



BEAT FURRER (*1954)

1	Konzert für Klavier und Orchester (2007)	18:35
2	invocation VI (2003) <i>for soprano and bass flute</i>	8:39
3	spur (1998) <i>for piano and string quartet</i>	12:53
4	FAMA VI (2005) <i>for voice and contrabass flute</i>	10:12
5	retour an dich (1984) <i>for piano trio</i>	16:38
6	lotófagos I (2006) <i>for soprano and double bass</i>	12:53

TT: 77:10

1	Nicolas Hodges <i>piano</i> · WDR Sinfonieorchester Köln · Peter Rundel <i>conductor</i>
2	Petra Hoffmann <i>soprano</i> · Eva Furrer <i>contrabass flute</i>
3	kammerensemble neue musik berlin Frank Gutschmidt <i>piano</i> · Steffen Tast <i>violin</i> · Ekkehard Windrich <i>violin</i> Kirstin Maria Pientka <i>viola</i> · Ringela Riemke <i>violoncello</i>
4	Isabelle Menke <i>voice</i> · Eva Furrer <i>bass flute</i>
5	kammerensemble neue musik berlin Benjamin Kobler <i>piano</i> · Ekkehard Windrich <i>violin</i> · Ringela Riemke <i>violoncello</i>
6	Tora Augestad <i>soprano</i> · Uli Fussenegger <i>double bass</i>

- 1 commissioned by WDR
- 3 commissioned by wien modern
- 6 licensed by DURIAN

invocation VI

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

¿por qué así le dejaste?

¿salí tras ti ciamando
y eras ido

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste?

Apaga mis enojos.
Descubre tu presencia.
Máteme tu vista.

Warum nur hast du dieses Herz
verwundet, hast du es nicht geheilt?

...

warum hast du es so zurückgelassen?

...

rufend lief ich dir nach,
du warst gegangen

...

Wo hast du dich versteckt,
Geliebter, hast du mich verlassen?

...

Stille meinen Kummer
Enthülle deine Gegenwart,
Auch wenn dein Anblick mich tötet.

Juan de la Cruz

FAMA VI

Else:

Wie hübsch ist es, so nackt im Zimmer auf und ab zu spazieren. Bin ich wirklich so schön wie im Spiegel? Ach kommen Sie doch näher, schönes Fräulein. Ich will Ihre blutroten Lippen küssen. Ich will Ihre Brüste pressen. Wie schade, dass das Glas zwischen uns ist. Wie gut würden wir uns miteinander vertragen. Wir brauchten gar niemanden ändern. Es gibt vielleicht gar keine Menschen. Es gibt Telegramme und Hotels und Berge und Bahnhöfe und Wälder, aber Menschen gibt es nicht. Die träumen wir nur. Wie merkwürdig meine Stimme klingt, bin das ich, die da redet? Ich habe gewiss auch ein ganz anderes Gesicht als sonst. Man muss gar nichts bemerken, wenn ich den Mantel an habe. Nur die Füße, nur die Füße. Ich nehme die schwarzen Lackschuhe, dann denkt man, es sind fleischfarbene Strümpfe, so werde ich durch die Halle gehen, und kein Mensch wird ahnen, dass unter dem Mantel nichts ist, als ich selber. Und dann kann ich noch immer herauf ...
Wer spielt denn da unten so schön Klavier?

Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*

lotófagos I

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

José Ángel Valente

Lotófagos. Aus: *Fragments de un Libro Futuro*. © Herederos de José Ángel Valente, 2000.

Wir standen in einer Wüste unserem eigenen Abbild gegenüber, wir haben es nicht erkannt. Wir haben das Gedächtnis verloren. Nachts spannt sich ein Flügel ohne Vergangenheit. Wir kannten weder Melancholie, noch Vertrauen, noch den Tod. Nichts schien uns zu berühren, leere Masken, hohle Augen. Nichts werden wir schaffen. Ein leichter warmer Wind aus dem weiten Süden.
War dies die Erinnerung?

Deutsche Übersetzung: Beat Furrer

126

pp

a - - - ma

mp *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

[atmos]

129

(pp) 7 7 8

a - - ma - - do a don - de te e - -

[zart]
Sva

ppp *ppp*

chi - u

8:6 *f* *p*

132

8 8 8

- con - dis - te y me de - jas - te y me de - jas - te de - jas - te

chi u

8 7:6 9

f *p* *mf*

Physiognomie des Schreies

Marie Luise Maintz

In dem Spurengewebe, das Beat Furrers Œuvre durchzieht, fällt ein wiederkehrendes Moment auf: der Schrei als extreme Ausdrucksdimension und dramatisches Ereignis ist immer wieder in seinem Musiktheater und anderen Werken zu finden. In seinen verschiedenen Physiognomien bündelt der Schrei ein ganzes Interessenfeld von Beat Furrers Komponieren und ist Chiffre für spezifische inhaltlich-musikalische Qualitäten: Als vorsprachliche Verlautbarung überschneidet er sich mit seinem Interesse für die Grenzbereiche zwischen Sprache und Musik, als archaische Expression steht er der stilisierten Sphäre des Komponierten entgegen. Akustisch-physikalisch gesehen ist der Schrei kaum beschreibbar, und in formaler Hinsicht ist er nicht als Momentereignis isolierbar, sondern zeichnet sich durch eine oszillierende Zeitlichkeit aus. Zuerst ist es aber eine dramatische Qualität, die Furrer fasziniert: der Schrei ist „ein singuläres Ereignis, das eigentlich nicht formalisierbar ist, sondern eher ein Umschlagen einer Ordnung.“

Der Schrei als dramatisches Moment, als dramaturgisches Mittel, lässt sich unschwer mit einer ästhetischen Kategorie in Verbindung bringen, die letztlich bis zur antiken Rhetorik zurückverfolgt werden kann: In seiner Schrift „Vom Erhabenen“ spricht Longinus von der „Plötzlichkeit“, die wie ein Blitz den Hörer erschüttert und mit dem Mittel der Ekstase den Verstand außer Kraft setzt. „Das Erhabene aber, bricht es im rechten Moment hervor, zersprengt alle Dinge wie ein Blitz und zeigt

sogleich die gedrängte Gewalt des Redners.“ Das 18. Jahrhundert stellte die Verbindung zur akustischen Dimension des Schreckens her und konnte musikalische Extreme wie Beethovens geräuschhaften Gewittersatz aus der *Pastorale* ästhetisch legitimieren.

Um den Schrecken geht es – unter anderem – in Furrers Hörtheater *FAMA* (2005): Es beginnt mit einer Szene der kollektiven schreienden Angst in gleißender Klanglichkeit: „Ich höre das Feuer ... das Zerreißen des Himmels ... das Schreien der Kinder ... das Stöhnen ...“. *FAMA* erzählt den Horror einer jungen Frau der feineren Gesellschaft, die sich von ihrer Familie gezwungen sieht, für ein Darlehen sich, ihren Körper, anzubieten. Schnitzlers Erzählung *Fräulein Else* bildet den inhaltlichen Faden der acht Szenen. Der dramaturgische Verlauf des Musiktheaters führt vom initialen Schreckensgemälde bis ins Innere der Figur, deren rastloser Gedankenfluss abgebildet wird – literaturgeschichtlich ist *Fräulein Else* das erste komplett als innerer Monolog, also aus der Innensicht einer Figur, erzählte Werk. Kompositorisch nimmt Furrer eine fortlaufende Annäherung an ihre Stimme vor, sie wird zum szenischen Vorgang und kompositorischen Thema gleichermaßen. In *FAMA VI*, also der sechsten Szene des Hörtheaters, ist der Höhepunkt dieser Introspektion erreicht: Wort, Sprachgeräusch, Atem, Expression, Emotion spalten sich zwischen den zwei Klanglichkeiten von Kontrabassflöte und Sprechstimme auf. Beat Furrer geht von einem, wie er sagt, „Zwischenraum zwischen der Klanglichkeit der Stimme und ihrer Körperlichkeit einerseits und

der Sprache andererseits aus.“ Wenn es so ist, dass wir bei der verbalen Äußerung nicht nur die Bedeutung des Gesprochenen, also die semantische Ebene des Textes wahrnehmen, sondern durch die rein physische Dimension Mitteilungen über Emotionen und Befindlichkeiten erhalten (eine gepresste Stimme vermittelt Angst, eine entspannt schwingende signalisiert Wohlbefinden etc.), so erkundet er in dieser Arie für Stimme und Kontrabassflöte den Subtext des zunächst scheinbar spielerischen Gedankenprotokolls der Else, das von narzisstischer Selbstbetrachtung über panisches Pläneschmieden bis zur Auflösung ihrer Persönlichkeit reicht. Dabei konterkariert die Sprechstimme ihren nuancenreichen Tonfall mit perkussiven Plosiv- und Zischlauten. Die Flöte ist mehrschichtig notiert, indem Artikulation und Fingergriffe getrennt voneinander agieren, sodass rastlose Bewegungsmuster und Gesten ein zugrunde liegendes Protokoll der Angst schreiben.

Entsprechendes, allerdings mit einem höheren Grad der Stilisierung, nimmt Beat Furrer in *invocation VI*, der sechsten Szene der gleichnamigen Oper (2003) vor. Sopran und Bassflöte werden in ihren vielfachen Nuancen so miteinander vermischt, dass jeweils eine Stimme die Verlängerung der anderen ist. Wie mit einem Vergrößerungsglas wird die Befindlichkeit der Figur aufgefächert, im Fokus steht der „dramatische Raum zwischen kultivierter Opernstimme und der Unmittelbarkeit der körperlichen Expression – Atem, Schrei ...“. In der Oper *invocation* ist ein Todesschrei, der in die Klavierstunde eines Kindes hinein gellt, der Ausgangspunkt des Handlungsgerüsts der acht

Szenen, die auf der Erzählung *moderato cantabile* von Marguerite Duras beruhen. Eine Frau ist von ihrem Liebhaber, angeblich auf eigenes Verlangen, in einem gegenüberliegenden Café ermordet worden. Dieser Schrei ist Handlungselement und kompositorischer Gegenstand, denn er wird musikalisch-instrumental ausgeführt und später in einer anderen Physiognomie beleuchtet, dem Rufen oder der „Anrufung“ - wie *invocation* übersetzt heißt. Die sechste Szene von *Invocation* ist eine Anrufung in mehrfacher Hinsicht, die Vertonung eines Textes des spanischen Dichters und Mystikers Juan de la Cruz (1542–1591). Die nächtliche Kontemplation ist eine Anrufung von Jesus Christus als Seelenbräutigam und übersteigert gebetsartige Momente der Klage mit Metaphern der Liebeslyrik in einer überraschenden emotionalen Drastik: „Warum hast Du dieses Herz verwundet“... „Enthülle Deine Gegenwart, auch wenn dein Anblick mich tötet“. Die Formelhaftigkeit von ritualisierten Gebetsmodellen wie des *de profundis* oder *libera me* („Aus der Tiefe rufe ich zu Dir...“ oder „Erlöse mich“) scheint auf. Die Vieldeutigkeit dieser Lyrik, die Sehnsucht und Verzückung, Verzweiflung und Qual der Leidenschaft vermengt, setzt Beat Furrer in verschiedenen Schichten der Ausdrucksgestaltung um, in Gesten, die sich ineinander verzahnen. Rufe der Sopranstimme in höchster Lage („Porqué has Ilegado...“) sind als spitze Schreie denkbar, sie werden durch „atemlos, gehaucht“ (so die Interpretationsanweisung) gemurmelt, gebetsmühlenartige Wiederholungen abgelöst. Expressive Steigerung in lang gesungenen Tönen („amado“), die in ein seufzendes Pendeln übergehen und wiederum „atemlos“ gesprochen fortge-

führt werden („adónde te escondiste“), schrauben sich im Mittelteil in einer dreimaligen Steigerung hoch. Im Schlussteil zerfällt der Duktus in fragmentierte Sprachfetzen. Auch in dieser virtuosen Arie „spricht“ die Bassflötistin gleichsam in ihr Instrument und formt mit ihrer Stimme, Artikulation und Klappenbewegungen, die einen eigenen Rhythmus und eine fortlaufende Melodik bilden, eine Fortführung der Singstimme. Letztlich komponiert Furrer hier vielfache Zustände und Stadien der Anrufung, des Schreiens und Rufens, aus deren Zusammensetzung Melodie entsteht.

Beat Furrers sechstes und neuestes Musiktheaterprojekt nimmt seinen Ausgang bei einer Assoziation des schreienden Rufens über eine Barriere hinweg. Die Faszination des unkontrollierbaren Oszillierens eines Schreis und der dramatischen Wirkung des Unvorhergesehenen ist auch hier präsent. Teil der Szenenfolge ist *lotófagos I* für Sopran und Kontrabass, in dem Furrer im pulsierenden Seufzen einen schwebenden Zustand der Unendlichkeit ausbreitet. Musikalisch wird mit dem Entstehen von Melodie aus dem vokalischen Vibrieren des Stimmklangs gearbeitet, um den der Kontrabass zunächst eine harmonische Aura als Resonanzraum legt. „Wir waren in einer Wüste, umgeben von unserem eigenen Bild, das wir nicht wieder erkannten. Wir hatten die Erinnerung verloren...“. *Lotófagos* heißt Lotosfresser und spielt auf die Gefährten des Odysseus an, die Lotos aßen, um zu vergessen. Um die verlorene Erinnerung geht es in dem vertonten Text von José Angel Valente, am Schluss kommt mit einem heißen Wind eine Ahnung: „War das jetzt die Erin-

nerung?“. Vergessen sind damit auch die Traurigkeit, die Freude und dass es einen Tod gibt, der ja erst die menschliche Vorstellung der Zeit gebiert. Die Wüste ist der Ort und das Sinnbild des Nicht-Erinnerns, eines „anderen“ Zustands, den man vielfach umschreiben kann: als das Fremde, die Vergessenheit, das Nicht-Sein, den Tod. Die Zeitlosigkeit wird – und das ist ein exemplarischer Vorgang für Beat Furrers Komponieren – anknüpfend an dieses Bild des Vergessens zum Thema der musikalischen Gestaltung.

Will man die Physiognomie des Aufschreis durch Furrers Werk verfolgen, so wird man in dem frühen Kammermusikwerk *retour an dich* für Violine, Violoncello und Klavier (1984) fündig, in dessen Mittelsatz die drei Instrumente zu emphatisch im fff artikulierten Tontrauben zusammenfinden. Hier wird gleichsam die Reinform des Schreis als einer vokalischen Äußerung mit changierenden Tonhöhen artikuliert. Die Streichinstrumente haken mit Druck die großen Terzen h-dis und c-e ineinander, das Klare im Diffusen filtert nachschlagend und insistierend die kleine Terz c-es im Klavier heraus. Der Impuls, mit dem die Stimmen einsetzen, etabliert zugleich ein Metrum, das zuvor und nachher nicht gegeben ist, denn im ersten Teil agieren die drei Stimmen unabhängig voneinander, „etwas flüchtig, unruhig, explosiv“ in den Streichern, das Klavier „ruhig“ zunächst im tiefen Register. Die drei Instrumente umspielen einen engen harmonischen Raum. Beat Furrer formuliert dafür das Bild einer „sich verengenden Spirale ... unendlich kreisend um ein imaginäres Zentrum.“ Schon in diesem frühen Werk geht es um jenes immer wieder aufs

Neue, um das graduell sich verändernde Betrachten klanglicher Ereignisse, aus denen die Verläufe entstehen. „Das Bild der Spirale meint einen Zustand der Schwerelosigkeit, erzeugt durch die Balance von Ähnlichem und Neuem – statischen und dynamisch-zielgerichteten Modellen“. Der dritte

Satz lässt die nun wieder wie im ersten frei voneinander spielenden Stimmen weit auseinander streben und mit einer größeren Linearität als die punktuellen Gesten des Beginns Raum greifen, um sich immer wieder in dem „imaginären Zentrum“ zu berühren und dann wieder zu verlieren.

43 *f* *sub.*
 pro - pia i - ma - gen
 per - di... per - di... per - di - mos
 la me - la

45 *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *f* *pp* *mf*

57 *pp* *mp* *pp* *p* *pp* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *p*
 me - la me - mo - ria la me - mo - ria
 con - fren - ta - dos

59 *pp* *f* *pp* *f* *ppp* *f*
 con - ma - stra pro - pia i - ma - gen que
 no no no no no re - co - no - cti - ra - mos

65 *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*
 per - di - mos la me - mo - ria. En - la no - che se tien - de un

flaut. 1/6 1/7
 II / 8. III / 10.
 pizz.
 II / 9. batt. 1/7.
 gliss.
 gliss.
 gliss.
 gliss.

Beat Furrer, *Iotofagos I*, T. 43–72, © Bärenreiter Verlag Kassel

Spurensuche

Als eine Chiffre für das Tun des Komponisten kann man einen Text verstehen, der Furrers *invocation* und *FAMA* verklammert. Im Zentrum von *invocation* steht als utopischer Chor Ovids Beschreibung vom metallenen Haus der Göttin Fama: dem mythologischen Ort in der Mitte zwischen Himmel, Erde und Wasser, in dem alles Weltengeschehen widerhallt. Die Metapher ist ein Schlüssel zum Verständnis von Beat Furrers Schaffen. Seine Kompositionen lassen Ausschnitte aus der Wirklichkeit widerhallen, wie der Komponist sie hört, sammelt, erforscht, re-komponiert – seien sie im Detail fokussiert oder in komplexe Zusammenhänge gebracht. Potenziell ist alles gleichzeitig anwesend.

Seit den 1990er Jahren beschreibt Beat Furrer sein Komponieren als einen Vorgang der Spurensuche im konkret Klanglichen, als ein Freilegen von Schichten, der Arbeit eines Archäologen gleich. Jenes Schichten und neu Beleuchten seines Materials systematisiert er in einem Verfahren, für das er das Bild einer auf einen Moment komprimierten Erzählung formulierte. Sie wird in einer komplexen Matrix komponiert, deren Bestandteile übereinander gelagert und durch Filter hervorgeholt oder ausgeblendet werden, die also gleichsam in den Raum und in die Zeit projiziert wird. *spur* für Streichquartett und Klavier (1998) thematisiert diese Projektion in die Zeit in einem mehrschichtigen Prozess von simultanen Bewegungsabläufen, die sich überlagern, gegenseitig überblenden und filtern. „Spur“ kann als Abbild

einer Bewegung verstanden werden. Und so steht zunächst eine quasi stereotype Bewegung in Oktavmodellen des Klaviers als Impulsgeber im Zentrum, in die punktförmig die getupften Streicherstimmen hinein verwoben werden. Ein vermeintlich endloses Kontinuum scheint in Gang gesetzt, das sich jedoch als immer wieder in Zäsuren, Rücknahmen und Verrückungen vollzogene Steigerung entpuppt. Der Verlauf des Stückes ist in tonaler Hinsicht ein sukzessives Emporschieben des harmonischen Raumes, in klanglicher treten die Streicherstimmen nach und nach in den Vordergrund und geben einer Verflächigung Raum. Im Fokus stehen jedoch die verschiedenen Aggregatzustände von Bewegung: als fast unmerkliches Verschieben von Schwerpunkten einerseits, an formalen Wendepunkten andererseits wird durch überraschende Schnitte der Puls zum Stocken gebracht. Das Auspendeln von Statik und Dynamik wird immer wieder durch das Spannung stiftende Moment der „Plötzlichkeit“ konterkariert.

Das *Konzert für Klavier und Orchester* (2007) ist eine Spurensuche im Sinne einer Neuerkundung des Klangs: die Fortsetzung und Summe seiner komponierten Auseinandersetzung mit dem Klavierklang, dessen Phänomenen, Resonanzen, Obertonspektren, Pedalisierungen der Komponist zuvor in Solowerken wie *Phasma* (2002) oder den *Drei Klavierstücken* (2004) sowie in *nuun* für zwei Klaviere und Ensemble (1995/96) und auch *spur* erforscht hatte, dessen Verzahnung der Klanglichkeiten hier weitergeführt wird. „Mein Hauptanliegen war“, so sagt Beat Furrer, „dem Klavier im ganzen Stück eine Resonanz zu geben und die

Plastizität des Klavierklangs zu erhalten. Der Klavierklang bleibt immer das Gravitationszentrum, und das Orchester ist der Verstärker, der dem Klavier einen Raum gibt.“ Beat Furrers *Konzert für Klavier und Orchester* ist eine komponierte Veräumlichung des Klavierklangs. Das groß besetzte Orchester wird zum Resonanzraum des Soloinstruments, indem es die verschiedenen Klanglichkeiten und vielfältigen Artikulationsmöglichkeiten verstärkt, die das Klavier ermöglicht: vom Metallischen, Rauschenden bis zum Gläsernen. Besonders Fokus haben die im Klang der tiefen Saiten mitschwingenden Resonanzen und Schwebungen: das „Nichttemperierte im Temperierten“ ist dabei Ausgangspunkt für die harmonische Entwicklung. „Der Verlauf des Konzertes ist ein Abtasten des ganzen Spektrums des Klaviers von unten nach oben und die verschiedenen klanglichen Möglichkeiten in den verschiedenen Registern, auch im Ensemble verstärkt.“ Stumm gegriffene tiefe Töne in den Basssaiten des Soloklaviers werden von den Orchesterinstrumenten und den Flageolettklängen eines „Schattenklaviers“ zum Klingen gebracht, sie tropfen gleichsam aus dem Soloinstrument hinaus in den umgebenden Klangraum. Aus diesem Pulsieren entwickelt Beat Furrer die Motorik von schnellen Sextolenbewegungen, die in immer rasanteren Kaskaden des Soloklaviers den ganzen Apparat mitnehmen. Die harmonischen Strukturen des Beginns werden somit in rhythmische Bewegungsstrukturen umgesetzt.

„Martellato“ (gehämmert) ist die Spielanweisung dieser Sextolen, sie wird mehr und mehr zum

Gestus des gesamten Geschehens. Es entsteht ein Verlauf, der immer mehr in den Sog der motorischen Bewegung gerät. Der großformatigen dynamischen Steigerung entsprechen ein Ansteigen des Tonraums bis zum höchsten Klavierton und den höchsten Regionen des Akkordeons, der Trompete sowie gleichzeitig die Transformation der Klanglichkeit. „Der Verlauf steuert zu auf einen zunehmend metallischen Klang, einen ganz hohen gongartigen Klang im Klavier. Der Prozess wird unterbrochen durch zwei ganz langsam aufsteigende Linien, bis nur noch der höchste Ton und die Resonanz da ist, wie ein Woodblock, das hat etwas von einem rauschenden Klang. Im Folgenden setzt ein Prozess ein, in dem der Klang zum Gläsernen moduliert. Glasflaschen initiieren eine abfallende Linie. Auch das Klavier hat einen völlig gläsernen Klang. In diesen wiederholten Momenten in höchster Region ist mit dem Martellato der Wendepunkt zu einer anderen Klanglichkeit, zu einem ganz wüsten, rauen Klang.“

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

4

5

6

pizz. *pppp*

mp

f

pppp

arco

L.H.

p

arco

II (pizz.) *f*

pppp

arco

fp

c.l. getupft *mp*

L.H.

f

pizz. *pppp*

7

8

9

10

p

pppp

f

pppp

pppp

pppp

pp

f

III arco *mp*

II c.l.b. salt. *pppp*

II pizz. *pppp*

salt. *pppp*

Physiognomy of the Scream

Marie Luise Maintz

In the network of trails running through Beat Furrer's oeuvre, a well-worn path is conspicuous: the scream as an extreme dimension of expressivity and as a dramatic event is found in much of his music-theater and in his other work as well. In its diverse physiognomies, the scream bundles a whole field of interests in Beat Furrer's composing. It is a key to understanding specific contentual and musical qualities: as a prelingual utterance it overlaps with his interest in the boundary area between language and music; as an archaic expression it stands in opposition to the stylized sphere of composed sound. From the perspective of acoustics and physics, the scream can hardly be described, and in formal terms it cannot be isolated as an event of the moment, rather it distinguishes itself through an oscillating temporality. First and foremost, however, it is the dramatic quality that fascinates Furrer: the scream is "a singular event that cannot really be formalized, rather it is more the overturning of an order."

The scream as a dramatic moment, as a dramatic device, can readily be brought into relationship with an aesthetic category traceable back to the rhetoric of antiquity: in the treatise "On the Sublime", Longinus speaks of a "suddenness" that shudders the hearer like a bolt of lightning, putting rationality out of commission through the medium of ecstasy. "The sublime, when it bursts forth at the right moment, shatters all things like a bolt of lightning, showing at the same time the compact power

of the speaker." In the eighteenth century a link was made to the acoustic dimension of terror, whereby it was possible to aesthetically legitimize musical extremes such as the noisiness of the thunderstorm movement in Beethoven's *Pastorale*.

Terror is an important aspect of Furrer's sound theater piece *FAMA* (2005). The work begins with a scene of collective screaming fear in a glaring sound spectrum: "I hear the fire ... the tearing of the heavens ... the screams of the children ... the groaning" *FAMA* tells of the horror of a young woman from good society who finds herself forced by her family to offer herself, her body, for a loan." Arthur Schnitzler's novella *Fräulein Else* represents the narrative thread running through the eight scenes. The music-theater piece's dramatic structure leads from the initial horror image to the inner world of the figure, representing her restless flow of thoughts. In the history of literature, *Fräulein Else* is the first work of fiction to be narrated exclusively from the interior perspective of a single character. Compositionally, Furrer is continuously approaching the protagonist's voice, whereby it becomes both a scenic process and a compositional theme. The climax of this introspection is reached in *FAMA VI*, the piece's sixth scene: word, speech noise, breath, expression and emotion divide up between the two sonorities of contrabass flute and speaking voice. Beat Furrer begins from, as he says, "an intermediate space between language and the pure sound of the voice and its corporeality." Taking it for granted that in hearing spoken language we perceive not only the meaning of what is said – in other words the semantic level of the text

– but that the voice’s purely physical dimension also provides us with immediate communication of the speaker’s emotions and feelings (a choked voice transmits fear, a relaxed and sonorous voice signals well-being etc.), Furrer delves in this aria for voice and contrabass flute into the subtext of Else’s monologue, which initially seems playful but ranges from narcissistic self-observation through panicked plan-making to the dissolution of her personality. Thereby the speaking voice subverts its nuance-filled intonation through plosives and sibilants. The flute is notated on multiple levels, with articulation and fingering being separated, so that restless patterns of movement and gesture inscribe an underlying protocol of fear.

A similar endeavor is undertaken by Beat Furrer in *invocation VI*, the sixth scene of the opera *invocation* (2003), but here with a higher degree of stylization. A soprano is combined with a bass flute in such a way that in their manifold nuances each voice becomes the extension of the other. As if under a magnifying glass, the inner states of the character are unfolded, with the focus resting on the “dramatic space between the cultivated opera voice and the immediacy of corporeal expression (breathing, screaming).” The opera begins with the interruption of a child’s piano lesson by screams of death, and this incident provides the point of departure for the work’s eight-scene narrative structure, which is based on the novel *moderato cantabile* by Marguerite Duras. A woman has been murdered by her lover in the cafe on the opposite side of the street, allegedly at her own request. The scream is both an element of the plot and a

compositional device: its execution is musical-instrumental, and it is later illuminated in another physiognomy, that of the invocation, which gives the work its title. This sixth scene is an invocation in a number of ways, among others as a setting of a text by the Spanish poet and mystic Juan de la Cruz (1542–1591). This nocturnal contemplation is an invocation of Jesus Christ as the Bridegroom of the Soul, and it exaggerates in prayer aspects of lamentation with metaphors of love poetry in a surprisingly drastic emotional eruption: “Why have You wounded this heart? ... Unveil Your presence, also when your gaze doth kill me.” The formalism of ritualized prayer models such as *De profundis* or *Libera me* (“Out of the depths I call, to You, Lord” or “Deliver me”) shines forth. Beat Furrer sets the multiple meanings of this poetry, which mixes yearning and rapture, despair and the torment of passion, in various levels of expressive form, in interlocking gestures. The calls of the soprano voice in its highest range (“Porqué has llegado”) could be conceived as piercing screams, but they are superseded by “breathless, whispered” (specified in the performance directions), murmured, mantra-like repetitions. The middle section achieves a threefold heightening of expression through long sustained vocal tones (“amado”) that metamorphose into a sighing oscillation and then are continued in “breathlessly” spoken words (“adónde te escondiste”). In the closing section the ductus disintegrates into fragmentary shreds of language. In this virtuosic aria the bass flutist also speaks, so to say, into her instrument, using her voice, articulation and the manipulation of her instrument’s keys to form a continuation of the singing voice

with its own rhythmic and melodic dynamic. Here Furrer brings together manifold states and stages of invocation, of crying and calling out, which come together in forming melody.

Beat Furrer's sixth and most recent music-theater project takes as its point of departure an association of the call screamed out beyond a barrier. The fascination of the uncontrollable oscillation of a scream and the dramatic effect of the unforeseen is also present here. *lotófagos I* for soprano and double bass is part of a sequence of scenes, whereby Furrer here spreads out a floating state of unendingness in pulsing sighs. Musically he is working with the emergence of melody from the vocalic vibration of the human voice, around which the double bass at first lays down a harmonic aura as a space of resonance. "We were in a desert, surrounded by our own image, which we did not recognize. We had lost our memory" *Lotófagos* means lotus eater and alludes to the companions of Odysseus, who ate lotus in order to forget. The text by José Angel Valente set to music here is about lost memory, and at the end an intimation comes with a hot wind: "Was that memory?" Forgotten are thus sorrow, joy and the knowledge of death, that which first gives birth to the human conception of time. The desert is the place and the symbol of not remembering, an "other" state, which can be paraphrased in so many ways: as the alien, oblivion, nonbeing, death. Timelessness and the image of forgetting – and this is exemplary of Beat Furrer's approach to composing – become the themes of musical creation.

If one is seeking to trace the physiognomy of the scream and the outcry in Beat Furrer's work, a find is certainly to be made in the early chamber music piece *retour an dich* for violin, cello and piano (1984), in whose middle movement the three instruments come together emphatically in *fff* articulated tone clusters. Here the pure form of the scream as a vocal expression is articulated instrumentally through vividly shimmering pitches. The strings forcefully stab the major thirds B-D[#] and C-E into one another, and eventually clarity is filtered out of this diffusion by the insistent minor third C-E^b in the piano. The impulse with which the voices enter establishes a meter that does not exist in the preceding or in the following movement. In the first movement the three instruments act independently, the strings "somewhat flighty, restless, explosive", the piano "tranquil" and initially in the low register. The three instruments move in a narrowly defined harmonic space, for which Beat Furrer formulates the image of a "narrowing spiral ... circling unendingly around an imaginary center." Already in this early work, attention is centered around the gradually changing observation of sonic events that repeatedly begin anew, from which processes develop. "The image of the spiral indicates a state of weightlessness, produced by a balancing of similar and new, static and dynamically vectored models." In the third movement, the instrumental voices, which again play free of one another as in the first movement, strive apart, projecting out into space with a linearity that goes far beyond the punctual gestures of the beginning, intermittently coming together in the "imaginary center" and then losing contact again.

228

Fl 1
ob
cl 1
2
3
sax
tr
tp
tr
trn
Klar solo
Klar
Att

separat sind
wärtelste

9

48

Skizze von / sketch by / esquisse de Beat Furrer, Konzert für Klavier und Orchester

Szene VI

[ca. 56]

[etwas spielerisch] [quasi versch. perc. instrumente]

E:

<ki> <k> <k> <k>

p <chi> <ch> <ch> <ch>

Flauto
contrabasso

pp *mp* *pp*

4

<ko> wie hübsch ... <ki> <sch> <ko>

(*p*)

<chi> <chu>

pp
sempre

(*pp*) 5 5 5 5 6 6 6 6

6

<sch> <sch>

pp *p* *pp*

pp *mf* *pp*

6

Searching for Pathways

A text that links Furrer's dramatic works invocation and *FAMA* can be used to shed light on his compositional approach. At the center of *invocation* stands, as a utopian chorus, Ovid's description of the metallic house of the goddess Fama (Rumor), the mythological place at the world's center between sky, earth and water, in which all of its affairs echo and reverberate. This metaphor is a key to understanding the work of Beat Furrer. His compositions let segments of reality reverberate, as he hears, collects, studies and re-composes them – whether they are focussed in detail or set in complex relationships. Potentially everything is present simultaneously.

Since the 1990s Beat Furrer has been describing the work of composing as a process of searching for traces in concrete sound, as an excavation of layers similar to the work of an archeologist. Every layer, and every new investigation of his material, is systematized in a process that he describes using the image of a narrative compressed into a single moment. This narrative is composed into a complex matrix projected into space and time, whose components are layered and brought into focus or faded out using “filters”. *spur* [pathway] for string quartet and piano (1998) explores this projection in time in a multi-layered process of simultaneous movement patterns, which overlap, fade into and filter one another. *spur* can be understood as a portrayal of a movement. Initially a quasi stereotype movement in octave models on the piano provides the central impulse, into which the punc-

tually dabbled string voices are woven. An endless continuum seems to have been set in motion, but it repeatedly reveals itself in caesuras, withdrawals and displacements of completed intensifications. With regard to tonality, the progress of the piece is a successive pushing up of the harmonic space, while with regard to timbre, the strings increasingly come into the foreground, making way for a flattening of sound. And yet the focus is on the various aggregate states of movement: on the one hand, there is an almost unnoticed displacement of centers of gravity; on the other hand, the pulse is made to falter through surprising cuts at formal turning points. A balancing of the static and the dynamic is repeatedly thwarted by a tension-producing element of “suddenness”.

The *Concerto for Piano and Orchestra* (2007) is a search for pathways in the sense of a new exploration of sound. It is the summation and continuation of a composed investigation and analysis of the piano's sound, whose phenomena, resonances, overtone spectra and pedalizations Beat Furrer has also explored in solo works such as *Phasma* (2002) or in the *Three Pieces* for Piano (2004) as well as in *nuun* for two pianos and ensemble (1995/96) and also in *spur*. “I was mainly concerned,” says the composer, “with giving the piano a resonance throughout the whole work and with maintaining the plasticity of the piano sound. The piano sound always remains the center of gravitation, while the orchestra is the amplifier giving space to the piano.” Furrer's *Concerto* for Piano and Orchestra is a composed spatialization of the piano's sound. The large orchestra becomes

a resonant space of the solo instrument by amplifying the various sound qualities and diverse articulations that the piano is able to produce, from metallic or noiselike to glassy. Special attention is given to the resonances and vibrations of the instrument's lower strings, whereby the "untempered in the tempered" is the point of departure for harmonic development. "In the course of the concerto, the piano's entire spectrum is explored from the bottom to the top, through the various sonic possibilities of the various registers, which are also amplified in the ensemble." Low tones in the piano's bass strings are fingered silently and then made to sound in sympathetic vibration by the orchestra instruments and by the harmonics of a "shadow piano"; they seem to drip out of the solo instrument into the surrounding sound space. From this pulsation Beat Furrer develops a motion in fast sextuplets, with the accelerating cascades of the solo piano drawing in the entire instrumental ensemble. Thus the harmonic structures of the beginning are transformed into structures of rhythmic movement.

"Martellato" (hammered) is the performance direction for these sextuplets, and it increasingly becomes the overriding dynamic of the whole work, with the entire ensemble increasingly being pulled into the vortex of this motoric movement. This large-format dynamic intensification corresponds to a raising of the tonal space all the way to the piano's highest note and the highest regions of the accordion and the trumpet. It is accompanied by a transformation of the entire sound spectrum: "The piece develops toward an increasingly

metallic timbre, a very high gong-like timbre in the piano. The process is interrupted by two lines that climb very slowly, until only the highest tone and the resonance is there, like a woodblock; it has a somewhat of a noise-like sound. Subsequently a process begins in which the timbre modulates to a glassy sound. Glass surfaces initiate a falling line. The piano also has a completely glassy sound. In the midst of these repeated moments in the highest regions, the *martellato* is a turning point to a very different sound spectrum, a very wild, raw sound."

In formal terms, Beat Furrer has composed a great wave that is interrupted by a slow section in the middle, with a tranquil passage entering *legato* in the solo piano and countering the increasingly motoric movement. He lets the vibrating energy of the rapid movement reverberate, until *fortissimo* cascades drive the music to the moment of highest intensity. The solo piano persists to the end in its *martellato* in the highest register, "glassy", while the second piano comes to the foreground, ending the piece with a descending line.

233

Fl 2

ob

cl

sax

tr

tp

ai

thn

Klav solo

Klav

Abk

49

flüchtig

bt. flüchtig

flüchtig

pp

Skizze von / sketch by / esquisse de Beat Furrer, Konzert für Klavier und Orchester

Physionomie du Cri

Marie Luise Maintz

Dans l'écheveau de traces qui parcourt l'œuvre de Furrer un élément récurrent nous frappe : le cri comme dimension expressive extrême et événement dramatique y revient toujours, dans les œuvres théâtrales mais aussi ailleurs. À travers ses différentes physionomies, le cri réunit en faisceau toutes sortes de préoccupations et fonctionne comme un chiffre pour des qualités spécifiquement musicales : antérieur au langage articulé, il fait signe vers les zones où musique et langage se mêlent, alors qu'en tant qu'expression archaïque, il s'oppose à la stylisation de l'écriture compositionnelle. D'un point de vue physique et acoustique le cri peut difficilement être décrit, alors que du point de vue formel on ne saurait l'isoler comme événement momentané, puisqu'il se caractérise par une temporalité qui oscille. Il représente avant tout une qualité théâtrale, qui fascine Furrer : le cri est « un événement singulier qu'on ne saurait formaliser au fond, plutôt un ordre qui s'annule soudain ».

Le cri comme élément d'une dramaturgie peut facilement être relié à une catégorie esthétique qui nous ramène en dernière analyse à la rhétorique antique : dans son traité *Du Sublime*, Longin parle de la « soudaineté » qui saisit l'auditeur et suspend grâce à une extase le fonctionnement de la raison. « Le sublime, quand il fait irruption au bon moment, dissémine toute chose comme un éclair et montre la puissance concentrée de l'orateur ». Au 18^e siècle, on établira un lien avec la dimension

acoustique de la terreur subite, ce qui permettra de légitimer des moments extrêmes en musique, comme l'orage de la *Pastorale* de Beethoven.

C'est de terreur qu'il s'agit entre autres dans le « théâtre d'écoute » *FAMA* (2005), qui commence avec une scène de peur collective et de cris, rendus par des sons qui étincellent. « J'entendais le feu... le ciel qui se déchirait... les cris des enfants... les gémissements ». *FAMA* raconte l'horreur éprouvée par une jeune femme de la bonne société, forcée par sa famille de vendre son corps pour rembourser un crédit. Le récit *Mademoiselle Else* de Schnitzler forme le cadre des huit scènes. Le parcours dramatique conduit de ce tableau de terreur initiale vers l'intérieur du personnage, dont le flux de pensées incessantes est représenté — du point de vue de l'histoire littéraire, ce récit constitue le premier qui soit entièrement écrit comme un monologue intérieur, raconté à partir du point de vue du personnage. Musicalement, Furrer se rapproche progressivement de la voix, qui fournit aussi bien la base du déroulement scénique que le thème de la composition. Dans *FAMA VI*, la sixième partie, on atteint le point culminant de cette introspection : le mot, le bruit inarticulé, le souffle, l'expression, l'émotion sont répartis entre la flûte contrebasse et la voix parlée. Furrer part ici d'un « espace intermédiaire entre, d'une part, les sonorités de la voix et sa corporéité, et, de l'autre, de la langue elle-même ». S'il est vrai que dans toute parole nous ne percevons pas seulement le sens, le niveau sémantique du texte, mais également des émotions et des états psychologiques, à travers la dimension purement physique (une

voix contrainte communique la peur, une voix détendue signale le bien-être etc.), le compositeur explore dans cet air pour voix et flûte contrebasse le texte caché des pensées d'Else, qui paraît tout d'abord enjouée, et qui va d'une contemplation narcissique d'elle-même et de plans qu'elle forge frénétiquement jusqu'à une dissolution de la personnalité. La voix parlée, avec ses nombreuses nuances, est ici combinée avec toute une gamme de plosives et de sifflantes percussives. La flûte est notée sur plusieurs portées, les articulations et les doigts agissant de manière séparée, si bien que les modules de gestes et de mouvements décrivent un protocole de la peur.

Une approche similaire, bien que davantage stylisée, est utilisée par Furrer dans *invocation VI*, la sixième scène de l'opéra *homonyme* (2003). Les multiples nuances du soprano et de la flûte basse sont mélangées de manière à ce que chacune prolonge l'autre. Comme sous un microscope l'état psychologique du personnage est fouillé, avec une focalisation sur « l'espace dramatique entre la voix d'opéra cultivée et l'immédiateté de l'expression du corps – la respiration, le cri... ». Dans l'opéra, le cri d'une femme assassinée, perçu dans une pièce où un enfant prend sa leçon de piano, constitue le point de départ de l'action, huit scènes tirées du roman *moderato cantabile* de Marguerite Duras. La femme a été tuée par son propre amant, apparemment sur sa propre demande. Le cri est donc élément de l'action et objet de la composition, traité instrumentalement et éclairé sous un autre aspect, celui de l'invocation : la sixième scène l'est à plusieurs titres, puis-

que Furrer y utilise le texte du poète et mystique espagnol Saint Jean de la Croix (1542–1591). La contemplation nocturne invoque le Christ comme fiancé de l'âme, pour saisir des moments de prière et de plainte grâce aux métaphores de la poésie amoureuse, dont la violence émotionnelle est frappante : « Pourquoi as-tu blessé ce cœur » – « Dévoile ta présence, même si ton aspect me tue ». Les formules de prières ritualisées comme le *De profundis* ou le *Libera* me transparaissent dans une poésie ambiguë, qui mêle étroitement le désir et l'extase, le désespoir et la passion. Les appels de la soprano dans le registre suraigu (« Porqué has llegado... ») sont comme des cris perçants, répétés « sans souffle, en expirant » (comme dit la partition), ou avec des murmures qui rappellent un moulin de prière. Dans la partie centrale, l'expression passe de longues tenues (« amado ») vers un mouvement pendulaire de soupirs, de nouveau des sons sans souffle et parlés (« abonde te escondiste »), pour aboutir à un triple point culminant. Dans la partie finale, tout se défait en lambeaux. Dans cet air virtuose, la flûtiste parle à son tour dans l'instrument, pour produire avec sa voix, avec les articulations et les bruits de clefs, qui forment un tissu mélodique continu, un prolongement de la voix chantée. En fin de compte, Furrer compose ici différents états et stades de l'invocation, du cri et de l'appel, dont la combinaison forme une mélodie.

4/4
(unverständlich)

es gibt vielleicht gar keine Mänschen

The sketch consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a whole note chord in the first measure, followed by a series of eighth notes in the second and third measures, and a final whole note chord in the fourth measure. The middle staff is a piano accompaniment line with a bass clef, featuring a steady eighth-note pattern. The bottom staff is a bass line with a bass clef, showing a simple harmonic progression. Handwritten annotations include a circled '4' in the top right, a circled '3' in the middle left, and a circled '4' in the middle right. A circled '3' is also present in the middle left. A circled '4' is in the middle right. A circled '3' is in the middle left. A circled '4' is in the middle right. A circled '3' is in the middle left. A circled '4' is in the middle right.

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

Pour son projet le plus récent, sixième en date, dans le domaine du théâtre musical, Furrer a pris comme point de départ une association liée à des cris lancés au-delà d'une barrière. La fascination pour cette oscillation non contrôlée du cri et l'effet dramatique de l'imprévu entre également en jeu. Une partie de cette suite de scènes qui constituent l'œuvre est représentée par lotofagos I pour soprano et contrebasse, où Furrer déploie à travers une pulsation de soupirs un état de suspension infinie. Musicalement, c'est un travail sur la naissance de mélodies à partir de vibrations vocales, entourées d'abord par une sorte d'espace de résonance, sous la forme d'une aura harmonique jouée par la contrebasse. « Nous étions dans un désert, entourés de notre propre image, que nous nous reconnaissons pas. Nous avions perdu la mémoire ». Le titre fait allusion aux compagnons d'Ulysse, qui mangèrent du lotus afin de tout oublier. Et c'est de la mémoire perdue qu'il s'agit dans le texte de José Angel Valente mis en musique ici. À la fin, un vent chaud apporte un pressentiment : « Etait-ce là un souvenir ? » Oubli également de la tristesse, de la joie, de la mort même, qui seule donne naissance au sentiment du temps. Le désert est le lieu et l'emblème de l'absence de souvenirs, d'un état « autre », que l'on peut d'écrire de plusieurs manières – ce qui est étranger, l'oubli, le non-être, la mort. L'absence de temporalité devient alors – et c'est un processus essentiel dans la musique de Furrer – le sujet de la composition à partir de l'image de l'oubli.

Si l'on voulait retracer la physionomie du cri dans l'œuvre de Furrer, on serait renvoyé à une œuvre

de musique de chambre de ses débuts, *retour an dich* pour violon, violoncelle et piano (1984), où les instruments sont réunis, au sein du mouvement central, dans de grands clusters joués emphatiquement au triple forte. C'est en somme le cri à l'état pur transposé sur des hauteurs changeantes. Les instruments à cordes, jouant avec une grande pression sur les cordes, agglutinent les tierces majeures si/ré dièse et do/mi, troublées par la tierce mineure do/mi bémol qui insiste au piano. L'impulsion donnée à l'entrée des voix établit le mètre qui n'existe ni ni avant ni après, puisque les voix agissent en toute indépendance dans la première partie, « un peu fugitif, inquiet, explosif » quant aux cordes, le piano jouant d'abord « calmement » dans le registre grave. Les trois instruments se déploient dans un espace harmonique très resserré, ce que Furrer décrit avec l'image d'une « spirale qui se resserre, évoluant à l'infini autour d'un centre imaginaire ». Dans cette œuvre déjà, il s'agit donc de scruter toujours de nouveau et à travers une perspective changeante des événements sonores qui produiront des processus. « La spirale indique un état d'apesanteur, suscité par la balance entre ce qui est nouveau et ce qui est similaire, entre modèles statiques et modèles dynamiques et dirigés ». Le troisième mouvement laisse s'écarter à nouveaux les voix, qui jouent à une grande distance les unes des autres et s'emparent de l'espace avec de grandes lignes qui s'opposent aux points posés dans le mouvement initial, comme pour toucher au « centre imaginaire » et s'y perdre.

A la recherche de traces

On pourrait comprendre comme emblème de l'écriture de Furrer un texte qui relie *invocation* et *FAMA*. Au centre de celle-ci vient se placer comme un chœur utopique la description de la maison d'airain de la déesse Fama, située en un lieu mythologique quelque part entre le ciel, la terre et l'océan, et où tout ce qui se passe dans le monde résonne. Cette métaphore est une clef pour comprendre l'art de Furrer. Ses œuvres font résonner des extraits de la réalité, tels que le compositeur les entend, les collectionne, les explore et les recompose, soit en les rapprochant, soit en les insérant dans des contextes complexes. Potentiellement, tout est présent en même temps.

Depuis les années 1990, Furrer décrit son travail comme une recherche sur le son concret, la mise à découvert de couches, comparable à ce qu'il fait l'archéologue. Ces couches et ce nouvel éclairage sont systématisés par un procédé qu'il résume dans l'idée d'un récit compressé en un seul moment : inséré dans une matrice complexe, ses éléments sont superposés, mis en avant ou cachés par des filtres, donc en somme projetés dans le temps et l'espace. *Spur* pour quatuor à cordes et piano (1998) thématise cette projection dans le temps au sein d'un processus qui superpose des trajets simultanés, qui se recouvrent et se filtrent mutuellement. On peut le comprendre comme l'image d'un mouvement. C'est d'abord une figure presque stéréotypée en octaves que le piano avance pour donner l'impulsion, avec les accents des cordes qui s'y mêlent par petites tou-

ches. Un continuum apparemment infini est mis en mouvement, mais qui se révèle être une grande montée, freinée, interrompue et déplacée par de nombreuses césures. D'un point de vue harmonique, la pièce se présente comme un déplacement progressif vers le haut, et de celui du timbre, ce sont les cordes qui viennent peu à peu au premier plan pour produire des surfaces larges. Au centre se situe cependant un travail sur différents états d'agrégation du mouvement, d'un côté comme un déplacement quasi imperceptible des points d'appui, et de l'autre par des coupures brusques, placées à certains moments formels significatifs. L'équilibre entre statisme et dynamisme est donc toujours contrecarré par l'élément de l'irruption « soudaine » qui produit une tension.

Le Concerto pour piano et orchestre (2007) part à la recherche d'une nouvelle exploration sonore, une confrontation avec le phénomène du son de piano, la résonance, les spectres d'harmoniques, l'incidence de la pédale, éléments que le compositeur avait étudié auparavant dans des œuvres pour piano seul comme *Phasma* (2002) ou *Trois pièces pour piano* (2004), ainsi que *nuun* pour deux pianos et ensemble (1995/06) et *spur*, mais dont il n'avait jamais approfondi la combinatoire. « Mon souci principal, dit Furrer, était de donner au piano une résonance pendant toute la pièce et d'entretenir la plasticité de sa sonorité. Le son du piano reste toujours le centre de la gravitation, l'orchestre en est l'amplificateur qui lui procure un espace ». Il s'agit donc dans ce concerto d'une spatialisation composée du son pianistique : l'effectif très large de l'orchestre

tre offre un espace de résonance à l'instrument soliste en prolongeant les timbres et les articulations multiples — du métallique au bruisant ou au cristallin. Une attention particulière se concentre sur les résonances et les battements produits par les cordes graves ; l'élément « non tempéré » au sein du tempérament constitue le point de départ de l'évolution harmonique. « Le déroulement du concerto consiste à parcourir tout le spectre de haut en bas et les sonorités différentes selon les registres, amplifiés par l'ensemble ». Les touches muettes enfoncées dans le registre grave sont mises en résonance par les instruments de l'orchestre et les harmoniques d'un « piano-ombre », comme s'ils sortaient par petites gouttes de l'instrument soliste pour tomber dans l'espace entourant. À partir de ces impulsions Furrer développe un mouvement de sextolets réguliers, qui emportent, à partir des cascades sonores du soliste, l'ensemble de l'orchestre. Les structures harmoniques du début sont ainsi transformées en structures rythmiques.

L'indication « martellato » pour cette section en sextolets caractérise ainsi progressivement le geste de la musique toute entière, attitrée dans ce déchaînement rythmique. À une large progression dynamique correspond un déplacement de l'espace harmonique vers le haut, jusqu'au à son

le plus aigu du piano et le registre le plus élevé de l'accordéon et de la trompette, alors que les timbres se transforment. « Le parcours vise une sonorité de plus en plus métallique, et un son de piano rappelant un gong. Ce processus est interrompu par deux lignes qui montent très lentement, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que le son le plus aigu et la résonance, comme un woodblock ; il y a là quelque chose d'un son bruisant. Suit alors un processus où le son module vers un timbre cristallin : des bouteilles de verres forment le point de départ d'une ligne descendante, et le piano sonne lui aussi de façon translucide. Dans ces moments répétés, situés dans le registre aigu, le martellato marque un tournant vers un autre type de sonorité, âpre et chaotique ».

D'un point de vue formel, Beat Furrer compose une grande vague, interrompue seulement au milieu, pour contrebalancer une motricité rythmique progressive par une section lente, inaugurée par le legato du piano. Les vibrations de l'énergie du mouvement rapide y résonnent encore quand les cascades en fortissimo poussent la musique vers son intensité maximale. À la fin, le piano solo demeure dans le registre suraigu, avec ses sonorités cristallines et martelées, alors que le second piano vient au premier plan et achève l'œuvre avec une ligne qui descend.

Beat Furrer

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

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.

Eva Furrer

Eva Furrer studierte an der Kunstuniversität Graz und an der Musikhochschule Wien. Nach einigen Jahren Orchesterspiel (Wiener Staatsoper-orchester, Wiener Kammerorchester, Radiosinfonieorchester Wien) spezialisierte sich Eva Furrer auf zeitgenössische Musik und wurde 1990 Mitglied des Klangforum Wien. Solistische Auftritte bei den wichtigsten internationalen Musikfestivals, unter anderem mit dem Tonhalle Orchester Zürich, dem Klangforum Wien, dem RSO Wien und dem Lucerne Festival Orchestra unter Dirigenten wie Sylvain Cambreling, Peter Eötvös, Beat Furrer, Heinz Holliger, Hans Zender u.v.a.

Eva Furrer studied at the University of Music and Dramatic Arts Graz and at the University of Music and Performing Arts Vienna. After several years of orchestra work (Vienna State Opera, Vienna Chamber Orchestra, Vienna Radio Symphony Orchestra), Eva Furrer decided to specialize in contemporary music, becoming a member of Klangforum Wien in 1990. She has appeared as a soloist at the key international music festivals with ensembles including the Tonhalle Orchestra Zurich, Klangforum Wien, the Vienna RSO and the Lucerne Festival Orchestra under conductors such as Sylvain Cambreling, Peter Eötvös, Beat Furrer, Heinz Holliger and Hans Zender.

Eva Furrer a étudié à la Kunstuniversität Graz et à la Musikhochschule Wien. Après avoir jouée pendant quelques années dans différents orchestres (Wiener Staatsopernorchester, Wiener Kammeror-

chester, Radiosinfonieorchester Wien) Eva Furrer s'est spécialisée dans la musique contemporaine, devenant membre du Klangforum Wien en 1990. Elle s'est produite comme soliste dans les festivals de musique contemporaine les plus importants, entre autres avec l'orchestre de la Tonhalle de Zurich, Klangforum Wien, le RSO Vienne et le Lucerne Festival Orchestra, sous la direction de chefs comme Sylvain Cambreling, Peter Eötvös, Beat Furrer, Heinz Holliger ou Hans Zender.

Petra Hoffmann

Die Koloratursopranistin Petra Hoffmann wurde in Schwäbisch Gmünd geboren. Die mehrfache Stipendiatin studierte bei Prof. Elsa Cavelti an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt am Main Gesang und besuchte neben der Opernschule die Liedklasse bei Prof. Charles Spencer sowie Meisterkurse bei Jessica Cash, Paul Esswood und Sir John Eliot Gardiner. Petra Hoffmann ist regelmäßig zu Gast bei internationalen Festivals.

The coloratura soprano Petra Hoffmann was born in Schwäbisch Gmünd. She received several scholarships to study with Prof. Elsa Cavelti at the Hochschule für Musik und darstellende Kunst (University of Music and the Performing Arts) in Frankfurt-am-Main and visited Prof. Charles Spencer's Lied classes at the Opernschule, as well as master classes with Jessica Cash, Paul Esswood and Sir John Eliot Gardiner. Petra Hoffmann is a regular guest at international festivals.

La soprano colorature Petra Hoffmann est née à Schwäbisch Gmünd en Allemagne. Elle a obtenu plusieurs bourses d'études et étudié le chant auprès du professeur Elsa Cavelti à la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Francfort-sur-le-Main. Outre une formation de chant lyrique, elle a suivi les classes de lied du professeur Charles Spencer ainsi que des master class auprès de Jessica Cash, Paul Esswood et Sir John Eliot Gardiner. Petra Hoffmann se produit régulièrement à l'occasion de festivals.

Uli Fussenegger

Uli Fussenegger (geboren 1966) spielt seit 20 Jahren bei den wichtigsten Festivals auf allen Kontinenten als Solist oder Ensemblemusiker und ist Mitglied des Klangforum Wien. Zahlreiche Solostücke wurden für ihn komponiert und von ihm uraufgeführt, außerdem konzertiert er seit geraumer Zeit im Bereich der freien Improvisation. Mitwirkung bei unzähligen CD/DVD-Produktionen als Musiker, Komponist, Aufnahmeleiter oder Produzent. Uli Fussenegger ist Gründer und Betreiber des CD Labels DURIAN Records (mit Werner Dafeldecker). Er ist zudem Programmdramaturg und Projektentwickler des Klangforum Wien.

Uli Fussenegger (born in 1966) has for the last 20 years been playing at the most important festivals around the world as a soloist and an ensemble musician. He is a member of Klangforum Wien. Numerous solo works have been composed for and premiered by him, and for quite some time now he has also been concentrating on free im-

provisation. He has participated in countless CD and DVD productions as a musician, composer, recording director or producer. Uli Fussenegger is the founder and operator of the CD label DURIAN Records (with Werner Dafeldecker). He is also program dramaturge and project developer of Klangforum Wien.

Uli Fussenegger, né en 1966, se produit depuis vingt ans dans les festivals les plus importants du monde comme soliste ou musicien d'ensemble, et il est membre de Klangforum Wien. De nombreuses partitions solistes ont été composées pour lui et créées par lui. Il se consacre également depuis longtemps à l'improvisation libre. Il a collaboré à de nombreux enregistrements de CD et de DVD en tant que musicien, compositeur, directeur artistique ou producteur. Fussenegger a fondé avec Werner Dafeldecker le label CD Labels DURIAN Records qu'il dirige. Il est par ailleurs dramaturge et directeur de projets auprès de Klangforum Wien.

Isabelle Menke

Geboren und aufgewachsen in Bremen. Sie begann das Studium der Musiktheaterregie in Hamburg und wechselte als Regieassistentin ans Thalia Theater in Hamburg. Es folgte ein Schauspielstudium am Mozarteum Salzburg. Nach Engagements in Wilhelmshaven und Lübeck war sie von 1993 bis 1999 Ensemblemitglied am Theater Neumarkt Zürich und dort u.a. in Stefan Bachmanns vielfach ausgezeichnete Inszenierung von Goethes *Wahlverwandschaften* zu sehen, von

1998 bis 2000 war sie als Gast am Schauspielhaus Zürich, am Theater an der Winkelwiese Zürich und am Theater Basel. 2000–2006 war sie festes Ensemblemitglied am Staatstheater Hannover. Nach *FAMA* von Beat Furrer (JA Donaueschingen 2006 und anschließenden Konzerten in Wien, Paris, Biennale Venedig, Holland Festival u.a.) ist sie seit 2007 Mitglied im Ensemble des Theater Basel.

Isabelle Menke was born and raised in Bremen. She began studying music theatre production in Hamburg and became assistant producer at the Thalia Theatre in Hamburg. Studies in drama followed at the Mozarteum in Salzburg. Between 1993 and 1999, after engagements in Wilhelmshaven and Lübeck, she was a member of the company at the Neumarkt Theatre in Zürich. From 1998 to 2003 she was a guest of the Schauspielhaus Zürich, the Theater an der Winkelwiese Zürich and Theater Basel. From 2000–2006 Isabelle Menke was a permanent ensemble member of the State Theater Hannover. After *FAMA* by Beat Furrer, with the world premiere in Donaueschingen and subsequent concerts including Vienna, Paris, Venice Biennial, Holland festival, she has since 2007 been an ensemble member of the Theater Basel.

Est née et a vécu à Brême. Elle étudie dans un premier temps la mise en scène d'opéra à Hambourg, puis devient assistante de mise en scène au Thalia Theater de Hambourg. Elle se consacre ensuite à des études d'art dramatique au Mozarteum à Salzbourg. Après des engagements à Wilhelmshaven et à Lübeck, elle est entre 1993 et 1999 membre de la troupe du Theater Neumarkt

de Zurich et jouera, entre autres, dans *Les affinités électives* de Goethe dans une mise en scène fort remarquée de Stefan Bachmann. Entre 1998 et 2000, elle se produit au Schauspielhaus et au Theater an der Winkelwiese de Zurich et au Théâtre de Bâle. Entre 2000 et 2006, Isabelle Menke est membre de la troupe du Schauspiel de Hanovre. Après *FAMA* de Beat Furrer (création à Donaueschingen en 2006, suivie de concerts à Vienne, Paris, la Biennale Venedig, au Holland Festival etc.) elle est depuis 2007 membre de la troupe du Theater Basel.

Nicolas Hodges

Nicolas Hodges wurde 1970 in London geboren. Konzertauftritte u.a. mit dem Chicago Symphony Orchestra, dem MET Orchestra, der Londoner Philharmonie, dem WDR Sinfonieorchester, dem Sinfonieorchester Luzern und dem ASKO/Schönberg Ensemble. Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Barenboim, Rundel, Saraste, Valade und Zender. Teilnahme an zahlreichen Festivals wie Witten, Darmstadt, Zürich (Tage für Neue Musik), Wien (Wien Modern) und den USA (Carnegie Hall). Mehr als 20 CD-Einspielungen. Nicolas Hodges unterrichtet an der Musikhochschule in Stuttgart.

Nicolas Hodges was born in London in 1970. Hodges's concerto engagements have included performances with the Chicago Symphony, the MET Orchestra, Philharmonia of London, WDR Symphony, Lucerne Symphony and ASKO/Schoenberg Ensemble Amsterdam, under conductors such as Barenboim, Rundel, Saraste,

Valade and Zender. He has been featured in many European festivals such as Witten, Darmstadt, Zurich (Tage für Neue Musik) and Vienna (Wien Modern) and the US, including Carnegie Hall among others. An energetic recording artist, he has released more than 20 CDs. Nicolas Hodges is Professor of Piano at the Musikhochschule in Stuttgart.

Nicolas Hodges est né en 1970 à Londres. Il s'est produit en concert avec les orchestres symphoniques de Chicago, de la WDR, de Lucerne, le MET Orchestra, l'orchestre philharmonique de Londres et l'ASKO/Schönberg Ensemble. Il a également travaillé avec des chefs d'orchestre tels que Barenboim, Rundel, Saraste, Valade et Zender. Il participe régulièrement aux nombreux festivals consacrés à la musique contemporaine tels que ceux de Witten, Darmstadt, Berlin, Lucerne, Paris (Festival d'Automne), Innsbruck (Klangspuren), Bruxelles (Ars musica), Zurich (Tage für Neue Musik), Vienne (Wien Modern), BBC Proms, Tokyo (Suntory Hall) et USA (Carnegie Hall). Nicolas Hodges a réalisé de nombreux enregistrements. Il enseigne à la Musikhochschule de Stuttgart.

Tora Augestad

Tora Augestad (geb. 1979 in Bergen) ist Sängerin und Schauspielerin. Sie hat bei mehreren Kabarett- und Opernaufführungen mitgewirkt, unter anderem bei *The magic flute*, *The Four Note Opera*, *Ophelia*. Sie war Solistin in dem Ensemble Cikada und führte Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* zusammen mit der Oslo Sinfonietta auf. Zusammen

mit profilierten Jazzmusikern der norwegischen Jazz- und Popszene ist sie als Vokalistin im Ensemble MUSIC FOR A WHILE, welches sie 2004 gründete, tätig.

Tora Augestad (born 1979 in Bergen), singer and actress, participated in various cabarets and operas, including *The magic flute*, *The four note opera* and *ophelias*. She sang with the cikada ensemble and performed Schönberg's *Pierrot Lunaire* at the oslo chamber music festival. She is the vocalist in the ensemble MUSIC FOR A WHILE with some of scandinavia's finest jazz musicians.

Tora Augestad, née à Bergen en 1979, est chanteuse et comédienne. Elle a participé à de nombreuses productions de spectacles de cabaret et d'opéra, dont *La Flûte enchantée*, *The Four Note Opera* et *Ophelia*. Soliste de l'Ensemble Cikada, elle a donné *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg avec l'Oslo Sinfonietta. Avec des musiciens de jazz renommés en Norvège et sur la scène pop, elle s'est produite comme soliste vocale avec l'Ensemble MUSIC FOR A WHILE, qu'elle a fondé en 2004.

WDR Sinfonieorchester

1947 entstand das WDR Sinfonieorchester Köln im damaligen Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR), nun: Westdeutscher Rundfunk. Zusammenarbeit mit den Chefdirigenten Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini und Hans Vonk. Neben der Pflege des klassisch-romantischen Repertoires machte sich

das WDR Sinfonieorchester Köln vor allem durch seine Interpretationen der Musik des 20. Jahrhunderts einen Namen. Chefdirigent des WDR Sinfonieorchesters Köln ist seit der Saison 1997/98 Semyon Bychkov.

The orchestra was founded in 1947 in Cologne as part of what was then the North-West German Radio (NWDR) and is now the West German Radio (WDR). It has worked under the principal conductors Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini and Hans Vonk. In addition to playing classical and Romantic repertoire, the WDR Symphony Orchestra Cologne has made a special name for itself in the interpretation of 20th-century music. Semyon Bychkov has been the orchestra's principal conductor since the 1997–98 season.

L'orchestre symphonique de la WDR de Cologne a été fondé en 1947 au sein de la NWDR, la radio nord-ouest allemande, aujourd'hui rattachée à la radio ouest-allemande (WDR). L'orchestre a travaillé avec des chefs tels que Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini et Hans Vonk. En plus du répertoire classique et romantique, l'orchestre doit sa réputation à ses interprétations de la musique du XXe siècle. Depuis la saison 1997/98, Semyon Bychkov est à la tête de l'Orchestre symphonique de la WDR.

KNM Berlin

Das Kammerensemble Neue Musik Berlin (KNM Berlin) wurde von Juliane Klein und Thomas Bruns sowie weiteren Studenten der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin Ende der 80er Jahre gegründet. Wichtige Impulse für das künstlerische Wirken des Ensembles kamen aus der langjährigen Zusammenarbeit mit Komponisten z.B. wie Mark André, Beat Furrer, Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino und Dieter Schnebel als auch durch die ständige Arbeit mit Dirigenten wie Beat Furrer, Roland Kluttig oder Peter Rundel. Einen weiteren Schwerpunkt stellen das Musiktheater und angrenzende Bereiche dar. 2002 beschloss die 11 Mitglieder des KNM, auch in kleineren Kammermusikformationen zu arbeiten.

The Kammerensemble Neue Musik Berlin (KNM Berlin) was founded in the late 1980s by Juliane Klein and Thomas Bruns with other students of the Academy of Music Hanns Eisler Berlin. Key impulses for the ensemble's artistic development have arisen from cooperation over a period of many years with composers including Mark André, Beat Furrer, Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino and Dieter Schnebel, and from continual work with conductors such as Beat Furrer, Roland Kluttig and Peter Rundel. Music theater and related fields represent another area of focus. In 2002 the eleven members of the KNM decided that they would also work in smaller chamber music formations.

Le Kammerensemble Neue Musik Berlin (KNM Berlin) a été fondé à la fin des années 1980 par Juliane Klein et Thomas Bruns ainsi que d'autres étudiants de la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlin. Des impulsions importantes sont venues de la collaboration, pendant de longues années, avec des compositeurs comme Mark André, Beat Furrer, Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino et Dieter Schnebel, ainsi que du travail régulier avec des chefs comme Beat Furrer, Roland Kluttig ou Peter Rundel. Un autre centre d'activité est représenté par le théâtre musical et des domaines voisins. En 2002, les onze membres du KNM ont décidé de travailler également dans des formations plus petites.

Peter Rundel

Geboren 1958 in Friedrichshafen, studierte Violine bei Igor Ozim und Ramy Shevelov in Köln, Hannover und New York, sowie Dirigieren bei Michael Gielen und Peter Eötvös. 1984 bis 1996 war er als Geiger Mitglied des Ensemble Modern. 1987 gab er sein Debüt als Dirigent und gastiert heute regelmäßig bei Ensembles wie z.B. ensemble recherche, Ensemble Modern, Ensemble intercontemporain Paris sowie bei allen großen deutschen Rundfunkorchestern (Bayerischer Rundfunk, DSO und RSO Berlin, Baden-Baden, u.a.). Seit Januar 2005 ist Peter Rundel Musikalischer Leiter des Remix Ensemble Porto. Er leitete Opernproduktionen an der Deutschen Oper Berlin, der Bayerischen Staatsoper, der Wiener Volksoper, den Wiener Festwochen und den Bregenzer Festspielen.

Auf KAIROS ist er mit Ensemble- und Orchesterstücken von Hanspeter Kyburz vertreten (Preis der Deutschen Schallplattenkritik) und Claude Vivier.

Born in 1958 in Friedrichshafen, he studied violin with Igor Ozim and Ramy Shevelov in Köln, Hannover, and New York, as well as conducting with Michael Gielen and Peter Eötvös. From 1984 to 1996 he played the violin as a member of Ensemble Modern. In 1987 he made his debut as a conductor and appears regularly with Ensembles like ensemble recherche, Ensemble Modern, Ensemble intercontemporain Paris, as well as with all big German Orchestras (Bavarian Radio Symphony Orchestra, German Symphony Orchestra, the Radio Symphony Orchestra of Berlin, etc.). Since January 2005 he is the musical director of the Remix Ensemble Porto. He has also directed opera productions at the Deutsche Oper Berlin, the Bayrische Staatsoper, at the Wiener Festwochen and the Bregenzer Festspiele.

On KAIROS he is represented with works for ensembles and orchestra by Hanspeter Kyburz and Claude Vivier

Né en 1958 à Friedrichshafen, Rundel a étudié le violon avec Igor Ozim et Ramy Shevelov à Cologne, Hanovre et New York, et la direction d'orchestre avec Michael Gielen et Peter Eötvös. De 1984 à 1996 il a été violoniste membre de l'Ensemble Modern. Ses débuts comme chef ont eu lieu en 1987 et il est depuis régulièrement invité par des ensembles comme l'ensemble recherche, l'Ensemble Modern, l'Ensemble intercontemporain et les grands orchestres de radio allemands (Bayerischer Rundfunk, DSO et RSO Berlin, Baden-Baden, etc.). Depuis janvier 2005, Peter Rundel est directeur musical du Remix Ensemble Porto. Il a dirigé des productions d'opéras à la Deutsche Oper Berlin, la Bayerische Staatsoper, la Wiener Volksoper, les Wiener Festwochen et le Festival de Bregenz.

Pour KAIROS il a enregistré des pièces d'ensemble et d'orchestre de Hanspeter Kyburz (qui a obtenu le Preis der Deutschen Schallplattenkritik) et Claude Vivier.

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

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

ELENA MENDOZA

Nebelsplitter

ensemble recherche
Jürgen Ruck
ensemble mosaik
Aperto Piano Quartet**0012882KAI****JOSÉ M. SÁNCHEZ-VERDÚ**

Orchestral Works

0012782KAI**BEAT FURRER**

FAMA

Isabelle Menke
Neue Vocalsolisten Stuttgart
Klangforum Wien
Beat Furrer**0012562KAI****HELMUT LACHENMANN**

Les Consolations

Wilhelm Bruck · Theodor Ross
SCHOLA HEIDELBERG
WDR Sinfonieorchester Köln
Klangforum Wien**0012652KAI**

2 CDs

OLGA NEUWIRTH

Music for Films

The Long Rain
Canon of Funny Phases
Durch Luft und Meer
Symphonie Diagonale
The Calligrapher
Miramondo Multiplo**0012772KAI**

2 DVDs

HÉCTOR PARRA

Wortschatten

ensemble recherche

0012822KAI**BEAT FURRER**

Begehren / Musiktheater

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

DVD

MAURICIO SOTELOWall of Light –
Music for Sean ScullyTrilok Gurtu
Juan Manuel Cañizares
Marcus Weiss · Miquel Bernat
musikFabrik**0012832KAI****GÉRARD GRISEY**

Les Chants de l'Amour

Ensemble S
WDR Sinfonieorchester Köln
Emilio Pomárico
SCHOLA HEIDELBERG
Walter Nußbaum**0012752KAI**CD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>© & ® 2008 KAIROS Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com**KAIROS**