



BEAT FURRER (*1954)

| | | |
|------------|--|--------------|
| | Drei Klavierstücke (2003/04) | 16:22 |
| 1 | I. | 8:56 |
| 2 | II. | 2:55 |
| 3 | III. | 4:31 |
| 4 | Voicelessness. The snow has no voice (1986) | 10:35 |
| 5 | Phasma (2002) | 23:45 |
| TT: | | 51:05 |

Nicolas Hodges, piano

Wolfgang Hofer
Tonräume mit *Freiem Geleit*
Zu Beat Furrers Klavierwerk

Dieser Komponist als Klangarchitekt eines permanenten *Aufstands der Viadukte* (Paul Klee) erfindet in seinen Klavierstücken etwas, was für den Baumeister die verworfenen Ecksteine darstellen. Den Nukleus des Geheimen. Darin wird erkennbar, aus den Werken für Soloklavier als Sammlung von Ecksteinen im Œuvre ist eine kleine Kollektion von musikalischen Edelsteinen entstanden – kristallin funkelnd und vollkommen luzid in Form und Erscheinung. Die leitende und leuchtende Chiffre dafür lautet: *Verwesentlichung durch Verkleinerung*.

Näher hin also zu den einzelnen Werken für Solo-Klavier. Das erste ist 1986 entstanden – *Voiceslessness*. Von einem Werk des Anfangs zu sprechen, erübrigt sich von selbst, so souverän und konsequent verfügt der Komponist schon hier über die konkrete Interpolation zwischen musikalischem Stil und Gedanken. Peter Oswald hat das einmal signifikant auf den Begriff gebracht und von „Furrers Kunst des emphatischen Ausdrucks leiser Klanglandschaften“ gesprochen. Diese Formel ist haltbar und bleibend. Weshalb zunächst unter dem Blickwinkel des „Anfangs“ die Perspektive auf die *Drei Klavierstücke* 2003/04 gelenkt sei. Furrers reflektiertes Sensorium findet hier für den Anfang eine neue künstlerische Definition: Anfang nämlich als *Beginnlosigkeit*. Denn: „*Aller Beginn ist Wiederhall*“ (Botho Strauß). Besonders deutlich wird das schon im ersten der drei Stücke: Es ist einfach da. *Creatio ex nihilo*, Als sei es immer schon da

gewesen. Beginnlos eben. So wird der Anfang zur thematisch fundierenderen Kategorie. Überhaupt sind die drei Klavierstücke als komplementäre Studien über je ein bestimmtes Thema angelegt. Beat Furrer selbst spricht von „etüdenartigen Kompositionen, die jeweils einem anderen Klangphänomen auf der Spur sind“. Das erste Stück ist weitgehend „unharmonisch“ gehalten. Die musikalische Grundidee kreist um die fortschreitende Suche nach den Resonanzen innerhalb der Oberton-Referenzen, um die latenten Potentiale der Interferenzen des Nachklangs. Kaskadenartige Einwürfe setzen intermittierende Zäsuren in diesen Prozess, bis sich in der zweiten Hälfte des Stücks seine Klangwelt mittels differenzierter Dynamik und prägnanter Schärfe der Artikulation um den Zentralton As konzentriert.

Vom anschwellenden Grundton C nimmt das zweite Klavierstück seinen Ausgang zu einer abermals weit gefächerten Entdeckungsreise in die Welt der Obertonregionen. Auch diese Studie ist eine musikalische Schule der Wahrnehmung. Thematisch darin: die Auslotung von klanglichen Möglichkeiten hinter den Wahrscheinlichkeiten. Wie können – für das Klavier – andere Wahrheiten wirklich werden? Furrers ebenso reibungsvoll wie konsonierend tönende Exkurse im blitzartigen Wechselspiel der Extreme zwischen höchsten und tiefsten Lagen entführen in die imaginären Resonanzen der Zwischenräume. Eigentlicher Vermittler in diesem weiten Feld des tonalen Vakuums ist das Pedal. Dazu mehr anlässlich von *Phasma*. Im Hinblick auf den Reichtum des Klangspektrums in diesem zweiten der *drei Klavierstücke* nur der diskrete Hinweis

auf Morton Feldmans Fußnote anlässlich seines Stücks *Piano and Orchestra* – es handle sich dabei eigentlich um ein Stück für Pedal und Orchester. Und: das Orchester sei das Pedal.

Wie mit gedrängter Plötzlichkeit der Augenblicke hebt das dritte Klavierstück an. Rasend chromatische Girlanden ganz hoch oben suggerieren den Eindruck einer auf Höchsttönen laufenden Klaviermaschine. Statisch gehaltene, dunkler gefärbte Akkordrepetitionen bilden sodann den Gegenpol in der Klangwelt dieser Studie. Das *Klavierstück Nr. 3* ist – akustisch bewegt – ein dialektisches Bild.

Von diesen vagierenden Schwebeklängen nun vorwärts-retour zum Glockenklang von *Voicelessness* 1986. Das frühere Stück ist durchweht vom Atem enigmatischer Einfachheit. Purheit des Klangs. Der Ton kann ruhig in der Luft schweben. *Voicelessness* aber ist zugleich eine Studie über das *come and go* des Spiels der Varianten und Variationen. Thematische Grundfrage: wie gelangt man vom Einsatz des ersten und durchaus ätherischen Glockenklangs H-Dis über die (wiederholte) Wendung C-E über Cis-Gis (abermals bleibend) zu E-Fis-G und so weiter – somit zu Tonräumen der Erweiterung bei anhaltenden Gesten der Reduktion? Beat Furrer hat einmal bemerkt, das Stück folge den Regeln eines kompositorischen Domino-Prinzips. Aus Tonfeldern der Entsprechung und des assimilierten Übergangs kristallisieren sich stets neue Strukturen heraus. Wie Wegmarken zu einer neuen, noch verborgenen musikalischen Sprachform. Darin eingelagert: thematische Felder des Ausgleichs und zögernden Innehaltens. So wird *Voicelessness* zum musikalischen Manifest

einer Dialektik des Stillstands. Mit jäh einsetzender Logik des Zerfalls mündet sein Formverlauf zuletzt im Eclat des Schlußakkords auf dem Ton H: Todeston-Reminiszenz, Requiem en miniature für Wozzecks Marie? Immerhin: scheinbar simple Intervall-Konstellationen eröffnen mittels differenzierter Formen der Wiederholung, Verschiebung, Überblendung und Einschnitt etwas Besonderes: Tonräume mit *freiem Geleit* (Ingeborg Bachmann).

Der emblematische Untertitel des Werks – *The snow has no voice* – stammt von Bachmanns englisch-amerikanischem Spiegelbild als Dichterin: Sylvia Plath. Der Subtitel ist ein Zitat, eine Zeile aus dem Gedichtband *Ariel*. Von da her vielleicht ist die aureolisch schimmernde „Limpidezza“ inspiriert, die die Klanglandschaft des Stückes überstrahlt. *Ariel*: Der Luftgeist. Magische Freiheitsfigur. Antiker Mythologie entsprungen und auch in Shakespeares *Tempest* ins Offene entronnen. Plein air. Aber da ist noch mehr. Die klingende Assonanz nämlich von *Voicelessness*. *The snow has no voice* zum sechsten der *Préludes* von Claude Debussy aus dem ersten Band. Der Titel: *Des pas sur la neige*. Den zart gezeichneten Schritten im Schnee wird mit leisen Gesten einer Kunst des kleinsten Übergangs ein lyrisches Denkmal gesetzt. Musikalischer Neuschnee quasi – als „*mémoire involontaire*“. Als Rettung von Tradition im Bildnis der Innovation. Deshalb noch eine kleine Erinnerung: Thomas Mann hat im Kapitel der „Fülle des Wohllauts“ im *Zauberberg* Debussys *L'après midi d'un faun* ein „buchenswertes“ Denkmal gesetzt, ohne den Tonsetzer zu nennen. Doch der geheime Eckstein im *Zauberberg* hat einen Namen: das zentrale

Kapitel darin heißt bekanntlich *Schnee*. Als imaginäre Musik dazu sollte man sich keineswegs Schuberts *Winterreise* vorstellen. Vielmehr vielleicht: *Voicelessness. The snow has no voice*. Denn das *Schnee*-Kapitel dreht sich um immer wieder verschwindende Rahmen diffuser Dessins quer durch Gedankenwelt und Ortlosigkeit von Hans Castorp. Dieser fremde Besucher findet im Schweizer Exil Heimat auf Widerruf. Das *Schnee*-Kapitel aber handelt von einer ortlosen Ereignisflucht des Verschwindens zwischen innerer und äußerer „Erscheinung“.

Nichts anderes bedeutet die getreue Übersetzung des Titels *Phasma*, Furrers Klavierstück aus dem Jahr 2002. *Phasmas* klingende Erscheinungswelt oszilliert insgesamt zwischen komprimierter Fülle des Ausdrucks und der Auslotung scheinbar leerer Zeit. Dem musikalischen Bauplan liegt ein bestimmtes Phänomen unserer Wahrnehmung zugrunde. Furrer verwendet dafür das Bild des Blicks aus dem Fenster während einer rasenden Zugfahrt: die Dinge in unmittelbarer Nähe scheinen dabei schier zu fliegen, die Objekte der Ferne irgendwie fast still zu stehen. Solche Simultaneität extrem verschiedener Tempi und Modi der Wahrnehmung wird nun ins Musikalische übertragen: Da finden sich zunächst Cluster-Schichtungen in sequenzierender Folge. Indem diese zunächst weit aufgefächerten Tontrauben schließlich aus dem Quintbereich freigesetzt werden, entstehen darüber größere Zirkel der Bewegung. Der Radius des Stücks dehnt sich. Zeit wird zum Raum. Dieser wird, als Klangraum, stets neu vermessen: durch fliehend aufrauschende Skalen und Lineaturen, wie Schrägschnitte die

gesamte Klaviatur quasi sprengend. Man könnte – frei nach Alban Berg – von einer „Piano-Oper mit Ausbrüchen“ sprechen.

Und noch etwas ist anzumerken: Bekanntlich bildet der Bass das Fundament der traditionellen Harmonik. Auch noch bis ins 20. Jahrhundert hinein. Allein Furrer geht in seinen neuen Klavierstücken eigene, spezifische Wege. Schon bei Olivier Messiaen gibt es den Begriff und die Prägung vom „basse cassante“. Der gebrochene, auch aufbrechende Bass. Das versprengte Dunkel, das den oberen Tönen in die Parade fährt. Hier schließlich geht es um vehemente Akzente aus den tieferen Dimensionen, die schillernde Seismogramme in den Obertonregionen provozieren. Das Pedal ist das Scharnier, der Filter zur Erschließung spektraler Klangwelten. Über den oberen Tönen müssen doch, mit dem Bass im Anschlag und darüber stumm gedrückten Tasten, noch höhere und geheimere Welten wohnen.

So ist *Phasma* auch ein Klavierstück des Versuchs einer Entgrenzung. Der Komponist will über die Grenzen und Ränder des Instrumentalklangs hinaus. Ein mit insistierendem Pochen angeschlagenes C als höchstmöglicher Ton der Klaviatur will (unüber)hörbar den vorgegebenen Tonrahmen überschreiten. Da soll etwas, im doppelten Sinne des Wortes, „vermessen“ werden, mit Blickrichtung auf einen ästhetischen Ozean Incognito. Weshalb anlässlich von Furrers Piano-Ausfahrten ins Unbekannte noch eine kleine Feldman-Anekdote mit Stockhausen zitiert werden muß – späte 60-er Jahre, New York. „Er besuchte mich in meinem

Haas, während ich an einem neuen Klavierstück arbeitete. Es sah sich also das Stück an und sagte: „Willst du mir weismachen, daß du jedesmal, wenn du eine Entscheidung triffst, aus 88 Noten wählen mußt?“ Ich sah ihn an und ich sagte: „Karlheinz, 88 Noten sind gar nichts für einen New Yorker!“ – Schon gar nichts, muß man hinzufügen, für einen Austro-Schweizer vom Schlage Beat Furrers. In seinen Klavierwerken wird der Komponist zum Entdecker, Forscher und Abenteurer: an den Rändern der möglichen Resonanzräume – und über deren Grenzen hinaus.

Wolfgang Hofer

Sound spaces with safe passage

On Beat Furrer's Works for Piano

As though he were an architect in sound – the architect of an ongoing *Revolution of the Viaduct* (Paul Klee) – this composer discovers in his piano pieces something which, for a master mason, might represent discarded cornerstones: the heart of the secret. It becomes apparent that in the pieces for solo piano – themselves like a collection of cornerstones in his output – a small collection of musical gems has come into being: crystalline, glittering, and utterly lucid both in form and appearance. The guiding and enlightening code for them might read: distillation by diminution.

Turning to the individual works for solo piano, the earliest, *Voicelessness*, was composed in 1986. To speak of an early work, though, is hardly neces-

sary, so complete and consistent already is the composer's ability to control the concrete interpolation of musical style and idea. Peter Oswald has considered the implications of this idea, speaking of "Furrer's art of powerfully expressing faint soundscapes." This formulation is durable and lasting, and is why we might turn our sights to the *Drei Klavierstücke* (2003/4) as a 'starting point'. Furrer's reflective sensorium finds a new artistic definition for a 'starting point' here: namely, the starting point as *beginninglessness*, such that "every beginning is already an echo" (Botho Strauß). This becomes particularly clear in the first of the three pieces: it's just there, *creatio ex nihilo*, as if it had always been there, precisely beginningless. Thus the starting point itself becomes a substantial thematic category. Taken together the *Drei Klavierstücke* are complementary studies, each handling a specific theme. Beat Furrer himself has spoken of "étude-like compositions, each of which is on the trail of a different aural phenomenon." The first piece has been sweepingly regarded as 'unharmonic'. The core musical idea revolves around the ongoing search for resonances within overtone references: for the latent potential of interference in reverberation. Cascade-like interjections insert intermittent breaks into this process until, in the second half of the piece, the sound world focuses on the central note, A flat, by means of differentiated dynamics and a sharp concision of articulation.

The second of the *Drei Klavierstücke* takes a swelling fundamental C as its point of departure into a voyage of discovery which, again, fans out into the world of overtones. This study also represents a

sort of musical training in perception, taking as its theme the exploration of the ins and outs of what is sonically possible behind what is sonically probable: how, for the piano, could other truths really develop? As high-friction as they are consonant-sounding, Furrer's digressions into abrupt interplay between the extremes of highest and lowest registers point towards the imaginary resonance of the space between them. Really, the pedal is the intermediary in this open space of tonal vacuum (there will be more to say on this subject when we discuss *Phasma*). Looking back on the richness of the sonic field in this, the second of the three *Klavierstücke*, we might allow a discreet allusion to Morton Feldman's footnote for his piece *Piano and Orchestra*: it's really a piece for pedal and orchestra and, what's more, the orchestra's the pedal.

The third of the *Drei Klavierstücke* begins with the impression of a compact suddenness of moments. Wild chromatic chains in the very highest register suggest the impression of a player piano running in top gear. The repetition of static, restrained, darkly-coloured chords represents the opposite pole in the sound world of this study. The third piano piece is a dialectical image, acoustically animated.

From these wandering, suspended sounds we press on, back to the bell sounds of 1986's *Voicelessness*. The breath of an enigmatic simplicity blows through this earlier piece: a purity of sound, where notes hang softly in the air. *Voicelessness*, though, is at the same time a study about the *come and go* of a play of variants and variations. The core thematic question is how does

one get from the first entry of the ethereal bell chimes, B-D sharp, via the repeated C-E change through C sharp-G sharp (again persistent) to E-F sharp-G and so on, reaching sonic spaces of expansion via halting gestures of reduction. Beat Furrer once remarked that the piece follows the rule of a compositional 'domino principle'. Out of tonal fields of analogy and of assimilated transition ever new structures crystallise, like sign posts to a new, still latent, musical form of language, with thematic fields of balance and halting pauses embedded within them. So *Voicelessness* becomes a musical manifesto for a dialectic of deadlock. With the precipitous logic of disintegration brought into play, its formal scheme leads ultimately to the final chord's bolt of clarity on the note B: a tonal reminiscence of death, perhaps even a miniature requiem for Wozzeck's Marie. In any case, via differentiated forms of repetition, displacement, cross-fades and cuts, apparently simple constellations of intervals open up something exceptional: sound spaces with *safe passage* (Ingeborg Bachman).

The emblematic subtitle of the work, *The snow has no voice*, comes from Bachmann's Anglo-American mirror image as a poet: Sylvia Plath. The subtitle is a quotation, a line from the volume of poetry, *Ariel*. Ariel: the air spirit, a magical figure of freedom, originating in ancient mythology and escaping into the open in Shakespeare's *Tempest*: *plein air*. This too, perhaps, inspires the glimmering halo-like *limpidezza*, which floods the piece's sonic landscape. Still, there is more: specifically, the chiming of the assonance of *Voicelessness*. *The snow has no voice* with Debussy's sixth prelude, from Book I,

entitled *Des pas sur la neige*. Like freshly fallen musical snow, as *mémoire involontaire*, these delicately traced steps in the snow become a lyrical monument, with the gentle gestures of an art of the smallest link: the salvation of tradition in the likeness of innovation. Another little recollection might be permitted here: without naming the composer, in the chapter of *The Magic Mountain* entitled 'The Fullness of Harmonious Sound', Thomas Mann set up Debussy's *L'après midi d'un faun* as a monument with the "value of a book". However, *The Magic Mountain's* secret cornerstone does have a name: its central chapter is entitled *Snow*. As an imaginary soundtrack one should certainly not bring to mind Schubert's *Winterreise*, though. Since *Snow* turns on the always already disappearing framework of hazy patterns cutting right across Han Castorp's way of thinking and his placelessness, a much better soundtrack might be *Voicelessness*. *The snow has no voice*. In his Swiss exile, this foreign visitor finds, until further notice, home. The chapter *Snow*, though, concerns a placeless sensing of the flight of disappearance between inward and outward 'appearances'.

This is precisely what an accurate translation of the title *Phasma*, Furrer's piano piece from 2002, would express. *Phasma's* sounding physical world oscillates between a condensed fullness of expression and the thoroughgoing exploration of apparently empty time. At the heart of the musical blueprint lies a specific phenomenon of how we perceive. Furrer explains this using the image of looking out of the window during a high-speed train ride: nearby objects almost seem to fly; distant objects

somehow remain virtually still. Such simultaneity of extremely disparate tempi and modes of perception is now carried over into a purely musical realm: first, layers of clusters appear in sequential order. When these widely fanned-out clusters finally become free from the range of a fifth, above them a greater circle of motion comes into existence. The piece's radius expands. As time turns into space, the sonic space is constantly being re-measured by fleeting scales and lines rushing by, almost like oblique slashes cutting up the whole keyboard. To paraphrase Alban Berg loosely, it might be called a 'piano-opera with outbreaks.'

There is something else here worthy of remark: it's well-known that the bass represents the foundation of traditional harmony. This remains true in the twentieth century. Alone, Furrer goes his own distinctive ways in his new piano pieces. Already with Olivier Messiaen there is the idea and the character of a *basse cassante*: the broken (and breaking-out) bass; the dispersal of darkness, which throws a spanner in the works of the high tones; finally it revolves around assertive accents from the lower registers, which provoke a shimmering seismogram in the overtone region. The pedal is the hinge, the filter that reveals spectral worlds of sound. Above these upper tones, though, with the bass being struck and, above it, silently depressed keys, yet higher and more secret worlds must exist.

Phasma is, therefore, also a piano piece which is an attempt at transgression. The composer wants to pass beyond the boundaries and frontiers of instru-

mental sound. A C beaten with insistent hammering, as the highest possible note of the keyboard, wants to overstep the pre-determined tonal space, in a way we cannot help but hear.

Another short Feldman anecdote about Stockhausen should be quoted on the occasion of Furrer's pianistic ascents into the unknown. The scene is the late 60's, New York: "He visited me in my house, while I was working on a new piano piece. He had a look at the piece and said: 'Are you trying to tell me that every time you make a decision you have to choose from 88 notes?' I looked at him and said: 'Karlheinz, 88 notes are really nothing for a New Yorker!'" They're also really nothing, one has to add, for a Swiss-Austrian like Beat Furrer. In his piano works the composer has become explorer, discoverer and adventurer: on the edge of the sounding space, and across its boundaries: beyond.

Wolfgang Hofer

Espaces sonores sous sauf-conduit

Remarques sur l'œuvre pour piano de Beat Furrer

Architecte sonore d'une permanente *Révolte des viaducts* (Paul Klee), ce compositeur invente dans ses pièces pour piano ce qui, pour le bâtisseur, constitue les pierres d'angle rejetées. Le nucléus du secret. On s'aperçoit que, parmi les pièces pour piano seul, collection de pierres d'angle au sein d'une œuvre, c'est un petit trésor de pierres précieuses musicales qui a vu le jour – d'un reflet cristallin, d'une translucidité parfaite, dans leur forme

et leur présentation. L'arcane qui éclaire et conduit cette création : *l'essentialisation via la réduction*.

Examinons-les de plus près, ces différentes pièces pour piano seul. La première date de 1986 : *Voicelessness*. Parler ici d'œuvre du début ne fait pas sens, tant il y a déjà de sûreté et de rigueur dans la façon dont le compositeur maîtrise l'interpénétration concrète entre style musical et concept. C'est ce que Peter Oswald a formulé avec beaucoup de justesse en parlant de « l'art de l'expression emphatique de paysages sonores discrets chez Furrer ». Une formule solide et durable. Qui, du point de vue du « début », nous autorise à nous pencher d'abord sur les *Trois pièces pour piano* de 2003-2004. Le sensorium réfléchi de Furrer trouve ici une nouvelle définition artistique du début, à savoir *l'absence de commencement*. Car « tout début est écho » (Botho Strauß). Ceci est particulièrement manifeste dans la première de ces trois pièces : elle est là, tout simplement. *Creatio ex nihilo*, comme si elle avait toujours existé. Sans avoir jamais commencé. Dès lors, le début devient catégorie thématiquement justifiée. Ces trois morceaux pour piano sont d'ailleurs conçus comme des études complémentaires sur trois thèmes différents. Beat Furrer parle lui-même de « compositions en forme d'études explorant chacune un phénomène acoustique différent ». La première pièce présente une certaine constance « disharmonique ». L'idée musicale de base tourne autour de la recherche progressive de résonances au sein des références harmoniques, autour des potentiels latents des interférences de la résonance. Des sons en cascade introduisent des césures intermittentes dans ce processus jusqu'au moment où, dans la

seconde moitié du morceau, l'univers sonore se focalise sur la note centrale, La bémol, au moyen d'une dynamique subtile et d'une articulation d'une extrême précision.

Partant de la tonique, Do, qui va crescendo, la deuxième pièce pour piano se lance dans une vaste expédition à la découverte du monde des harmoniques. Cette étude est elle aussi un apprentissage musical de la perception. Sa thématique : l'exploration des possibilités acoustiques derrière les probabilités. Comment, pour le piano, d'autres vérités peuvent-elles devenir réelles ? Les digressions, aussi frictionnelles que consonantes, qu'entreprend Furrer dans une alternance fulgurante d'extrêmes, entre les timbres les plus aigus et les plus graves, nous emportent dans les résonances imaginaires des interlignes. Dans ce vaste champ du vide tonal, le vrai médiateur est la pédale. Mais nous y reviendrons avec *Phasma*. Compte tenu de la richesse du répertoire sonore que présente la deuxième des *Trois pièces pour piano*, évoquons en passant le commentaire de Morton Feldman à propos de son œuvre *Piano and Orchestra* : en réalité, écrivait-il, il s'agit d'une pièce pour pédale et orchestre. Et la pédale, c'est l'orchestre.

La troisième pièce débute avec une soudaineté, une urgence des instants. De furieuses guirlandes chromatiques qui plafonnent dans l'aigu font penser à un piano-machine carburant à plein régime. Des répétitions d'accords délibérément statiques, aux tonalités sombres, viennent s'établir en pôle opposé dans l'univers sonore de cette étude. La pièce pour piano n° 3, acoustiquement en mouvement, est un tableau dialectique.

Après ces sons erratiques en suspens, poursuivons en revenant au son de cloche de *Voicelessness* en 1986. Cette œuvre précoce est parcourue par le souffle d'une simplicité énigmatique. La pureté du son. La note plane passiblement dans l'air. Mais *Voicelessness* est aussi une étude sur le *come and go* du jeu avec variantes et variations. Question thématique essentielle : comment faire, après l'entrée du premier son de cloche, Si-Ré dièse, parfaitement aérien, puis le passage (répété) de Do-Mi à Do dièse-Sol dièse (tenu de nouveau), pour accéder à Mi-Fa dièse-Sol et ainsi de suite – c-à-d à des espaces sonores de l'agrandissement dans une démarche continue de réduction ? Beat Furrer a expliqué un jour que cette pièce suivait les règles d'un principe du domino appliqué à la composition. Naissant de champs sonores de la correspondance et de la transition assimilée, de nouvelles structures prennent corps inlassablement. Comme des jalons conduisant à un langage musical neuf, non encore révélé. Emmagasinés en lui, les champs thématiques de l'équilibre, du suspens, de l'hésitation. C'est ce qui fait de *Voicelessness* le manifeste musical d'une dialectique de la stagnation. Succombant à une soudaine logique de décomposition, son parcours formel culmine dans l'éclat de l'accord final en Si : réminiscences du son de la mort, requiem en miniature pour Marie de Wozzeck ? Qu'importe : des constellations d'intervalles d'une apparente simplicité ouvrent la voie, au moyen de formes différenciées de répétition, de décalage, de superposition et de césure, à quelque chose d'unique – des espaces sonores sous *sauf-conduit* (Ingeborg Bachmann).

Emblématique, le sous-titre de l'œuvre – *The snow has no voice* – est emprunté à l'alter ego anglo-américain d'Ingeborg Bachmann, la poétesse Sylvia Plath. Cette citation, ce vers est extrait du recueil de poèmes *Ariel*. C'est peut-être de là que provient cette « Limpidezza » qui rayonne comme une auréole au-dessus du paysage sonore de cette œuvre. *Ariel* : l'esprit des airs. Incarnation magique de la liberté. Issu de la mythologie antique et, dans *La Tempête* de Shakespeare, s'évaporant dans l'espace. Plein air. Mais ce n'est pas tout. Il y a l'assonance musicale de *Voicelessness*. *The snow has no voice* avec le sixième des *Préludes* de Claude Debussy, dans le Volume 1. Son titre : *Des pas sur la neige*. Aux empreintes légères dans la neige, l'art de la transition minimale et ses gestes discrets rendent un hommage lyrique. De la neige fraîche musicale, sorte de « mémoire involontaire », pourrait-on dire. Comme la sauvegarde de la tradition dans le portrait de l'innovation. D'où un autre petit souvenir : dans le chapitre de la *Montagne magique* intitulé *Plénitude de l'harmonie*, Thomas Mann érige un monument livresque à la mémoire de *L'Après midi d'un faune* de Debussy, sans nommer le compositeur. Mais la pierre d'angle secrète de la *Montagne magique* a un nom : le chapitre central, on le sait, s'appelle *Neige*. Ce n'est nullement le *Voyage d'hiver* de Schubert à laquelle il faut songer comme musique imaginaire. Mais bien plus, sans doute, *Voicelessness*. *The snow has no voice*. Car dans le chapitre *Neige*, il est question à plusieurs reprises des cadres de dessins flous qui ne cessent de disparaître dans le monde psychique de Hans Castorp et son utopie. Ce visiteur étranger trouvera dans l'exil suisse une patrie provisoire. Or le chapit-

re *Neige* traite d'une fuite utopique de la disparition entre « apparition » intérieure et extérieure.

C'est bien aussi ce que signifie la traduction littérale du titre *Phasma*, œuvre pour piano de Furrer datant de 2002. Le monde musical que présente *Phasma* oscille en somme entre la richesse comprimée de l'expression et l'exploration d'un temps apparemment vide. Le plan de construction musical est sous-tendu par un phénomène précis de notre perception. Furrer a recours à l'image du regard que l'on jette par la fenêtre d'un train lancé à toute vitesse : les choses situées à une immédiate proximité semblent littéralement voler tandis que les objets du lointain paraissent presque immobiles. Cette simultanéité de rythmes et de modes de perception extrêmement différents est transposée dans le langage musical : on est d'abord confronté à des superpositions de clusters en une suite séquencée. Ces grappes de sons, d'abord très différenciées, s'affranchissant finalement de l'intervalle de la quinte, des cercles de mouvement plus vastes se développent au-dessus. Le rayon de l'œuvre s'étend. Le temps devient espace. Cet espace, sonore, fait l'objet d'un arpentage toujours renouvelé : au moyen de gammes et de lignes de sons qui montent et s'enfuient, taillades obliques qui lacèrent le clavier sur toute sa longueur. On pourrait, pour reprendre les mots d'Alban Berg, parler d'un « opéra piano avec explosions ».

Une remarque, encore, s'impose : on sait que la basse est le fondement de l'harmonie traditionnelle. Et ce jusqu'à une période avancée du XXe siècle. Mais Furrer, avec ses pièces pour piano, va frayer des voies nouvelles, spécifiques. Olivier Messiaen

déjà avait créé l'expression de « basse cassante ». L'obscurité dispersée qui mène les sons aigus à la baguette. Ce dont il est finalement question ici, c'est d'accents violents venus des profondeurs et qui provoquent des sismogrammes fulgurants dans les zones de sons harmoniques. La pédale est la charnière, le filtre contrôlant l'accès aux univers de l'harmonie spectrale. Il doit bien y avoir, au-delà des sons les plus aigus, la basse au poing et les touches enfoncées, muettes au-dessus, des mondes encore plus élevés, encore plus secrets.

Phasma est, de ce fait, une pièce pour piano qui relève de la tentative de dépassement des frontières. Le compositeur veut aller au-delà des limites et des contours du son instrumental. Un Do frappé avec un battement insistant, son le plus aigu qui soit sur le clavier, prétend franchir (in)audiblement le cadre sonore donné. Il s'agit bien là de « dé/mesurer » quelque chose, le regard fixé sur un océan inconnu de l'esthétique.

Ce qui nous oblige, à l'occasion des expéditions pianistiques de Furrer dans l'inexploré, à citer une petite anecdote que raconte Feldmann sur Stockhausen : la fin des années 60, à New York. « Il passa me voir chez moi alors que je travaillais à une nouvelle pièce pour piano. Il regarda la partition et dit : – Tu ne vas pas me faire croire que, chaque fois que tu prends une décision, tu dois choisir entre 88 notes ?! Je le regardai et lui dit : – Karlheinz, 88 notes, ce n'est rien du tout pour un New-Yorkais ! » Et encore moins, est-on tenté d'ajouter, pour un Austro-Suisse de la trempe de Beat Furrer. Dans son œuvre pour piano, le compositeur se fait explorateur, chercheur et aventurier : aux confins des espaces sonores du possible – et au-delà de leurs limites.



Photo: © Philippe Gontier

Nicolas Hodges

Nicolas Hodges was born in London in 1970, and studied with Susan Bradshaw and Sulamita Aronovsky. He has a substantial repertoire of eighteenth and nineteenth century works, while his twentieth century repertoire includes works by Debussy, Schoenberg, Berg, Webern, Bartók, Stravinsky and Busoni. In the field of contemporary music he plays both the classics of the Avant-Garde (such as Barraqué, Cage, Feldman, Nono and Stockhausen) and works from the latter decades of the 20th Century and first years of the 21st. He has close working relationships with many composers including Aperghis, Birtwistle, Ferneyhough, Harvey, Kagel, Knussen, Lachenmann, Neuwirth, Nørgård and Stockhausen. Most notable among his many premieres are Bill Hopkins' *Etudes en Série* (1965-1972) - a major work edited, premiered and recorded by Hodges - as well as works written

especially for him by Ablinger, Boehmer, di Bari, Cappelli, Carter, Clarke, Dillon, Finnissy, Furrer, Pauset, Saunders, Sciarrino and Wuorinen.

Hodges' career has taken him around the world, to festivals in Witten, Darmstadt, Donaueschingen, Berlin, Luzern, Graz (Musikprotokoll), Paris (Festival d'Automne), Innsbruck (Klangspuren), Brussels (Ars Musica), Zurich (Tage für Neue Musik) and Huddersfield, to Scandinavia, and to the US, including Carnegie Hall, Alice Tully Hall (Lincoln Center, NY), and Orchestra Hall (Chicago). His concerto engagements have included performances with the Chicago Symphony Orchestra, Bamberger Symphoniker, Philharmonia Orchestra, WDR Symphony Orchestra, SWR Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, BBC Scottish Symphony Orchestra, London Sinfonietta, Basel Sinfonietta and Athelas Sinfonietta, under conductors such as Barenboim, Brabbins, Knussen, Masson, Nott, Rophé, Rundel, Saraste, Slatkin, Otaka, Valade and Zender.

Beat Furrer

Wurde 1954 in Schaffhausen geboren. Nach seiner Übersiedlung nach Wien im Jahre 1975 studierte er an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Dirigieren bei Otmar Suitner sowie Komposition bei Roman Haubenstock-Ramati. Im Jahr 1985 gründete er das Klangforum Wien. Seit Herbst 1991 ist Furrer Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz.

Beat Furrer was born in Schaffhausen/Switzerland in 1954. In 1975 he went to Vienna where he trained and found international success. In 1985, after studying under Roman Haubenstock-Ramati (composition) and Otmar Suitner (conducting), he founded the Klangforum Wien of which he has since been a conductor. Since 1991 Beat Furrer has been professor of composition at the Graz University of Music and Dramatic Arts.

Beat Furrer est né à Schaffhouse en Suisse en 1954. Il s'installe à Vienne en 1975 pour poursuivre ses études. Après avoir étudié la composition avec Roman Haubenstock-Ramati et la direction avec Otmar Suitner, il fonde en 1985 l'ensemble Klangforum Wien qu'il continue de diriger encore aujourd'hui. Depuis 1991, Beat Furrer est professeur de composition à l'Université pour la musique et les arts de la scène de Graz.

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

*English translation: Martin Iddon
Traduction française: Françoise Guiguet*

HANS ZENDER

Schuberts „Winterreise“

Eine komponierte Interpretation

Christoph Prégardien
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012002KAI**HELMUT LACHENMANN**

Allegro sostenuto

Serynade

Yukiko Sugawara
Shizuyo Oka
Lucas Fels
0012212KAI**HELMUT LACHENMANN**

Das Mädchen mit den

Schwefelhölzern

Staatsoper Stuttgart
Lothar Zagrosek
0012282KAI**BEAT FURRER**

Aria

Solo

Gaspra

Petra Hoffmann
Lucas Fels
ensemble recherche
0012322KAI**GEORG FRIEDRICH HAAS**

in vain

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012332KAI**KAIJA SAARIAHO**

Chamber music

Wolpe Trio
Andreas Boettger
0012412KAI**GÉRARD GRISEY**

Les Espaces Acoustiques

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

The Witten In Nomine

Broken Consort Book

ensemble recherche
0012442KAI**OLGA NEUWIRTH**

Chamber music

Nicolas Hodges
Irvine Arditti
Garth Knox
Arditti String Quartet
0012462KAICD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>© & © 2005 KAIROS Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com**KAIROS**