



BEAT FURRER (*1954)

- | | | |
|-----------|---|--------------|
| 1 | Stimmen
für Chor (32 Stimmen) und
vier Schlagzeuger (1995–99)
Schlagquartett Köln (Thomas Meixner,
Thomas Oesterdiekhoff, Dirk Rothbrust, Achim Seyler)
SWR Vokalensemble Stuttgart, Rupert Huber | 18.05 |
| 2 | Face de la chaleur
für Flöte, Klarinette, Klavier und
in vier Gruppen geteiltes Orchester (1991)
Eva Furrer, Ernesto Molinari, Marino Formenti
RSO Wien, Beat Furrer | 9.02 |
| 3 | Quartett
für vier Schlagzeuger (1995)
Schlagquartett Köln (Thomas Meixner,
Thomas Oesterdiekhoff, Dirk Rothbrust, Achim Seyler) | 24.06 |
| 4 | Dort ist das Meer
für Chor (12 Stimmen) und Orchester (1985)
Wiener Konzertchor, Einstudierung: Gottfried Rabl
RSO Wien, Beat Furrer | 10.34 |
| TT | | 62.11 |

Coverfoto: © Harald Fronzeck

Stimmen

für Chor (32 Stimmen) und vier Schlagzeuger (1995–1999)

Leonardo da Vinci

Profezie

Del sognare

Andranno li omini e non si moveranno,
parleranno con chi non si trova, sentiranno chi non parla.

Dell'ombra che si move coll'omo

Vedrassi forme e figure d'omini o d'animali,
che seguiranno essi animali e omini, du[v]unche fuggiranno;
e tal fia il moto dell'un quant'è dell'altro,
ma parrà cosa mirabile delle varie grandezze in che essi si trasmutano.

Delle ombre del sole e dello specchiarsi nell'acqua 'n un medesimo tempo

Vedrassi molte volte l'uno omo diventare tre, e tutti lo seguano;
e spesso l'uno, più certo, l'abbandona.



Foto: © Harald Fronzeck

Thomas Schäfer **Gefärbte Luft**

Jede Bewegung strebt nach ihrer Erhaltung, das heißt, jeder bewegte Körper bewegt sich stetig, wobei die Kraft, die ihn in Bewegung gesetzt hat, sich in ihm erhält.

Leonardo da Vinci

Zwischenwelten: nicht mehr die eine und noch nicht die andere Welt, nicht mehr der eine und noch nicht der andere Zustand, Moment, Augenblick. Die Faszination des Übergangs ist eine Faszination für das Flüchtige und Ungreifbare, das Unbeschreibbare wie für das Unbeschreibliche. Vielleicht sind es immer nur Bruchteile von Sekunden, in denen der eine Zustand nicht mehr da und der andere noch nicht erreicht ist. Der Übergang vom Leben zum Tod – so heißt es – sei ein solcher Zustand. Manchmal sieht man bei Sterbenden das – man ahnt es: vergangene – Leben unerwartet aufblitzen, ein leichtes, letztes Flackern in den Augen, die noch einmal Zuversicht verspüren lassen und Hoffnung versprechen, aber dann ist das Licht doch plötzlich verloschen. Auch wird berichtet, dass in der Sterbesekunde selbst die Zeit sich unerhört dehnt und das Leben in flirrenden Bildsequenzen noch einmal in seinen wichtigsten Stationen vor dem inneren Auge vorbeirauscht. Aber gibt es nicht auch noch andere, weniger existentielle Zwischenwelten? Vielleicht die nicht ganz so bedrohliche, aber nicht weniger enigmati-

sche Welt zwischen Wachen und Träumen, wenn man noch nicht in den Tiefschlaf versunken ist, der Körper sich vollkommen entspannt und man weiß, man schläft noch nicht, aber wach ist man auch nicht mehr – und dann bereits erste Traumsequenzen einsetzen: Die Welten verschwimmen, der vergangene Tag erscheint in einem merkwürdig abgedunkelten Licht, wird bereits zersetzt und mit ganz Fremdem, irgendwo her Erinnerungem vermischt. Wie wäre ein Leben, wenn solche Momente nicht nur Momente, sondern tatsächlich das Leben selbst wären? Und wie könnte eine Musik klingen, die Ausdruck solcher Zwischenwelten wäre? Beat Furrers Musik bewegt sich permanent in solchen Regionen des «Nicht-mehr» und des «Noch-nicht»: Sie entzieht sich dem vordergründigen Extrem, den vermeintlich billig erkaufte Polen zwischen Extrovertiertheit und Introversion, zwischen Angebot und Verweigerung, zwischen Effekt und Zurückhaltung – und doch ist sie alles zusammen und emphatisch in einem ganz eigenen Sinn.

Etwas anderes, das zum Wachtraum vielleicht gehören könnte: Ich muss manchmal, wenn ich Musik von Beat Furrer höre, an Edvard Munchs Bild «Der Schrei» denken. Nicht so sehr bei den Ausbrüchen und Explosionen, sondern merkwürdigerweise gerade in den zurückgenommenen, fragmentierten, zerstoßenen Passagen. Die Augen angstvoll geweitet, der Mund aufgerissen: bereit für den

4/4 Nr. 1
Stimmen
für Chor und 4 Solopassagen
Lied Nr. 108

Stimmen, Beginn, erste Partiturseite © Bärenreiter, 1996

Ausbruch – aber dann nichts als zum Bersten gespannte Ruhe. Wie das Auge eines Wirbelsturms, in dem alles trügerisch ruhig erscheint. Gespenstische Schattenklänge sind das häufig, die auf etwas Unbekanntes, Ungewusstes und Nichtbewusstes anspielen – «anspielen» erscheint fast nicht der passende Ausdruck zu sein, denn die Musik hat in solchen Momenten etwas extrem Soghafes, das den Hörer in einen Strudel Unbewältigtes hineinreißt. Viele Werke des Komponisten der letzten Jahre scheinen diese suggestive Kraft des «in between» geradezu thematisieren zu wollen, als gelte es, den Moment des Flüchtigen und Vergehenden, der Musik noch stärker als vieles andere eigen ist, festzuschreiben. Im Wissen der faktischen Unmöglichkeit ist Furrers Partituren ein «Dennoch» und «Trotzdem» eingeschrieben.

Das Zentrum dieser Aufnahme, die beiden zusammengehörigen Stücke *Quartett* und *Stimmen*, ist solch eine wachträumende, schattenhafte Musik, die hinaus möchte aus ihrem eigenen Inneren. Stellvertretende Fragen der Grenzziehung, die hier wie andernorts bei Furrer als drängend empfunden werden müssen: Wo ist der Übergang vom Geräusch zum Klang (oder vom Klang zum Geräusch), wann sind ein Klang oder ein Geräusch anwesend (wann verschwinden sie), wo befindet sich die Grenze zwischen Stimme und Atem/Atmen/Hauch (oder zwischen Atem/Atmen/Hauch und Stimme), wann wird eine instrumentale Geste zum Klang (oder der Klang von einer instrumentalen Geste verdeckt), müssen

Licht und Schatten als zwei gegensätzliche Bereiche auskomponiert werden?

Zu *Quartett* für vier Schlagzeuger (1995) hat Beat Furrer, nicht ganz fern von diesen Fragen, notiert: «Wie kaum ein anderes Instrumentarium lassen die Klänge des Schlagzeugs dessen Material (Fell-, Holz-, Metall-, Kunststoff) in Erscheinung treten. Dabei spielen Material und Form des Instrumentes selbst in gleicher Weise wie Material und Form des Schwingungsreggers (Schlägel – Lineal – Reibestock – Bogen – Finger – Reiskörner etc.) eine Rolle.

Klang: Darstellung von Bewegungsenergie. Elementare Bewegungsmodelle noch eng verbunden mit jener Körperlichkeit der Schlagzeugklänge, so zum Beispiel das Kreisen einer Aluminiumschiene auf einem Holztisch, bilden Ausgangspunkte einer Reihe von Prozessen, die in der Vervielfachung beziehungsweise Überlagerung jenes gestischen Modells des Klangs, dessen Entmaterialisierung beziehungsweise dessen Verwandlung in pulsierende Flächen erfahrbar machen. Gestische Ordnungen werden zu modularen Ordnungen.

Darstellung von Bewegung (Stroboskopie), vergleiche Duchamps «Akt, die Treppe hinabsteigend».

«Über die Vorstellung hinausgehen und absolut stillstehen. Wie im Mittelpunkt eines Sprungs...»

Noch einmal: «Klang: Darstellung von Bewegungsenergie»: «Über die Vorstellung hinausgehen und absolut stillstehen. Wie im Mittel-

punkt eines Sprungs ...»: und weiter (andere, von Furrer nicht verwendete Sätze aus John Cages «Silence»): «Dieses Stück Zeit ist gegliedert. Wir brauchen nicht diese Stille zu fürchten.»: «Kein einziger Klang fürchtet die Stille, die ihn auslöscht. Und es gibt keine Stille, die nicht mit Klang geladen ist.»

Bei Cage hatte das Wort noch alle ihm innewohnende Emphase (und Bedeutung): «Stille» ist mittlerweile zu einem überstrapazierten Begriff nicht nur im Schreiben über Musik geworden. Aber warum nicht trotzdem noch einmal darüber nachdenken, sie – die Stille als Gegen-Bild zur erklingenden Musik – ist ja ständig anwesend, wenn man Furrers Stücke hört. Sie halten sich ständig an der Grenze auf. Schon vor dem Einlegen dieser CD müssen notwendige Vorsichtsmaßnahmen getroffen werden: Alle Fenster und Türen sollten geschlossen, alle anderen Geräuschquellen wie zu laut tickende Uhren oder möglicherweise läutende Telefone ausgeschaltet sein. Dann kann man auch das erste zaghafte, geheimnisvolle Wispern der Bässe und die ersten leichten, dahingetupften Akzente der Schlagzeuger wirklich «hören» (und nicht nur erahnen, dass die Musik schon begonnen hat). So unvermittelt *Stimmen* für Chor und vier Schlagzeuger (1995-99) auch einsetzt, es flüstert und klopft und haucht und rauscht doch schon lange, bevor die Stille vom Klang tatsächlich zerschnitten wird – «Kein einziger Klang fürchtet die Stille, die ihn auslöscht. Und es gibt keine Stille, die nicht mit Klang geladen ist», hat Cage gesagt. So auch Furrers Musik: Ihre

Klänge fürchten die Stille nicht, sie *ist* klanggewordene Stille. Auch dort, wo in der Partitur wirkliche Pausen gesetzt sind, wo also Klang aussetzt, wird die Stille als Klang gedacht – und wohl auch gehört. Das ist schwierig, in solchen Momenten die Spannung nicht abreißen zu lassen, so dass Stille und Klang tatsächlich als zusammengehörig empfunden werden (ein Problem jeglicher Musik, aber eines, das sich in unserer Zeit deutlich verschärft hat). Und es ist keinesfalls «nur» eine Aufgabe an die Interpreten, diese Spannung nicht abreißen zu lassen. Klingende Stille funktioniert nur, wenn der Komponist mit Pausen und Fermaten kompositorisch umzugehen weiß. Nur dann kann Klang Stille und Stille Klang werden.

Notenbeispiel: *Stimmen*, Beginn, erste Partiturseite (siehe Seite 6)

Wie wenig Stille mit Statik zu verwechseln ist, führen viele von Furrers Werken geradezu exemplarisch vor. *Stimmen* – als die kompositorische Ausformung von *Quartett* – arbeitet mit zwei Klangbereichen, die Furrer, sofern der Blick nicht trügt, in den vergangenen Jahren besonders beschäftigt haben: Stimme und Schlagwerk. Sicherlich sind auch die Behandlung des Chorparts und die spezifische Anlage der Instrumental- und gerade der Schlagzeugstimmen in *Dort ist das Meer* – sowie – im weiteren Sinne – die gegenseitige Durchdringung von Solo und Ensemblestimme im tripelkonzertartigen, Andrej Tarkowski memorierenden Orchesterstück *Face de la chaleur* auf dem Weg zu Furrers gegenwärti-

ger, überaus skrupulöser Klangarchitektur zu begreifen, aber die Idee, Klang sei die Darstellung von Bewegungsenergie kommt doch am deutlichsten in Werken wie *Aria 1*, *Stimme allein*, *Zwei Stimmen*, *Quartett*, *Stimmen* oder selbst in *auf töneren füssen* zum Ausdruck. (Obgleich auf anderer Ebene, so wären doch auch das Klavierquintett *spur* und das Ensemblestück *still* in diese Reihe aufzunehmen.) Das Musiktheater *Narcissus* mag hier als begrenzendes Werk verstanden werden. Erst danach wirkt Furrers Vokalbehandlung noch strikter, die bisweilen atemberaubende Reduktion – die zugleich eine

unerhörte Horizonterweiterung bedeutet – des Schlagwerksausdrucks noch experimenteller. Dass in *Stimmen* nunmehr beide Klangbereiche zusammengeführt werden, eröffnet ein neues Kraffeld. Der 32-stimmige Chor kommentiert nicht das aus unablässigem Kreisen von Plastiklinealen auf Holztischen über eine große Strecke auskomponierte Crescendo des Schlagzeugs, sondern vermag aus einer disparaten Statik heraus eine ganz eigene Bewegungs-dramaturgie zu entwickeln. Die Folie, auf der dies geschieht, bilden drei Textfragmente aus Leonardo da Vincis «Profezie»: «Vom Träumen», «Vom Schatten,

The image shows a page of musical notation for a 32-voice choir. The score is organized into four systems, each containing eight staves. The first system is marked 'Nr. II' and the second system is marked 'III'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page number '18' is visible in the top right corner of the score area.

Stimmen, S. 18 © Bärenreiter, 1996

der sich mit dem Menschen bewegt» und «Vom Schatten in der Sonne und vom gleichzeitigen Spiegeln in einem Wasser». (Intermittierend zu den drei Leonardo-Texten hat Furrer zwei Gedichtpassagen von Christine Huber eingefügt, die solistisch behandelt werden.) «Sphärisch», «stockend», «erstarrend» oder «mechanisch» sind Vortragsanweisungen, die sich im ersten Abschnitt des Vokalparts von *Stimmen* immer wieder finden – die Dynamik bewegt sich meist im untersten Bereich, «kaum hörbares» Flüstern, stimmloses Hauchen beherrscht die geheimnisvolle Szene. An einer Stelle hat Furrer eine Vortragsanweisung in die Partitur geschrieben, die den Ausdruck der Musik schöner nicht hätte einfangen können: wie «gefärbte Luft» solle ein Stimmeneinsatz im vierfachen Piano klingen. «Gefärbte Luft» ist ein wunderbar poetisches Bild.

Notenbeispiel: *Stimmen*, Partitur Seite 18, Vokalsystem, Beginn Nr. II. (siehe Seite 9)

Leonardo hat in dem kurzen Ausschnitt «Vom Träumen», den Furrer zitiert, eine Metapher eingeführt, die die Musik kongenial ins Bild setzt: «Die Menschen werden gehen und sich nicht bewegen [...]» («Andranno li omni e non si moveranno [...]»). Die nochmalige Erinnerung an Cages Satz vom stillgestellten Bild im Mittelpunkt eines Sprunges erscheint hier wohl nicht unzulässig. Musikalisch ein geheimnisvolles Traumbild gleichwohl, beängstigend wird es dann, wenn man im Traum zu gehen versucht und nicht von der Stelle kommt, fliehen möchte, aber kein Entrinnen findet – oder

auch: laut aufschreit (wie bei Munch) und keiner hört einen. Der Beginn des zweiten der vier Sätze von *Stimmen* steht hier stellvertretend für die Zwischenwelt zwischen Traum und Wirklichkeit.

Notenbeispiel: *Stimmen*, Partitur Seite 27 (siehe Seite 11)

Allein aus den Gesten entwickelt Furrer die Struktur wie auch die Form des Stückes. Das fiel schon bei *Quartett* auf, in dem in den vier Sätzen jeweils eine einzelne Geste zum kompositorischen Ausgangspunkt genommen wurde: das erwähnte Kreisen eines Plastiklineals auf einem Holztisch (erster Abschnitt), vereinzelt, den umkreisten Raum aufreißende Impulsunkte (zweiter Abschnitt), ein regelmäßig ge- und entspanntes Donnerblech (dritter Abschnitt) sowie sich aus dem ungleichmäßigen Zerstreuen von Reiskörnern ergebende «sprachliche» Formungen (vierter Abschnitt; die Reiskörner wurden in *Stimmen* durch saches Klopfen mit den Fingerkuppen ersetzt). Welch betörende, geheimnisvolle, beängstigende, im Wortsinne dem Hörer Atem raubende Atmosphäre sich aus solchen und anderen scheinbar voraussetzungslosen Gesten entwickeln kann, führt ein letztes Mal in die eigentliche Zwischenwelt von Beat Furrers Musik. Sie ist eine, bei der Dynamik und Stillstand, Moment und Ewigkeit, verrinnende und stillstehende Zeit, flüchtige Geste und ausgeformte Bewegung wie in einem Traum zusammenschließen. Und im Traum lässt sich auch gefärbte Luft spielend leicht imaginieren.

Ilma Rakusa

Notate, assoziativ

Aus der Stille scheren sie aus: die Töne, die Klänge. Myriaden von Partikeln. Bilden Haufen (wie die Sterne), bilden Nebel, Schweife. Hügel auch, Vulkanberge, explosiv. Ballung und Zerfall, Stau und Auflösung. Heftige Knospen (Schwellung), und was sich entlädt, sammelt sich wieder neu. Wie? Als tastend-zögernde Lese oder als plötzliche Konstellation. Erschrecken (Schauder), das Zwerchfell reagiert. Wo bin ich?

In welcher Paradoxie? Welche Rätsel klopfen ans Ohr?

Oh, die Reiskörner auf der Membran, Finger, Bogen, Stock. Und Reiben, Rauschen. Und die raschen Tonskalen (Marimbaphon), hinauf und hinunter, und Stimmengeflüster, -gezischel, auch Engelschor, auch verzweifelter Einzelschrei. Gedehte Klangblöcke oder Tonsalven. Tonsprühregen oder Parlando. Die Nuancen vibrieren. Verklingen.

Es geht nicht um Eindeutigkeit. Zwischen Nichtwissen und Vergehen suchen die Töne flüchtigen Bestand. In den Stillepausen ruht die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Unheimlich ist, dass wir („hienieden“) nie heimisch werden. Solches Traumwandlertum umkreisen die „Stimmen“ mit Leonardo da Vincis Worten: „Andranno li omini e non si moveranno, parleranno con chi non si trova, sentiranno chi non parla.“

Gibt es in der Musik Einsamkeit? Genauer: Kann die Musik Einsamkeit ausdrücken?

Oder ist sie als eigentliches Medium des Flüchtigen gegen solche Leere gefeit?

Nicht nur eine inhaltliche Frage.

Wo Worte (Texte) ins Spiel kommen, tut sich für die Musik eine zusätzliche Semantik auf. Impulse werden eingeschleust, Assoziationsräume entfaltet. Nerudas „schneegeborener Mapocho-Strom“, der sich durch das „aschene Tal wälzt“, führt musikalisch Klage in *Dort ist das Meer*. Soll man von Stimmungen reden? Sie stehen – ob Angst, Trauer, Verzweiflung, Einsamkeit oder Freude – als existenzielles Grundinventar zur Disposition. Auch für die Musik. Die Stimme, sozusagen Teil des Körpers, transportiert Stimmung am natürlichsten. Und ist bei Beat Furrer wohl der ergreifendste Klangträger (Ausdrucksverstärker).

Zagen, Zürnen, Fragen, Klagen, Gellen, Raunen, Schreien, Wispern, Schweigen.

Während anderes Annäherung bleibt.

Übermalungen, Palimpseste. Mit Flöte, Klarinette, Klavier, Trompete, Posaune, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass, Vibraphon, Bicchiere di cristallo, Woodblock, Tamburo di legno, Gong, Tamtam, Maracas, Marimbaphon, Bongo, Tom-Tom, Piatto sospeso (*Face*

de la chaleur). Opulenz der Nuancen, aber ebenso wichtig das Innehalten: Bild kurz gelöscht, Ablauf gestoppt, Energie im Standby-Modus. „Absolut stillstehen, wie im Mittelpunkt eines Sprungs“, schreibt Cage in „Silence“. Und weist auf das Paradox hin, dass „es keine Stille gibt, die nicht mit Klang geladen ist.“

Beat Furrers extrem lange Pausen, fünffache Pianos, Abbrüche, Stockungen und Aufschwünge. Der Klang gestreut, zu Abläufen gebündelt, und weg. Und aus dem Pool der Stille erneut hervorgeholt, einzeln, in Kaskaden, zaghaft oder schrill. Bewegung zählt, Beschleunigung, Verlangsamung. Die vibrierenden Energiefelder. Ich gehe mit, falle, steige, stürze, zittere. Studiere die Sprache der Zäsuren, das Alphabet der Pausen, lausche dem Geräusch der Reiskörner, dem Puls der Stimmen und Instrumente.

Während die CD läuft, spielt draußen der Wind mit dem Laub der Erle. Ein feines Rascheln, die Rhythmen interferieren. Und was ich als Bewegung/Vibration sehe (Blättergrün), verbindet sich assoziativ mit der Musik.

Zwischen Natur und Kunstnatur spielt ein Drittes.

Bei Robert Lax heisst es: „where do i begin / where do i leave off.“ Ich variiere: „Wo beginnt die Musik / wo hört sie auf.“ Fließend die Grenzen zwischen Vor-Klang, Klang und Nach-Klang. Beat Furrer scheint es darauf abgesehen zu haben, Übergänge zu kompo-

nieren zwischen Entstehen und Vergehen. Wir bewegen uns in einem atmenden, pulsierenden Medium. „love requires strength & breath / death requires strength & breath.“

Von Liebe zu Tod reichen die Versuche, diesen Atem zu formen, zu bemessen. Und ist er nicht tönend am meisten Atem?

Den einen langgezogenen Ton beschreiben, nicht beschreiben, weil die Sprache solchem Ausdruck nicht gewachsen ist. Das Herzerreißende der Dinge findet sein Stimmrohr ohne den Umweg der Worte, ohne Pathos. Schmerz pur, aber gefasst. Aber so immateriell, wie materiell erzeugte Klänge erscheinen. Darum wesentlich. Ich höre gewissermaßen Sein (statt Schein). Und vergesse, dass auch Musik ornamental sein kann.

Eben folgt das Ohr den huschenden Tonsequenzen, diesen wie hingehauchten Streuklängen und Klangtrichtern, dem verharrenden Sirren, Schaben, Oszillieren, und erlebt die Pausen als laut. Bis sich der Nachhall glättet. Bis aus der Stille neue Töne kollern: wie Erbsen, wie Tropfen.

Am Ende des Hörens zum Anfang zurück. Gelichtete Wahrnehmung.

Thomas Schäfer
Tinged air

Every movement wants to be preserved, meaning every moving body moves continually, while the force putting the body in motion is preserved within.

Leonardo da Vinci

Worlds in-between: no longer the one and not yet the other world, no longer the one, not yet the other state, moment, instant. The fascination of transition is a fascination for the fleeting and intangible, the indescribable as well as for what lies beyond description. Perhaps it is always only a matter of the fractions of a second when one state no longer prevails and the next has not yet been attained. The transition from life to death – so they say – is such a state. Sometimes one recognises in those dying – one senses it: the life – gone by – flashes unexpectedly, a slight, final flicker in the eyes evoking confidence once again and promising hope, but then, quite suddenly, the light extinguishes after all. There are also reports that in the second of death itself, time becomes endlessly distended and life passes by the inner eye in a flimmering sequence of images once again recalling the major stations of life. But are there not other, less existential intermediate worlds? Perhaps the world between waking and dreaming that is not quite as threatening, but no less enigmatic, before one has sunk into deep sleep, when the body

relaxes completely and one knows one is not yet asleep but no longer awake either – and then the first dream sequences set in: The worlds blur, the day gone by appears in a strangely dimmed light, already disintegrating and mixed with completely unfamiliar reminiscence welling up from somewhere unknown. What would life be like if such moments were not merely moments but in fact life itself? And what would music sound like, if it were the expression of such in-between worlds? Beat Furrer's music moves persistently in such regions of the "no-longer" and the "not-yet". It eludes the apparent extreme, the allegedly cheaply acquired poles between extroversion and introversion, between offering and denial, between effect and reticence – yet it is all of this together and emphatic in its very own way. Something else that perhaps could be part of the waking dream: Sometimes when I listen to Beat Furrer's music, I am reminded of Evard Munch's painting "The Scream". Not so much when it erupts and explodes, but, strangely enough, by the passages that are reticent, fragmented, atomised. The eyes wide open with fear, the mouth agape: ready for the eruption - but then nothing more than silence strained to burst. As the eye of a tornado, in which everything appears treacherously calm. Eerie shadows of sound they frequently are, playing on something unknown, incognizant, and unconscious – "playing on" seems oddly

inappropriate, since in such moments, the music has intense drawing power that drags the listener into a maelstrom of things unbridled. Many of the composer's works of recent years appear to purposefully thematise these suggestive forces of the "in-between", as if it were a matter of encoding the moment of the fleeting and waning, which is more innate to music than many another trait. With the knowledge of factual impossibility, Furrer's scores have inscribed in them an "anyhow" and a "nonetheless".

The centre of this recording, the two pieces *Quartett* and *Stimmen* that belong together, is just such a shadowy music of waking dreams that wishes to escape from its own self. Substitute queries of the drawing of limits, which, as elsewhere in Furrer's music, are inevitably perceived to be pressing. Where is the transition from noise to sound (or from sound to noise), when are sound and noise present (when do they disappear), where is the line between voice and breath/breathing/breeze (or between breath/breathing/breeze and voice), when does an instrumental gesture become sound (or when is the sound of an instrumental gesture concealed), must light and shadow be composed as two opposing fields?

In some way alluding to these questions, Beat Furrer commented the following on *Quartett* for four percussionists (1995). «More than any other instrument, the sounds of percussion give profile to the materials it employs (hide, wood, metal, plastic). The material and form of

the instrument itself as well as the material and form of the percussion tools (mallet – ruler – friction stick – bow – finger – rice kernels, etc.) play a role in this context.

Sound: Representation of movement energies. The elementary models of movement still closely linked to the physicality of the percussion sounds, as, for instance, a circling aluminium splint on a wooden table, initiate a series of processes that render tangible the dematerialisation or transformation into pulsating surfaces by multiplying and overlapping this gestural model of sound. Gestural orders – become modular orders.

Representations of movement (stroboscopy), compare Duchamp's «Nude Descending a Staircase».

«Moving beyond imagination and standing absolutely still. As in the middle of a jump ...»

Once again: «Sound: Representation of movement energies»: «Moving beyond imagination and standing absolutely still. As in the middle of a jump ...»: and more (other sentences Furrer takes from John Cage's «Silence»): «This piece of time is structured. We do not need to fear this silence.»: «No single sound fears the silence that extinguishes it. And no silence exists which is not pregnant with sound.»

With Cage, the word still possessed its innate emphasis (and meaning): "Silence" has become a hackneyed term not only in writings on music. But why not reconsider nonetheless; this silence, as counter-image of resounding music – is always there when one listens to

Furrer's piece. They are constantly on the edge. Certain precautionary measures must be taken even before placing the CD in the CD player: all windows and doors should be shut, all other sources of noise such as loud, ticking clocks or perhaps ringing telephones must be switched off. Then one can really "hear" (and not only suppose that the music has already begun) the first reticent, mysterious whispers of the basses and the first light accentuations of the percussionists. As suddenly as *Stimmen* for choir and four percussionists (1995-99) sets in, it whispers and raps and breathes and rustles long before sound actually cuts the silence – "No single sound fears the silence that extinguishes it. And no silence exists which is not pregnant with sound." Cage said. The same goes for Furrer's music: It's sounds do not fear silence, it *is* silence turned sound. Even where pauses are actually set in the score, where sound becomes suspended, silence is thought as sound – and presumably heard as such. It is difficult to sustain the suspense in such moments so that silence and sound are actually considered as belonging together (a problem encountered by any music, but one exacerbated in our age). And it is in no way "only" up to the performers to maintain this tension. Resounding silence works only if the composer masters the compositional employ of pauses and fermatas. Only then can sound become silence and silence sound.

An example in the score: *Stimmen*, at the beginning, page 1 of the score. (see page 6)

Many of Furrer's pieces illustrate how little silence has to do with stasis. *Stimmen* – as the compositional mould of *Quartett* – works with two sound ranges that Furrer, provided appearances do not deceive, has been paying special attention to in recent years: Voice and percussion. Certainly the arrangement of the choir part and the specific setting of instruments and percussion parts in *Dort ist das Meer* and – in a wider context – the reciprocal penetration of solo and ensemble voices in the orchestra piece *Face de la chaleur* – reminiscent of a triple concert commemorating Andrei Tarkowsky must be seen in the light of Furrer's current, exceedingly scrupulous sound architecture; yet the idea that sound is the representation of movement energy is most distinctly expressed in works such as *Aria 1*, *Stimme allein*, *Zwei Stimmen*, *Quartett*, *Stimmen* or even in *auf tönernen Füßen*. (Although at another level, the piano quintet *spur* and the ensemble piece *still* could also be included in this collection.) The music theatre *Narcissus* may be considered a delimitating work in this context. Only then does Furrer's manner of working with vocals appear even stricter and the occasionally breathtaking reduction – at the same time an unheard-of widening of the horizon – of the drums even more experimental.

The joining of both sound ranges in *Stimmen* opens up a new force field. The 32-voice choir does not comment the long stretching percussive crescendo produced by the incessant circular movement of the plastic rulers on

wooden tables, it is able to develop a unique dramaturgy of movement from some disparate stasis. Three text fragments taken from Leonardo da Vinci's «Profezie» form the foil against which this occurs. «Of dreaming», «Of shadow that moves with man» and «Of shadow in the sun and mirroring in the water at the same time». (Intermitting the three Leonardo texts, Furrer introduced two passages from poems by Christine Huber, expressed as a solo.) «Spherical», «stagnating», «frozen» or «mechanical» are the annotated instructions for interpretation encountered again and again in the first section of the vocal part of *Stimmen* – the dynamics usually move in the lowest range, «hardly audible» whispering, voiceless breathing dominates the mysterious scene. In one instance, Furrer's interpretation guidelines in the score could not have better grasped what the music expresses: as when the vocals are set to come in as «tinged air» in fourfold piano. «Tinged air» is wonderful poetical imagery.

An example in the score: *Stimmen*, page 18 of the score, vocal system, beginning of no. II. (see page 9)

Furrer quotes a metaphor Leonardo introduced in the brief excerpt «Of Dreaming» that sets a favourable stage for music. «Man will walk and not move [...]» («Andranno li omini e non si moveranno [...]») Another allusion to Cage's sentence on the image coming to a standstill in the middle of a jump seems applicable here indeed. Musically speaking a mysterious

dream image, although it becomes frightening when one attempts to walk in the dream and makes no headway, would like to escape but there is no escape - or: cries out loud (as in Munch) and no one hears. The beginning of the second of the four movements in *Stimmen* represents the intermediate world between dream and reality.

An example in the score: *Stimmen*, page 27 of the score. (see page 11)

Furrer develops the structure and the form of the piece merely using gestures. This was already a striking feature in *Quartett*, where one single gesture was taken as the compositional starting point in all four movements: the mentioned circular movement of a plastic ruler on a wooden table (first part), individual impulses tearing open the encircled space (second part), a thunder sheet tautened and released at regular intervals (third part), and «language» forms resulting from the irregular scattering of rice kernels (fourth part, the rice kernels were replaced by the light drumming of finger tips in *Stimmen*). What infatuating, mysterious, frightening, literally breathtaking atmosphere can develop from such and other seemingly unconditional gestures, beckons the listener into the actual intermediate world of Beat Furrer's music one last time. It is music that combines dynamics and standstill, moment and eternity, time elapsing and time standing still, fleeting gesture and moulded movement as in a dream. And in a dream, imagining even tinged air is child's play.

Handwritten musical score for a quartet, page 19. The score consists of five staves. The top four staves are for string instruments (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello), and the bottom staff is for the Double Bass. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Performance markings include "Tutti", "cresc.", and "ff". There are also dynamic markings like "p" and "f" throughout the piece.

Ilma Rakusa

Notes, associative

Out of silence they sheer: the sounds, the tones. Myriads of particles. Form clusters (as the stars), create nebulae, tails. Hills also, volcanic mountains, explosive. Accumulation and disintegration, congestion and resolution. Impetuous buds (swelling), and what is released, collects anew. How? As hesitant groping harvest or as sudden constellation. Startle (shudder), the diaphragm reacts. Where am I? In what paradox? What riddles are knocking at the ear?

Oh, the rice kernels on the membrane, finger, bow, stick. And grating, rustling. And the rapid scales (marimbaphone), up and down, and voices whispering, hissing, also choir of angels, also desperate single cries. Distended sound blocks or tone fusillades. Tone mizzle or parlando. The nuances vibrate. Fade.

It is not a matter of the unambiguous. Between not knowing and passing, the sounds seek a fleeting existence. In the silent pauses, reposes the simultaneity of the non-simultaneous. Uncanny is that we ("here below") are never at home. The "Stimmen" (voices) draw circles around such dream wandering with Leonardo da Vinci's words: "Andranno li omini e non si moveranno, parleranno con chi non si trova, sentiranno chi non parla."

Is there solitude in music? More precise: Can music express solitude?

Or is it immune to such emptiness as medium proper of the fleeting moment?

Not only a question of content.

Where words (texts) play a role, music opens to additional semantics. Impulses are infiltrated, rooms of association unfolded. Nerudas "snow-born Mapocho River", which "rolls" through „the ashen valley", laments musically in *Dort ist das Meer*. Should one speak of moods? They stand available – whether fear, mourning, desperation, solitude or joy – as basic existential inventory. Also for music. The voice, as it were, part of the body, transports mood the most naturally. And is surely the most touching sound medium with Beat Furrer (amplifier of expression).

Hesitation, rage, questioning, lamentation, shrieking, murmuring, screaming, whispering, silence.

While the rest remains approximation.

Painting over, palimpsests. With flute, clarinet, piano, trumpet, trombone, violin, viola, violoncello, double bass, vibraphone, bicchiere di cristallo, woodblock, tamburo di legno, gong, tam-tam, maracas, marimbaphone, bongo, tom-tom, piatto sospeso (*Face de la chaleur*). Opulence of nuances, yet the pause is as important: Image quickly deleted, the flow stopped, energy in standby mode. "... stand

absolutely still, as though in the center of a leap", writes Cage in "Silence". And points out the paradox that "no silence exists which is not pregnant with sound."

Beat Furrer's extremely long pauses, pianos fivefold, interruptions, congestions, and upswings. Sound strewn, bundled to processes, and gone. And retrieved from the pool of silence, one by one, in cascades, reticent or shrill. Movement counts, acceleration, slow-down. Vibrating energy fields. I go along, fall, rise, plummet, tremble. Study the language of caesuras, the alphabet of pauses, listen to the sound of rice kernels, the pulse of voices and instruments.

While the CD is playing, the wind outside plays with the leaves of the alder. A fine rustle, interfering with the rhythms. And what I see as movement/vibration (leafy green), associates with music.

Between nature and art's nature there is a third that plays.

Robert Lax writes: "where do i begin / where do i leave off." My variation: "Where does music begin / where does it end." Blurred are the limits between presound, sound, and after-sound. This seems to have been Beat Furrer's intention, to compose transitions between

emergence and passing by. We move in a breathing, pulsating medium. "love requires strength & breath / death requires strength & breath."

Attempts to form, to measure this breath range from love to death. And is not breath most resounding?

Describing, not describing the one extended tone, since language is not capable of such expression. The heart-rending of things finds its voice without recourse to words, without pathos. Pain pure, but composed. But as intangible, as tangibly produced sounds appear. Thus essential. In a way, I hear existence (instead of appearance). And forget that music, too, can be ornamental.

Just now the ear pursued the scampering sound sequence, these scattered sounds and sound funnels as though exhaled, the persisting buzz, grating, oscillating, and perceives the pauses as loud. Until the reverberation smoothens. Until new sounds tumble out of the silence: like peas, like droplets.

At the end of listening back to the start. Cleared perception.

Thomas Schäfer **Air coloré**

Chaque mouvement tend vers son maintien. Cela veut dire que chaque corps en mouvement se déplace constamment alors que la force qui l'a mis en mouvement se conserve en lui.

Leonardo da Vinci

Entre deux mondes: plus dans l'un mais pas encore dans l'autre, plus dans un état mais pas encore dans l'autre, moment, instant. La fascination du passage est une fascination pour le non-tangible et l'imprenable, l'indescriptible comme pour le non décrit. Peut-être après tout n'est-ce que pendant quelques fractions de seconde pendant lesquelles on n'est plus dans un état mais pas encore dans l'autre. Le passage de la vie à la mort, dit-on, serait un tel état. Parfois, on observe chez un mourant, ce que l'on entrevoit comme le passé, un éclair inattendu de vie, une dernière lueur gracile dans les yeux qui laisse encore une fois entr'apercevoir la confiance et donne l'espoir et puis, soudain, la lueur s'éteint. On rapporte également qu'à la seconde où la mort survient, le temps lui-même s'étire sans fin et les moments forts de la vie défilent encore une fois en une vibrante séquence d'images. Mais n'existe-t-il pas d'autres « entre deux mondes » moins existentiels ? Peut-être que le monde entre l'éveil et le rêve, moins menaçant mais non moins énigmatique, lorsque nous

n'avons pas encore atteint la phase du sommeil profond où le corps se détend complètement et où nous savons que nous ne dormons pas encore, mais que nous ne sommes plus éveillés. C'est alors que les premières séquences des rêves font leur apparition : les mondes se brouillent, la journée passée apparaît sous une lumière curieusement assombrie où les souvenirs déjà décomposés se mélangent à des éléments inconnus. Comment serait la vie si ces instants n'étaient pas que des instants mais étaient la vie même ? Et comment pourrait sonner une musique qui exprimerait de tels « entre deux mondes » ? La musique de Beat Furrer se meut constamment dans telles régions, du « non plus » et du « pas encore » : elle échappe à l'avant-plan visible des pôles faciles de l'extroversion et de l'introversion, entre l'offre et le refus, entre l'effet et la retenue, et pourtant elle est d'une seule pièce et résolument à l'intérieur d'une signification qui lui est propre.

Il y a quelque chose d'autre qui pourrait peut-être appartenir au rêve éveillé : il m'arrive parfois, lorsque j'écoute la musique de Beat Furrer de penser au tableau d'Edvard Munch, « Le cri ». Pas tant au moment des éruptions et des explosions, mais plutôt, curieusement, précisément aux passages retenus, fragmentés, dispersés. Les yeux écarquillés par la peur, la bouche grande ouverte : près pour

l'explosion – mais rien de moins qu'un calme tendu, à la limite de la rupture. Comme dans l'œil d'un cyclone dans lequel tout apparaît dans un calme illusoire. Il arrive souvent que des sonorités indéfinies et mystérieuses fassent allusion à quelque chose d'inconnu, d'incertain et de non-conscient ; « faire allusion » ne semble pas vraiment la bonne expression, car la musique, dans de tels moments, a quelque chose de préoccupant qui entraîne l'auditeur dans un tourbillon d'éléments insurmontables. Plusieurs œuvres de Furrer composées au cours des dernières années semblent vouloir thématiser cette force suggestive de l'« entre deux » comme s'il s'agissait de sanctionner encore plus fortement qu'ailleurs chez lui le moment du fugitif et de l'extinction de la musique. Par sa connaissance de l'impossibilité factuelle, un « cependant » et un « bien que » sont inscrits dans la partition de Furrer.

Le centre de cet enregistrement, qui est occupé par deux œuvres allant de pair, *Quartett* et *Stimmen*, constitue un exemple d'une musique exprimant le rêve éveillé et le fantomatique voulant extérioriser sa propre intériorité. L'urgence de la question de l'établissement de frontière devrait ici être ressentie comme dans aucune autre œuvre de Furrer : où se trouve le passage du bruit au son (ou bien du son au bruit), à quel moment un son ou un bruit est-il présent (quand disparaît-il), où se trouve la frontière entre la voix et la respiration/le souffle (ou bien entre la respiration/le souffle et la voix), à quel moment un

geste instrumental devient-il son (ou bien, à quel moment un son est-il recouvert par un geste instrumental), est-ce que la lumière et l'ombre doivent être exprimées en musique en tant que deux domaines antinomiques ?

À propos de *Quartett* pour quatre percussionnistes composé en 1995, et pas tellement éloigné de ces questions, Beat Furrer a écrit « Les sonorités des percussions (peau, bois, métal et plastique) ne se manifestent nulle part ailleurs aussi bien que dans une telle formation. Le matériau et la forme des instruments jouent un rôle semblable au matériau et à la forme du générateur de vibration (mailloche, règle, bâton à froter, archet, doigt, grains de riz, etc.)

Son : représentation d'une énergie cinétique. Un modèle de mouvement élémentaire étroitement relié à l'aspect physique de la sonorité de la percussion, comme par exemple la rotation d'une barre d'aluminium sur une table de bois constitue un point de départ pour une série de processus qui, dans leur multiplication ou, plus exactement, dans la superposition d'un modèle gestuel du son dont la matérialisation, ou plus précisément, la transformation est rendue perceptible par une membrane vibrante. Les dispositions gestuelles deviennent des dispositions modulées. Représentation du mouvement (stroboscopie), voir Duchamp « Nu descendant un escalier ».

« Dépasser la représentation et rester absolument immobile. Comme au milieu de l'essor... »

Encore une fois : « son : représentation d'une énergie cinétique » : « Dépasser la représentation et rester absolument immobile. Comme au milieu de l'essor... » et ensuite (d'autres phrases extraites de *Silence* de John Cage que Beat Furrer n'a pas utilisées) : « Cette portion de temps est structurée. Nous n'avons pas à avoir peur de ce silence. » : « Pas un seul son ne craint le silence qui le supprime. Et il n'y a pas de silence qui ne soit chargé de son. » Chez Cage, ce mot a une emphase (et une signification) inhérente toute particulière : « silence » est devenu entre-temps un concept usé et pas seulement pour parler de musique. Mais pourquoi ne pas s'y arrêter encore une fois, il – le silence en tant qu'image antinomique de la musique que l'on entend – est constamment présent lorsque l'on écoute une pièce de Furrer. Le silence se tient constamment à la limite. Dès le moment où l'on insère le disque compact dans le lecteur, quelques précautions doivent être prises : les fenêtres et les portes doivent être fermées, toutes les sources de bruit doivent être éteintes comme l'horloge dont le tic-tac serait trop fort ou le téléphone qui pourrait sonner. Alors on peut véritablement « entendre » (et pas seulement réaliser que la musique a déjà commencé) le premier murmure hésitant et mystérieux de la basse et le premier accent léger et retenu du percussionniste. *Stimmen* pour chœur et quatre percussionnistes (1995-99) commence aussi soudainement : on entend chuchoter, frapper, murmurer et bruire avant que le silence ne se détache du son.

« Pas un seul son ne craint le silence qui le supprime. Et il n'y a pas de silence qui ne soit chargé de son. » a dit Cage. Comme la musique de Furrer : ses sonorités ne craignent pas le silence qui est devenu lui-même son. Y compris là où dans la partition se trouvent de véritables silences où les sons s'interrompent, le silence est conçu en tant que son – et est entendu ainsi. Il est difficile en de tels moments de ne pas interrompre la tension qui fait que son et silence sont perçus comme allant ensemble (un problème commun à toute la musique mais qui s'est intensifié à notre époque). Et le problème de la rupture de cette tension ne dépend pas que de l'interprète. Le silence audible ne fonctionne que si le compositeur sait doser ses silences et ses points d'orgue. C'est seulement alors que le son devient silence et le silence son.

Exemple musical : *Stimmen*, début, première page. (voir page 6)

Plusieurs œuvres de Furrer parviennent de manière exemplaire à ce que l'on ne confonde pas silence et statisme. *Stimmen*, issu de la forme compositionnelle de *Quartett*, a recours à deux champs sonores que Furrer, sauf erreur, a beaucoup utilisés au cours des dernières années : voix et percussion. Bien sûr, le traitement du chœur dans la disposition instrumentale spécifique – et justement des voix utilisées de manière percussive dans *Dort ist das Meer* ainsi que, par extension, la pénétration réciproque entre solo et ensemble dans

la pièce pour orchestre à la mémoire d'Andrei Tarkovski, *Face de la chaleur*, qui rappelle un triple concerto doivent être considérés comme des étapes sur le cheminement actuel de Furrer vers une architecture sonore extrêmement rigoureuse. Mais l'idée du son en tant que représentation d'une énergie cinétique est véritablement perceptible dans des œuvres comme *Aria 1*, *Stimme allein*, *Zwei Stimmen*, *Quartett*, *Stimmen* ou bien comme expression même dans *auf tönernen füssen* (bien que, sur un autre niveau, le quintette pour piano, *spur*, et la pièce pour ensemble, *still*, pourraient relever de la même série.) L'œuvre de théâtre musicale, *Narcissus*, pourrait être considérée comme une œuvre-limite. Le traitement vocal de Furrer est, à partir de cette œuvre, devenu en apparence plus strict, alors qu'une réduction parfois époustouflante de l'expression des percussions semble plus expérimentale et correspond à une expansion inouïe de l'horizon.

L'union des désormais deux domaines sonores dans *Stimmen* ouvre un nouveau champ de force. Le chœur en trente-deux parties ne commente pas le long crescendo des percussions fait d'une incessante rotation d'une règle de plastique sur une table de bois mais parvient plutôt à développer une nouvelle dramaturgie du mouvement à partir d'un statisme disparate. Dans la partition, on retrouve trois fragments provenant de *Profezie* de Léonard de Vinci : « Du rêve », « De l'ombre qui se déplace avec l'homme » et « De l'ombre dans le soleil et du reflet simultanément dans l'eau ». (Intercalés au travers des trois textes de Vinci,

Furrer utilise deux extraits de poèmes de Christine Huber qui sont traités en solo.) On retrouve continuellement des indications dans la première partie de la partition de *Stimmen* comme « sphérique », « en hésitant », « en se figeant » ou bien « mécanique ». La dynamique se déroule principalement au niveau le plus bas, des murmures « à peine perceptibles », des chuchotements sans voix règnent sur une scène mystérieuse. À un endroit précis dans la partition, Furrer a écrit comme indication une expression qui ne saurait décrire la musique plus bellement : l'entrée d'une partie vocale quadruple piano doit sonner comme de l'« air coloré ». « Air coloré » est une merveilleuse image poétique.

Exemple musical : *Stimmen*, partition p. 18, partie du chœur, début du second mouvement. (voir page 9)

Furrer, dans la courte partie « Du rêve », utilise une métaphore de Léonard de Vinci que la musique dessert de manière parfaite : « Les hommes vont partir et ne pas bouger [...]. » (« Andranno li omini e non si moveranno [...]. ») Le souvenir encore une fois de la phrase de John Cage à propos de l'image immobile au milieu de l'essor ne semble pas ici irrecevable. Musicalement parlant, une image de rêve mystérieuse, qui devient toutefois inquiétante quand on essaie d'y aller pendant le rêve et qu'on n'y parvient pas, que l'on veut fuir mais qu'il n'y a plus d'issue possible – ou bien encore : que l'on crie (comme chez

Munch) mais que personne n'entend. Le début du second des quatre mouvements de *Stimmen* tient ici lieu de monde intermédiaire entre le rêve et la réalité.

Exemple musical : *Stimmen*, partition p. 27. (voir page 11)

Furrer développe la structure ainsi que la forme de la pièce à partir des gestes seuls. C'est également le cas de *Quartett*, où dans chacun des quatre mouvements, un geste est pris comme point de départ compositionnel : la rotation déjà mentionnée de la règle de plastique sur la table de bois (première partie), isolé, l'espace entourant le point d'impulsion (seconde partie), l'emploi régulier (tendu et détendu) de la tôle qui imite le bruit du tonnerre

(troisième partie) ainsi que la dispersion irrégulière des grains de riz qui donne une forme de « langage » (quatrième partie, les grains de riz sont, dans *Stimmen*, remplacés par des frappaements délicats du bout des doigts). Une telle atmosphère séduisante, mystérieuse, inquiétante et, du point de vue de l'auditeur, à couper littéralement le souffle, se développe à partir de gestes en apparence inconditionnels ou semblables et mène une dernière fois au véritable « entre deux mondes » de la musique de Beat Furrer. Celle-ci est, par sa dynamique et son interruption, ses moments et son éternité, par son temps qui passe et qui s'arrête, ses gestes fugaces et ses mouvements parachevés, comme fusionnée à un rêve. Et dans ce rêve, on peut sans peine imaginer l'air coloré.

Ilma Rakusa

Notes, associatif

Les notes, les sonorités s'écartent du silence. Des myriades de particules. Forment des amas (comme les étoiles), forment une nébuleuse, une comète. Une colline aussi, des volcans, explosifs. Concentration et désintégration, engorgement et dissolution. Un bourgeon impétueux (gonflement), et ce qui se décharge se rassemble à nouveau. Comment ? Comme cueillette hésitante ou comme constellation soudaine. Frayeur (épouvante), le diaphragme réagit. Où suis-je ? Dans quel paradoxe ? Quel mystère me frappe à l'oreille ?

Oh, les grains de riz sur la membrane, doigt, archet, baguette. Et des frottements et des bruissements. Et les gammes rapides (marimba) du grave jusqu'à l'aigu et de l'aigu jusqu'au grave, et des chuchotements et des sifflements, un chœur d'anges aussi, et des cris isolés et désespérés. Des blocs sonores étirés ou des salves de notes. Des bruissements de notes ou un parlando. Les nuances vibrent. Expirent.

Il ne s'agit pas de netteté. Entre non-connaissance et disparition, les notes cherchent une existence fugitive. La simultanéité de la non-simultanéité repose sur les silences. Il est inquiétant que nous ne nous sentirions jamais familier (« ici-bas »). Les *Stimmen* (« voix ») encerclent le somnambulisme avec les mots de Léonard de Vinci : « Andranno li omini e non si moveranno, parleranno con chi non si trova, sentiranno chi non parla. »

La solitude existe-t-elle en musique ? Ou plus précisément : la musique peut-elle exprimer la solitude ? Ou est-elle invulnérable face à un tel vide en tant que véritable médium de la volatilité ? Pas qu'une question sur le contenu. Là où le mot (le texte) entre en jeu, la musique ouvre une sémantique supplémentaire. Les impulsions entrent subrepticement, les espaces associatifs se développent. Le « courant du Mapocho né des neiges » de Neruda, qui « valse dans la vallée cendreuse », mène la plainte musicale *Dort ist das Meer*. Devrait-on parler d'ambiances ? Celles-ci, qu'il s'agisse de peur, de tristesse, de désespoir, de solitude ou de joie, sont à notre disposition en tant qu'inventaire existentiel de base. Pour la musique aussi. La voix en tant que, pour ainsi dire, partie du corps, véhicule l'ambiance de la manière la plus naturelle. Et chez Beat Furrer, la voix est certainement le véhicule sonore (l'amplificateur d'expression) le plus bouleversant. Hésiter, être en colère, demander, se plaindre, retentir, murmurer, crier, chuchoter, se taire. Tandis que le reste demeure approche.

Recouvert, palimpseste. Avec flûte, clarinette, piano, trompette, trombone, violon, alto, violoncelle, contrebasse, vibraphone, bicchiere di cristallo, wood bloc, tambour en bois, gong, tam-tam, maracas, marimba, bongo, tom-tom, cymbale suspendue (*Face de la chaleur*).

Opuulence des nuances, mais l'arrêt est aussi important : image qui s'éteint rapidement, le déroulement interrompu, énergie mise en état de veille. « Complètement à l'arrêt, comme au milieu de l'essor », écrit John Cage dans *Silence*. Et il attire l'attention sur le paradoxe à l'effet qu'« il n'y a pas de silence qui ne soit chargé de sons. »

Les silences extrêmement longs de Beat Furrer, les quintuples piano, les ruptures, les arrêts et les relances. Le son se disperse, s'écoule, se réunit en faisceau, et s'éloigne. Et du bassin de silence, il s'extrait de nouveau, solitaire, en cascade, timide ou strident. Les mouvements comptent, accélération, ralentissement. Le champ d'énergie vibrante. Je participe, je tombe, je monte, je trébuche, je frémis. Étudie le langage des césures, l'alphabet des silences, tend l'oreille au bruit des grains de riz, à la pulsation des voix et des instruments.

Pendant que le disque joue, le vent s'amuse, dehors, avec les feuilles de l'aulne. Un bruissement délicat, les rythmes interviennent. Et ce que je vois (le vert des feuilles) comme du mouvement/vibration se lie, par association, avec la musique.

Entre la nature et la nature de l'art joue un troisième facteur.

Chez Robert Lax, cela se lit comme suit: « where do i begin / where do i leave off. » Je modifie: « Où commence la musique / Où s'arrête-t-elle. » Les frontières sont ténues

entre l'avant-son, le son et l'après-son. Il semble que Beat Furrer cherche à composer des passages entre naissance et disparition. Nous nous mouvons dans un médium qui respire et qui a une pulsation. « love requires strength & breath / death requires strength & breath. »

Les tentatives de former, de calculer cette respiration s'étendent de la vie à la mort. Et ce qui sonne n'est-il pas la plupart du temps respiration ?

•
Décrire une note prolongée, ne pas la décrire parce que la langue n'est pas à la hauteur d'une telle expression. L'aspect déchirant de la chose trouve son conduit vocal sans le détour du mot, sans pathos. La douleur pure, mais calme. Mais immatérielle, comme des sons générés matériellement surviennent. Pour cette raison, capitale. J'entends l'être en quelque sorte (plutôt que l'apparence). Et j'oublie que la musique peut aussi être ornementale.

L'oreille suit précisément les séquences de notes qui défilent, comme un bruissement de sons qui se disséminent et se rassemblent, le bourdonnement persistant, le grattement, l'oscillation et ressent le silence comme sonore. Jusqu'à ce que la répercussion se calme. Jusqu'à ce que le silence d'une autre note dégringole : comme des petits pois, comme des gouttes.

•
À la fin de l'écoute, retour au début. Perception éclaircie.

Beat Furrer

Foto: © Klangforum

Beat Furrer wurde am 6. 12. 1954 in Schaffhausen geboren. Nach seiner Übersiedlung nach Wien im Jahre 1975 studierte er an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Dirigieren bei Otmar Suitner sowie Komposition bei Roman Haubenstock-Ramati. Im Jahr 1985 gründete er das Klangforum Wien. Im Auftrag der Wiener Staatsoper schrieb er seine erste Oper *Die Blinden* (UA 1989). Seit Herbst 1991 ist Furrer Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz. Seine Oper *Narcissus* wurde im Oktober 1994 im Rahmen des steirischen Herbstes an der Grazer Oper uraufgeführt. 1996 erfolgreiche UA von *Nuun* für zwei Klaviere und Orchester bei den

Salzburger Festspielen. 2000 erschien eine mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnete Porträt-CD seiner Werke *Nuun, still, Presto con fuoco* und *Poemas* bei Kairos.

Beat Furrer

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" ensemble of which he has since been a conductor. Commissioned by the Vienna State Opera, Beat Furrer wrote his first opera, *Die Blinden* (premiered 1989). In 1994, Beat Furrer's second opera, *Narcissus*, was premiered at the steirischer Herbst Festival in Graz. Since 1991 Beat Furrer has been professor of composition at the Graz University of Music and Dramatic Arts. Furrer's concerto for two pianos, *Nuun*, had its highly acclaimed premiere at the Salzburg Festival in 1996. In 2000, the Kairos label released a CD portraying his works *Nuun, still, Presto con fuoco*, and *Poemas* which was awarded the "Preis der deutschen Schallplattenkritik".

Beat Furrer

Beat Furrer est né à Schaffhouse en Suisse en 1954. Il s'installe à Vienne en 1975 pour poursuivre ses études. Après avoir étudié la com-

position avec Roman Haubenstock-Ramati et la direction avec Otmar Suitner, il fonde en 1985 l'ensemble Klangforum Wien qu'il continue de diriger encore aujourd'hui. Beat Furrer compose un premier opéra, *Die Blinden*, fruit d'une commande du Staatsoper de Vienne (1989). En 1994, le second opéra de Beat Furrer, *Narcissus*, est créé lors du festival steirischer herbst à Graz. Depuis 1991, Beat Furrer est professeur de composition à l'Université pour la musique et les arts de la scène de Graz. Enfin, *nuun*, un concerto pour deux pianos, obtiendra un grand succès lors de sa création au festival de Salzbourg en 1996. Le CD du Kairos avec ses œuvres *Nuun*, *still*, *Presto con fuoco* et *Poemas* a reçu le prix « Preis der deutschen Schallplattenkritik » 2000.

Eva Furrer

Eva Furrer wurde 1965 in Judenburg, Österreich, geboren. Von 1987 bis 1990 war sie Soloflöötistin des Gustav Mahler Jugendorchesters unter Claudio Abbado. 1988 diplomierte sie mit Auszeichnung an der Wiener Musikhochschule bei Wolfgang Schulz und erhielt den Würdigungspreis für besondere künstlerische Leistungen vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung. Solistische Auftritte mit Orchester anlässlich der Salzburger Festspiele, Luzerner Festwochen, Wien Modern, dem steirischen herbst u.a. mit dem RSO-Wien, dem Tonhalle Orchester

Zürich und dem Klangforum Wien. Mitbegründerin und Dozentin der Internationalen Sommerakademie „Impuls“ an der Musikuniversität Graz. Seit 1990 ist sie Mitglied des Klangforum Wien.



Foto: © Klangforum

Eva Furrer

Eva Furrer was born in Judenburg, Austria in 1965. Between 1987 and 1990 she was solo flutist in the Gustav Mahler Youth Orchestra conducted by Claudio Abbado. In 1988 she was awarded her diploma with special mention at the Wiener Musikhochschule by Wolfgang Schulz and received the Prize for special artistic merit from the Federal Ministry of Science and Research. Soloist performances with orchestra on the occasion of the Salzburg Festival, Lucerne Festival, Wien Modern, steirischer herbst with RSO Vienna, Tonhalle

Orchester Zurich, Klangforum Vienna and others. Co-founder of and lecturer at the international summer academy „Impuls“ at the University of Music in Graz. A member of Klangforum Vienna since 1990.

Eva Furrer

Eva Furrer est née à Judenburg en Autriche en 1962. De 1987 à 1990, elle est première flûtiste dans l'Orchestre des jeunes Gustav Mahler dirigé par Claudio Abbado. En 1988, après des études avec Wolfgang Schulz, elle obtient un diplôme avec mention de la Musikhochschule de Vienne et reçoit le prix d'appréciation du Ministère autrichien de la science et de la recherche. Elle se produit lors de nombreux festivals, comme celui de Salzburg, des Festwochen de Lucerne, de Wien Modern et de steirischen herbst ainsi qu'avec l'Orchestre RSO de Vienne, l'Orchestre de la Tonhalle de Zürich et l'ensemble Klangforum entre autres. Elle est également la co-fondatrice et la directrice de l'Académie d'été "Impuls" offerte par l'Université de musique de Graz. Elle est membre de Klangforum Wien depuis 1990.

Ernesto Molinari, Klarinette

1956 in Lugano geboren, studierte Klarinette an der Musikakademie Basel sowie Bassklarinette am Konservatorium Amsterdam. Eine

rege Konzerttätigkeit als Kammernusiker und Solist führte ihn zu den wichtigsten Festivals in ganz Europa (Festival d'Automne Paris, Salzburger Festspiele, Brucknerfestival Linz, IMF Luzern, Huddersfield Festival, Szombathely, Witten usw.). Neben der Interpretation klassischer, romantischer und zeitgenössischer Repertoires beschäftigt er sich auch mit Jazz und Improvisation. Zahlreiche Werke, die für ihn komponiert wurden, hat er zur Uraufführung gebracht. Ernesto Molinari lebt seit 1994 in Wien und ist Mitglied des Klangforum Wien.



Foto: © Peter Brenkus

Ernesto Molinari, clarinet

Born in Lugano in 1956, studied clarinet at the Basel Music Academy and bass clarinet at the Amsterdam Conservatory. His performance in numerous concerts as chamber musician and soloist brought him to the most important festivals across Europe (Festival d'Automne Paris,

Salzburger Festspiele, Brucknerfestival, IMF Luzern, Huddersfield Festival, Szombathely, Witten, etc.). Apart from the interpretation of classical, romantic, and contemporary repertoires, he also works with jazz and improvisation. He premiered numerous works composed especially for him. Ernesto Molinari has been living in Vienna since 1994 and is a member of Klangforum Wien.

Ernesto Molinari, clarinette,

est né en 1956 à Lugano (Suisse) Il étudia la clarinette à l'Académie de Musique de Bâle, ainsi que la clarinette basse au Conservatoire d'Amsterdam. Son intense activité musicale en tant que membre d'orchestres de chambre et en soliste l'a amené à participer aux festivals européens les plus renommés (Festival d'Automne de Paris, Festival de Salzbourg, Brucknerfestival à Linz, IMF Lucerne, Festival d'Huddersfield, Szombathely, Witten, etc.). Parallèlement à l'interprétation des répertoires classique, romantique et contemporain, il s'adonne au Jazz et à l'improvisation. Il a créé de nombreuses œuvres composées spécialement pour lui. Depuis 1994, Ernesto Molinari vit à Vienne et est membre du Klangforum Wien.

Marino Formenti

Marino Formenti, 1965 in Italien geboren, studierte in Mailand, Stuttgart und Wien Klavier, Komposition und Dirigieren.

Er widmet sich besonders der modernen Musik und arbeitet regelmäßig mit bekannten zeitgenössischen Komponisten, u.a. mit György Kurtág, Helmut Lachenmann, Friedrich Cerha, Sylvano Bussotti. Beat Furrer, Hanspeter Kyburz, Olga Neuwirth, Antonio Chagas Rosa, S. Bussotti u.a. haben für ihn geschrieben. Marino Formenti ist Mitglied des Klangforum Wien und arbeitet immer häufiger auch als Dirigent verschiedener Ensembles und Orchester.



Foto: © Klangforum

Marino Formenti

Marino Formenti, born in Italy in 1965, studied piano, composition, and conducting in Milan, Stuttgart, and in Vienna. He is highly dedicated to modern music and collaborates with renowned living composers on a regular basis,

among which number György Kurtag, Helmut Lachenmann, Friedrich Cerha, Sylvano Bussotti. Beat Furrer, Hanspeter Kyburz, Olga Neuwirth, Antonio Chagas Rosa, S. Bussotti have composed for him, just to name a few. Marino Formenti is a member of Klangforum Wien and is increasingly active as conductor of various ensembles and orchestras.

Marino Formenti

Né en Italie en 1965, Marino Formenti étudie à Milan, à Stuttgart puis à Vienne le piano, la composition et la direction. Il consacre la plupart de son temps à la musique moderne et travaille régulièrement avec des compositeurs comme György Kurtag, Helmut Lachenmann, Friedrich Cerha, Sylvano Bussotti. Beat Furrer, Hanspeter Kyburz, Olga Neuwirth, Antonio Chagas Rosa et Bussotti entre autres lui ont également dédié des œuvres. Marino Formenti est membre de Klangforum Wien et est de plus en plus actif en tant que chef avec différents ensembles et orchestres.

Das Schlagquartett Köln

(Thomas Meixner, Boris Müller, Dirk Rothbrust, Achim Seyler) gab sein Debüt auf den Wittener Tagen für Neue Kammermusik 1989. Sein ebenso vielseitig wie experimentierfreudig angelegtes Repertoire umfasst weite Bereiche der komponierten Schlagzeugmusik des vergangenen Jahrhunderts. In enger Zusammenarbeit mit der jüngeren Komponistengenera-

tion schaffen die Musiker des Schlagquartett Köln vielfach Raum für die detaillierte Lösung kompositorischer Aufgabenstellung, u.a. durch die Entwicklung innovativer Spieltechniken oder den Bau spezieller Klangerzeuger. Neben ihrer Ensemblesätigkeit konzertieren die einzelnen Mitglieder als Solisten. Ihre CD-Einspielung von N.A.Hubers *Herbstfestival* wurde mit dem Deutschen Schallplatten-Kritikerpreis 1996 ausgezeichnet.

Schlagquartett Köln

(Thomas Meixner, Boris Müller, Dirk Rothbrust, Achim Seyler) had its debut performance at the Witten Days for New Chamber Music in 1989. Its varied and experimental repertoire comprises a broad range of percussion music compositions dating back to the 20th century. In close cooperation with the young generation of composers, the musicians of Schlagquartett Köln create manifold space for the detailed resolution of compositional tasks, as by developing innovative playing techniques or building special sound producers.

Apart from their ensemble activity, the individual members also perform as soloists, Their CD recording of N.A.Hubers *Herbstfestival* was awarded the German Record Critic Prize of 1996.

Schlagquartett de Cologne

(Thomas Meixner, Boris Müller, Dirk Rothbrust et Achim Seyler) Cet ensemble se produit pour

la première fois en 1989 dans le cadre du festival « Wittener Tagen » consacré à la musique de chambre actuelle. Le répertoire aussi varié qu'expérimental du Schlagquartett de Cologne, couvre une grande partie des œuvres pour percussion du siècle dernier. Grâce à son étroite collaboration avec les compositeurs de la nouvelle génération, le Schlagquartett de Cologne parvient à trouver des solutions précises aux exigences compositionnelles par le développement de nouvelles techniques de jeu ou la construction de nouveaux instruments. Parallèlement à leur activité de chambriste, les musiciens se produisent également en soliste. Parmi ses enregistrements, celui consacré à *Herbstfestival* de Nicolaus A. Huber a été récompensé du prix de la critique allemande du disque en 1996.



Wiener Konzertchor

Der Wiener Konzertchor ist das Spezialensemble für zeitgenössische Chormusik und anspruchsvolle Musikliteratur der klassischen Moderne. Er setzt die Tradition des bedeu-

tensten österreichischen Chorensembles für zeitgenössische Musik, des ORF-Chores, fort, bewahrt die in den vergangenen Jahrzehnten erarbeiteten Qualifikationen und pflegt als einziger professioneller Konzertchor Österreichs die anspruchsvolle Chormusik von den Anfängen der Mehrstimmigkeit bis zur Gegenwart. Die jahrzehntelange Tradition des ORF-Chores als spezialisiertes Ensemble für zeitgenössische Musik führt der Wiener Konzertchor mit zahlreichen öffentlichen Auftritten fort, sehr oft in Kooperation mit dem RSO-Wien.

Vienna Concert Choir

The Vienna Concert Choir is a special ensemble for contemporary choir music and demanding music literature of classical modernity. It continues the tradition of the most significant Austrian choir ensemble for contemporary music, the ORF Choir, preserves the qualifications acquired in past decades, and is Austria's only professional concert choir to cultivate the sophisticated choir music from the beginnings of polyphony to today. The Vienna Concert Choir continues the decade-old tradition of the ORF Choir as an ensemble specialised in contemporary music with numerous public performances, frequently in cooperation with RSO Vienna.

Wiener Konzertchor

Le Wiener Konzertchor est un ensemble vocal spécialement créé pour l'interprétation de la



musique contemporaine pour chœur. Cet ensemble poursuit la tradition initiée par le Chœur ORF, le plus important chœur autrichien consacré à la musique contemporaine, et fort de la compétence acquise au cours des années passées, il est le seul ensemble vocal en Autriche à se consacrer à l'ensemble du répertoire pour chœur: des débuts de la polyphonie jusqu'à la musique d'aujourd'hui. Le Wiener Konzertchor se produit fréquemment en concert, le plus souvent en compagnie de l'Orchestre RSO Wien.

Radio Symphonieorchester

Das RSO-Wien (Radio Symphonieorchester) hat derzeit 87 angestellte MusikerInnen und 10 Mitglieder der Orchesterakademie - insgesamt

also 97 MusikerInnen. Es spielt jährlich einen Konzert-Zyklus im Wiener Musikverein und einen im Wiener Konzerthaus. Dazu kommen Konzerte bei Wien Modern, den Wiener Festwochen, dem Osterklang Wien und Klangbogen Wien sowie bei den Salzburger Festspielen, dem Linzer Brucknerfest, dem steirischen herbst in Graz, dem Bregenzer Frühling etc. Auslandstourneen und Gastspiele bei internationalen Festivals komplettieren das dichte Programm des Orchesters.

Radio Symphonieorchester

RSO (Radio Symphonieorchester) Vienna currently employs 87 musicians and 10 members of the orchestra academy - 97 musicians in all. It performs an annual concert cycle at the Vienna Musikverein and another at the Vienna

Konzerthaus. In addition, it performs at concerts of Wien Modern, the Vienna Festival, Osterklang Wien and Klangbogen Wien as well as the Salzburg Festival, the Brucknerfest in Linz, steirischer herbst in Graz, the Bregenz Spring, etc., while overseas tours and guest performances at international festivals top off the orchestra's tight schedule.

Radio Symphonieorchester

Le RSO (Radio Symphonieorchester) de Vienne compte aujourd'hui 87 musiciens permanents plus dix membres de l'Orchesterakademie. Tous les ans, l'orchestre joue dans le cadre d'un cycle qui lui est consacré au Musikverein ainsi qu'au Konzerthaus à Vienne. De plus, l'orchestre se produit lors du festival Wien Modern, des Festwochen de Vienne, de l'Osterklang ainsi que du Klangbogen de Vienne et au Festival de Salzburg, au Brucknerfest de Linz, au steirischer herbst de Graz et au Printemps de Bregenz. Des tournées à l'extérieur de l'Autriche et des prestations lors de festivals internationaux s'ajoutent au calendrier déjà chargé de l'orchestre.

Huber ein ganz spezifisches künstlerisches Profil entwickelt. Und so ist das Ensemble für Aufführungen von Musik der klassischen Moderne, vor allem aber wenn es gilt, schwierigste Werke der zeitgenössischen Musik aufzuführen, für viele Veranstalter im In- und Ausland erste Wahl – und für viele Komponisten, Dirigenten und Orchester ein unentbehrlicher Partner.



SWR Vokalensemble Stuttgart

Das SWR Vokalensemble Stuttgart wurde 1946 als Kammerchor von Radio Stuttgart gegründet. Seitdem haben die 36 Sängerinnen und Sänger unter ihrem Chefdirigenten Rupert

SWR Stuttgart Vocal Ensemble

SWR Stuttgart Vocal Ensemble is the new name of the former Stuttgart Radio Choir. This name change acknowledges a development which has long become the everyday fare

of the ensemble members: namely professional ensemble and chamber music work in which each of the 36 members has the responsibilities of a soloist. When it comes to performing the more challenging works of contemporary music, this vocal ensemble is the first choice of many domestic and international producers, as well as the indispensable musical partner of many composers, conductors and orchestras.

L'Ensemble vocal de la SWR à Stuttgart

Le „chœur de la radiodiffusion Sud-ouest“ à Stuttgart, fondé en 1946, a changé de nom. Ce faisant, il n'a fait que concrétiser ce qui depuis un certain temps déjà était une réalité quotidiennement vécue pour les chanteuses et chanteurs: le travail, l'action collective dans un ensemble vocal professionnel faisant une musique vocale de chambre où chacun des 36 membres de l'ensemble est à même de se produire en soliste. Souvent, quand il s'agit d'interpréter des œuvres extrêmement difficiles de musique contemporaine, les choristes de Stuttgart comptent, en Allemagne comme à l'étranger, parmi les plus sollicités et, pour beaucoup de compositeurs, orchestres et chefs d'orchestre, parmi les plus qualifiés.

Rupert Huber

Rupert Huber studierte Dirigieren und Komposition am Mozarteum in Salzburg. In

beiden Fächern schloß er mit Auszeichnung ab und sammelte während seines Studiums mit eigenen Ensembles wichtige Erfahrungen als Dirigent. Mit dem später von ihm gegründeten Ensemble Spinario verwirklichte er zahlreiche happening- und performanceartige Aufführungen u.a. mit Werken John Cages und eigenen Konzepten. Heute ist Rupert Huber ein gefragter Gastdirigent bei Rundfunk-Chören in Deutschland und im Europäischen Ausland und hat seit 1996 eine Gastprofessur für Dirigieren an der Musikhochschule Graz. Seit 1989 ist Rupert Huber Chefdirigent des SWR Vokalensembles.



Rupert Huber

Rupert Huber studied conducting and composition at the Salzburg Mozarteum. He graduated with honours in both subjects, and during his student years he founded an ensemble of his own with which he gathered important

experience as a conductor. With the Ensemble Spinario which he founded later he organized „happening and performance“ events with works by John Cage and concepts of his own. Today Rupert Huber is in demand as guest conductor with radio choirs in Germany and elsewhere in Europe, and since 1996 he has been a guest professor of conducting at the Musikhochschule in Graz. Since 1989 Rupert Huber is chief conductor of the SWR Vokalensemble.

Rupert Huber

Rupert Huber étudie la Direction d'orchestre et la Composition au Mozarteum de Salzbourg. Il termine ses études en remportant une mention dans ces deux matières après avoir recueilli des expériences importantes en dirigeant ses propres ensembles. Avec l'Ensemble Spinario qu'il fondera plus tard, il donne de nombreuses représentations dans le genre happening avec, entre autres, des œuvres de John Cage et ses propres créations. Aujourd'hui, Rupert Huber est un chef d'orchestre très sollicité par les chœurs radiophoniques en Allemagne comme dans le reste de l'Europe. Depuis 1996, il est également professeur libre de Direction d'orchestre à l'Ecole supérieure de musique de Graz. Depuis 1989, Rupert Huber est directeur musical de SWR Vokalensemble.

*English translations by
BrainStorm translations & interpretation
Traductions françaises de Jean-Pascal Vachon*

KAIROS 2001 (extract)**REBECCA SAUNDERS
QUARTET**

Into the blue
Molly's Song 3 – shades
of crimson
dichroic seventeen

musikFabrik
Stefan Asbury
0012182KAI

BEAT FURRER

Nuun
Poemas
Presto con fuoco
Still

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
Peter Eötvös
0012062KAI

PETER EÖTVÖS

Chinese Opera
Shadows
Steine

Klangforum Wien
Peter Eötvös
0012082KAI

HANSPETER KYBURZ

Malstrom
The voynich cipher
manuscript
Parts

SWR-Symphonieorchester
Klangforum Wien
P. Rundel · H. Zender u. a.
0012152KAI

HELMUT LACHENMANN

Allegro Sostenuto
Serynade

Shizuyo Oka
Lucas Fels
Yukiko Sugawara
0012212KAI

BERNHARD LANG

Differenz / Wiederholung 2

Salome Kammer
Risgar Koshnaw
Todd
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012112KAI

PETER ABLINGER

Der Regen, das Glas,
das Lachen
Ohne Titel
Quadraturen IV
(„Selbstportrait mit Berlin“)

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012192KAI

GIACINTO SCELISI

Streichquartett Nr. 4
Elohim · Duo
Anagamin
Maknongan
Natura Renovatur

Klangforum Wien
Hans Zender
0012162KAI

SALVATORE SCIARRINO

Luci mie traditrici

Annette Stricker
Otto Katzameier
Kai Wessel
Simon Jaunin
Klangforum Wien
Beat Furrer
0012222KAI

CD-SmartPac® by Herzog + Idex
D - 89179 Beimerstetten
Fax no: 0049-(0)7348-95 74 44

© & © KAIROS Production 2001
www.kairos-music.com
e-mail: kairos@kairos-music.com

KAIROS **ede** **CLASSICS**