



BEAT FURRER (*1954)

CD1

Wüstenbuch (2009)

Music Theatre based on texts by Händl Klaus, Ingeborg Bachmann,
Antonio Machado, Lukrez and of Papyrus Berlin 3024

1	Scene I	8:58	7	Scene VIII	5:25
2	Scene II	5:19	8	Scene IX	5:36
3	Scene III	3:40	9	Scene X - Lotofagos	9:23
4	Scene IV	5:28	10	Scene XI	10:14
5	Scene V	7:09	11	Scene XII	3:54
6	Scene VII	3:09			

TT: 68:17

Klangforum Wien · Beat Furrer *conductor*

Tora Augestad *soprano* · Hélène Fauchère *soprano* · Sébastien Brohier *baritone*

Isabelle Menke *actress* · Olivia Grigolli *actress* · Catriona Guggenbühl *actress*

Bettina Stucky *actress* · Carina Braunschmidt *actress* · Ueli Jäggi *actor*

Rehearsing: Solistes XXI, Rachid Safir · Staging: Christoph Marthaler

Stage design: Duri Bischoff · Costumes: Sarah Schittek

Light design: Ursula Degen · Production: Gerhard Alt

Musical assistance: Giuliano Betta · Dramaturgy: Ute Vollmar

Berlin version · Cut by Beat Furrer

Recording: Deutschlandradio at Festival MaerzMusik

Recording venue and date: Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, 26–28 March 2010

Recording supervisor: Michael Jaeckel


Recording engineers: Detlef Rebenstorf, Ralf Willner

Mastering/cut: Eckhard Glauche, Christoph Amann

Final mastering: Christoph Amann

Publisher: Bärenreiter Verlag

Commissioned by: Theater Basel, MaerzMusik / Berliner Festspiele,
Wiener Festwochen and supported by Ernst von Siemens Musikstiftung

 ernst von siemens
musikstiftung

**THEATER
BASEL**

Deutschlandradio 

- | | | | | |
|---|---|-------|--------------------------------|-----|
| 1 | ira-arca (2012)
<i>for bass flute and double bass</i> | 12:34 | Erste Bank Kompositionsauftrag | CD2 |
| 2 | Lied (1993)
<i>for violin and piano</i> | 8:59 | | |
| 3 | Aer (1991)
<i>for piano, clarinet and violoncello</i> | 7:05 | TT: 28:38 | |

- | | |
|---|---|
| 1 | Eva Furrer <i>bass flute</i> · Uli Fussenegger <i>double bass</i> |
| 2 | Vladislav Pesin <i>violin</i> · Mikhail Dubov <i>piano</i> |
| 3 | Trio Catch |

1,3 Recorded by WDR; 2 Recorded by Moscow Contemporary Music Ensemble (MCME)
 Recording venues and dates: 1 WDR Sendesaal Köln, Germany 13 December 2012;
 2 Recording Studio of the Russian Academy of Choir Art, 30 June 2013;
 3 Studio Stolbergerstraße, Köln, Germany, 20 June 2013
 Recording supervisors: 1 Michael Peschko; 3 Christian Schmitt, Harry Vogt
 Recording engineers: 1 Reiner Kühl, Thomas Kupilas; 2 Alexander Volkov;
 3 Rolf Lingenberg
 Mastering/cut: 1 Michael Peschko; 2 Alexander Volkov
 Final mastering: Christoph Amann
 Publishers: 1 Bärenreiter Verlag; 2,3 Universal Edition

- 1 *Commissioned by: Erste Bank Kompositionsauftrag*
 2 *Commissioned by: Kölner Philharmonie for Thomas Zehetmair and Siegfried Mauser*

Special Thanks are extended to Hester Diamond and Theater Basel
 for their cooperation and support in realizing this project.

Co-production: Erste Bank, Klangforum Wien

Hauptsponsor
ERSTE BANK
 Mehr WERT Sponsoring

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH
 KUNST

СКЭ
 austromechna®

klangforum Wien

WDR THE COLOGNE
 BROADCASTS

Московский
 ансамбль
 Современной
 музыки
**moscow
 ensemble**

CD1

Wüstenbuch

Tora Augestad *soprano*
Hélène Fauchère *soprano*
Sébastien Brohier *baritone*

Klangforum Wien

Eva Furrer *flute*
Vera Fischer *flute*
Markus Deuter *oboe*
Olivier Vivarès *clarinet*
Bernhard Zachhuber *clarinet*
Lorelei Dowling *bassoon*
Gerald Preinfalk *saxophone*
Christoph Walder *horn*
Anders Nyqvist *trumpet*
Andreas Eberle *trombone*
Annette Bik *violin*
Sophie Schafleitner *violin*
Gunde Jäch-Micko *violin*
Dimitrios Polisoïdis *viola*
Benedikt Leitner *violoncello*
Uli Fussenegger *double bass*
Krassimir Sterev *accordion*
Lukas Schiske *percussion*
Björn Wilker *percussion*
Florian Müller *piano*

Beat Furrer *conductor*

Solistes XXI *vocal ensemble*

CD2

ira-arca

Eva Furrer *bass flute*
Uli Fussenegger *double bass*

Lied

Vladislav Pesin *violin*
Mikhail Dubov *piano*

Aer

Trio Catch

Boglárka Pecze *clarinet*
Eva Boesch *cello*
Sun-Young Nam *piano*

♩ = 7/2

Fl 1
Fl 2
Cb
Cl
B-Cb
Bariton
Sax
Tj
Cln
Cln
Tj
Tbn
Stimme
Alk
1
2

Fl 1: < k > ont, < hu >

Fl 2: < hu >

Bariton: subitane

Cln: can wert

Tj: can wert wei-wet

Tbn: can wert wei-wet

Stimme: [gesprachen] weil ich seit

Alk: kein hörler [atmend], [Reihsteck], kein hörler [atmend]

Perc: Halbeschnee

Dynamic markings: ppp, p, mf, f, < hu >

Articulations: accents, slurs, breath marks

Die Stimmen des Nichts. Beat Furrers *Wüstenbuch*

Marie Luise Maintz

„Was suchst du in dieser Wüste, sagte die Stimme in der Wüste, in der nichts zu hören ist. Warum bin ich so verlassen. Warum ist das rote Meer so voll von Haien, der grausamsten Tiere voll? Und die Stimme antwortet nicht, da es in der Wüste still ist.“ In den Notizen ihrer 1964 unternommenen Ägyptenreise, ihrem „Wüstenbuch“, beschreibt Ingeborg Bachmann ein Erlebnis am Roten Meer, am Rande der Wüste: eine schwarze Kontur am Horizont hält sie für die Erscheinung eines Gottes. Der schwarze Strunk entpuppt sich als Silhouette eines gestrandeten Seetiers. Durch Bachmanns vielfache Variationen über ein Thema mäandert ein Zitat aus T.E. Lawrences *Die sieben Säulen der Weisheit*: „Die arabische Wüste ist von zerbrochenen Gottesvorstellungen umsäumt...“.

Die Konfrontation mit der umfassenden Fremdheit, Leere, Isolation, Zeit- und Geschichtslosigkeit, der Todesnähe wird zum dramatischen Konzept von Beat Furrers sechstem Musiktheater *Wüstenbuch* (2009). Die Wüste als Ort des Nichts ist zugleich Projektionsfläche, voll von Geschichte. Beat Furrer nähert sich in *Wüstenbuch* der Vorstellung von einem Drama ohne Handlung, einer Szenerie puren, zuständigen Seins. Angesichts dieses ortlosen Orts ist der Mensch auf sich selbst zurück geworfen. „Was suchst du in dieser Wüste, in dieser einzigen Landschaft, die nichts zu sagen versucht.“ (Bachmann). Berühmte Ägyptenreisende wie

Flaubert oder auch Bachmann bereisten die Wüste auf der Suche nach Heilung, nach Befreiung von Krankheit oder Trauma. In seinem Musiktheater lässt Beat Furrer eine Dramaturgie kulminieren, die jenes zuständige Verharren mit Geschichte auflädt.

Seit dem Musiktheater *Begehren* (2003) arbeitet Furrer mit einer Technik der Inklusion, einer Konzeption der Gleichzeitigkeit: Die Vorstellung der auf einen Moment komprimierten Erzählung wird musikalisch in einer komplexen Matrix komponiert, die gleichsam in Raum und Zeit projiziert wird, Linienfiguren und Bewegungsmodellen, die übereinander gelagert und durch Filter hervorgeholt oder ausgeblendet werden. Mit *Wüstenbuch* findet dieses gleichzeitig Anwesende allen Geschehens, man könnte auch sagen: Ewige, das Beat Furrer im Über-einanderlegen von textlichen und klanglichen Schichten komponiert, einen extremen Assoziationsraum.

Eines der zentralen musikalischen Themen von *Wüstenbuch* ist die Durchdringung von Musik und gesprochener Sprache. Zum einen lässt die Partitur offene Stellen für Sprechtexte, zum anderen wird Sprechen in musikalische Struktur verwandelt. Die Begegnungen mit der Stimme, die Wahrnehmung der eigenen Stimme als Fremdes über das Gehör, die Auslöschung der Stimme durch die Sprache sind Spielarten dieser Durchdringung.



Ausgangspunkt für Furrers Arbeit an *Wüstenbuch* waren altägyptische Texte, auf die der Ägyptologe Jan Assmann den Komponisten aufmerksam machte. In das Werk eingeflossen ist schließlich das „Gespräch eines Mannes mit seinem Ba“, der berühmte Papyrus Berlin 3024. Die diesseitige Seele, Ba, die den Menschen zu Lebzeiten begleitet und ihn im Tod verlässt, diskutiert mit ihrem „Ich“, das in größter Verzweiflung von seiner Einsamkeit berichtet, und versöhnt es mit der Vorstellung vom Tod. Das Gespräch mündet in eine hochpoetische Vision vom Tod als Heimkehr. „Der Tod steht heute vor mir, wie wenn ein Kranker gesund wird ...“ Die Frage nach dem Tod, der für die Ägypter gleichbedeutend mit dem Vergessen ist, und dem ganz Fremden wird zu einer Schicht der Komposition. Die Angst vor dem Vergessen ließ jene Hochkultur entstehen, deren Monumente heute noch für uns sichtbar sind – das Reich des Todes, von den Ägyptern auf der westlichen Seite des Nils angesiedelt. Auch dies ist eine Projektion von Geschichte: Die Wüste ist voll davon, von Wegmarken untergegangener Kulturen. In *Wüstenbuch* wird eine Erzählung einer Reise in die Wüste aus verschiedenen Textschichten zusammengesetzt: Szenen aus Ingeborg Bachmanns gleichnamigem Fragment sind mit einem Text und Szenario von Händl Klaus verschränkt, hinzu treten antike Texte von Lukrez, Apuleius, der Papyrus Berlin 3024 und Lyrik von Antonio Machado und José Ángel Valente. Ingeborg Bachmann stellte in einem *Wüstenbuch* betitelten Konvolut Szenen einer 1964 unternommenen Reise nach Ägypten zusammen

und plante, diese mit Eindrücken aus der Großstadtwüste Berlins zu verschränken. In weiteren Fassungen werden die Erlebnisse immer wieder neu ausgearbeitet, etwa einem „Ägyptische Finsternis“ überschriebenen Kapitel des Fragments Das Buch *Der Fall Franza*, und sind Teil ihres großen Romanprojekts *Todesarten*. Darin werden die „Fälle“ von Frauen aufgerollt, die im scheinbaren Schutz einer Ehe oder Beziehung von ihren Partnern zerstört werden. Motive aus den Fragment gebliebenen Projekten flossen in ihren Roman *Malina* ein, der Teil des *Todesarten*-Zyklus ist.

Bachmann reiste als Kranke, Versehrte, in der Folge des Bruchs mit Max Frisch gedemütigte und beinahe zerstörte Frau. Frisch hatte sie über Jahre hinweg als Beobachtungsobjekt und Vorlage für eine Romanfigur benutzt, mithin Intimstes der Öffentlichkeit preisgegeben. Bachmanns Reise in die Wüste hatte Züge einer Läuterung und Rückkehr ins Leben. Das dokumentieren Szenen wie ihre Reise nach Wadi Halfa im Sudan, unmittelbar bevor die Stadt für den Assuan-Staudamm geflutet wurde: Elementare Erfahrungen wie Hunger, Durst, ein schweigendes Essen mit anonymen Wohltätern machten ihr die eigene Lebendigkeit bewusst. Vor allem aber war ihre Reise eine Begegnung mit Phantomen und Opfern: Die als Leichenschändung empfundene Ausstellung von Mumien im Ägyptischen Museum, die Schilderung einer wahnsinnigen Frau, die wie ein Tier am Strick an ihren eigenen Haaren durch die Stadt gezogen wird, die Begegnung mit dem Phantom am Roten Meer.

Eine weitere Folie von Furrers *Wüstenbuch* ist ein Libretto, das von dem österreichischen Dichter und Dramatiker Händl Klaus ausdrücklich als „Geröllhalde“ für das Musiktheater geschaffen wurde. Szenen, in denen zwei einander nahestehende Frauen, enge Freundinnen etwa, sowie ein Mann sprechen – jeweils als Sprech- und Singstimme sowie als Doppelgänger gedacht. Der Dialog findet, so Händl Klaus, gedanklich „an einer Membran zwischen Dies- und Jenseits“ statt, in stets größter Bedrohung, Gefährdung, hoch gespannt und in gleißender Hitze empfunden. Ausgangspunkt ist eine prekäre Befindlichkeit, etwa durch einen Unfall verursacht, „Es könnte brennen ... sieh mich an ... gib mir ein Zeichen ...“ wird in der II. Szene geschrien, gedacht vor dem Hintergrund einer „entzündlichen“ Situation, unmittelbar vor einer Explosion, dem Ausgelöschwerden. In dieser Todeszone versucht die eine zu retten, die andere ist schon über die Grenze gegangen, beide wollen einander zu sich ziehen. „An dieser Nahtstelle zwischen Dies- und Jenseits ergibt sich unbedingte Kommunikation – die Seele ist ‚wesentlich‘ geworden, man ist in einen ‚entzündlichen Zustand‘ geraten. Und so ist auch die Sprache von diesem Empfinden des Drüben an die ‚Grenze‘ getrieben, durchlässig.“ (Händl Klaus) Die Dialoge sind ein stark rhythmisiertes Ineinander von Sätzen oder Satzfragmenten. Die Sprecherinnen nehmen einander das Wort aus dem Mund. Die Sätze der Männerstimme sind syntaktisch verschraubt, wie ausformulierte Gedankenwindungen. Die Temperatur der Texte ist hoch, sie sprechen von der Gefahr, verwun-

det zu werden, und extremen Sinnesempfindungen: „Mein Gesicht liegt wund, mein Mund öffnet sich nicht mehr...“ (Szene VIII).

„Auf der Suche nach dem Fremden, das es eigentlich nicht mehr gibt“, so umreißt Beat Furrer das Thema von *Wüstenbuch*. „Der Nächste ist der Fremde, der neben Dir wohnt. Aber den Fremden im Sinne von einem Bewohner des anderen Raumes gibt es nicht mehr. Die Wüste ist der Zerfall dieser Struktur, der Nicht-Ort. Der Ort wird aufgelöst durch das ständige Reisen heute. Für diese Ortlosigkeit ist die Wüste eine Metapher, für die Auflösung sozialer Strukturen. Es war schon bei den Alten so, dass sie den Nicht-Ort, den Tod, auf der anderen Seite des Nils in der Wüste gesehen haben. Für uns ist es das absolute Vergessen sozialer Verantwortung und Strukturen, die Zerstörung des Raumes. ... Immer wieder die Versuche, sich zu erinnern. In dieser Wüste gibt es einige Fragmente einer vergangenen stabilen Kultur, die diese Raserei und Geschwindigkeit noch nicht gekannt hat. Das sind nur noch Fragmente, die wir versuchen zu entziffern. Die Protagonisten versuchen, etwas zu entziffern, zu lesen, was nicht mehr lesbar ist.“

Eine Reise in zwölf Stationen bildet eine Art inneres Szenario von *Wüstenbuch*. Viele Ägyptenreisende, so auch Bachmann, reisen von Kairo durch die Wüste ans Rote Meer, dann nilaufwärts bis in den Sudan. Menschen auf der Suche nach dem Fremden, nach den Ursprüngen der Kultur, begegnen den Fantasmen der Vergangenheit. Die Komposition vollzieht sich als eine

Entwicklung hin zum äußersten Vergessen. Sie gipfelt im Ausgesetztsein in der Wüste und dem Verlust jeglicher Erinnerung in Szene X und im Zerfall des Identitätsgefühls in Szene XI. Das Subjekt ist ausgelöscht, Teil eines abstrakten Kosmos, in dem nur noch physikalische Teilchen einen Tanz von Anziehung und Abstoßung vollziehen. Im Abgesang der Szene XII scheint die ferne Utopie von einem bloßen Miteinander, Menschsein auf.

Aus den Bedeutungsschichten, die übereinandergelagert die musikalische Erzählung ergeben, wird auch das musikalische Material gewonnen, Klanglichkeit und Gesten entstammen der Sprache der verwendeten Texte. Das Vergessen wird in Szene X, dem Höhepunkt und zugleich Nullpunkt der Komposition, als eine Art musikalisches Buchstabieren erfahrbar gemacht, als habe jemand die Sprache verloren und versuche in der Wiederholung von Silben, sich zu erinnern – eine einsame Stimme des Soprans, die vom Klang des Kontrabasses umgeben wird. Der Text von José Ángel Valente „Wir waren in einer Wüste, umgeben von unserem eigenen Bild, das wir nicht wieder erkannten. Wir hatten die Erinnerung verloren ...“ wird zum zentralen Manifest der Zeitlosigkeit und gleichzeitig zum Thema der musikalischen Gestaltung. Die entstehende Pulsation der Stimme verbindet sich mit Interferenzen des Kontrabasses und geht schließlich darin auf, in einem schwebenden Zustand der Unendlichkeit. Dieses überzeitliche Bild wird fortgeführt in Bewegungsmustern des großen Chorbildes XI, das eine nüchterne Schilderung vom Tanz der Elementarpartikel aus

Lukrez' *De rerum natura* mit einem exaltierten Gesang des Baritons kombiniert. Wie ein musikalisches Bild jenes Begriffs von Zeit, den die Ägyptologen als unverwandelbare Dauer, Ewigkeit beschreiben, wirkt dieses Fest, dem eine Schilderung Bachmanns von einem Haschischrausch, in dem sich ihr Körper vervielfältigt, entgeggestellt wird. Die Utopie am Schluss, Bachmanns Grenzerfahrung in Wadi Halfa, wird in die Fermaten einer absteigenden Melodie der Kontrabassklarinetten gesprochen.

Doppelgängerfiguren, Phantome gehören zum Personal von *Wüstenbuch*, musikalisch thematisiert im Spannungsfeld von Gesangs- und Sprechstimme. Musikalischer Prozess ist eine Entwicklung vom Gesprochenen und dem instrumentalen Gesungenen, also der Abwesenheit der Stimme, über die Kombination vielfältiger vokaler Formen bis hin zum reinen solistischen Gesang. Schon in der ersten Szene ist die Aufspaltung, die schließlich im Zerfall des Individuums im Chorbild XI gipfelt, in der Doppelung von Sprechstimme und ihrem instrumentalen Abbild greifbar. Die Szenerie „beginnt fiebrig, von gleißendem Morgenlicht ausgelöst“ (Händl Klaus) – eine Stimme auf einer Fahrt durch die Wüste. Der Text spricht vom bevorstehenden Tod und verschraubt einen Schlüsselsatz in Bilder von Helligkeit und Hitze: „Weil ich dich sehe, sehe ich, dass du in der nächsten Stunde gehst, wie ich sehe.“

Aus der Klanglichkeit des Schreiens zweier Stimmen ist das Gellen der Szene II entwickelt, gedanklich steht die Konfrontation mit dem Fremden in Gestalt eines verhüllten Gesangs im

Hintergrund. In Szene III vollzieht der vom Chor gesungene Text von Apuleius das Überschreiten der Schwelle zum Tod. Ein ungeheuerliches Moment, das Aufscheinen der Sonne im Jenseits, wird in einem Prozess der Verdichtung erreicht, gleichzeitig spricht der exaltierte Sprechgesang des Baritons von höchster Gefährdung. Szene IV beschreibt die Reise in die Erinnerung wiederum mit einem anderen Bild von Antonio Machado, das die Reste der Glut einer Liebe heraufbeschwört. Ein einfacher und doch weitgespannter Gesang in großen Intervallen und extremem Umfang von fast drei Oktaven. Szene V markiert einen Stillstand in flirrenden Streicherrepetitionen, der in der folgenden Szene aufgegriffen wird. Im verschlungenen Duett der Soprane in Szene VI wird wiederum Erinnerung beschworen, in drei Bildern und verschiedenen Haltungen vom Rufen bis zum Gebet. Es mündet in ein berückendes Unisono. Eine einfache zweistimmige Melodie des Chors in der Szene VIII öffnet wiederum ein Fenster in einen neuen Raum. In IX erscheint als gesprochener Text schließlich der Papyrus Berlin 3024 wie eine Versöhnung mit dem Fremden, das nun eingebettet in den mythischen Kontext ist – musikalisch ein Echo der ersten Szene.

Die Szenen wirken wie Fenster, die sich auf ein Geschehen hin öffnen. Die Zeit, das Nacheinander von Ereignissen wird gleichsam veräumlicht erlebbar. Insofern erweist sich der Blick in ein Haus oder Hotel, das die Uraufführungsinszenierung von Christoph Marthaler (Basel 2010) eröffnet, als ein kongeniales Bild.

Furrers Arbeitsweise der größten Offenheit bis zur szenischen Präsentation, in der ein Konzept immer weiter gedacht und geformt wird – der Textfassung, Kompilation, Komposition und bis hin zur szenischen Fassung – ermöglicht es, Entscheidungen auch dem Prozess der Inszenierung vorzubehalten. Für die gesprochenen Texte Ingeborg Bachmanns hält er offene Stellen in der Partitur vor, die erst im Zusammenhang mit dem szenischen Geschehen platziert werden. Insofern ist das gedruckte Libretto eine Materialsammlung, eine Absichtserklärung. Die Fülle der thematischen Klammern und vielfachen Sinnbezüge in Furrers *Wüstenbuch* lässt sich nur kurz anreißen. Da ist etwa jene überzeitliche Spaltung der Individualität in Szene XI, die man im Hinblick auf den Mythos vom Jenseitsgott Osiris und die Zerstückelung seines Körpers denken kann. Oder die Nähe der „entzündlichen“ Texte von Händl Klaus zu den Äußerungen Ingeborg Bachmanns, die sich in dem Ausdruck der großen Verletzlichkeit, der Empfindung ständiger Gefährdung berühren. Bachmanns intensive Auseinandersetzung mit der ägyptischen Kultur, auch durch ihre Reiselektüre, Egon Friedells *Kulturgeschichte Ägyptens*, ist als Motivwelt in ihrem einzigen veröffentlichten Todesarten-Roman *Malina* greifbar: so in der Konstruktion der Hauptfiguren als Doppelgänger, die sich mit der ägyptischen Vorstellung einer Teilung des Menschen in seinen Körper und seine Doppelgängerseelen Ka und Ba in Verbindung bringen lässt, und dem Motiv der Verbrennung, das im Roman als eine „Todesart“ auftaucht: „Ich muss aufpassen,

dass ich mit dem Gesicht nicht auf die Herdplatte falle, mich selbst verstümmele, verbrenne.“ Was von Friedell als *Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele* (das ist eben jener Papyrus 3024, der in Furrers *Wüstenbuch* eine zentrale Rolle spielt) ausführlich referiert

wird, ist die Tatsache, dass der Sprechende sich durch Verbrennung umbringen will und von seiner Seele umgestimmt wird – und dieses Motiv gewinnt im Hinblick auf die Umstände von Bachmanns Tod eine gespenstische Dimension.



Die Stimmen des Anderen: *ira-arca, Aer, Lied*

Marie Luise Maintz

Die Geschichte von Furrers Komponieren führt nach *Wüstenbuch* zu einer Zäsur: Seine *Studie für Klavier* (2011) und *Enigma V* für Chor a cappella (2012) sind Arbeiten über das Entstehen von Prozessualität. Das Nacheinander von Ein- und Ausatmen wird in *ira-arca* für Bassflöte/Flöte und Kontrabass (2012) titelgebend, der Prozess der Annäherung und Polarisierung von Klangtexturen komponiert.

Als formales Prinzip entwickelt Furrer in diesen Werken eine spezielle Schnitttechnik, eine Art strukturellen Kontrapunkt. Der Titel *ira-arca* bezeichnet, so der Komponist, „ein Gestaltungsprinzip der Inkamusiken. Jede Melodie ergänzt sich hoquetusartig abwechselnd aus quasi einatmenden und ausatmenden Teilen. Dies wird hier zum formalen Prinzip. *ira-arca* ist eine Studie über die Form und vielleicht noch etwas mehr.“ Gesten, Partikel, Klänge werden ineinander montiert, wiederholt, sequenziert oder variiert. In *ira-arca* entsteht der Prozess, die Dramaturgie des Stücks aus der Spannung von Klangphänomenen. Zu Beginn treffen sich die Instrumente in einem gemeinsamen Klangrepertoire, dem Geräuschhaften: *col legno* getupft im Kontrabass, tonlosen Atemgeräuschen in der Bassflöte, einem gemeinsamen heftigen Hauchen. Dann allmählich entwickelt sich das Geschehen in verschiedene Richtungen, ziend auf instrumentenspezifische Klänge bis zu einer Zuspitzung des Kontrastes, an dem sich die Ebenen ablösen. An dem Punkt größter Entfernung

wechselt das Blasinstrument in exklamativen Figuren zur hohen Flöte in C.

In dieser Komposition für Eva Furrer und Uli Fussenegger wird die kompositorische wie auch interpretatorische Differenzierungskunst der Instrumentalisten zur höchsten Virtuosität geführt, beide erzeugen ein enormes Spektrum an Farben. Die in zahlreichen Werken Furrers entwickelte mehrschichtige Spieltechnik der Instrumentalstimmen fordert von der Flöte Unabhängigkeit der Artikulation, Genauigkeit der Geräuschklänge und minutiöse Übergänge vom Geräusch zum Klang in den verschiedenen Überblasstufen, und im Kontrabass höchste Präzision im Flageolettbereich.

Gestalt und Abbild, Wiederholung und Verzerrung sind die musikalischen Themen dieser Werkgruppe ab 2011. Ein musikalisches Prinzip wird mit einem gedanklichen Inhalt konnotiert: „Das Phänomen des Verdoppelns, aber auch des Verzerrens in einem Schattenbild hat mich interessiert, und resultierend aus einem Ineinanderschneiden von Stimmen das Entstehen von Prozesshaftem“ formuliert er im Hinblick auf sein Chorwerk *Enigma V*, in dessen Text von Leonardo da Vinci es um Erscheinungen von Schatten und Abbildern geht. Letztlich werden als zwei Prinzipie die regelmäßige Wiederholung und die Verzerrung bzw. das *espressivo* gegeneinandergestellt. „Man wird Formen und Gestalten von Menschen und Tieren sehen, welche eben diesen Tieren und Menschen

folgen, wohin sie immer fliehen werden“ heißt es bei Leonardo. Inhalt wird Technik, wird Struktur, weiterentwickelt von Werk zu Werk.

Dass Beat Furrers Komponieren bei einem Erkunden des Grundsätzlichen seinen Ausgang nimmt, das im Hören vergegenwärtigt wird, zeigen zwei Kompositionen, die vor zwanzig Jahren entstanden sind. *Aer* für Klarinette, Violoncello und Klavier (1991) und *Lied* für Violine und Klavier (1993) thematisieren musikalische Aggregatzustände.

Der Titel von *Aer* verweist auf Gedanken der vorsokratischen Naturphilosophen, die als Ursubstanz alles Seienden die Luft annahmen: Diese Substanz „sei grenzenlos, aber nicht unbestimmt, sondern bestimmt: ... Sie sei unterschiedlich an Dünne und Dichte, entsprechend den Qualitäten der Dinge. Und gelockert werde sie Feuer, verdichtet Wind, dann Wolke, weiter durch noch stärkere Verdichtung Wasser, dann Erde, dann Stein. Alles Übrige aber entstehe aus diesem.“ Auch nehmen sie „eine ewige Bewegung an, in Folge deren auch die Umwandlung entstehe. Das sich Zusammenziehende und Verdichtende der Materie sei das Kalte, das Dünne und Schläffe dagegen das Warme... Aus Luft entstehe alles und in sie löse es sich wieder auf.“* Mit dieser Beschreibung könnte fast das Szenario von *Aer* skizziert sein: Das Luftinstrument Klarinette bildet ein klangliches Kontinuum, es durchmisst in schneller Bewegung und einer schier unendlichen Linie weite Räume. Cello und Klavier setzen einzel-

ne, punktuelle, oft geräuschhafte Einwüfe in heterogenen Spieltechniken hinein, als würde ein vielfältiges Instrumentarium klangliche Ereignisse in verschiedenen Räumen suggerieren. Analytisch betrachtet handelt es sich um eine Linie, die gemeinsam viermal gespielt wird, wobei sie in Cello und Klavier so gefilert ist, dass nur einzelne Momente durchscheinen. Doch führt die rasende Bewegung in einen Stillstand, die Musik gefriert in einem „Punkt der Erstarrung“. Erst verliert sich die Klarinettenlinie in repetierten Trillern in höchster Lage, zu einem mechanischen Pochen, auf der gedämpften e^{'''}-Saite erzeugt im Klavier, dann werden die Ereignisse immer weiter ausgedünnt. Im zweiten Teil erscheinen die Aggregatzustände neu organisiert, Mehrklänge der Klarinette leiten „sehr ruhig“ einen letzten Abschnitt ein, der erst Eruptionen bringt, dann in zunehmender Verzeinerung einen leisen Nachhall, als würde das Geschehen tatsächlich „in Luft aufgelöst“.

Lied ist einer der höchst seltenen Fälle, in den Beat Furrer explizit einen Bezug zur Musik anderer Komponisten formuliert, in diesem Falle zu Schubert. „Geige und Klavier finden kein gemeinsames Metrum – in ganz leicht unterschiedlichen Tempi nähern sie sich bzw. entfernen sich wieder voneinander. Klänge scheinen sich zu erinnern – das Anfangsmotiv aus Schuberts *Lied Auf dem Flusse (Winterreise)* scheint – ohne zitiert zu werden – wie aus der Ferne hörbar.“ Die beiden Instrumente sind mit unterschiedlichen Metrumsangaben und in verschiedenen Taktarten notiert, abschnittsweise „erstarrten“ sie an Fermaten, Haltepunkten. Insistierend wieder-

* (Simplicius über Anaximenes)

holte Linienfragmente wie Sekunden oder Terzschriffe in der Violine oder ein Quartklang im Klavier klingen tatsächlich wie eine Reminiszenz an Vergangenes, Verlorenes. In dem repetierenden, pendelnden Geschehen geraten minutiöse Änderungen wie harmonische Verschiebungen oder artikulatorische Abstufungen zu Sensatio-

nen. In der Wiederholung der Partikel im diffusen Metrum der klanglichen Schichten jedoch stellt sich der Eindruck eines unendlichen Kreisens in einer erstarrten Zeit ein, als würde hier die Erinnerung an eine unendliche Musik gesungen, als würde das Medium der Musik, die Zeit, selbst zum Thema.

Wüstenbuch

Textbuch.

Zusammengestellt von Beat Furrer als Arbeitsgrundlage für die Inszenierung der Uraufführung.

I

weil ich, seit die Sonne, als der Wind, der immer weht, gedreht hat, dass der Sand zur Seite fiel, windstill, aufgegangen ist, dass der Tag anbrach und bricht, im Licht dich wie du mich und wieder sehe, sehe ich, während, wie, wie ich sehe, immer deine Stirn, die Augen, Mund, das Haar, der Hals und deine Schultern, Brust und Arme, deine Hände atmen, wie die Hände, Brust und Arme, deine Schultern und der Hals, Haar und Mund, die Augen, deine Stirn noch atmen, dass du, während, Schweiß auf allem, Stirn und Augen, Mund und Haar, Hals, die Schultern, Arme, Brust und Hände atmen, in der nächsten Stunde gehst, wie ich sehe, seit der Wind, der immer weht, gedreht hat, dass der Sand zur Seite fiel, windstill

(Händl Klaus)

II

komm – [es könnte brennen]
du hörst mich
sieh mich an
gib mir ein Zeichen

öffne
ein wenig
den Mund

etwas ist das brennen wird
etwas wird brennen es brennt hier bald
wird es
entzündet nach allem brennbaren schlagen
wir sollen hinaus

(Händl Klaus)

III

BARITON

dass mein Gesicht noch nicht getroffen
worden ist
von den Händen Wespen Mauern Kanten
Rücken Haus um Haus
sondern ganz geblieben ist und spricht
dass es nicht von Regen Schwalben Wind
den Blicken Laub zerschnitten
noch nicht aufgeschlagen ist
dass mich, um das Brot zu schneiden,

nicht mein Messer trifft,
in einer Faust, meiner Faust auf dem Tisch,
da ragt es auf, und ich senke nicht
das Gesicht

vor den Ästen die da wachsen
fürchte ich mich
falls wir fliehen
werden sie uns in die Augen stechen
brechen wir sie brich

ich suche
das Gesicht
zur Wand
zieht mich
zurück

der Stein kühlt
meinen Blick aus

(Händl Klaus)

CHOR

Accessi confinium mortis et calcato limine
per omnia vectus elementa remeavi, nocte
media vidi solem candido coruscantem
lumine, deos inferos et deos superos accessi
coram et adoravi de proximo.

*(Lucius Apuleius, Metamorphoses / Asinus aureus,
ca. 170 n. Chr.)*

(Ich ging bis zur Grenzscheide zwischen
Leben und Tod. Ich betrat Proserpinens
Schwelle, und nachdem ich durch alle

Elemente gefahren, kehrte ich wiederum
zurück. Zur Zeit der tiefsten Mitternacht sah
ich die Sonne in ihrem hellsten Lichte leuch-
ten; ich schaute die Unter- und Obergötter
von Angesicht zu Angesicht und betete sie
in der Nähe an.)

IV

SOPRAN II

La tarde está muriendo
como un hogar humilde que se apaga.

Allá, sobre los montes,
quedan algunas brasas.

Y ese árbol roto en el camino blanco
hace llorar de lástima.

¡Dos ramas en el tronco herido, y una
hoja marchita y negra en cada rama!
¿Lloras? ... Entre los álamos de oro,
lejos, la sombra del amor te aguarda.

(Antonio Machado)

(Der Abend stirbt
wie ein bescheidenes, erlöschendes Feuer.
Dort, über den Bergen,
verbleibt ein bisschen Glut.
Und dieser abgebrochene Baum am
weissen Wege
lässt weinen vor Mitleid.
Zwei Äste an dem verwundeten Stamm,
und ein

welkes, schwarzes Blatt an jedem Ast!
Weinst du? ... Zwischen den goldenen
Pappeln
in der Ferne erwartet dich der Schatten der
Liebe.)

V

kannst du dich bewegen
ja
du bist erwacht,
ich muss geschlafen haben,
tief,
es muss schwarz gewesen sein,
ganz,
du musst den Raum verdunkelt haben,
du bist ausgeruht,
ich konnte schlafen, es muss lange,
lang,
gewesen sein

da hast du geschlafen
die Fenster hast du verhängt
als du deine Augen
um zu schlafen fest
geschlossen hast

ich lag auf dem Boden,
die Augen schlossen sich,
doch ich schlief noch nicht,
du konntest nicht schlafen. Dann,

hast du für Dunkelheit gesorgt
was ich fand nahm ich
rasch
und verhängte

alle Fenster
Kleider nahm ich
meine
meine und den Läufer
aus dem Flur
der mich blendete

du musst,
wie ein Schatten, still,
gewesen sein.
Ich war nicht zu hören

als es finster war
und ich in der Dunkelheit die Augen öffnete
hat die Dunkelheit
sie mir

dass du ganz geschlafen hast,
geschlossen,
und so,
schliefe ich
schwarz
dass es ein Grab war
fast

(Händl Klaus)

Auf dem Bahnhof in Kairo (...) habe ich eine
Frau gesehen, auf den Knien, gefesselt, mit
Stricken gebunden, (...) sie lag auf den Knien
und war an den Händen und Füßen gefes-
selt. Sie lag da auf dem Bahnsteig, mit einem
Kopf, hochgereckt, mit einem langen schma-
len schönen Kopf, der war so hochgereckt,
weil der Mann ihre zusammengebundenen
Haare gehalten hat, er stand von ihr abge-

wandt. (...) und ich bin stehengeblieben, (...) ich habe gesagt, (...) aber dieser Mann muss verrückt sein, aber der Mann hinter mir, der mich verstanden hatte und auch stehenblieb, sagte gutmütig, nein, sie ist verrückt, nicht der Mann. Auf diesem Bahnhof bin ich nicht weitergekommen, denn ich sagte immer noch, nein, er muss wahnsinnig sein, man muss die Polizei rufen, man muss etwas tun, aber die anderen sagten, nein, sie ist wahnsinnig. Er bringt sie nachhause.

(Ingeborg Bachmann, Todesarten, Bd. 1)

VI

SOPRAN I + II

¿Mi amor?...¿Recuerdas, dime,
aqueellos juncos tiernos,
lánguidos y amarillo
que hay en el cauce seco?...

¿Recuerdas la amapola
que calcinó el verano,
la amapola marchita,
negro crespón del campo?...

¿Te acuerdas del sol yerto
y humilde, en la mañana,
que brilla y tiembla roto
sobre una fuente helada?...

(Antonio Machado, Soledades)

(Meine Liebe?... Erinnerst
du dich, sag, an die zarten,
darbenden, gelben Binsen
im vertrockneten Flussbett?...

Denkst du noch an den Mohn,
den der Sommer versengte,
den welchen Mohn, den schwarzen
Krepp, Trauerflor des Feldes?.

Entsinnst du dich der starren
und kargen Sonne, morgens,
die glitzt und zittert, splitternd
über vereister Quelle?...

VII

alle Fenster
Kleider nahm ich
meine
meine und den Läufer
aus dem Flur
der mich blendete
du musst,
wie ein Schatten, still,
gewesen sein.
Ich war nicht zu hören
als es finster war
und ich in der Dunkelheit die Augen öffnete
hat die Dunkelheit
sie mir
dass du ganz geschlafen hast,
geschlossen,
und so,
schliefe ich

schwarz
dass es ein Grab war
fast

(Händl Klaus)

Am Roten Meer, auf einer langen Wanderung, hat (mitten) in der höchsten Sonne ein Schatten gestanden, an den ich mich halten werde. Dieser Gedanke ist so schwarz auf mich zugekommen wie ein wandelnder Gott. Ich habe ein Bild gesehen. Ich habe ein zerbrochenes Bild gesehen, ganz schwarz, vor lauter Licht und Wüste, es war so, und es war zerbrochen.

(Ingeborg Bachmann, Todesarten, Bd. 1)

Was suchst du in dieser Wüste, in dieser Totenstadt, Westufer, Ostufer, gleich welches Ufer, ist doch nur Wüste da und dort. In der Strasse der tausend Spinne, der tausend Widderschädel heimgehend, von deiner Angst flankiert, (...) steinern, mit Händen zu greifen.

(Ingeborg Bachmann, Todesarten, Bd. 2)

Was suchst du in dieser ungeheuerlichen Stadt in diesen Gräbern, bei diesen Zeichen, angesichts dieser Wüste, die deine Ziele in Frage stellt, deine Reiseziele, deine Ziele aus Jahren. Was suchst du hier!

(Ingeborg Bachmann, Todesarten, Bd. 1)

beinahe
fällst du
gut
dass du schwer bist
dein Körper
vornüber
zur Erde
sie hält dich

setz einen Fuss
vor
den andern
so
folgst du
mir ist als hörte ich mich
mir ist als hörte ich mich

es ist nicht die Stille
es ist das Schweigen

(Händl Klaus)

Ihr Toten. Ihr Toten alle, von denen ich nicht weiss, was Ihr seid, Ihr Mumien, Ihr Staub, Ihr Asche, ein Jahr alt, Ihr dreitausend dreihundert Jahre alt. Ihr Toten (...), für ein paar Piaster, zwischen 9 und 12 und 4 bis 6. Hier ist ein unbenutztes Billet. Eintrittskarte, ein entblösster Kopf, eine Vorstellung, in der auch die goldenen Masken wieder übergestülpt werden, die goldenen und bemalten Schreine wieder geschlossen werden, eure Sarkophage wieder in die Felsen zurückerstattet werden, das Dunkel wieder regiert und eure Schriften, Lebenszeichen,

Wasserzeichen, die geflügelte Sonne, die Lotusblume.

(Ingeborg Bachmann, Todesarten, Bd. 1)

VIII

auch die Luft die leichter ist als alles andere
zermalmt mich

mein Gesicht liegt wund,
mein Mund öffnet sich nicht mehr,
ich kann dir nicht sagen

mich schmerzen deine Schritte
wenn du dich mir näherst
geh sehr langsam
geh so langsam
dass es nicht zu sehen ist

die Luft steht still,
wenn du so langsam gehst,
als stünde alles still

(Händl Klaus)

In einer Nacht am Nil, in einer Nacht, am Nil...
wo ich nie sein werde, wo die tausend Spinne
mir eine Gasse machen werden, und ich werde durchgehen.
Gehe durch.

(Ingeborg Bachmann, Todesarten, Bd.1)

CHOR

cum somnus membra profundit,
mens animi vigilat, nisi quod simulacra

laccesunt
haec eadem nostros animos quae cum
vigilamus, ...

(Lukrez, De rerum natura)

Und nur darum wacht, wenn der Schlaf die
Glieder dahinstreckt,
noch der Sinn unsrer Seele, weil eben
dieselben Gebilde
unsere Geister reizen, wie dann, wenn wir
wachen...

IX

... wie die Hände, Brust und Arme, deine
Schultern und der Hals, Haar und Mund,
die Augen, deine Stirn noch atmen, dass
du, während, Schweiss auf allem, Stirn und
Augen, Mund und Haar, Hals, die Schultern,
Arme, Brust und Hände atmen, in der näch-
sten Stunde gehst,
wie ich sehe, seit der Wind, der immer weht,
gedreht hat, dass der Sand zur Seite fiel,
windstill

(Händl Klaus)

Der Tod steht heute vor mir,
(wie) wenn ein Kranker gesund wird,
wie das Hinaustreten ins Freie nach dem
Eingesperrtsein.

Der Tod steht heute vor mir
wie der Duft von Myrrhen,
wie das Sitzen unter einem Segel an einem
windigen Tag.

Der Tod steht heute vor mir
wie der Duft von Lotusblumen,
wie das Sitzen am Ufer der Trunkenheit.

Der Tod steht heute vor mir
wie das Abziehen des Regens (oder: wie ein
betreter Weg),
wie wenn ein Mann von einem Feldzug
heimkehrt.

Der Tod steht heute vor mir,
wie wenn sich der Himmel enthüllt, wie ein
Mann, der die Netze ausspannt nach dem,
was ihm unbekannt war.

Der Tod steht heute vor mir
wie ein Mann sich danach sehnt, sein Haus
wiederzusehen,
nachdem er viele Jahre in Gefangenschaft
verbracht hat.

*(Papyrus Berlin 3024, 130-142,
Übertragung Jan Assmann)*

X

SOPRAN I

Estábamos en un desierto confrontados con
nuestra propia imagen que no reconociéramos.
Perdimos la memoria. En la noche se
tiende una ala sin pasado. Desconocemos la
melancolía y la fidelidad y la muerte. Nada
parece llegar hasta nosotros, máscaras ne-
cias con las cuencas vacías. Nada seríamos
capaces de engendrar. Un leve viento cálido
viene todavía desde el lejano sur. ¿Era eso
el recuerdo?

(José Ángel Valente)

(Wir standen in einer Wüste unserem
eigenen Abbild gegenüber – wir haben es
nicht erkannt.

Wir verloren das Gedächtnis.

Nachts spannt sich ein Flügel ohne Ver-
gangenheit.

Wir kennen weder Melancholie, noch
Vertrauen, noch den Tod.

Nichts scheint uns zu berühren – leere
Masken, hohle Augen.

Nichts werden wir schaffen.

Ein leichter warmer Wind weht aus dem
fernen Süden.

War dies die Erinnerung?)

XI

CHOR

quoniam per inane vagantur, cuncta neces-
sist aut gravitate sua ferri
primordia rerum aut ictu forte alterius.

(Denn da sie schweben durch leeren Raum,
müssen alle notwendig
Stürzen durch eignes Gewicht, die Ur-
sprungskörper der Dinge,
oder durch Stoss vielleicht des anderen.)

nulla quies est
reddita corporibus primis per inane pro-
fundum, sed magis adsiduo

(dass nirgends die Urelemente
Kommen zur Ruhe im Raum, der sich end-
los, grenzenlos ausdehnt)

cum solis lumina cumque inserti fundunt
radii per opaca domorum.
multa minuta modis multis per inane vide-
bis corpora misceri radiorum
lumine in ipso et vel ut aeterno certamine
proelia pugnas edere turmatim
certantia nec dare pausam, conciliis et
discidiis exercita crebris;
conicere ut possis ex hoc, primordia rerum ...

(Lass in ein dunkles Zimmer einmal die
Strahlen der Sonne
Fallen durch irgendein Loch und betrachte
dann näher den Lichtstrahl:
Du wirst dann in dem Strahl unzählige,
winzige Stäubchen
Wimmeln sehn, die im Leeren sich mannig-
fach kreuzend vermischen,
Die wie in ewigem Kriege sich Schlachten
und Kämpfe zu liefern
Rottenweise bemühen und keinen Moment
sich verschnaufen.
Immer erregt sie der Drang zur Trennung
wie zur Verbindung.)

rerum simulacra vagari
multa modis multis in cunctas undique
partis
tenvia, quae facile inter se iunguntur in
auris,
obvia cum veniunt, ut aranea bratteaque
auri.
quippe etenim multo magis haec sunt
tenvia textu

quam quae percipiunt oculos visumque
laccessunt.
Centauros itaque et Scyllarum membra
videmus
(...) canum facies simulacraque eorum
quorum morte obita tellus amplectitur ossa;
omnigenus quoniam passim simulacra
feruntur,
partim sponte sua quae fiunt aëre in ipso,
partim quae variis ab rebus cumque
recedunt
et quae confiunt ex horum facta figuris.

(Es schwirren Bilder der Dinge
Viele auf vielerlei Art überall in jegliche
Richtung,
man gab mir Dinge zu kosten,
die ich nicht kannte,
Stücke,
von Schalen,
einmal,
und einmal,
waren es Federn,
einer toten Taube,
ihre Milben sprangen,
über meine Zunge,
oder man legte,
mir Salz auf die Lippen
ich kann nicht
sagen wo ich bin
weil ich mir
gesagt habe

dass ich
nicht wissen darf

wohin ich gelange
oder ich finde zurück

was ich nicht will
weil ich nicht
gegangen wäre
wenn es anders wäre
daher habe ich entschieden
die Augen sogar mit den Händen
die für mein Empfinden
aber zu klein und

immer wieder mir
so schwer geworden sind
dass ich sie traurig
sinken lassen musste

während ich die Lider
umso fester schloss
geschlossen und bin
möglichst langsam

um mich nicht zu stossen
los

unausweichlich alles
kam mir
in die Quere
das nicht mehr zu sehen

und darum
schlagartig
unberechenbar
geworden und

womöglich
tödlich war
mich bedrohte
die Umgebung

die ich an sich kannte
spürbar
was ich bereits ahnte
als ich sie noch ansah

Lücken in allem
Fallen
Simse rissen mir
mitten im Schritt

Andere
Autos
Hecken und Wände
Hände

Hunde
nahmen mich mit
Böschungen gaben
die Luft

auch das Ufer
auch nach

XII

Hunger, das hat er verstanden, (...) ich warte hinter ihm, an den weißen niedrigen Hauswänden vorbei, in der unabgekühlten Nacht, die Wüste wird dringender, es sind nur noch wenige Häuser, es muß bald das letzte sein, er klopft, es öffnet jemand, nicht zu erkennen, (...) im Dunkeln kommt etwas Dunkles hinzu, zwei Dunkelheiten. Es wird geschwiegen, ohne Aufenthalt und Furcht. (...) Wir haben aus einem Teller gegessen. Wir haben geteilt und nicht gebetet, nichts zurückgeschickt, keine Bohne stehengelassen, nichts weggenommen, nicht vorgegriffen, nicht nachgenommen.

(Bachmann, Todesarten, Bd. 1)

Ein Abend irgendwo, also im Sudan, auf der Höhe von einer Stadt, die es in kurzer Zeit nicht mehr geben wird. Alle Dörfer sind schon leer, die letzten Frauen sind verschifft, die Männer sind längst ausgezogen, in die neuen Unterkünfte. (...) Die Gerüchte sagen, es wird noch zwei Schiffe und zwei Züge geben.

(Bachmann, Todesarten, Bd. 1)

Wadi Halfa: jetzt wird es untergehen, heute oder in wenigen Tagen, der Nil wird austreten, hinweggehen über die Häuser, über das kleine Hotel, in dem ich geschlafen habe, über das Haus, in dem ich gegessen habe, die Bohnen und die Datteln werden sie noch wegbringen, die Eisenbetten, sie werden in eine neue Stadt gehen, mit neuen Häusern.

(Bachmann, Todesarten, Bd. 1)

© für die Texte von Händl Klaus: Rowohlt Verlag GmbH Reinbek

© für die Texte von Ingeborg Bachmann: Piper-Verlag/München

© Bärenreiter-Verlag Basel

[troubad.]
0

Fl 2
ob
cl
Ba
sax
tr
thn
thn
T
Hrk

ppp
spechard
spechard
sifland
e(t) al-oi ta li - wi-ae per o-mnia ve ctus e-le-an-te

1

Chiffrierte Botschaften des Lebens. Der Komponist Beat Furrer

Peter Oswald

*... ein leichter Korken, tanzt ich dahin auf steiler Welle:
die erste Meerfahrt haben die Stürme benediet.
Von solcher Welle heißt es, sie töte und sie fälle –
Die albernern Laternen der Häfen blieben weit!*

Arthur Rimbaud „Das trunkene Schiff“; Übersetzung Paul Celan

Le Bateau Ivre – Rimbauds visionäres Gedicht ist von den frühesten Anfängen an Furrers Begleitung gewesen. Gemessen an etablierten Standards ist Furrer erst später an die Öffentlichkeit getreten. Der 1954 in Schaffhausen geborene ist 1975 nach Wien gekommen, um Komposition bei Roman Haubenstock-Ramati und Dirigieren bei Otmar Suitner zu studieren. Pierre Boulez und Luigi Nonos Venedig waren die Konstanten, die Furrers Studienzeit und späteren Entwicklungen begleitet haben. Dann,

*Inclinado en las tardes tiro mis tristes redes
a tus ojos oceánicos.
Allí se estira y arde en la más alta hoguera
mi soledad que da vueltas los brazos como un
náufraga.
Hago rojas señales sobre tus hojas ausentes
que olea como el mar a la orilla de un faro.
Sólo guardas tinieblas, hembra distante y mía,
de tu mirada emerge a veces la costa del espanto.
Inclinado en las tardes echo mis tristes redes
a ese mar que sacude tus ojos oceánicos,
Los pájaros nocturnos picotean las primeras estrellas
que centellean como mi alma cuando te amo.*

1982 mochte der damals 28 jährige wohl entdeckt haben, dass der Durchbruch zu einer unmissverständlichen Eigenheit bevorstand. Schon früh entwickelte Beat Furrer eine Atmosphäre gespannter Ruhe: heftige dynamische Entladungen und vehemente Aufschwünge erleben wir schon in *Poemas*: (veinte poemas de amor y una canción desesperada) – Liebesgedichte des chilenischen Dichters Pablo Neruda, der von den Faschisten 1973 ermordet worden war.

*Gebeugt werfe ich abends meine elenden Netze aus
nach deinen Meeresaugen.
Dort reckt sich und verbrennt in himmelhohem
Lodern meine Einsamkeit, die mit den Armen um sich
schlägt wie ein Ertrinkender.
Rote Zeichen gebe ich über deinen abwesenden
Augen, die sich aufwerfen wie die See am Saum eines
Leuchtturms.
Nichts als Finsternis bist du, Weib, mir fern und doch
mein, aus deinem Blick taucht zuweilen die Küste des
Grauens auf.
Gebeugt werfe ich abends meine elenden Netze aus
in die Brandung, wo schlingernd deine*

*Galopa la noche en su yegua sombría
desparramando espigas azules sobre el campo.*

Pablo Neruda

Poemas wurde am 8. 10. 1985 im Konzerthaus in Wien uraufgeführt, eine denkwürdige Aufführung, die Furrers Bedeutung nachhaltig festigte. Im gleichen Jahr hatte der Künstler das Klangforum Wien gegründet. Er war damals in eine reaktionäre Landschaft gestoßen, für die das große österreichisch-jüdische Erbe der Jahrhundertwende nicht einmal mehr blasse Erinnerung war. Nur Friedrich Cerha hatte 1958 mit der Gründung des Ensembles „die reihe“ Ähnliches, wenn nicht gar Furchterregenderes gewagt. Damals hatte ein berühmter Sektionschef im Kulturministerium bei der Anfrage nach Subventionen geschrieben: „da könnte ja ein jeder Würstelverkäufer vorbeikommen.“ Beat Furrer setzte dort an, wo Friedrich Cerha in den frühen 60er Jahren mit legendären Aufführungen dem Wiener Mief einen kräftigen Kontrapunkt entgegengesetzt hatte: Cage, Feldman, Xenakis. Furrer hatte dann später mit dem Klangforum Wien Scelsi, Haubenstock-Ramati und Wolfgang Rihm in legendären Aufführungen präsentiert. Furrer ging es wesentlich um die Beziehung zwischen Bildender Kunst und Musik. Dem viel zu früh verstorbenen Kurt Kocherscheidt, und seiner Beziehung zu Wolfgang Rihm widmete er ein eindruckvolles Portrait.

Meeraugen treiben.

*Nächtliche Vögel picken die ersten Sterne auf,
die erglitzern wie meine Seele, wenn ich dich liebe.
Es galoppiert die Nacht auf ihrer düstren Stute,
blaue Ähren über die öden Fluren verstreud.*

Wären die finanziellen Mittel vorhanden gewesen, hätte er auch noch Morton Feldman und Mark Rothko, John Cage und Jackson Pollock, Helmut Lachenmann und Cy Twombly in eine künstlerische Konfiguration gebracht.

Beat Furrer hatte Ende der 80er Jahre Verbündete gefunden: Bürgermeister Helmut Zilk, die Wiener Kulturstadträtin Ursula Pasterk und den Wiener Staatsoperndirektor Claus Helmut Drese. Gegen alle reaktionäre Niedertracht war das Neue Österreich möglich geworden: Olga Neuwirth, Clemens Gadenstätter, Johannes Maria Staud, Bernhard Gander und andere.

Entscheidend: Claudio Abbado – das von ihm 1988 gegründete Wien Modern entwickelt sich immer mehr zu einem unwiderlegbaren Hebel der Moderne. Zu jener Zeit begann es wohl auch den dumpfen Gemütern zu dämmern, dass Friedrich Cerha mit dem visionären Orchesterzyklus *Spiegel I–VII* wohl die wichtigste Komposition der 60er Jahre geschrieben hatte.

Claudio Abbado war es auch, der Beat Furrer den Auftrag zu seinem ersten Musiktheater *Die Blinden* gegeben hatte. Im Zentrum der Oper steht Maurice Maeterlincks Drama. Mit vier Textebenen umkreist Furrer zentrale Fragen unserer Existenz. Platons *Höhlengleichnis* wird zur philosophischen Begründung, warum das Eigentliche nicht zu haben ist. Hölderlins

Patmos und Rimbauds *Höllennacht* stellen eine dramatische Konstellation her, die an einem Punkt atemberaubender Theatralik explodiert. In *Die Blinden* wird die vielschichtige Spannung zwischen Licht und Dunkel, Erkenntnis und Ahnungslosigkeit zur chiffrierten Botschaft eines Lebens „als Kraft, die Ängste der Dunkelheit zu bannen“.

In diesem philosophisch-künstlerischen Kontext verweist Furrer gerne auf Adornos Reflexionen zu Gustav Mahler.

Platons *Höhlengleichnis* fortschreibend reflektiert der große deutsch-jüdische Philosoph die entscheidende Transformation des großen österreichisch-jüdischen Komponisten.

Furrer verweist gerne auf Adornos „materiale Formenlehre“, der zufolge der Durchbruch die vergebliche Vergegenwärtigung transzendenten Sinnes sei. Ein letztes Mal hatte Mahler dies im Choral der V. Symphonie riskiert. Aus den Durchbrüchen des frühen Mahler werden die Suspensionen und die Erfüllungen des späten: Die VII. Symphonie, das *Lied von der Erde*, die IX. Symphonie und das Adagio der X. Symphonie entwickeln eine antizipierende Kraft der musikalischen Moderne, wie Furrer gerne beschreibt. Gerne verweist Furrer auf Adorno, wenn der Philosoph im Kontext mit Gustav Mahler formuliert: „an keine Gestalt von Ewigkeit glaubt er denn an die vergängliche. Glück ist ihm die Figur des Sinns im prosaischen Leben.“

Kurze Zeit später folgt die Komposition für Chor und Orchester *Dort ist das Meer – Nachts steig ich hinab*. Die Komposition steht mit ästhetischer Konsequenz für die Frage, warum

ein südamerikanischer Fluss allem sozialen Unrecht dieser Welt zusieht. Es geht also um die Unwiederbringlichkeit der Zeit, um die Utopie des Vorscheins. Doch wird die Utopie je Wirklichkeit? Der Fluss gibt darauf keine Antwort.

Narcissus

Furrers nächster Beitrag zum Musiktheater, *Narcissus* (1992–1994), kreist um eine der wichtigsten Fragen spätmoderner Existenz: Wie können Sprache und Subjekt vermittelt werden? Wie kann künstlerische Wahrheit im Kontext einer Warenwelt ihren drängenden Stachel weiterreiben ohne sich postmoderner Resignation zu überantworten? Furrers *Narcissus* begegnet im Spiegel einem Bild, das von einer utopischen Landschaft kündigt, an deren Unerreichbarkeit er zugrunde geht. Wesentlich für Furrers Entwurf (wie auch für sein Komponieren heute) ist die Spannung, die dieser Unerreichbarkeit zu eigen ist. In den sechs Szenen seines *Narcissus* thematisiert er damit das Problem des Opernhelden, ja überhaupt das Problem der Entfaltung von Subjektivität in der heutigen Gesellschaft. Seine Dramaturgie ist – noch radikaler als in den *Blinden* – nicht narrativ. Die problematische Einheit von Person und Sprache wird auf der Basis einer stets gegenwärtigen Fremdheit zu einem zentralen Strang des Werks. Die Suche nach seiner Identität wird für *Narcissus* zur Suche nach einer Sprache, die nicht objektiv zu besitzen ist. Ihren Wahrheitsgehalt kann sie dann erfahren, wenn sie tastend erkundet wird, wenn ihre Bruchstellen im Medium

der Erinnerung stets präsent bleiben. Furrers *Narcissus* muss heute scheitern. Gerade in diesem Scheitern artikuliert sich seine Wahrheit. Er antwortet damit der Erfahrung von Becketts *Namenlosen*, der „bis an die Schwelle meiner Geschichte getragen“ im Zustand radikaler Desillusionierung die heroischen Worte findet: „...weitermachen, man muss Worte sagen, solange es welche gibt, man muss sie sagen, bis sie mich finden, bis sie mir sagen, seltsame Mühe, seltsame Sünde...“

Nuun für zwei Klaviere und Orchester

Zwei Jahre später erfolgt mit *Nuun* der womöglich entscheidende Durchbruch. Beat Furrer nimmt sich acht Monate Zeit, um 18 Minuten hochkomplexer Ensemblesmusik zu entwickeln. Er thematisiert Zeitvorstellungen, die der Idee von Zeit als linearem Prozess zuwiderlaufen. Er möchte sich damit Analogien zum Zeitverständnis anderer Kulturen erschließen. Zeit wird zum Medium einer Anwesenheit, in der alles wiederkehrt und doch nichts gleich ist. Deshalb schreibt Furrer: „Kein Anfang: alles von Anfang an anwesend“. *Nuun* für zwei Soloklaviere und 26 Musiker thematisiert dies schon im Titel: „Nu“ nannte die bretonische Mythologie eine Gottheit, der gegeben war, die Zeit aufzuheben. In der mittelalterlichen Mystik ist der „Nu“ jener Moment, der alle Zeit in sich aufhebt, die mystische Vereinigung mit der Gottheit. Furrer beginnt nun mit einem äußerst dichten, flächigen aber in sich dynamischen Klang. Den fast undurchdringbaren Ereignisreichtum des Anfangs ver-

gleicht Furrer gern mit dem Betrachten eines monochromen Gemäldes, etwa von Yves Klein. Der Verlauf von *Nuun* ist von der Vorstellung inspiriert, an ein solches Gemälde näher heranzutreten und dabei allmählich Bewegungen und Strukturen zu erkennen.

Presto con Fuoco aus dem Jahr 1997 gehört mittlerweile zu den wichtigsten Repertoirestücken für Flöte und Klavier. Auch in dieser Komposition wird eine Intervallspannung zentral, die Furrer schon in *Nuun* verwendet hatte: Die große None H-Ais. Die Formidee von *Presto con Fuoco* besteht darin, eine zunehmende Beschleunigung in eisige Erstarrung münden zu lassen. Am Ende werden die rasenden Läufe der Flöte weggefiltert. „Nur noch da und dort bricht, wie ein Licht in der Nacht, ein Ton durch.“ (Wolfgang Fuhrmann). Die scheinbare Katastrophe schlägt also in eine mögliche Utopie um. Zu Beginn des Werks hatten die beiden Instrumentalisten ohne Bezugnahme aufeinander, gleichsam kommunikationslos nebeneinander agiert. In der Coda beziehen sie sich immer stärker aufeinander.

In den Jahren 1999–2001 entsteht sein drittes Musiktheater *Begehren*. Für das Libretto verwendet Furrer Texte von Ovid, Vergil, Hermann Broch, Cesare Pavese und Günter Eich. Wir erleben zwei Figuren, einen Mann und eine Frau, namenlose Protagonisten. Kein Paar, vielmehr Passanten in einer Passagenwelt der Gegenwart, an deren Horizonten mythische Bilder von Orpheus und Eurydike durchschimmern. Wolfgang Hofer hat dies den „Hadesgang“ definiert. Es sind also zwei Figuren auf der Suche

nach einer verlorenen Zeit. Zwei Versuche, hinter das Dasein zu blicken. Zwei Versuche, mittels Erinnerung und Wiederholung verschollene Utopien im Licht des Begehrens neu zu entdecken. Eine Hoffnung, die bis zuletzt unerfüllt bleibt. Vergebliche Parallelaktionen im Schatten der Einsamkeit. *Begehren* thematisiert die Dialektik der Einsamkeit als doppeltes Monodram, angesiedelt in einem Niemandsland der Ortlosigkeit. und doch wird hinter den Figuren, aufgehoben im Kollektiv des Chores, etwas wie Hoffnung gesehen.

Mit der szenischen Uraufführung wurde die Helmut-List-Halle am 9. Jänner 2003 in Graz eröffnet. Ebenso wurde die Kulturhauptstadt 2003 unter der Intendanz von Wolfgang Lorenz eröffnet. Die Produktion erhielt beinahe 30 Minuten Schlussapplaus und wurde zum Triumph für Beat Furrer, die Regisseure Reinhild Hoffmann sowie die Bühnenbildnerin Zaha Hadid. Furrers viertes Musiktheater *Invocation* wurde dann 2003 in Zürich uraufgeführt. In der sechsten Szene von *Invocation* werden Sopran und Bassflöte in ihren vielfachen Nuancen so miteinander vermischt, dass jeweils eine Stimme die Verlängerung der anderen ist. In der Oper *Invocation* ist ein Todesschrei, der in die Klavierstunde eines Kindes hineingellt, der Ausgangspunkt des Handlungsgerüsts der acht Szenen, die auf der Erzählung *moderato cantabile* von Marguerite Duras beruhen. Eine Frau ist von ihrem Liebhaber, angeblich auf eigenes Verlangen, in einem Café ermordet worden. Dieser Schrei ist Handlungselement und kompositorischer Gegenstand. Furrer über-

setzt ihn in Anrufung bzw. Vertonung eines Textes des spanischen Dichters und Mystikers Juan de la Cruz (1542 bis 1591).

*¿Por qué, pues has llegado
aqueste corazón, no le sanaste?
¿por qué así le dejaste?
¿salí tras ti ciamando
y eras ido
¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste?
Apaga mis enojos.
Descubre tu presencia.
Mátame tu vista.*

Juan de la Cruz

Unmittelbar nach der konzertanten Erstaufführung von *Begehren* äußerte der Geiger Ernst Kovacic den Wunsch, ein Violinkonzert zu bekommen. Ich wusste sofort, dass höchster Handlungsbedarf bestand. Großes Finale: die Wiener Philharmoniker beendeten die Kulturhauptstadt 2003 mit der Uraufführung des Violinkonzerts. Schon zwei Jahre später, 2005, folgt die Uraufführung von Furrers fünftem Musiktheater *FAMA*.

Sein Werk thematisiert der Komponist als Hörtheater. Die Architektur der Uraufführung stammte von Wolfgang Bürgler. Das Libretto entwickelte Beat Furrer nach Lukrez (*de rerum natura*), einem anonymen Text, Carlo Emilio Gadda sowie Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*. Zentral für *FAMA* sind die Metamorphosen des Ovid. Daniel Ender hat dies folgendermaßen

beschrieben: „Jeder, der Laute hörend die Welt begreift – sei es in der geräuschvollen urbanen Umwelt oder in meist nur angeblich ruhiger ländlicher Umgebung –, macht dabei auch Erfahrungen, die wir gewöhnlich zum größten Teil ausblenden. Bei jeder Wahrnehmung selektieren wir, ordnen ein, klassifizieren oder wir hören uns beim klassischen Konzertbesuch Unschärfen zurecht und überhören dabei jene Zwischentöne, aus denen sich in den vergangenen Jahrzehnten ein faszinierender Kosmos neuer Klänge entwickelt hat.“

Bei Ovid geht es um „Fama“, die Göttin des Gerüchts. Weiters erleben wir die Beschreibung von Famas Haus als Klang-Raum. Das erinnert daran, dass ohne einen Raum Klang undenkbar wäre. Zum anderen hält es sowohl die Distanz des Erklingens zum Ort der Wahrnehmung als auch die Überbrückung dieser Distanz durch die Weite des Raumes hindurch fest. Beat Furrer war schon immer fasziniert von Ovids unglaublicher Vorstellung eines Orts, an dem alle Geschehnisse und Klänge der Welt zusammenkommen und Resonanz finden. Erste Anspielungen darauf finden sich schon sehr früh in Furrers Werk. Etwa in *Irgendwo.fern* für zwei Klaviere.

Noch näher in die Klänge bewegt sich der Komponist in seinem Ensemblestück *In der Stille des Hauses wohnt ein Ton* (1987). Diese Spuren lassen sich durch Beat Furrers gesamtes Œuvre bis hin zu seinen jüngsten Kompositionen weiterverfolgen. In *FAMA* geht es auch um den Schrecken. Es beginnt mit einer Szene „der kollektiven schreienden Angst in gleißender Klanglichkeit“

(Marie Luise Maintz). *Fama* erzählt den Horror einer jungen Frau der feineren Gesellschaft, die sich von ihrer Familie gezwungen sieht, für ein Darlehen sich, ihren Körper anzubieten. Schnitzlers Erzählung *Fräulein Else* bildet den inhaltlichen Faden der 8 Szenen. Der dramaturgische Verlauf des Musiktheaters führt vom initialen Schreckensgemälde bis ins Innere der Figuren, deren rastloser Gedankenfluss abgebildet wird. *Fräulein Else* ist literaturgeschichtlich das erste Beispiel eines inneren Monologs, also das aus der Innensicht einer Figur erzählte Werk. In *FAMA VI*, also der sechsten Szene des Hörtheaters ist der Höhepunkt der Introspektion erreicht: „Wort, Sprachgeräusch, Atem, Expression und Emotion“ (Marie Luise Maintz) spalten sich zwischen den zwei Klanglichkeiten von Kontrabass, Flöte und Sprechstimme auf. Beat Furrer geht von einem, wie er sagt, „Zwischenraum zwischen der Klanglichkeit der Stimme und ihrer Körperlichkeit einerseits und der Sprache andererseits aus.“ Wenn es so ist, dass wir bei der verbalen Äußerung nicht nur die Bedeutung des Gesprochenen, also die semantische Ebene des Textes wahrnehmen, sondern durch die rein physische Dimension Mitteilungen über Emotionen und Befindlichkeiten erhalten (eine gepresste Stimme vermittelt Angst, eine entspannt schwingende signalisiert Wohlbefinden etc.), so erkundet er in dieser Arie für Stimme und Kontrabassflöte den Subtext des zunächst scheinbar spielerischen Gedankenprotokolls der Else, das von narzisstischer Selbstbetrachtung über panisches Pläneschmieden bis zur Auflösung ihrer Persönlichkeit reicht. Dabei konter-

kariert die Sprechstimme ihren nuancenreichen Tonfall mit perkussiven Plosiv- und Zischlauten. Die Flöte ist mehrschichtig notiert, indem Artikulation und Fingergriffe getrennt voneinander agieren, sodass rastlose Bewegungsmuster und Gesten ein zugrunde liegendes Protokoll der Angst schreiben. (Marie Luise Maintz). Beat Furrers sechstes und neuestes Musiktheater *Wüstenbuch* nimmt seinen Ausgang bei einer Assoziation des schreienden Rufens über eine Barriere hinweg.

Die Faszination des unkontrollierbaren Oszillierens eines Schreies und der dramatischen Wirkung des Unvorhergesehenen ist auch hier präsent. Teil der Szenenfolge ist *lotófagos I* für Sopran und Kontrabass, in dem Furrer im pulsierenden Seufzen einen schwebenden Zustand der Unendlichkeit ausbreitet. Musikalisch wird mit dem Entstehen von Melodie aus dem Vibrieren des Stimmklangs gearbeitet, um den der Kontrabass zunächst eine harmonische Aura als Resonanzraum legt. „Wir waren in einer Wüste, umgeben von unserem eigenen Bild, das wir nicht wieder erkannten. Wir hatten die Erinnerung verloren...“. *lotófagos* heißt Lotosfresser und spielt auf die Gefährten des Odysseus an, die Lotos äßen, um zu vergessen. Um die verlorene Erinnerung geht es in dem vertonten Text von José Ángel Valente, am Schluss kommt mit einem heißen Wind eine Ahnung: „War das jetzt die Erinnerung?“. Vergessen sind damit auch die Traurigkeit, die Freude und dass es einen Tod gibt, der ja erst die menschliche Vorstellung der Zeit gebiert. Die Wüste ist der Ort und das Sinnbild des Nicht-Erinnerns, eines

„anderen“ Zustands, den man vielfach umschreiben kann: als das Fremde, die Vergessenheit, das Nicht-Sein, den Tod. Die Zeitlosigkeit wird – und das ist ein exemplarischer Vorgang für Beat Furrers Komponieren – anknüpfend an dieses Bild des Vergessens zum Thema der musikalischen Gestaltung.

Das Konzert für Klavier und Orchester (2007) ist eine Spurensuche im Sinne einer Neuerkundung des Klangs: die Fortsetzung und Summe seiner komponierten Auseinandersetzung mit dem Klavierklang, dessen Phänomenen, Resonanzen, Obertonspektren, Pedalisierungen der Komponist zuvor in Solowerken wie *Phasma* (2002) oder den *Drei Klavierstücken* (2004) sowie in *Nuun* für zwei Klaviere und Ensemble (1995/96) und auch *spur* (1998) erforscht hatte, dessen Verzahnung der Klanglichkeiten hier weitergeführt wird. „Mein Hauptanliegen war“, so sagt Beat Furrer, „dem Klavier im ganzen Stück eine Resonanz zu geben und die Plastizität des Klavierklangs zu erhalten. Der Klavierklang bleibt immer das Gravitationszentrum, und das Orchester ist der Verstärker, der dem Klavier einen Raum gibt.“ Beat Furrers *Konzert für Klavier und Orchester* ist eine komponierte Verräumlichung des Klavierklangs. Das groß besetzte Orchester wird zum Resonanzraum des Soloinstruments, indem es die verschiedenen Klanglichkeiten und vielfältigen Artikulationsmöglichkeiten verstärkt, die das Klavier ermöglicht: vom Metallischen, Rauschenden bis zum Gläsernen. Besonderen Fokus haben die im Klang der tiefen Saiten mit-schwingenden Resonanzen und Schwebungen: das „Nichttemperierte im Temperierten“ ist da-

bei Ausgangspunkt für die harmonische Entwicklung. „Der Verlauf des Konzertes ist ein Abtasten des ganzen Spektrums des Klaviers von unten nach oben und die verschiedenen klanglichen Möglichkeiten in den verschiedenen Registern, auch im Ensemble verstärkt.“ Stumm gegriffene tiefe Töne in den Basssaiten des Soloklaviers werden von den Orchesterinstrumenten und den Flageolettklängen eines „Schattenklaviers“ zum Klingen gebracht, sie tropfen gleichsam aus dem Soloinstrument hinaus in den umgebenden Klangraum. Aus diesem Pulsieren entwickelt Beat Furrer die Motorik von schnellen Sextolenbewegungen, die in immer rasanteren Kaskaden des Soloklaviers den ganzen Apparat mitnehmen. Die harmonischen Strukturen des Beginns werden somit in rhythmische Bewegungsstrukturen umgesetzt.

„Martellato“ (gehämmert) ist die Spielanweisung dieser Sextolen, sie wird mehr und mehr zum Gestus des gesamten Geschehens. Es entsteht ein Verlauf, der immer mehr in den Sog der motorischen Bewegung gerät. Der großformatigen dynamischen Steigerung entsprechen ein Ansteigen des Tonraums bis zum höchsten Klavierton und den höchsten Regionen des Akkordeons, der Trompete sowie gleichzeitig die Transformation der Klanglichkeit. „Der Verlauf steuert zu auf einen zunehmend metallischen Klang, einen ganz hohen gongartigen Klang im Klavier. Der Prozess wird unterbrochen durch zwei ganz langsam aufsteigende Linien, bis nur noch der höchste Ton und die Resonanz da ist. Das hat etwas von einem rauschenden Klang. Im Folgenden setzt ein Prozess ein, in dem der

Klang zum Gläsernen moduliert. Glasflaschen initiieren eine abfallende Linie. Auch das Klavier hat einen völlig gläsernen Klang. In diesen wiederholten Momenten in höchster Region ist mit dem „Martellato“ der Wendepunkt zu einer anderen Klanglichkeit, zu einem ganz „wüsten, rauhen Klang“ erfahrbar.

Beat Furrer komponiert in formaler Hinsicht eine große Welle, die in einem langsamen Teil in der Mitte unterbrochen wird, konterkariert die zunehmende Motorik durch einen ruhigen Teil, der legato im Soloklavier einsetzt. Er lässt die vibrierende Energie der schnellen Bewegung nachhallen, bis fortissimo-Kaskaden das Geschehen zum Moment höchster Intensität treiben. Das Soloklavier verharrt zum Schluss „Martellato“ in der obersten Region, „gläsern“, während das zweite Klavier in den Vordergrund tritt und mit einer absteigenden Linie das Stück beendet.

In seinem siebenten Musiktheater *Violetter Schnee* wird Beat Furrer zum ersten Mal mit einem Librettisten zusammenarbeiten. Eine kleine Antizipation dorthin war der Beitrag von Händl Klaus im *Wüstenbuch*, der sich allerdings auf Textfragmente konzentrierte. Vladimir Sorokin (geboren 1955) hingegen führt in seinem Libretto (Arbeitstitel: *Violetter Schnee*) zentrale Impulse seines fulminanten Romans *Der Schneesturm* (2010) weiter.

Der Schneesturm beginnt wie eine Erzählung aus dem 19. Jahrhundert und erweist sich bald als fantastische Irrfahrt durch das ländliche Russland einer nahen Zukunft: Garin, ein Landarzt, will so schnell wie möglich in den Ort Dolgoje, um die Menschen dort gegen eine

rätselfhafte Krankheit zu impfen, die jeden Infizierten zum Zombie macht. Doch es herrscht Schneesturm, Garins Pferde sind erschöpft, also heuert er den einfältigen Brotkutscher Krächz an, dessen Schneemobil von fünfzig winzigen Pferden gezogen wird. Und damit beginnen die Merkwürdigkeiten erst: Auf seiner Reise durch das unablässige Schneetreiben begegnet das ungleiche Paar Zwergen und Riesen, es gibt ein Radio mit „lebendigen“ Bildern, eine Paste, die Filz „wachsen“ lässt, eine Wunderdroge und vieles mehr – eine Märchenwelt mit Ingredienzien einer Hochtechnologie-Gesellschaft. Wir erleben eine Geisterfahrt durch die Literaturgeschichte, ein raffiniertes Spiel mit Kafka, Puschkin, Tschchow und Gogol. Am Schluss übernehmen die Chinesen die Herrschaft, was zur Chiffre auf das heutige Russland wird. Einen mehr als nur komischen Sex gibt es in dieser hinreißenden Erzählung auch. Am Ende vertragen sich alle und lachen sich rund wie im Rausch.

2013 hat Sorokin das Libretto *Violetter Schnee* fertiggestellt. Das Hauptthema ist: wie und warum etwas Vertrautes fremd wird. Menschen sind in einem Schloss eingesperrt. Es hört nicht auf zu schneien. Das Inventar des Schlosses wird nach und nach verheizt. Dann hört es auf zu schneien. Es wird Morgen und die Sonne ist nicht mehr die Sonne: Sie ist vielmehr etwas Fremdes, ein violette Licht geworden. Ist damit – ohne alle theologischen Implikationen – das Ende aller Zeiten gekommen, also jener Moment, in dem die Sonne ihre Energien bis zu einer kritischen Masse verbraucht hat? Wir wissen es nicht und werden es wohl auch nie erfahren. In diesem kritischen Moment können die Menschen sich nicht mehr verständigen, sie sprechen verschiedene Sprachen und verstehen sich nicht mehr. Sie brechen – an diesem geheimnisvollen Morgen auf – zerbrechen die Fensterscheiben. Sie verschwinden.

The Voices of Nothingness. Beat Furrer's *Wüstenbuch*

Marie Luise Maintz

"What are you searching for in this desert,' said the voice in the desert, "where there is nothing to hear?" "Why am I so forsaken? Why is the Red Sea so full of sharks, the cruelest of animals?" And the voice did not answer, as it is silent in the desert." In her notes on her journey to Egypt in 1964, her 'book of the desert' [*Wüstenbuch*], Ingeborg Bachmann describes an experience at the Red Sea, at the edge of the desert: she held a black contour on the horizon for the appearance of a god. The black stump, however, turned out to be the silhouette of a beached sea animal. A quote from T. E. Lawrence's *Seven Pillars of Wisdom* meanders through Bachmann's multifaceted variations on a theme: "The fringes of their deserts were strewn with broken faiths." The confrontation with the comprehensive alienation, emptiness, isolation, atemporality and -historicality, with the nearness of death, forms the dramatic concept of Beat Furrer's sixth piece of music theater, *Wüstenbuch* (2009). The desert as the place of nothingness is, at the same time, a projection screen, full of history. In *Wüstenbuch*, Beat Furrer approaches the vision of a drama without plot, a setting of pure, conditional being. In light of this placeless place, the person is cast back into him- or herself. "What are you searching for in this desert, the only landscape that attempts to say nothing." (Bachmann) Famous travelers to Egypt, like Flaubert or Bachmann, journeyed through the desert in search of healing, of freedom from illness or

trauma. In this piece of music theater, Beat Furrer allows a dramaturgy to culminate that saturates every conditional persistence with history.

Since the music theater piece *Begehren* [*Desire*] (2003), Furrer has worked with a technique of inclusion, a conception of simultaneousness: the image of a story, contracted to a single moment, is musically composed in a complex matrix that is simultaneously projected in space and time, in lined figures and models of motion, which are superimposed and then break – or fade – out through the use of filters. In *Wüstenbuch*, this simultaneous presence of all events (one could also call it an eternity, which Beat Furrer composes in the superimposition of layers of text and sound) finds an extreme space for association.

One of the central musical themes of *Wüstenbuch* is the (inter)penetration of music and spoken language. On the one hand, the score allows for space left open for spoken text. On the other hand, speech is transformed into musical structure. The confrontations with the voice, the perception of one's own voice as something foreign passing through the ear, and the elimination of the voice through language constitutes the various manifestations of this process.

Ancient Egyptian texts provided the basis for Furrer's work on *Wüstenbuch*, which were brought to the attention of the composer by the Egyptologist, Jan Assmann. Eventually, the

"Dispute between a man and his Ba," the famous Papyrus Berlin 3024, made its way into the work. The earthly soul, Ba, who accompanies man during his lifetime and leaves him in death, discusses with its "ego" [in the psychological context], which in a state of great doubt tells of its loneliness, and then atones this "ego" with the presentation of death. The discussion leads into a highly poetic vision of death as a homecoming or return to origins. "Death stands before me today, as when an ill man recovers..." The question of death, which the Egyptians associated with forgetting, and that of the totally alien form a layer of the composition. The fear of forgetting allows for the formation of a high culture, whose monuments are still visible for us today – the Kingdom of Death, settled by the Egyptians on the western side of the Nile. This too is a projection of history, for the desert is filled with it, the signposts of extinct cultures.

In *Wüstenbuch*, the story of a journey into the desert is comprised of different layers of text: scenes from Ingeborg Bachmann's fragment of the same name are interlaced with a text and scenario from Händl Klaus; additionally, ancient texts by Lucretius and Apuleius, the Papyrus Berlin 3024 and poetry by Antonio Machado and José Ángel Valente appear. Ingeborg Bachmann collected scenes from a journey to Egypt in 1964 in a bundle of papers titled *Wüstenbuch* and planned to interlace these with impressions from the urban desert of Berlin. In later versions, the experiences were worked out time and again anew (as in the chapter with the title "Egyptian Darkness" of the fragment, *Der Fall Franza*

[*The Case Franza*]) and form part of her great novel project, *Todesarten* [*Manners of Death*], in which the "cases" of women are laid bare, women, who, in the apparent protection of a marriage or relationship, are then destroyed. Motives from the projects, which remained fragments, found their way into her novel *Malina*, which forms part of the *Todesarten* cycle.

Bachmann traveled as an ill, maimed and, in the wake of her separation from Max Frisch, humiliated and nearly destroyed woman. For years, Frisch had used her as an object of observation and template for a figure for a novel and hence, disclosed the most intimate of information to the public. Bachmann's journey into the desert contained traces of a catharsis and return to life. Scenes like her journey to Wadi Halfa in Sudan immediately preceding the flooding of the city for the Aswan Dam documented this: primal experiences like hunger, thirst and a silent meal with anonymous benefactors made her aware of her own vitality. However, her journey was first and foremost an encounter with phantoms and victims: the exhibit of mummies in the Egyptian Museum, felt to be little more than the desecration of bodies or necrophilia, the account of a mad woman, who, like an animal on a rope, was dragged through the city by her own hair, and the confrontation with the phantom at the Red Sea.

Another layer of Furrer's *Wüstenbuch* (much like a film slide in a projector) is the libretto by the Austrian poet and dramatist, Händl Klaus, created expressively as a "cree" for music theater. Scenes, in which two women, who stand near

one another, much like close friends, and a man speak – each conceived as spoken or singing voice, as well as doppelgänger. Conceptually, the dialogue takes place, as Händl Klaus puts it, “on a membrane between the earthly and otherworldly,” perceived as constant threat or danger, highly tense and in blazing heat. The basis for all this is a precarious mental state, perhaps precipitated by an accident. In the second scene, the following is screamed and thought against the backdrop of a “flammable” situation, immediately before an explosion, before being wiped out: “It could burn...look at me...give me a sign...” In this zone of death, one woman attempts to rescue the other, who has already crossed the border, and each wants to draw the other closer to her. “On the seam between the earthly and otherworldly, an unconditional communication is produced – the soul has become ‘essential’, one has been drawn to a ‘flammable state’. And thus, the language too has been driven to the ‘limit’ by the feeling of being over the edge and is now permeable.” (Händl Klaus) The dialogues are a highly rhythmicized interpenetration of sentences or sentence fragments. The female speakers take the words out of the other one’s mouth. The sentences of the man’s voice are syntactically bolted together, like formulated convolutions of thought. The temperature of the texts is high; they speak of the danger of being injured and of extreme sensations: “My face is covered in sores, my mouth no longer opens...” (Scene VIII). Beat Furrer adumbrates the theme of *Wüstenbuch*: “In search of the foreign, which is actually

no longer there.” “The neighbor is the stranger who lives next to you. However, the stranger in the sense of a resident of another space no longer exists. The desert is the decay of this structure, the non-place. The idea of ‘place’ is dissolved by the constant travel nowadays, and the desert is a metaphor for this placelessness, for the dissolution of social structures. This was already the case with the ancients: they saw the non-place, death, on the other side of the Nile in the desert. For us, it is the absolute neglect or forgetting of social responsibility and structures, the destruction of space. [...] Again and again, these attempts to remember. In this desert, there are some fragments of a past, stabile culture, which did not yet know this franticness and speed...mere fragments, which we try to decode. The protagonists attempt to decode something, to read that which is no longer readable.”

A voyage in twelve stations forms a kind of internal scenario of *Wüstenbuch*. Many of those who journey to Egypt, such as Bachmann, travel from Cairo, through the desert to the Red Sea, then down the Nile to Sudan. People in search of the foreign, the origins of culture, encounter the phantasms of the past. The composition takes place as a development to the limits of oblivion and comes to a head in the subjection to the desert and loss of all memory in Scene X and the decay of the feeling of identity in Scene XI. The subject is obliterated, part of an abstract cosmos, in which only physical particles still execute a dance of attraction and repulsion.

In the swan song in Scene XII, the distant utopia emerges out of a sole unity. The musical material is obtained from the layers of meaning, which, superimposed, produce the musical narrative; sounds and gestures stem from the language of the employed texts. The process of forgetting is made experienceable as a kind of musical spelling in Scene X, simultaneously the climax and zero-point of the piece, as though someone had lost the language and then attempts to remember it by repeating syllables – the lonely voice of the soprano, surrounded by the sound of the double bass. The text by José Ángel Valente: “We were in a desert, surrounded by our own image, which we did not recognize. We had lost our memory...” becomes the chief manifestation of atemporality and, at the same time, the theme of musical configuration. The emerging pulsation of the voice fastens itself to the interferences of the double bass and is then absorbed by the suspending condition of infinity. This hyper-temporal image continues in the patterns of motion of the great choir image XI, which combines a sober depiction of the dance of elemental particles from Lucretius’ *De rerum natura* with the exalted singing of the baritone. This celebration has the effect of a musical image of the conception of time that the Egyptologists described as the untransformable duration or eternity, which is set against Bachmann’s depiction of a hash high, in which her body reproduces itself. The utopia at the end, Bachmann’s liminal experience in Wadi Halfa, is spoken in the fermatas of the descending melody of the contrabass clarinet.

Doppelgänger-figures and phantoms belong to the personnel of *Wüstenbuch*, tackled at the musical level between the poles of sung and spoken voice. Musical process is a development of the spoken and the instrumentally sung, thus, of the absence of voice, ranging from the combination of multifaceted vocal forms to pure, soloistic singing. Already in the first scene, the fission, which will eventually peak in the decay of the individual in choir image XI, is tangible in the doubling of the spoken voice and its instrumental portrayal. The scenery “begins feverishly, catalyzed by the blazing light of dawn” (Händl Klaus) – a voice on a journey through the desert. The text speaks of immanent death and fastens a central sentence to images of holiness and heat: “Because I see you, I see that you will leave in the next hour, like I see.”

The yelling of Scene II is developed from the sound of the screaming of two voices. Conceptually, the confrontation with the foreign in the shape of a hidden song stands in the background. In Scene III, the text by Apuleius sung by the choir carries out the transcension of the wave leading to death. A horrible moment, the appearance of the sun in the beyond, is attained in a process of poeticization. At the same time, the exalted spoken voice of the baritone speaks of the greatest danger. Scene IV describes the journey into memory, however, with a different image, that of Antonio Machado, which invokes the remains of the embers of a past love: a simple, yet most exciting song in large intervals and with an extreme range of nearly three octaves. Scene V marks a

standstill in the shimmering repetitions of the strings, which is taken up again in the following scene. Memory is invoked once more in the entwined duet of the sopranos in Scene VI, in three images and differing postures, ranging from shouting to prayer, which leads into an entrancing unison. A simple, two-voice choir melody in Scene VIII, however, opens a window onto a new space. In Scene IX, the Papyrus Berlin 3024 finally appears as spoken text, like a reconciliation with the foreign that is now embedded in the mythical context – musically, an echo of the first scene.

The scenes give off the effect of windows that open themselves onto passing events. Time, the sequence of events, becomes, as it were, spatially experienceable. In this respect, the glance inside the house or hotel that opens the premiere production by Christoph Marthaler (Basel 2010) turns out to be a congenial image. Furrer's work method of great openness, which even extends to scenic presentation and in which a concept is ever further thought out and formed (in the specific version of the text, compilation, composition and even the individual production), also enables decisions to be reserved for the actual process of the production. For example, the composer held open spaces in the score for the spoken texts by Ingeborg Bachmann, which were then first inserted in the context of the scenic events. In this respect, the printed libretto is a collection of material, a declaration of intention.

The extent of the thematic parentheses and multifarious connotations in Furrer's *Wüstenbuch* can only be lightly touched upon here. In this expanse, one finds something of the supertemporal schism of individuality in Scene XI, which can be thought about in terms of the myth of the otherworldly god Osiris and the dismemberment of his body. Or the nearness of the "flammable" texts by Händl Klaus on the utterances of Ingeborg Bachmann, which converge in the expression of great vulnerability, the feeling of constant danger. Bachmann's intensive involvement with Egyptian culture, also through the book that accompanied her on her journey, Egon Friedell's *Kultugeschichte Ägyptens [A Cultural History of Egypt]*, is palpable as a world of motifs in her single published novel from the *Todesarten* cycle, *Malina*. This is similar to the construction of the main figures as doppelgängers, which lets itself be connected to the Egyptian idea of the partition of the human in his body and the souls of his doppelgängers, Ka and Ba, and the motif of incineration, which appears in the novel as a "manner of death" [*Todesart*]: "I have to be careful not to fall on my face on the stove and mutilate or burn myself." What Friedell refers to extensively as the *Discussion of one, who is weary of life, with his soul* (this is, in fact, the Papyrus 3024, which plays a central role in Furrer's *Wüstenbuch*) is the fact that the speaker wishes to kill himself through incineration and is dissuaded from it by his soul. With respect to the conditions of Bachmann's death, this motive gains an unearthly dimension.

Voices of the Other: *ira-arca*, *Aer*, *Lied*

Marie Luise Maintz

The history of Furrer's composing leads from *Wüstenbuch* to a break: his *Studie für Klavier* (2011) and *Enigma V* for a cappella choir (2012) are works about the genesis of processuality. And the sequence of inhaling and exhaling provides the title of *ira-arca* for bass flute and contrabass (2012), a piece in which the process of sonic textures' convergence and polarisation is realized compositionally.

In these works, Furrer develops a special cut-up technique, a sort of structural counterpoint, as his formal principle. The composer states that the title *ira-arca* denotes "a structural principle in the musics of the Incas. Each melody compliments the other in the manner of a hocket, oscillating between parts that more or less inhale and parts that more or less exhale. This becomes a formal principle, here. *ira-arca* is a study of form and, perhaps, of a bit more." Gestures, particles, and sounds are mounted in an interlocking manner, repeated, sequenced and/or varied. In *ira-arca*, the process, the dramaturgy of the piece arises from the tension between sonic phenomena. At the beginning, the instruments meet up in a common repertoire of noise-like sounds: with *col legno* playing by the contrabass and toneless breath-noises by the bass flute, the group gives rise to a heavy panting. The action then gradually develops in various directions, aiming at instrument-specific sounds that reach a climax of contrast followed by the different levels' dissolution. At the point of

maximum polarization, the wind instrument sounds switch over to exclamatory figures played by the high-pitched C flute.

In this composition for Eva Furrer and Uli Fussenegger, the art of compositional and interpretational differentiation between the instrumentalists is taken to a superlative level of virtuosity, with both giving rise to an enormous spectrum of colours. The multilayered playing techniques that Furrer has developed in numerous of his works require the flute to exhibit independence of articulation, exactitude of noise-sounds and minute transitions from noise to sound and to the various degrees of overblowing, and from the contrabass it requires highly precise execution of harmonics.

Structure and image, repetition and distortion are the musical themes of this group of works that has come together since 2011. And one musical principle is also invested with ideational content: "The phenomena of doubling and of distortion within a realm of shadows were of interest to me here, as was the genesis of the processual as a result of the interlocking of voices" is how he formulates his explanation of the choral work *Enigma V*, the sung text of which (by Leonardo da Vinci) deals with apparitions of shadows and likenesses. Ultimately, the two principles of regular repetition and distortion and/or *espressivo* are juxtaposed with one another. "One will perceive shapes and structures of human beings and animals that follow

precisely these animals and humans, no matter where they flee to," wrote Leonardo. Content becomes technique, becomes structure, developing further from work to work.

Two compositions that he wrote 20 years ago demonstrate how Beat Furrer's composing starts from an exploration of fundamental, elemental things that are manifested in hearing. *Aer* for clarinet, violoncello and piano (1991) and *Lied* for violin and piano (1993) both treat the theme of aggregate musical states.

The title of *Aer* refers to ideas of the pre-Socratic natural philosophers, who took the element of air to be the original substance of all that exists. This substance, they wrote, "is limitless, but specific rather than being boundless: ... It is of varying rarefaction and condensation, corresponding to the quality of the things that it embodies. When its density is reduced it becomes fire, while denser states are wind and then a cloud, with more density still being required for water, then soil and then stone. And in turn, everything else in existence arises from these." These philosophers also assumed the existence of "an eternal motion, as a consequence of which this transformation takes place. What brings material together and condenses it is cold, while warmth thins and softens it. Air gives rise to everything, and everything also dissolves back into air."* This explanation provides a virtual sketch of the scenario upon which *Aer* expounds: a wind instrument, the clarinet, sets up a sonic continuum, traversing vast

spaces with quick movements and in a virtually endless line. The cello and piano interject short, frequently noise-like comments realized in a wide range of playing techniques, as if a diverse set of instruments were to suggest sonic events within various spaces. Viewed from an analytical standpoint, this is a line that is played in unison four times, although it is filtered in the cello and piano such that only individual, fleeting moments shine through. But this frenetic motion leads to a standstill, with the music freezing at a "point of stasis". First, the clarinet loses itself in repeated trills played at the top of its range, and a mechanical beating arises from the muted e"-string of the piano—and upon this, the events are gradually thinned out more and more. In the second part, the aggregate states seem to be organised anew, with multiphonic sounds from the clarinet leading "very calmly" into a final section, which at first brings with it eruptions and then reverberations, soft and ever more sparsely strewn, as if the events indeed had "disintegrated into thin air".

Lied is one of those extremely rare cases in which Beat Furrer formulates an explicit reference to the music of other composers—in this case, to that of Schubert. "The violin and piano fail to arrive at the same meter—instead, they approach and move away from one another in tempi that differ quite subtly. Sounds seem to possess memories: the opening motif from Schubert's song *Auf dem Flusse (Winterreise)* seems to be audible from a distance, though it is not actually quoted." The two instruments' parts are notated in differing metres and time signatures,

* (Simplicius on Anaximenes)

and they also temporarily “freeze” at fermatas. And insistently repeated fragments of lines containing elements such as steps at intervals of seconds and thirds in the violin, or a fourth interval in the piano, actually do indeed sound like a reminiscence of something past, something lost. In the midst of this repetition and oscillation, minute changes such as shifts of harmony

or terraced articulation end up producing sensations. But even so, the repetition of the particles in a diffuse meter of sonic layers gives rise to an impression of an endless circling within a frozen temporal state, as if reminiscences of an infinite music were being sung of here, as if the media of music and time themselves were the theme.

Fl₁
 Fl₂ (ob.)
 Cl
 Bcl
 Sqr
 C-ly
 Cor
 Trp
 Tbn
 S₂
 Akk

[halla in segna]
 senzet sind.
 senzet sind.
 senzet sind.
 rascher [ca 104]
 ye
 sen
 rhol

Musical score for page 126 of *Wüstenbuch*. The score includes parts for Flute 1 and 2 (ob.), Clarinet, Bass Clarinet, Saxophone, C-lyre, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Saxophone 2, and Accordion. The lyrics are: [halla in segna], senzet sind., senzet sind., senzet sind., rascher [ca 104], ye, sen, rhol. The score features various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (>), and phrasing slurs.

Encrypted Messages of Life. The composer Beat Furrer.

Peter Oswald

*The storm blessed my sea vigils
Lighter than a cork I danced on the waves
That are called eternal rollers of victims,
Ten nights, without missing the stupid eye of the lighthouses!*

Arthur Rimbaud "The Drunken Boat"; trans. Wallace Fowlie

„Le Bateau Ivre“, Rimbaud’s visionary poem, has guided Furrer from the very beginning. Gauged by the standards of the establishment, Furrer first caught the attention of the public later on. Born in 1954 in Schaffhausen, Switzerland, the composer came to Vienna in 1975 to study composition with Roman Haubenstock-Ramati and conducting with Otmar Suitner. Pierre Boulez and Luigi Nono’s Venice served as two constants that accompanied Furrer’s period of study and later developments. Then, in 1982, the twenty-

*Inclinado en las tardes tiro mis tristes redes
a tus ojos oceánicos.
Allí se estira y arde en la más alta hoguera
mi soledad que da vueltas los brazos como un
náufrago.
Hago rojas señales sobre tus ojos ausentes
que oleán como el mar a la orilla de un faro.
Sólo guardas tinieblas, hembra distante y mía,
de tu mirada emerge a veces la costa del espanto.
Inclinado en las tardes echo mis tristes redes
a ese mar que sacude tus ojos oceánicos,
Los pájaros nocturnos picotean las primeras
estrellas*

eight-year-old composer discovered that a breakthrough to an unmistakable singularity stood before him.

Beat Furrer had already developed an atmosphere of tense tranquility early on in his composing career: one can experience heavy, dynamic discharges and vehement upsurges in the early piece *Poemas: (veinte poemas de amor y una canción desesperada)*, in which he set love poems by the Chilean poet Pablo Neruda, who was murdered by the fascists in 1973.

*Leaning into the afternoons I cast my sad nets
towards your oceanic eyes.
There in the highest blaze my solitude lengthens
and flames,
its arms turning like a drowning man’s.
I send out red signals across your absent eyes
that wave like the sea or the beach by a lighthouse.
You keep only darkness, my distant female,
from your regard sometimes the coast of dread
emerges.
Leaning into the afternoons I fling my sad nets to
that sea that is thrashed by your oceanic eyes.
The birds of night peck at the first stars*

*que centellean como mi alma cuando te amo.
Galopa la noche en su yegua sombría
desparramando espigas azules sobre el campo.*

Poemas was premiered on November 8th, 1985 at Vienna's Konzerthaus, a memorable premiere that solidified Furrer's importance for the future. In the same year, the artist founded the ensemble Klangforum Wien. However, he was, at this time, confronted with a reactionary landscape, for which the great Austrian-Jewish legacy of the turn of the century was no longer even a distant memory. Only Friedrich Cerha had dared something similar, if not utterly fearsome, with the founding of the ensemble die reihe in 1958. At the time, an infamous departmental head in the Ministry of Culture wrote the following in response to a request for grants: „Yeah, even a hot-dog vender could swing by and take a gander.“ Beat Furrer began programing in the area, where Friedrich Cerha had previously combated the Viennese stuffiness with a counterpoint of legendary performances in the early 60s of works by Cage, Feldman and Xenakis. Furrer then presented legendary performances of the music of Scelsi, Haubenstock-Ramati and Wolfgang Rihm with the Klangforum Wien. For Furrer, the relation of visual art and music was essential. He dedicated an spectacular portrait to Kurt Kocherscheidt, who died all too young, and his relation to Wolfgang Rihm. Had the financial means been present, he would have also brought together Morton Feld-

*that flash like my soul when I love you.
The night gallops on its shadowy mare
shedding blue tassels over the land.*

trans. W.S. Merwin, 1970 (Pablo Neruda, *Selected Poems*, Dell, New York, 1972)

man and Mark Rothko, John Cage and Jackson Pollock, Helmut Lachenmann and Cy Twombly in artistic configuration. However, Beat Furrer began to find allies at the end of the 80s: mayor Helmut Zilk, Vienna's Minister of Culture, Ursula Pasterk, and the director of the Vienna State Opera, Claus Helmut Drese. Against all reactionary baseness, the New Austria had become possible: Olga Neuwirth, Clemens Gadenstätter, Johannes Maria Staud, Bernhard Gander and others. Decisive was Claudio Abbado's festival for New Music, Wien Modern, which he founded in 1988 and has developed increasingly into an institution of irrefutable sway, a pillar of modernism. At this time, it finally began to dawn on the dull minds of the city that Friedrich Cehra had composed the perhaps most important composition of the 60s, his visionary orchestral cycle *Spiegel I-VII*. Claudio Abbado was also the one, who commissioned Beat Furrer for his first piece of music theater, *Die Blinden [The Blind]*. In the center of the opera stands Maurice Maeterlinck's drama. Furrer circles around the central questions of our existence with four levels of text: Plato's cave metaphor serves as the philosophical foundation, explaining why the actual remains inaccessible; Hölderlin's *Patmos* and Rimbaud's

A Night in Hell present dramatic constellations, which, at a point of breathtaking theatrics, explode. In *Die Blinden*, the multifaceted tension between light and dark, knowledge and incomprehension becomes an encrypted message of life as “the power to dispel the fear of darkness”. In this philosophic-artistic context, Furrer likes to refer to Adorno’s reflections on Gustav Mahler. Advancing Plato’s cave metaphor, the great German-Jewish philosopher reflects on the decisive transformation of the great Austrian-Jewish composer. Here, Furrer refers to Adorno’s material theory of form, according to which breakthrough can be understood as the futile realization of transcendental sense. Mahler risked this one last time in the chorale of his Fifth Symphony. From the breakthroughs of the early Mahler come the suspensions and fulfillments of the late period: the Seventh Symphony, *Lied von der Erde*, the Ninth Symphony and the adagio of the Tenth Symphony develop, as Furrer describes it, an anticipatory force of musical modernity. Furrer calls attention to the passage in Adorno’s writing, where the philosopher states the following in the context of Gustav Mahler: „he believes in no shape of eternity, rather, in that of the evanescent. For him, happiness is the figure of signification in prosaic life.”

A short time thereafter followed the composition for choir and orchestra *Dort ist das Meer – Nachts steig ich hinab* [*There is the sea – In the night, I descend*]. The composition stands for, with aesthetic consequences, the question, why a South American river merely watches, as all

the social injustice of this world proceed before it. Thus, it is about the irretrievability of time, the utopia of (superficial) appearance. However, a question then presents itself: Will this utopia ever become a reality? The river provides no answer.

Narcissus

Furrer’s next contribution to music theater, *Narcissus* (1992-94), circles around one of the most important questions of late-modern existence: How can language and subject be mediated? How can artistic truth, in the context of a consumeristic world, maintain its thronging sting without surrendering to postmodern resignation? Furrer’s *Narcissus* confronts an image in the mirror that announces a utopian landscape, which then collapses on its unattainability. The tension, which inheres this unattainability, is essential for Furrer’s design (as well as for his composing today). In the six scenes of his *Narcissus*, Furrer focuses on the problem of the operatic hero or, what’s more, the problem of the unfolding of subjectivity in contemporary society. His dramaturgy is – even more radical than in *Die Blinden* – not narrative. The problematic unity of person and language becomes, on the basis of ever-present foreignness and alienation, a tenor of the work. For *Narcissus*, the search for his identity becomes the search for a language that cannot be possessed as an object. It can then experience its own validity, when it is tangibly ascertained, when its fractures remain ever-present in the medium of memory.

Today, Furrer's *Narcissus* must fail. However, precisely in this failing, it articulates its truth and with that, responds to the experience of Beckett's *The Unnameable*, who, "carried to the threshold of my story" and in the condition of radical disillusionment, finds the heroic words: "I'll go on. You must say words, as long as there are any – until they find me, until they say me. (Strange pain, strange sin!)"

***Nuun* for two pianos and orchestra**

Two years later, a (if at all possible) decisive breakthrough followed with *Nuun*. Beat Furrer allowed himself a full eight months to develop eighteen minutes of highly complex ensemble music.

The focus is on perceptions of time that contradict the idea of time as a linear process and with which the composer would like to open himself to analogies of the understanding of time from other cultures. Time becomes a medium of absence, in which everything returns and yet nothing is the same. Thus, Furrer writes, „No beginning! Everything present from the very beginning!“ *Nuun* for two solo pianos and twenty-six musicians explicitly makes this topic its focus in its very title: the Breton mythology named "Nu" the godhead, whose task was to suspend/annul [aufheben]¹ time. In Medieval

mysticism, "Nu" is the moment that suspends/annuls [aufheben] all time in it, the mystical unification with the godhead. *Nuun* begins with an extremely dense, flat but intrinsically dynamic sound. Furrer likes to compare the nearly impenetrable richness of events at the beginning with the observation of a monochromatic painting, like those of Yves Klein: the course of *Nuun* is inspired by the perception of coming closer to a painting like this and then gradually recognizing movements and structures.

Presto con Fuoco from 1997 now belongs to the most important repertoire pieces for flute and piano. In this composition as well, an intervallic tension, which Furrer had already used in *Nuun*, the major ninth, A-sharp to B, is central. The idea for the form of *Presto con Fuoco* consists in allowing a growing acceleration to lead into an icy congealment. At the end, the frantic movements of the flute are filtered away. "Only here and there, as a light in the night, does a tone still break through." (Wolfgang Fuhrmann). The visible catastrophe thus upends into a possible utopia: at the beginning of the work, both instrumentalists act in blatant disregard to one another, as if the one were performing next to, without communicating with, the other; in the coda, however, they begin to refer to each other with increasing strength.

Between 1999 and 2001, Furrer completed his third piece of music theater, *Begehren*. For the libretto, he used texts by Ovid, Virgil, Hermann Broch, Cesare Pavese and Günter Eich. In this piece, we live through the experience of two figures, a man and a woman, nameless protagon-

¹ TN The German word *aufheben* is, as recognized by many translators and philosophers, untranslatable and in the philosophical context simultaneously connotes preservation, transformation and destruction, among other things.

nists. Not a couple, but rather passengers in a contemporary world of arcades and passages, on the horizon of which the mythic images of Orpheus and Eurydike gleam.

Wolfgang Hofer defined this as the “Song of Hades”. It is about two figures in search of a lost time: two attempts to peer behind existence [Dasein]; two attempts, with the aid of memory and repetition, to uncover anew vanished utopias in the light of desire. A hope that remains unfulfilled until the very end, futile parallel actions in the shadow of loneliness: *Begehren* focuses on the dialectic of loneliness as a double monodrama, settled in a no man’s land of placelessness, and yet, one sees something resembling hope behind the figures, suspended [aufgehoben (from aufheben)] in the collective space of the choir.

On January 9th, 2003, the Helmut List Halle in Graz was inaugurated with the premiere scenic performance of *Begehren*. Additionally, the Graz’ term as European Capital of Culture was opened under the direction of Wolfgang Lorenz. The production received a nearly thirty-minute ovation and became a triumph for Beat Furrer, director Reinhold Hoffmann and stage designer Zaha Hadid.

Furrer’s fourth piece of music theater, *Invocation*, was then premiered in 2003 in Zurich. In the sixth scene, the soprano and bass flute are mixed with each other in their manifold nuances to such an extent that each voice serves as an extension of the other. In this opera, a scream of death, which yells into the piano lesson of a child, forms the basis of the plot of the eight

scenes, which are based on the short story *moderato cantabile* by Marguerite Duras. A woman is murdered by her lover in a cafe, purportedly as a result of her own wish. This scream is a narrative element and a compositional object. Furrer translates it into an invocation with the setting of a text by the Spanish poet and mystic Juan de la Cruz (St. John of the Cross) (1542-91).

*¿Por qué, pues has llegado
aqueste corazón, no le sanaste?*

*¿por qué así le dejaste?
¿salí tras ti ciamando
y eras ido*

*¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste?*

Apaga mis enojos.

Descubre tu presencia.

Máteme tu vista.

Juan de la Cruz

Immediately following the concert premiere of *Begehren*, violinist Ernst Kovacic expressed the wish for a violin concerto. I immediately recognized this as a most urgent call for action. The grand finale: the Vienna Philharmonic concluded Graz’ term as European Capital of Culture with the premiere of the violin concerto.

The premiere of Furrer’s fifth piece of music theater, *FAMA*, followed just two years later in 2005.

The composer thematizes his work as aural theater. The architecture of the premiere came from Wolfgang Bürgler. Beat Furrer developed the libretto from texts by Lucretius (*De rerum natura*) and Carlo Emilio Gadda, as well as an anonymous text and Arthur Schnitzler's *Fräulein Else*. Additionally, Ovid's Metamorphoses serve as a further base for *FAMA*. Daniel Ender described this as follows: "Each of us, who, while hearing sounds, comes to an understanding of the world, be it in a noisy, urban environment or in a principally "peaceful" rural landscape, also experiences something accompanying it, which we, to a large extent, normally filter out. With each perception, we select, order and classify. Or, we hear unsharp tones at a classical concert and then fail to hear the notes in-between, out of which a fascinating cosmos of new sounds has developed in the past decades."

Furrer's use of Ovid's text focuses on "Fama", the goddess of rumors. Additionally, the listener/viewer experiences the depiction of Fama's house as sound-space. This calls to mind that without space, sound would be impossible. On the other hand, it maintains both the distance of the initial sound in relation to the place of perception and the bridging of this distance across the expanse of the space throughout. Beat Furrer has always been fascinated by Ovid's incredible conception of a place, in which all events and sounds of the world come together and find resonance. The first references to this appear very early in Furrer's work, for example, in *Irgendwo.fern* [*Somewhere.far*] for two pianos. The composer moves yet further

in this direction in his ensemble piece *In der Stille des Hauses wohnt ein Ton* [*A pitch lives in the silence of the house*] (1987). These spoors can be traced further through Beat Furrer's complete oeuvre, extending back all the way to his earliest compositions.

FAMA is also about terror and amazement. It begins with a scene "of collective, screaming anxiety in blazing sound" (Marie Luise Maintz). *FAMA* recounts the horror of a young woman of high society, who feels compelled by her family to offer her body for a loan. Schnitzler's short story, *Fräulein Else*, forms the strand for the content of the eight scenes. The dramaturgical course of this piece of music theater leads from the initial painting of horror to the innerness of the figures, whose bewildered flow of thoughts are then depicted. *Fräulein Else* is, seen from the literary historical perspective, the first example of story to consist entirely of an inner monologue – and thus, the first told from the internal perspective of a figure. In *FAMA VI*, the climax of introspection is reached in the sixth scene of the aural theater: "Word, speech–noise, breath, expression and emotion" (Marie Luise Maintz) are divided between the two sonic domains of the contrabass, flute and sprechstimme. Beat Furrer takes as his basis, as he calls it, the "gap between the sound of the voice and its corporeality on the one hand and the language on the other." If it is truly the case that we perceive not only the meaning of that which is spoken, i.e. the semantic level of the text, but through the purely physical dimension, also receive information about emotion and affectivity, e.g. a com-

pressed voice gives off anxiety, a loosely hovering one signalizes wellbeing, etc., then Furrer announces in this aria for voice and contrabass flute the subtext of the at first apparently playful mental journal of Else, which extends from narcissistic self-observation and insane scheming to the very dissolution of her personality. In this process, the sprechstimme foils its nuance-filled chant with percussive occlusive and hissing sounds. The flute is notated in several layers, in that articulation and fingering act independently of one another, so that patterns of movement and gestures write an underlying of protocol of anxiety. (Marie Luise Maintz) Beat Furrer's sixth and newest music project *Wüstenbuch* takes an association of screamed calling over a barrier as its foundation.

The fascination of the uncontrollable oscillation of a scream and the dramatic effect of the unforeseeable is also present here. Part of the scenic sequence is *lotófagos I* for soprano and double bass, in which Furrer unfurls a hovering condition of infinity in a pulsating groan. Musically, Furrer works with the emergence of melody from the vibrations of the voice, around which the double bass initially lays down a harmonic aura as a space of resonance. "We were in a desert, surrounded by our own image, which we did not recognize. We had lost memory..." *Lotófagos* means lotus-eater and refers to the accomplices of Odysseus, who ate lotuses in order to forget. The text set by Furrer by José Ángel Valente concerns itself with lost memory, and at the end, with hot wind, comes a clue: "Was that memory just now?" Because of this,

sadness, joy and the reality of death, which in fact is that which gives birth to the human concept of time, are forgotten. The desert is the place and symbol of non-memory, a "different" condition that one can multifariously reshape as the foreign, forgottenness and oblivion, non-being and death. Timelessness is coupled to this image of forgetting, becoming the theme of musical design (an exemplary procedure of Beat Furrer's composing).

The *Concerto for Piano and Orchestra* (2007) is the search for traces in the sense of a new exploration of sound: the continuation and sum of his compositional involvement with the sound of the piano, the phenomena, resonances, overtone spectra and pedal employment, which the composer had already researched in solo works like *Phasma* (2002) and *Drei Klavierstücke* (2004), in addition to the above mentioned *Nuun*, the interlocking of sounds, are taken here even further. "My main concern was," says Beat Furrer, "to give the piano resonance throughout the entire piece and to maintain the plasticity of its sound. The sound of the piano always remains the center of gravity and the orchestra is the amplifier, which provides the piano with space." Beat Furrer's *Concerto for Piano and Orchestra* is a composed spatialization of the sound of the piano. The large orchestra becomes the space of resonance of the solo instrument, in that it amplifies the various sounds and manifold possibilities of articulation, which the piano enables: from the metallic and noisy to the crystalline. The resonances and beatings, which swing with the sound of the deep strings, have a particular

focus: the “non-tempered in the tempered” thus serves as the basis for harmonic development. “The course of the concerto is the gauging of the entire spectrum of the piano, from top to bottom, and the various sonic possibilities in the various registers, also amplified in the ensemble.” Silently fingered deep pitches in the bass strings of the solo piano are sounded by the orchestra instruments and the harmonics of a ‘shadow piano’. They drop simultaneously from the solo instrument out into the surrounding sound-space. Beat Furrer develops the motoric of fast sextuplet-movements, which take the entire apparatus with in the increasingly fast-paced cascades of the solo piano. This transposes the harmonic structures of the beginning into rhythmic structures of motion.

The method of playing these sextuplets is *martellato* (hammered) and becomes more and more a gesture of the entire series of events. A course emerges that increasingly leads into the maelstrom of motoric movement. The large-format, dynamic rise corresponds to the ascension of the register, until it reaches the highest note on the piano and the highest regions of the accordion and trumpet, as well as, at the same time, the transformation of sound. “The development heads towards an increasingly metallic sound, a very high, gong-like sound in the piano. Further, the process is interrupted by two, very slowly ascending lines, until only the highest pitch and resonance are left, something of a noisy sound. Following this, a process is initiated, in which the sound modulates to a crystalline tone. Glass bottles initiate a line with

a downward slope, and the piano also has a fully crystalline sound. In these repeated moments in the highest region of the ensemble’s range comes the turning point to another sound, to an entirely “deserted, rough sound” experience-able, together with the *martello*.

With respect to form, Beat Furrer composes a large wave, which is interrupted in a slow part in the middle, thereby thwarting the increasing motoric activity through a calm section that inserts legato in the solo piano. It allows the vibrating energy of the fast movement to reverberate, until the fortissimo cascades drive the events to a moment of the utmost intensity. The solo piano ossifies at the end to *martellato*, “crystalline” in the upper region, while the second piano enters in the foreground and concludes the piece with a descending line. In his seventh music theater, *Violetter Schnee* [*Violet Snow*], Beat Furrer will work together with a librettist for the very first time. A small anticipation of this was the contribution of Händl Klaus to *Wüstenbuch*, which, however, concentrated on text fragments. Vladimir Sorokin (*1955), on the other hand, pursues central impulses of his brilliant novel *Der Schneesturm* [*The Snowstorm*] (2010) in his libretto.

Der Schneesturm begins like a story from the 19th century and soon turns out to be a fantastic odyssey through rural Russia in the near future: Garin, a country doctor, wants to get to a place called Dolgoje as quickly as possible, in order to vaccinate the people there against a puzzling illness, which turns every infected person into a zombie. However, the snowstorm rages

and Garin's horses are exhausted. Thus, he hires the witless carriage driver Krächz, whose snow-mobile is pulled by fifty tiny horses. At this point, the sequence of oddities begins: on the journey through the unrelenting snow flurry, the odd pair encounter dwarves and giants, there is a radio with 'living' images, a paste that "grows" felt, a wonder drug and much more – a fantasy world with the ingredients of a highly technical society.

We see a ghost ride through literary history, a refined play with Kafka, Pushkin, Chekov and Gogol. At the end, the Chinese take over control, which becomes a coded reference to contemporary Russia. In this captivating story, there is also sex, which is more than just a little strange. In the end, all tolerate one another and laugh themselves silly as if high.

In 2013 Sorokin has completed his libretto *Violetter Schnee*. The main theme is how and why something trusted becomes foreign. People are locked up in a castle. It won't quit snowing. The castle's stocked goods vanish more and more quickly. Then, it quits snowing. Morning comes and the sun is no longer the sun, but has become something foreign: a violet light. Does that mean that, without any theological implications, the end of time has come, the moment in which the sun has used up its energy, reaching a critical mass? We don't know and will probably never know. The people speak different languages and no longer understand each other. On this mysterious morning, they take their leave of one another and shatter the window panes before disappearing altogether.

ca 104

Stufe VI

Handwritten musical score for a three-part setting of "Stufe VI". The score is written on three systems of staves. The first system contains vocal parts with lyrics: "etwas unruhig", "re - cuer - das re - cuer - das re - cuer - das re - cuer ...". The second system contains piano accompaniment for the first system, with dynamics markings like *pp*. The third system contains piano accompaniment for the second system, with dynamics markings like *pp* and *ppp*. The score is marked with a 2/2 time signature and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Wüstenbuch (p.147) © Bärenreiter Verlag Basel

Beat Furrer

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 Lucretius plus Papyrus Berlin 3024 in Basel.



Klangforum Wien

24 MusikerInnen aus zehn Ländern verkörpern eine künstlerische Idee und eine persönliche Haltung, die ihrer Kunst zurückgeben, was ihr im Verlauf des 20. Jahrhunderts allmählich und fast unbemerkt verloren gegangen ist: einen Platz in ihrer eigenen Zeit, in der Gegenwart und in der Mitte der Gemeinschaft, für die sie komponiert wird und von der sie gehört werden will.

Seit seinem ersten Konzert, welches vom En-semble noch als „Société de l'Art Acoustique“ unter der musikalischen Leitung seines Gründers Beat Furrer im Palais Liechtenstein gespielt

wurde, hat das Klangforum Wien unversehens ein Kapitel Musikgeschichte geschrieben: An die fünfhundert Kompositionen von KomponistInnen aus drei Kontinenten hat das Ensemble uraufgeführt und so zum ersten Mal ihre Notenschrift in Klang übersetzt. Auf eine Diskographie von mehr als 70 CDs, auf eine Reihe von Preisen und Auszeichnungen und auf 2000 Auftritte in den ersten Konzert- und Opernhäusern Europas, Amerikas und Japans, bei den großen Festivals ebenso wie bei jungen engagierten Initiativen könnte das Klangforum Wien zurückblicken, wenn das Zurückblicken denn seine Sache wäre.

Über die Jahre sind tiefe Künstlerfreundschaften mit herausragenden KomponistInnen, DirigentInnen, SolistInnen, RegisseurInnen und engagierten ProgrammacherInnen gewachsen. Am Profil des Klangforum Wien haben sie ebenso Anteil, wie dieses seinerseits ihr Werk mitgetragen und -geformt hat. In den letzten Jahren haben sich einzelne Mitglieder wie auch das Ensemble als ganzes zunehmend um die Weitergabe von Ausdrucksformen und Spieltechniken an eine neue Generation von InstrumentalistInnen und KomponistInnen bemüht.

Seit dem Jahr 2009 könnte sich das Klangforum Wien auf Grund eines Lehrauftrags der Kunstuniversität Graz auch in corpore „Professor“ nennen. Das alles würde äußerlich bleiben, wäre es nicht das Ergebnis des in den monatlichen Versammlungen aller MusikerInnen des Ensembles permanent neu definierten Willens eines Künstlerkollektivs, dem Musik letztlich nur ein Ausdruck von Ethos und Wissen um die eigene Verantwortung für Gegenwart und Zukunft ist. Und so wie die Kunst selbst ist auch das Klangforum Wien nichts anderes als eine durch ihr Metier nur sehr behelfsmäßig getarnte Veranstaltung zur Verbesserung der Welt. Wenn sie das Podium betreten, wissen die MusikerInnen des Ensembles, dass es nur um eines geht: um alles. Eros und Unbedingtheit dieses Wissens machen das Besondere der Konzerte des Klangforum Wien.

24 musicians from ten different countries represent an artistic idea and a personal approach that aims to restore to their art something that

seems to have been lost - gradually, almost inadvertently - during the course of the 20th century, which gives their music a place in the present and in the midst of the community for which it was written and for whom it is crying out to be heard.

Ever since its first concert, which the ensemble played under its erstwhile name “Société de l’Art Acoustique” under the baton of its founder Beat Furrer at the Palais Liechtenstein, Klangforum Wien has written musical history. The ensemble has premiered roughly 500 new pieces by composers from three continents, giving a voice to the notes for the first time. It could - if given to introspection - look back on a discography of over 70 CDs, a series of honours and prizes and around 2000 appearances in the premier concert houses and opera venues in Europe, the Americas and Japan, for renowned festivals as well as youthful and idealistic initiatives. Over the years, strong artistic and affectionate links have developed with outstanding composers, conductors, soloists, directors and dedicated programmers. These have been influential in forming Klangforum’s profile, just as the ensemble has played an important part in forming and supporting the shape of their endeavours. During the last few years, individual members and the ensemble as a whole have made increasing efforts to pass on special techniques and forms of musical expression to a new generation of instrumentalists and composers. And from 2009, owing to a teaching assignment at the University of Performing Arts Graz, Klangforum Wien as a whole could style itself

“professor”. All of this would remain purely superficial, if it didn’t have its base in the monthly assemblies of all the ensemble’s musicians and the constantly redefined artistic will of a collective for which music, finally, is nothing less than an expression of their ethos and awareness of their own share of responsibility for the present and future. And just as in their art, Klangforum Wien itself is nothing but a force, barely disguised by its metier, to improve the world. The moment they step onto the podium, the musicians know that only one thing counts: everything. Eros and the absoluteness of this conviction are at the root of the inimitable quality of their concerts.

Trio Catch

Catch! - das Publikum fangen. Das will das Trio Catch mit seiner Musik. Boglárka Pecze (Klarinette), Eva Boesch (Violoncello) und Sun-Young Nam (Klavier) trafen sich als Stipendiaten bei der Internationalen Ensemble Modern Akademie in Frankfurt. Die Interpretation zeitgenössischer Musik bildet neben der klassischen Musik einen weiteren Schwerpunkt ihrer Zusammenarbeit. Das in Hamburg beheimatete Trio arbeitet mit zahlreichen Komponisten zusammen, z.B. mit Mark Andre, Georges Aperghis, Beat Furrer und Helmut Lachenmann, mit denen sie auch durch verschiedene CD -Produktionen und Rundfunkaufnahmen verbunden sind. Im Jahre 2011 gewann das Trio das Förderkonzert der Gotthard-Schierse Stiftung in Berlin und 2012 den Hermann und Milena Ebel Preis in Hamburg.

In der Saison 2013/14 wird das Trio Catch unter anderem bei musik21 im NDR, beim ZeitGenuss Festival Karlsruhe, bei den Tagen für Neue Musik Zürich sowie wiederholt bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik auftreten. Das Trio ist auch in der Musikvermittlung tätig, so unterrichtet es bei Klangspuren Schwab Jugendliche der Kinderkomponierwerkstatt „lautstärker“, ist Ensemble in Residence an der Musikhochschule Hamburg und gibt im Rahmen des JeKi-Konzepts Konzerte an Hamburger Schulen. Benannt hat sich das Trio nach „Catch“ op. 4 von Thomas Adés, wo die Klarinette durch einen charmanten Kinderreigen vom Klaviertrio eingefangen wird.

To catch the audience, that’s what Boglárka Pecze (clarinet), Eva Boesch (cello) and Sun-Young Nam (piano) want to do with their music. They met as scholarship holders at the International Ensemble Modern Academy in Frankfurt. In addition to performing classical music, interpreting contemporary music is a focal point of their collaboration.

The Hamburg-based trio worked together with numerous composers, including Mark Andre, Georges Aperghis, Beat Furrer and Helmut Lachenmann, with whom they are also connected through various CD productions and radio recording projects. In 2011, the trio won the Gotthard-Schierse Foundation concert award in Berlin, and, in Hamburg, in 2012 they received the Hermann and Milena Ebel prize.

In the season 2013/14, Trio Catch performs, amongst other projects, at: musik21 in the NDR; ZeitGenuss Festival, Karlsruhe; Tage für Neue

Musik, Zürich and will return to the Wittener Tage für neue Kammermusik. The trio is also active in musical education through designing a children's composition workshop „lautstärker“ at Klangspuren, Schwaz, being ensemble in residence at the music university in Hamburg and giving concerts in Hamburg schools as part of the „JeKi“ concept. The trio is named after 'Catch' op. 4 by Thomas Adés, in which the clarinet is 'caught' by a piano trio playing a charming children's round-melody.

Solistes XXI

Das Vokalensemble Solistes XXI wurde 1988 von Rachid Safir gegründet. Das Ensemble singt das kammermusikalische Vokalrepertoire von den polyphonen Werken des Mittelalters, der Renaissance und der frühen Barockzeit bis hin zu zeitgenössischen Werken. Durch die Konfrontation von Kompositionen aus verschiedenen Jahrhunderten eröffnet es neue Perspektiven auf Epochen und Stile. Reine Vokalwerke stehen ebenso auf dem Programm wie die Zusammenarbeit mit Instrumentalisten und die Mitwirkung bei Musiktheaterwerken.

Seit 1989 haben die Solistes XXI zahlreiche Uraufführungen gesungen und es entstanden enge Beziehungen zu zahlreichen Komponisten. Das Ensemble setzt sich mit modernsten Kompositionstechniken, Raumklang und Live-Elektronik auseinander, weshalb es u.a. schon mit dem IRCAM in Paris zusammengearbeitet hat. Seit 2006 ist die Opéra national de Paris Partner der Solistes XXI, die in der Bastille-Oper eine

eigene Konzertreihe haben. 2010 arbeiten sie außerdem u.a. mit Kaija Saariaho und Jean-Baptiste Barrière, Vincent Bouchot und Klaus Huber zusammen und singen Werke von Johannes Sebastian Bach, Claudio Monteverdi, Paul Hindemith und Francis Poulenc.

The vocal ensemble Solistes XXI was founded by Rachid Safir in 1988. Its wide repertoire spans from the Middle Ages to contemporary, experimental compositions. This particular unconventional confrontation of different eras reveals new views and interpretatory possibilities for the performers. The ensemble performs purely vocal works as well as bigger pieces in cooperation with instrumental ensembles and orchestras.

Since 1989 Rachid Safir and his vocalists performed many premieres by contemporary composers which led to some close collaborations. Artistically, the ensemble works with modern compositional techniques, live electronics and spatial acoustics, which nurtured in a cooperation with IRCAM.

Since 2006 Solistes XXI has a partnership with Opéra national de Paris where they perform their own concert series. Recent collaborations with composers involve Kaija Saariaho, Jean-Baptiste Barrière, Vincent Bouchot and Klaus Huber. Furthermore the ensemble performs works by Johannes Sebastian Bach, Claudio Monteverdi, Paul Hindemith and Francis Poulenc.

Tora Augestad

Die 1979 in Bergen, Norwegen, geborene Sängerin und Schauspielerin Tora Augestad studierte sowohl klassische Musik als auch Jazzgesang und widmete sich dabei intensiv dem Repertoire des 20. und 21. Jahrhunderts.

Studienaufenthalte in Berlin und München nutzte sie für die Auseinandersetzung mit deutscher Musik, ehe sie ihr Hauptfach Kabarettgesang an der Norwegischen Musikhochschule in Oslo abschloss. Parallel dazu war sie im Norwegian Soloists' Choir, sowie als Solistin unter anderem mit dem Ensemble Cikada, dem Bergen Philharmonic Orchestra und dem Kristiansand Symphony Orchestra zu hören. Es folgten Auftritte beim ULTIMA Festival und beim Kammermusikfestival Oslo, wo sie Schönbergs *Pierrot Lunaire* mit der Oslo Sinfonietta aufführte. Weiters interpretierte sie die Jenny in der *Dreigroschenoper* 2007/08, Benedict Masons *Chaplin Operas* und gab 2010 ihr erfolgreiches Debüt beim Ensemble Contrechamps mit *No Thanks* von Evan Gardner. Auf der Musiktheaterbühne war sie in der Oper *Die Hexen* (Heksene) von Marcus und Ole Paus sowie als Eboli in einer modernen Version von Verdis *Don Carlos* zu erleben.

Born in Bergen/Norway in 1979, the singer and actress Tora Augestad studied classical music and jazz voice in Oslo and Stockholm, dedicating herself to repertoire from the 20th and 21st century.

Her focus shifted to German repertoire during travels to Berlin and Munich for lessons, before

graduating in cabaret singing at the Norwegian Academy of Music in Oslo. Apart from participating in the Norwegian Soloists' Choir and the ensemble Cikada, she performed with the Bergen Philharmonic Orchestra, and with the Kristiansand Symphony Orchestra. This was followed by performances at the Norwegian ULTIMA Festival and the Oslo Chamber Music Festival, where she performed Schoenberg's *Pierrot Lunaire* with the Oslo Sinfonietta. In 2007, she played Jenny in Brecht's *Threepenny Opera* at the Norwegian Riksteatret and performed Benedict Mason's *Chaplin Operas* at the Dresden Festival of Contemporary Music with Ensemble Modern. Her first success with Ensemble Contrechamps was *NoThanks* by Evan Gardner took place in 2010. On the opera stage she has played the main role in the opera *The Witches* (Heksene) by Marcus and Ole Paus and has sung the part of Eboli in a modern version of Verdi's *Don Carlos*.

Hélène Fauchère

Hélène Fauchère begann ihre musikalische Ausbildung in Nevers, wo sie zunächst Querflöte lernte und später mit dem Gesangsstudium begann. Nach Studien bei Gâel de Kerret wechselte sie in die Klasse von Fusako Kondo am Conservatoire à rayonnement régional in Paris, wo sie 2007 den ersten Preis erhielt. Zurzeit ist sie Gesangsstudentin bei Malcolm King und Howard Crook, der sie die Interpretation Alter Musik lehrt. Gleichzeitig absolvierte sie einen Master-Studiengang in Musikforschung an der Université Sorbonne und schloss die Fächer

Musikgeschichte, Musikanalyse sowie Instrumentierung/Orchesterbegleitung in der Klasse von Corinne Schneider und Alain Louvier mit Auszeichnung ab.

Fauchère interessierte sich schon früh für Kammermusik, seit sechs Jahren tritt sie gemeinsam mit Studenten des Quatuor Ysaÿe auf. Derzeit arbeitet sie mit dem Ensemble Solistes XXI unter der Leitung von Rachid Safir.

Hélène Fauchère started her musical education in Nevers where she first studied the flute and later trained to become a singer. After studies with Gäel de Kerret she became a member of Fusako Kondo's class at the Conservatoire à rayonnement régional in Paris where she was awarded a first prize in 2007. At present, she continues her vocal studies with Malcolm King and Howard Crook, who instructed her in the interpretation of early music. At the same time, she has obtained her Master's Degree in Music Research at the Université Sorbonne and was awarded special honours in the subjects History of Music, Musical Analysis and Instrumentation/Orchestral Accompaniment in the class of Corinne Schneider and Alain Louvier.

Early on, Fauchère has shown an interest in chamber music; for the last six years she has performed with students of the Quatuor Ysaÿe and she is now working with the Ensemble Solistes XXI, conducted by Rachid Safir.

Sébastien Brohier

Sébastien Brohier war zunächst Chorknabe in der Maîtrise de Caen, danach studierte er am Conservatoire de Caen, am Centre de Musique Baroque de Versailles und am Conservatoire National Supérieur in Paris. Sehr früh wandte er sich auch der zeitgenössischen Musik zu und fand in Mauricio Kagel, György Ligeti, George Crumb und György Kurtág seine Lehrmeister. Er hat bereits bei zahlreichen Uraufführungen mitgewirkt, so z.B. 2009 in Philippe Boesmans *Yvonne, princesse de Bourgogne* und Christian Sebillies *La Chambre d'Ange*. Sébastien Brohier singt in verschiedenen Vokalensembles (Solistes XXI, Accentus u.a.) und unterrichtet außerdem in der Alexander-Technik.

Sébastien Brohier started his artistic career as a choir boy at Maîtrise de Caen and went on to study at Conservatoire de Caen. To further his abilities he continued at Centre de Musique Baroque de Versailles and Conservatoire National Supérieur in Paris. Contemporary music was from early on one of his main interests and his mentors were Mauricio Kagel, György Ligeti, George Crumb and György Kurtág. Brohier sang at many premiers such as in 2009, Philippe Boesman's *Yvonne, princesse de Bourgogne* and Christian Sebillie's *La Chambre d'Ange*. The artist performs in various vocal ensembles such as Solistes XXI and Accentus and is a mentor for Alexander technique.

Eva Furrer

Eva Furrer studierte an der Kunstuniversität Graz und an der Musikhochschule Wien, wo sie 1988 mit Auszeichnung diplomierte (Klasse Prof. Wolfgang Schulz). Sie erhielt unmittelbar danach den Würdigungspreis für besondere künstlerische Leistungen vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung.

Nach einigen Jahren Orchesterspiel (Wiener Staatsopernorchester, Wiener Kammerorchester, RSO Wien) spezialisierte sich Eva Furrer auf zeitgenössische Musik und wurde 1990 Mitglied des Klangforum Wien. Solistische Auftritte absolvierte sie bei den wichtigsten internationalen Musikfestivals, unter anderem mit dem Tonhalle Orchester Zürich, dem Klangforum Wien, dem RSO Wien und dem Lucerne Festival Orchestra unter Dirigenten wie Sylvain Cambreling, Peter Eötvös, Beat Furrer, Heinz Holliger, Hans Zender uva. Weitere Schwerpunkte ihrer Tätigkeit sind Improvisation, Weiterentwicklung der Flöten-technik auf Sonderinstrumenten (Kontrabassflöte) sowie Yogaunterricht für Instrumentalisten und Komponisten. Eva Furrer ist Mitbegründerin und Dozentin von „Impuls - International Ensemble- and Composers Academy for Contemporary Music“ an der Musikuniversität Graz und unterrichtet bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt.

Eva Furrer studied at the University of Music and Dramatic Arts in Graz and the University of Music and Performing Arts in Vienna, where she graduated in 1988 obtaining first-class honours (class of Wolfgang Schulz). Immediately afterwards she received a prize from the Ministry of Sciences and Research in appreciation of her special artistic achievements.

After having worked with orchestras (Wiener Staatsopernorchester, Wiener Kammerorchester, Radiosinfonieorchester Wien) for several years, Eva Furrer specialised in contemporary music and became a member of Klangforum Wien in 1990. Eva Furrer has also performed as a soloist at the most important international music festivals, with orchestras including the Tonhalle Orchester Zürich, RSO Wien and the Lucerne Festival Orchestra and with conductors such as Sylvain Cambreling, Peter Eötvös, Beat Furrer, Heinz Holliger and Hans Zender. In addition to this, Eva Furrer is very involved with improvisation, the development of new flute-techniques on special instruments such as the contrabass flute, as well as yoga for instrumentalists and composers. Eva Furrer is a founding member and lecturer of Impuls - International Ensemble and Composers Academy for Contemporary Music at the University of Music and Dramatic Arts, Graz and teaches at the International Summer Course for New Music Darmstadt.

Uli Fussenegger

Uli Fussenegger wurde in Feldkirch, Vorarlberg, Österreich geboren. Er studierte bei Franz Dunkler in Feldkirch und bei Ludwig Streicher in Wien.

Nach einigen Jahren intensiver Konzerttätigkeit im Bereich alter Musik und authentischer Aufführungspraxis spezialisierte sich Uli Fussenegger auf Neue Musik und wurde 1987 Mitglied des Klangforum Wien. Er arbeitet seitdem als Solist und Ensemblemusiker, zahlreiche Werke wurden für ihn komponiert (u.a. von Georges Aperghis, Bernhard Lang, Beat Furrer, Matthias Pintscher, Mauricio Sotelo, uvm.).

Zudem konzertiert er sein künstlerisches Schaffen auch auf den Bereich der freien Improvisation und Elektronik und wirkt bei unzähligen CD/DVD/TV Produktionen als Musiker, Komponist, Aufnahmeleiter und Produzent mit. Uli Fussenegger ist Gründer und Betreiber des CD Labels DURIAN Records. Er unterrichtet an der Hochschule für Musik in Luzern und bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt.

Uli Fussenegger was born in Feldkirch (Vorarlberg, Austria). He studied with Franz Dunkler in Feldkirch and with Ludwig Streicher in Vienna. After a few years of intense concert activity, with emphasis on early music and historically authentic performance practice, he specialized in contemporary music and became a member of Klangforum Wien in 1987. Since then, he works as soloist as well as ensemble player;

numerous works have been written especially for him, amongst others by Georges Aperghis, Bernhard Lang, Beat Furrer, Matthias Pintscher and Mauricio Sotelo.

In addition, his field of expertise includes free improvisation and electronics; he participated in a great number of CD, DVD and TV productions as musician, composer, recording supervisor and producer. Uli Fussenegger has founded and still runs the CD label DURIAN Records. He teaches at the University for Music in Lucerne and at the International Holiday Courses for New Music in Darmstadt.

Vladislav Pesin

Vladislav Pesin schloss sein Violinstudium am St. Petersburger Konservatorium im Jahr 1998 ab. Während seiner Lehrzeit nutzte er ein Austauschprogramm um 1994/1995 in Amsterdam am dortigen Konservatorium wertvolle Erfahrungen zu sammeln und nach dem Abschluss fügte er einen postgradualen Kurs an der Moskauer Musikakademie hinzu.

Pesin ist Preisträger einiger renommierter Musikwettbewerbe, unter ihnen zum Beispiel "Franz Schubert und die Musik des 20. Jahrhunderts" in Graz 1997 und Kuhmo Kammermusikfestival, wo er zweimal den Spezialpreis gewann. Anschließend an seinen Abschluss begann er beim St. Petersburger Mozarteumorchester als erster Geiger zu arbeiten und stand schon bald mit anderen Ensembles und Orchestern oder als Solist auf der Bühne. Zu seinen Partnern über die Jahre zählen die St. Petersburger Philhar

moniker, die St. Petersburg Camerata, die Philharmonie Skopjes, das Staatskammerorchester Arkhangelsk und das Nieuwe Ensemble Amsterdam. Des Weiteren spielt Vladislav Pesin regelmäßig mit The One Orchestra, dessen Leitung er inne hat. Zusammen mit dem eNsemble des Sankt Petersburger Pro Arte Institute tritt er auch des Öfteren auf den international renommierten Festivalbühnen auf.

Von 2009 bis 2012 war er zudem erster Geiger beim Glinka Staatsquartett und seit 2013 ist er fester Bestandteil des Moscow Contemporary Music Ensemble. Als Lehrender arbeitet er zur Zeit an der Maimonidakademie in Moskau und an der Universität für Kultur und Künste in St. Petersburg.

Vladislav Pesin graduated from the St. Petersburg Conservatory in 1998. Before that he studied abroad at the Conservatoire in Amsterdam in 1994/95 and afterwards he added post graduate studies at the Moscow Conservatory in 2000.

The artist is a laureate of many prestigious European music competitions, for example of "Schubert and the 20th century music" (Graz, 1997). Furthermore he won the Special Prize of the Chamber Music Festival in Kuhmo (1999, 2004). Following his graduation, from 1998 to 2000, he was concertmaster and soloist of the St. Petersburg Mozarteum Chamber Orchestra. He has appeared as a soloist with such orchestras as St. Petersburg Philharmonics and St. Petersburg Camerata, Scopie Philharmonics, State Chamber Orchestra of Arkhangelsk and Nieuwe Ensemble (Amsterdam). Vladislav Pesin

regularly performed concerts with The One Orchestra as a leader and director. Together with the eNsemble of the Saint Petersburg Pro Arte Institute he participates at contemporary music festivals at a regular basis.

During the period from May 2009 till June 2012 he played the first violin of the State Moscow Glinka Quartet. From 2013 Vladislav Pesin is a solo-violinist of Moscow Contemporary Music Ensemble. He also teaches at the State Academy of Music named Maimonid (Moscow) and at the State University of Culture and Arts (St. Petersburg).

Mikhail Dubov

Mikhail Dubov studierte Klavier, Orgel und Cembalo am Tschaikowskikonservatorium in Moskau. Zudem ist er auch musikwissenschaftlich Tätig und promovierte mit einer Arbeit über Iannis Xenakis. In Folge übernahm er akademische Lehrtätigkeiten am Moskauer Konservatorium (Klavier, Ensemble und Musik des 20. Jahrhunderts) sowie am Ippolitov-Ivanov Musikcollege. In seiner Tätigkeit als Musiker ist er Mitglied bei der Akademie für Alte Musik des Moskauer philharmonischen Ensembles und beim Moskauer Ensemble für zeitgenössische Musik. Im Verlauf seines Schaffens spielte er bereits über 50 Uraufführungen russischer und anderer Komponisten und reiste für seine Konzerte rund um den Globus. Durch Auftritte auf europäischen Festivals wie dem Warschauer Herbst, MaerzMusik, Gaudeamusfestival und anderen Konzerten kann er auf eine lange Liste

von Kollaborationen zurückblicken, unter anderem mit Orchestern und Ensembles wie dem Ensemble Modern und den Staatsorchestern von Moskau und St. Petersburg.

Als Forscher publizierte er bereits um die zwanzig Werke auf russisch zu Komponisten wie Xenakis, Schostakowitsch und Denisow und er nimmt auch an den wichtigen internationalen Konferenzen zur Neuen Musik teil.

Mikhail Dubov, pianist and musicologist, graduated from the Moscow Tchaikovsky conservatory. There he studied piano, organ and cembalo. His musicological research culminated in his thesis on Iannis Xenakis and is still ongoing. At present he teaches at the Moscow conservatory (piano, ensemble and 20th century music history) and at the Ippolitov-Ivanov musical

college. Mikhail Dubov is a member of the Moscow philharmonic ensemble's "Old Music Academy" and of the Moscow Contemporary Music Ensemble. He performed world premieres of about fifty works by Russian and foreign composers and performed concerts around the globe. Over the years Dubov appeared at most of Europe's many prestigious festivals such as Gaudeamus, Warsaw autumn, Maerz-Musik and more. Among his partners are well-known orchestras and ensembles as Ensemble Modern, Moscow State academic symphony and St.-Petersburg Mariinsky orchestra.

As a musicologist he published about twenty works in Russian editions on topics such as Varese, Xenakis, Schostakovich and Denisow and he takes part at numerous international conferences concerning contemporary music.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter /
All artist biographies at
www.kairos-music.com

English Translation: Noah Zeldin and Christopher Roth

Vermehrt Schönes!

Hauptsponsor des Klangforum Wien.

ERSTE 
BANK

MehrWERT Sponsoring

BEAT FURRER

Begehren

Petra Hoffmann
Johann Leutgeb
Vokalensemble NOVA
ensemble recherche

0012432KAI**BEAT FURRER**

Begehren

Reinhild Hoffmann
Zaha Hadid • Patrick Schumacher
Anna Eiermann
Reinhard Traub

0012792KAI DVD**BEAT FURRER**

Streichquartett Nr.3

KNM Berlin

0013132KAI**BEAT FURRER**

Konzert für Klavier und Orchester

Nicolas Hodges
WDR Sinfonieorchester Köln
Peter Rundel
Petra Hoffmann • Eva Furrer
Kammerensemble neue musik berlin
Isabelle Menke • Tora Augestad
Uli Fussenegger

0012842KAI**BEAT FURRER**

FAMA

Isabelle Menke
Neue Vocalsolisten Stuttgart
Klangforum Wien
Beat Furrer

0012562KAI**BEAT FURRER**

Stimmen

Schlagquartett Köln
SWR Vokalensemble Stuttgart
ORF Radio-Symphonieorchester Wien
Wiener Konzertchor
Eva Furrer • Ernesto Molinari
Marino Formenti

0012272KAI**BEAT FURRER**

Aria
Solo
Gaspra

Petra Hoffmann
Lucas Fels
ensemble recherche

0012322KAI**BEAT FURRER**

Nuun • Presto con fuoco
still • Poemas

Klangforum Wien
Peter Eötvös
Sylvain Cambreling

0012062KAI**DAI FUJIKURA**

ice

International Contemporary Ensemble
Daniel Lippel
Jayce Ogren
Matthew Ward

0013302KAI

CD-Digipac by
optimal media GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
www.optimal-media.com

© & © 2014 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS

