a partner of ohrenstrand.net. KNM is supported by the Cultural Administration of the Federal State of Berlin and KulturProjekte Berlin GmbH. Selected projects have been provided with long-term financial support by Berlin's Capital Culture Fund and the German Federal Cultural Foundation.

L'ensemble KNM Berlin symbolise la scène si vivante de la musique contemporaine dans la métropole allemande. Fondé en 1988 par Juliane Klein, Thomas Bruns et d'autres étudiants de la Hochschule für Musik Hanns Eisler, alors dans la partie est de la ville, il est marqué aujourd'hui par treize personnalités musicales venant de toute l'Allemagne, de Grande-Bretagne, des Pays-Bas et de la Suisse. Le point de départ initial – « la musique contemporaine ne concerne pas seulement les musiciens et les compositeurs » – a produit une attitude active et intense, qui se traduit à la fois

dans la programmation et dans le contact direct avec le public. Le KNM présente en Europe, mais aussi aux Etats Unis et en Amérique du Sud, des compositions, des installations ou projets sonores en coopération étroite avec des compositeurs, auteurs, chefs d'orchestre, artistes et metteurs en scène du monde entier. Les programmes découlent de la curiosité pour l'inconnu et du désir de se confronter aux thèmes essentiels de notre époque. Artistiquement, l'ensemble est ancré dans la scène de la création berlinoise. Il y travaille par exemple avec des compositeurs comme Mark Andre, Georg Katzer, Chris Newman, Helmut Oehring, Dieter Schnebel, et des chefs comme Roland Kluttig, qui ont profondément influencé l'esthétique de l'ensemble.

La renommée internationale du Kammerensemble Neue Musik Berlin Berlin s'est construite grâce à des invitations aux festivals européens importants, ars musica, Bruxelles, Donaueschinger Musiktage, Festival d'Automne à Paris, der MaerzMusik, musica, Strasbourg, settembre musica Torino, UltraSchall - Festival für neue Musik, les Wiener Festwochen ou Wien Modern, mais également suite à ses productions propres, comme *HouseMusik* ou *space+place*. À l'automne 2007, le KNM a présenté un événement de plusieurs heures au Carnegie Hall, New York.

En 2002, les membres du KNM ont décidé de travailler également en formation de musique de chambre. Ainsi est né en 2004 le KNM Quartett, dont le répertoire comprend actuellement des œuvres de Beat Furrer, Helmut Lachenmann, Alvin Lucier, Olga Neuwirth, Marco Stroppa, Giacinto Scelsi et Ivan Wyschnegradsky.

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

*English translation: Christopher Roth
Traduction française : Martin Kaltenecker*

PETER ABLINGER

Voices and Piano

Nicolas Hodges

0013082KAI**BEAT FURRER**

Konzert für Klavier und Orchester

Nicolas Hodges
WDR Sinfonieorchester Köln
Peter Rundel
kammerensemble
neue musik berlin ...**0012842KAI****BEAT FURRER**

Beghären / Musiktheater

Petra Hoffmann · Johann Leutgeb
Vokalensemble NOVA
ensemble recherche · Beat Furrer
Reinhild Hoffmann
Zaha Hadid · Patrik Schumacher
Anna Eiermann · Reinhard Traub**0012792KAI**

DVD

BEAT FURRER

FAMA

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

Beghären

Petra Hoffmann
Johann Leutgeb
Vokalensemble NOVA
ensemble recherche
Beat Furrer**0012432KAI**

2CD

BEAT FURRERDrei Klavierstücke
Voicelessness. The snow
has no voice
Phasma

Nicolas Hodges

0012382KAI**BEAT FURRER**Aria
Solo
GaspraPetra Hoffmann
Lucas Fels
ensemble recherche**0012322KAI****BEAT FURRER**Stimmen · Face de la chaleur
Quartett · Dort ist das MeerRSO Wien · Beat Furrer
SWR Vokalensemble Stuttgart
Rupert Huber
Schlagquartett Köln
Wiener Konzertchor**0012272KAI****BEAT FURRER**Nuun
Presto con fuoco
still
PoemasKlangforum Wien
Peter Eötvös
Sylvain Cambreling**0012062KAI**CD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>© & © 2010 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com**KAIROS**