

Beat Furrer: *spur* für Klavier und Streichquartett (1998)

»Es geht mir um sprechende Zeitstrukturen, die einem Sprachgestus folgen, bzw. um eine Zeitstrukturierung, die sich in sich wiederholenden Klängen darstellt und ausdrückt.«

Beat Furrer 2001¹

Zu *spur* gibt es einige Sekundärquellen, die zunächst kurz vorgestellt werden sollen. Zunächst ist ein längerer, einführender Text von Christian Baier anlässlich der Uraufführung von *spur* bei Wien Modern 1998² zu nennen. Neben den Referenzen des Klavierquintetts *spur* zu historischen Vorbildern beschreibt Baier als Ausgangspunkt von *spur* »die Satztechnik des Hoquetus in der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, die auf einer ablösend pausierenden Verschränkung zweier Stimmen beruht. Zu Beginn des Werkes wird dieser Ansatz deutlich in der Dreischichtigkeit des Klangs und in der Verzahnung der Stimmen.« Baier spricht im Folgenden von »Statik« und »Dynamik«, die er als »musikalische ›Aggregatzustände‹« definiert. Er zitiert Furrer u.a. mit dem einleitenden Zitat. Im Booklet zur 2008 erschienenen CD beschreibt Marie Luise Maintz³ unter dem Titel »Spurensuche«, dass *spur* als »Abbild einer Bewegung verstanden werden« kann. Sie spricht dann ebenfalls von »Aggregatzuständen« von Bewegung, allerdings ohne diese detailliert zu benennen. Das Charakteristische des formalen Verlaufs von *spur* beschreibt sie wie folgt: »Das Auspendeln von Statik und Dynamik wird immer wieder durch das Spannung stiftende Moment der ›Plötzlichkeit‹ konterkariert«.

Daniel Ender verweist in seinem neuen Buch *Metamorphosen des Klangs*⁴ einerseits darauf, dass *spur* eine Bearbeitung von *a due* (*a due* für Viola und Klavier, 1997) ist, und andererseits auf die Analyse von Ulrich Mosch⁵ aus dem von Michael Kunkel herausgegebenen Band *Metamorphosen*.⁶ Mosch legt hier eine detaillierte Analyse von *presto* für Flöte und Klavier vor, in der er kurz auf *a due* verweist (»Auf

1 Zitiert nach Christian Baier, »Beat Furrer Spur für Klavier und Streichquartett (1998)«, in: *Almanach Wien Modern* 1998, S. 170–173.

2 Ebd.

3 Marie Luise, Maintz, »Spurensuche«, in: Booklet zur CD KAIROS 0012842KAI, Kairos Music Production 2008, S. 11.

4 Daniel Ender, *Metamorphosen des Klangs. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer*, Kassel 2014 (= *Schweizer Beiträge zur Musikforschung* Band 18).

5 *Metamorphosen*, hg. von Michael Kunkel, Saarbrücken 2011.

6 Ulrich Mosch, »Nachserielles Komponieren auf der Basis von Patterns. Beat Furrers *presto* für Flöte und Klavier (1997)«, in: *Metamorphosen*, hg. von Michael Kunkel, S. 146–168.

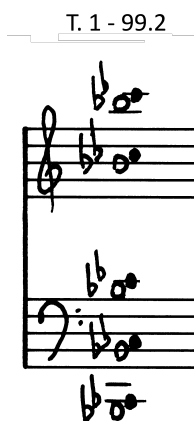
teilweise demselben Material beruht auch das wenig später entstandene *a due* für Bratsche und Klavier.«).⁷ Moschs ausführliche Analyse stellt Muster und post-serielle Verfahren vor.

Zum Thema der Bearbeitung zitiert Ender Furrer wie folgt:

»Was die Bearbeitung von ›still‹ und ›a due‹ anbelangt, so sind diese Projektionen in einen anderen klanglichen Raum, weniger im Sinne einer Übermalung als des Hinzufügens eines anderen Resonanzraums. Aus ›still‹ ist ›voices – still‹ und aus ›a due‹ ist ›spur‹ entstanden.«⁸

Beat Furrer 2014

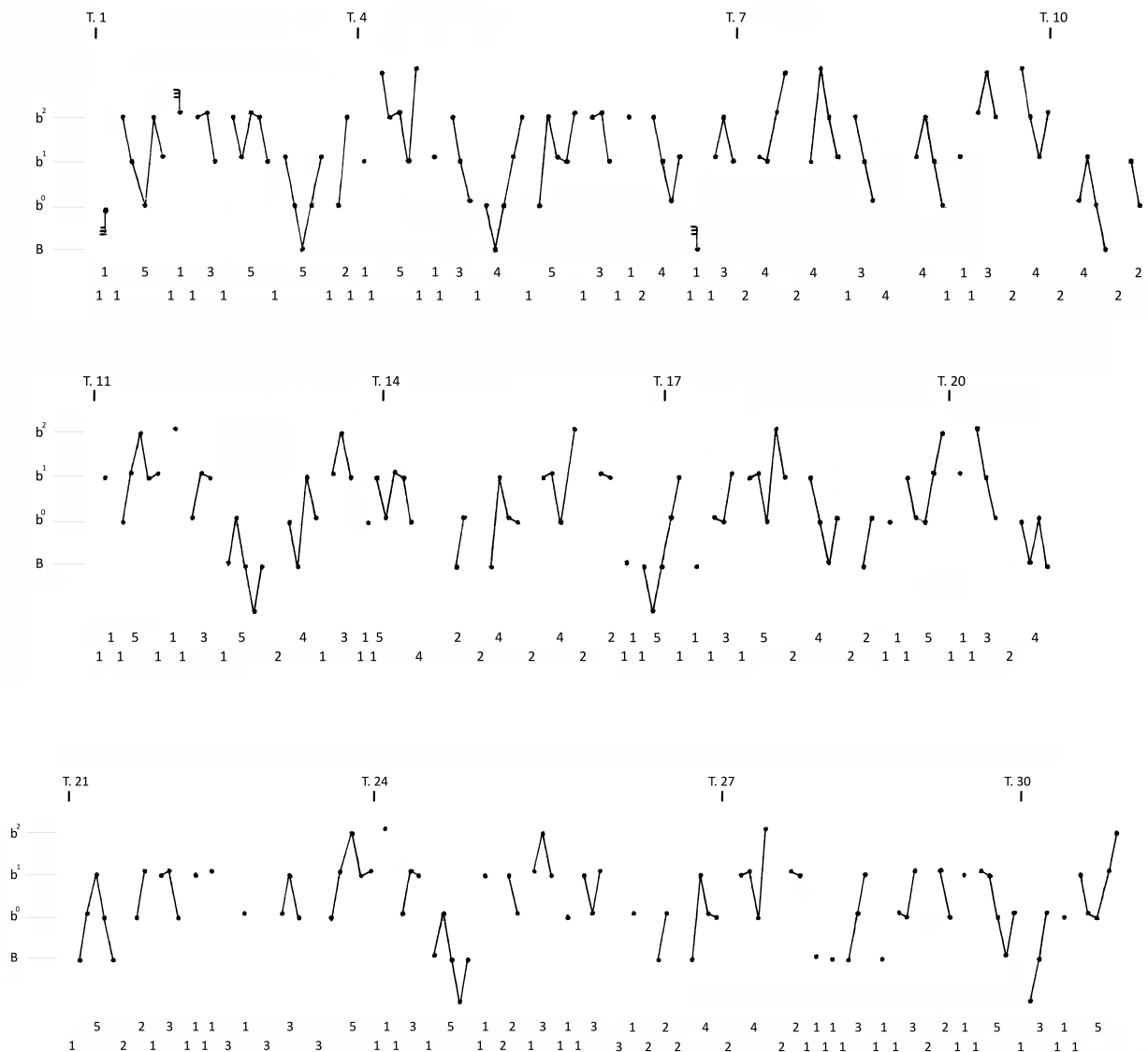
Die hier vorgelegte Analyse von *spur* geht unmittelbar von der Partitur aus und folgt zunächst der Klavierstimme, die zu Beginn deutlich im Vordergrund steht. Die erste Setzung des Klaviers bringt schnelle, über Oktaven gespreizte Wiederholungen eines Haupttons. Diese Wiederholungen erfahren neben der Brechung durch den ständigen Oktavlagenwechsel zwei weitere »Störungen«: zu einen tritt zum Hauptton *b* als »Nebennote« das *ces*, zum anderen wird der permanente Fluss der Zweiunddreißigstel durch kurze Pausen unterbrochen. Man bekommt den Eindruck einer Kontinuität vermittelt, in der einzelne Elemente in unregelmäßiger Folge gelöscht sind. Der Klangraum des ersten, 99 Takte umfassenden Abschnitts des Klavieres ist über fünf Oktaven gespreizt:



Die Anzahl der Töne innerhalb der Gruppen schwankt zwischen einem und fünf Tönen, die Pausen zwischen diesen Gruppen haben die Länge von einem bis vier Zweiunddreißigsteln. Daraus ergibt sich folgendes »Muster« dieser im Folgenden als Kaskaden bezeichneten Struktur (hier exemplarisch in den ersten 30 Takten dargestellt):

7 Ebd., S. 146.

8 Ender, *Metamorphosen des Klangs*, S. 218.



Die obere Zahlenreihe bezeichnet die Anzahl der Töne in einer Gruppe, die untere Zahlenreihe die Länge der Pausen (in Zweiunddreißigsteln).

In diesen Anordnungen lassen sich bestimmte Konstellationen erkennen, die sich wiederholen, ohne dass dadurch ein vordergründiges Ostinato darstellbar wäre:

In diese Kaskaden-Matrix des Klaviers sind die Streicher in zwei unterschiedlichen Schichten eingebettet. Die erste Schicht läuft zu den Klavierkaskaden parallel – hiermit sind diejenigen Töne der Streicher gemeint, die die gleichen Tonhöhen wie das Klavier abrufen (bei den Streichern als *ais* und *h* notiert). Diese Schicht ist in den ersten Takten folgendermaßen repräsentiert:

The musical score consists of two systems, each with a piano (p) and string (s) part. The piano part is a cascading matrix of notes, while the string part has two layers. The first layer follows the piano's pitch, and the second layer has various dynamics and articulations.

System 1 (Measures 1-4):

- Measure 1:** Piano starts with *pppp*. String has *mp* in the bass and *c.l.* in the treble.
- Measure 2:** Piano continues the matrix. String has *salt.* in the treble and *sfp* in the bass.
- Measure 3:** Piano continues the matrix. String has *pp* in the treble and *mp* in the bass.
- Measure 4:** Piano continues the matrix. String has *c.l.* in the treble and *mp* in the bass.

System 2 (Measures 5-8):

- Measure 5:** Piano continues the matrix. String has *p* in the bass and *f* in the treble.
- Measure 6:** Piano continues the matrix. String has *f* in the bass and *sfp* in the treble.
- Measure 7:** Piano continues the matrix. String has *c.l. salt.* in the treble and *mp* in the bass.
- Measure 8:** Piano continues the matrix. String has *f* in the bass and *pp* in the treble.

Die Streicher zeichnen die Klavier-Matrix in einer anderen Grundgeschwindigkeit (quintolische Sechzehntel anstelle der Zweiunddreißigstel des Klaviers) nach, zudem ist das »Netz« der Töne nicht so dicht gesetzt wie im Klavier. In T. 8 werden

die Töne der Streicher zu einem vierstimmigen Akkord zusammengefasst. Das Kaskadennetz wird von einer Art Morse-Struktur abgelöst.

Die zweite Schicht der Streicher setzt der »Repetitionsmaschine« des Klaviers eine vielfältig ausdifferenzierte Struktur punktuell definierter Ereignisse entgegen, die zunächst wie versprengte, isolierte Objekte im Hintergrund wirken. Diese Schicht läuft wieder über eine andere Grundgeschwindigkeit, quartolische Sechzehntel:

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves (treble and bass clef) across eight measures. The notation is highly detailed with various dynamic markings and performance instructions.

- Measure 1:** Treble clef has a half note G4 with a *pppp* marking. Bass clef has a half note F3. A handwritten *c.l.* (crescendo) is above the bass staff.
- Measure 2:** Treble clef has a half note A4. Bass clef has a half note G3. A handwritten *salt.* (saltando) is above the treble staff.
- Measure 3:** Treble clef has a half note B4. Bass clef has a half note A3. A handwritten *pp* (pianissimo) is above the bass staff.
- Measure 4:** Treble clef has a half note C5. Bass clef has a half note B3. A handwritten *mp* (mezzo-piano) is above the bass staff.
- Measure 5:** Treble clef has a half note D5. Bass clef has a half note C4. A handwritten *mp* (mezzo-piano) is above the bass staff.
- Measure 6:** Treble clef has a half note E5. Bass clef has a half note D4. A handwritten *f* (forte) is above the bass staff.
- Measure 7:** Treble clef has a half note F5. Bass clef has a half note E4. A handwritten *sfp* (sforzando) is above the bass staff.
- Measure 8:** Treble clef has a half note G5. Bass clef has a half note F4. A handwritten *c.l. salt.* (crescendo saltando) is above the treble staff.

Additional markings include *mf* (mezzo-forte) in measure 4, *f* (forte) in measure 6, and *pp* (pianissimo) in measure 8. The score concludes with a tilde (~) in measure 8.

Im Einzelnen setzt Furrer in dieses Hintergrundnetzwerk folgende, durch bestimmte Artikulationsformen charakterisierte Objekte:

T. 1.1
c.l.
mp

T. 2.1
salt.
mp

T. 2.2
sfp

T. 2.4
pp < ff

T. 3.2
o < mp > o

T. 4.3
pizz.
mf

T. 4.3
L.H.
(f)

T. 5.1
arco
p

T. 6.3
sfp

T. 7.2
tr.
o < mp > o

T. 8.1
pizz.
f

T. 10.4
pizz.
f

T. 11.3
c.l.b.
f

T. 1.1	–	col legno »getupft«
T. 2.1	–	Saltando
T. 2.2	–	Sforzato mit decrescendo
T. 2.4	–	Flageolet mit crescendo
T. 3.3	–	Tremolo mit crescendo/decrescendo
T. 4.3	–	Pizzicato-flageolet mit Nachhall
T. 4.4	–	Martellato Linke Hand mit glissando
T. 5.1	–	arco-Intervall
T. 6.2	–	Tremolo marcato sforzato mit decrescendo
T. 7.2	–	Triller mit Halbflageolet
T. 8.1	–	Pizzicato mit Fingernagel
T. 10.4	–	ersticktes Pizzicato
T. 11.3	–	col legno battuto

Diese punktuellen Ereignisse sind nicht nur auf Grund ihrer spezifischen Klanglichkeit disparat, sondern auch dadurch, dass sie andere Tonhöhen artikulieren als die der Klavier-Matrix.

All diese Ereignisse wiederholen sich von Zeit zu Zeit, meistens in großen Abständen. Zum Teil lassen sich engere Beziehungen zwischen den einzelnen Objekten darstellen (col legno – col legno battuto; tremolo – sforzato tremolo –

sforzato; pizzicato flageolett – pizzicato mit Nachhall), dennoch sind sie wohl eher nicht als geschlossene Zusammenhänge zu betrachten. Vielmehr schafft Furrer mit diesem Netzwerk von punktuellen, gleich Satelliten kreisenden Objekten eine Art Meta-Muster hinter der hochkinetischen Klaviermatrix (und ihrer korrespondierenden Streichertöne).

The musical score is handwritten and consists of two systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The notation is highly detailed, featuring many slurs, accents, and dynamic markings. The first system includes measures 1-4, and the second system includes measures 5-8. The notation is highly detailed with many slurs, accents, and dynamic markings such as pppp, mp, mf, f, and sforzato (sfp). There are also markings like 'salt.' and 'c.l.'.

Einige dieser Objekte seien exzerpiert im Verlauf des ersten Abschnitts dargestellt:

a. Flageolet-Crescendi zum *fortissimo* (auch *mezzoforte*, *forte*) (hier T. 2–99):

Handwritten musical score for Flageolet-Crescendi. The score is written on two staves (treble and bass clef). Above the staves, there are handwritten annotations: a treble clef with a sharp sign (#) and a bracket, and a list of measures: T. 2.4, T. 18.2, T. 20.2, T. 21.3, T. 32.4, T. 38.1, T. 55.5, T. 83.3, T. 99.3. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes) and rests, with some notes marked with a sharp sign (#).

Es tauchen in den ersten 99 Takten lediglich neun Ereignisse auf, die zum Teil von zwei Instrumenten simultan bzw. auch unisono gespielt werden.

b. Tremolo-sforzati mit decrescendo (hier T. 6–58):

Handwritten musical score for Tremolo-sforzati. The score is written on two staves (treble and bass clef). Above the staves, there are handwritten annotations: a treble clef with a sharp sign (#) and a bracket, and a list of measures: T. 6.3, T. 12.2, T. 20.1, T. 30.1, T. 35.1, T. 39.1, T. 48.1 = T. 58.1. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes) and rests, with some notes marked with a sharp sign (#).

Dieses Objekt ähnlich häufig wie die Flageolet-Crescendi auf, bis T. 99 gibt es insgesamt acht dieser Sforzati.

c. Aufsteigende Pizzicato-Ketten (T. 13–99):

15 T. 13.1 T. 21.4 T. 40.1 T. 43.1 T. 48.5 T. 53.2

pizz.

15 T. 59.2 T. 75.1 T. 84.1 T. 85.3 T. 86.2 T. 87.1

15 T. 88.1 T. 88.2 T. 89.1 T. 89.2 T. 90.2

Diese Ketten sind ab Takt 84 sehr dicht gesetzt und werden dadurch immer mehr zur gleichberechtigten, wenn nicht gar vordergründigen Ebene. Ab T. 88 »fressen sich« diese Ketten in einer fünfmaligen, ununterbrochenen Wiederholung der letzten vier Elemente fest (T. 88.2–T. 99.3).

Einzelne Ketten bilden konstante Tonfolgen ab, es lässt sich aber keine übergeordnete Intervallstruktur nachvollziehen:

The image displays a handwritten musical score for 'Beat Furrer: spur', organized into four systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The notation includes notes, rests, and various interval markings (e.g., T. 13.1, T. 21.4, T. 48.5). Several sections of the score are enclosed in rectangular boxes, and lines connect these boxes across the systems, indicating structural relationships or thematic development.

System 1: Starts with a measure marked '15' and 'pizz.'. It includes interval markings T. 13.1, T. 21.4, and T. 48.5. Two boxed sections are present, with interval markings T. 40.1 and T. 43.1 between them. The system ends with T. 53.2.

System 2: Starts with a measure marked '15'. It includes interval markings T. 59.2, T. 75.1, T. 77.5, T. 83.1, T. 84.1, T. 85.3, T. 86.2, and T. 87.1. Three boxed sections are present, with lines connecting them to the third system.

System 3: Starts with a measure marked '15'. It includes interval markings T. 88.1, T. 88.2, T. 89.1, T. 89.2, and T. 90.2. Three boxed sections are present, with lines connecting them to the fourth system.

System 4: Starts with a measure marked '15' and a sharp sign (#). It includes interval markings T. 2.4, T. 18.2, T. 20.2, T. 21.3, T. 32.4, T. 38.1, T. 55.5, T. 83.3, and T. 99.3. The notation is more sparse than the previous systems, with fewer notes and rests.

Man erkennt eine Präferenz für Kombinationen der Intervalle $4/4+$ / 5 oder gespreizten Sekunden (als $7-/7+$ bzw. $9-$), auch in Verbindung mit Terzen ($3+$, $3-$):

15 T. 13.1 T. 21.4 T. 40.1 T. 43.1 T. 48.5 T. 53.2

pizz.

5 4+ 5 5 4+ 4 5 3+ 4+ 4+ 5 4+ 4 5 3+ 5

15 T. 59.2 T. 75.1 T. 84.1 T. 85.3 T. 86.2 T. 87.1

5 9-3- 5 3+ 5 3+ 7-3-3+ 5 3+ 9- 5 3+ 2+ 7+

15 T. 88.1 T. 88.2 T. 89.1 T. 89.2 T. 90.2

9-3- 7-3-3+ 5 3+ 9- 5 4+ 4 5 3+ 5 4+

Die in den beschriebenen 99 Takten etablierte Klaviermatrix wird – wie von Marie Luise Maintz beschrieben – aufwärts verschoben. Es lohnt sich, diese Verschiebungen differenziert zu betrachten.

Richtige Versetzungen aufwärts finden sich in folgenden Abschnitten:

T. 1 - 99.2 T. 99.3 - 112 T. 133 - 138
T. 144 - 179 T. 139 - 143
T. 180 - 197 T. 198 - 209 T. 210 - 228 T. 229 - 247
T. 286 - 295

T. 248 - 264 T. 296 - 318 T. 319 - 335 T. 378 - 400
T. 451 - 452
T. 457 - 458

Dabei kommen in den T. 133–138 bzw. T. 144–179 zwei Nebentöne zum Hauptton *c* ins Spiel (*h* und *des*). Zum Kernton *cis* (T. 139–143 bzw. T. 180–197) sind es drei Nebentöne (*h*, *c*, *d*). Als eigentliche, chromatisch erfolgende Aufwärtsbewegung sind die Abschnitte der Kerntöne *b* bis *e* (T. 296–318) zu bezeichnen.

Nach T. 319 löst sich diese Fokussierung zunehmend auf – in T. 319 ff. treten fünf Töne auf, von denen aber keiner mehr die Definition eines Haupttons erfüllt (eigentlich wäre *f* zu erwarten), in T. 378 ff. bestehen die Kaskadenfelder aus allen zwölf chromatischen Halbtönen. Das gleiche gilt für die kurzen, zweitaktigen Felder am Ende des Stückes in T. 451/452 und T. 457/458:

T. 1 - 99.2 T. 99.3 - 112 T. 133 - 138
T. 144 - 179 T. 139 - 143
T. 180 - 197 T. 198 - 209 T. 210 - 228 T. 229 - 247
T. 286 - 295

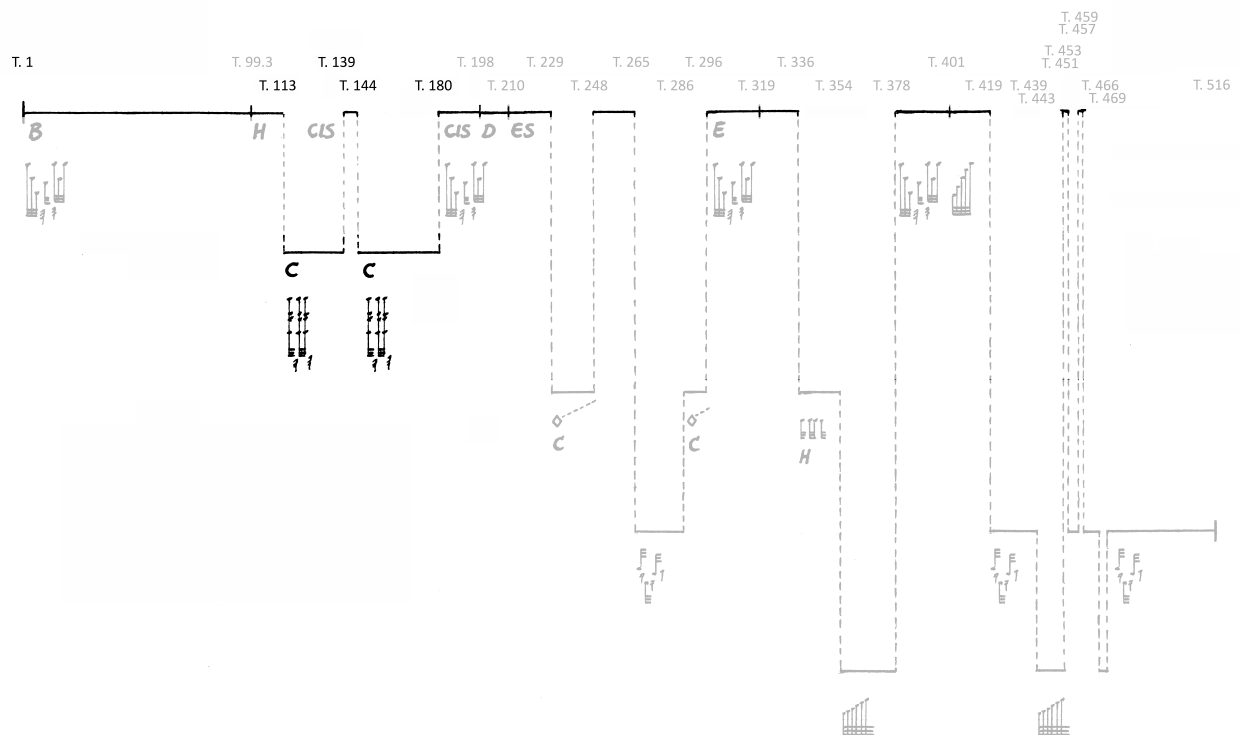
T. 248 - 264 T. 296 - 318 T. 319 - 335 T. 378 - 400
T. 451 - 452
T. 457 - 458

Es zeigt sich, dass die Fokussierungs-Energie im Verlauf des Stückes zugunsten freier Streuungen abnimmt.

Die Länge der von den Kaskaden dominierten Abschnitte nehmen im Verlauf des Stückes ab:

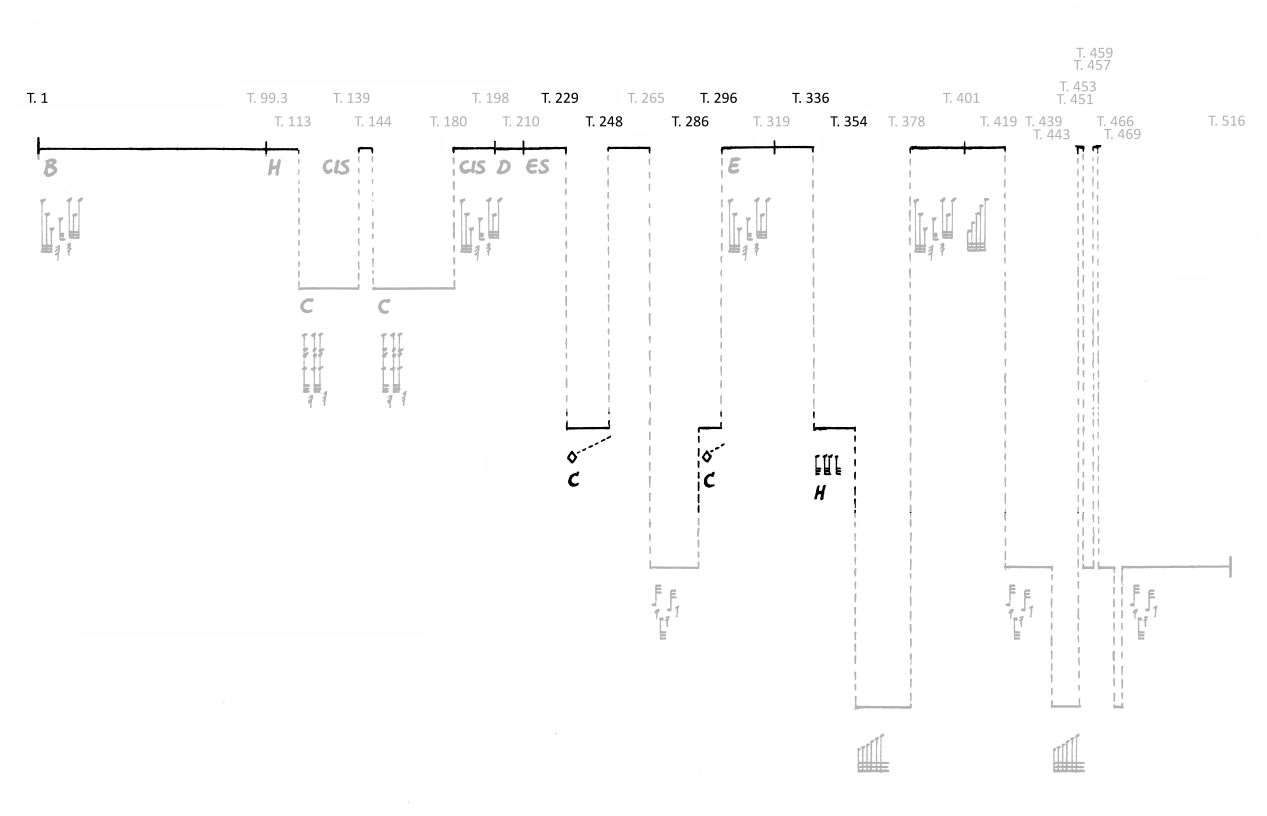
Die übrigen Abschnitte der Komposition teilen sich – wiederum primär aus Perspektive der Klaviers – in vier Grundsituationen.

In T. 133ff. bzw. 144ff. werden die Kaskaden zu synchronen Akkorden zusammengefasst, die eine Art Morse-Struktur artikulieren:



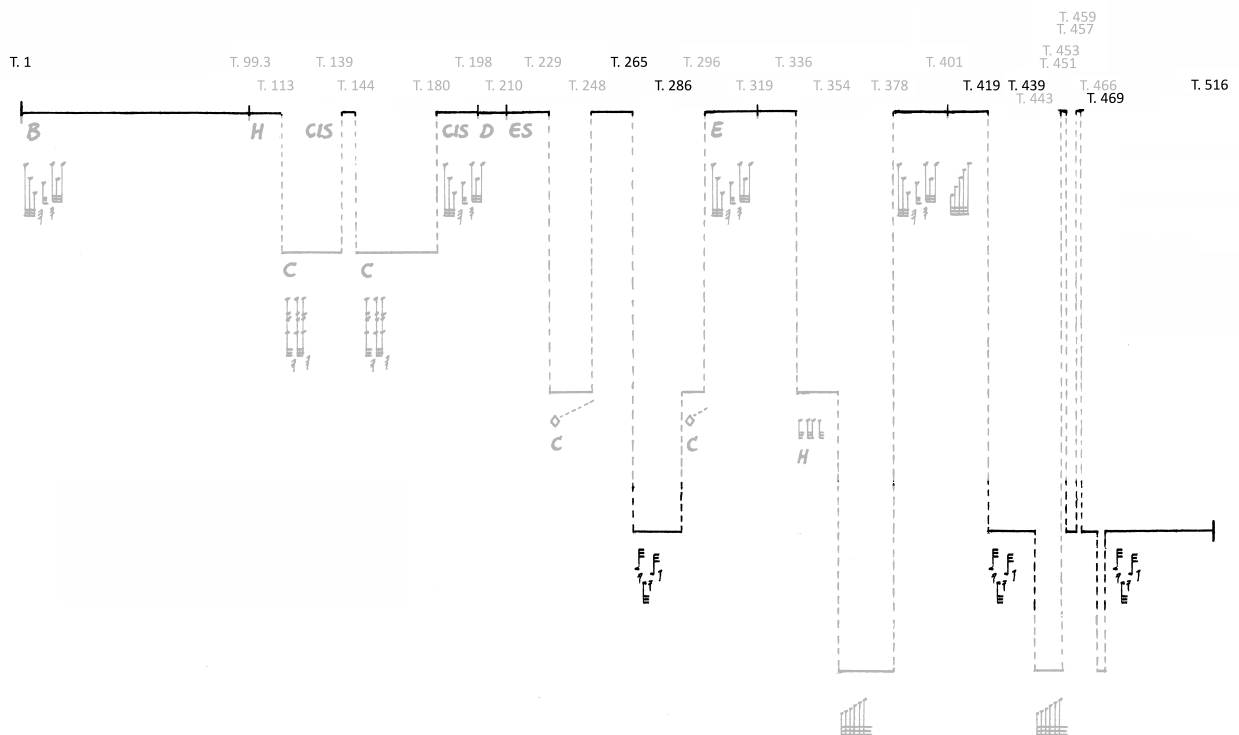
Diese Passagen fokussieren den Kernton c. Die Kaskaden des Anfangs werden gewissermaßen in einer Synchronität gefesselt, das freie Spiel der Oktavlagen und Bewegungsrichtungen ist den Streichern vorbehalten. Eine derart gefesselte Morsestruktur taucht bei den Streichern zum ersten Mal bereits in T. 8ff. auf.

In den T. 229ff. bzw. 286ff. wird das morse-artige Signal auf eine tiefe Klaviersaite übertragen (T. 229 und T. 286 C₂), auf der die Pianistin bzw. der Pianist ein Glissando ausführt – es erscheint hier gleichermaßen ein Kernton mit seinen Obertönen als Nebennoten:



In T. 336 erfolgt dieses Morsen auf dem tiefen H_2 , das hier aber nicht mehr als Flageolett artikuliert wird.

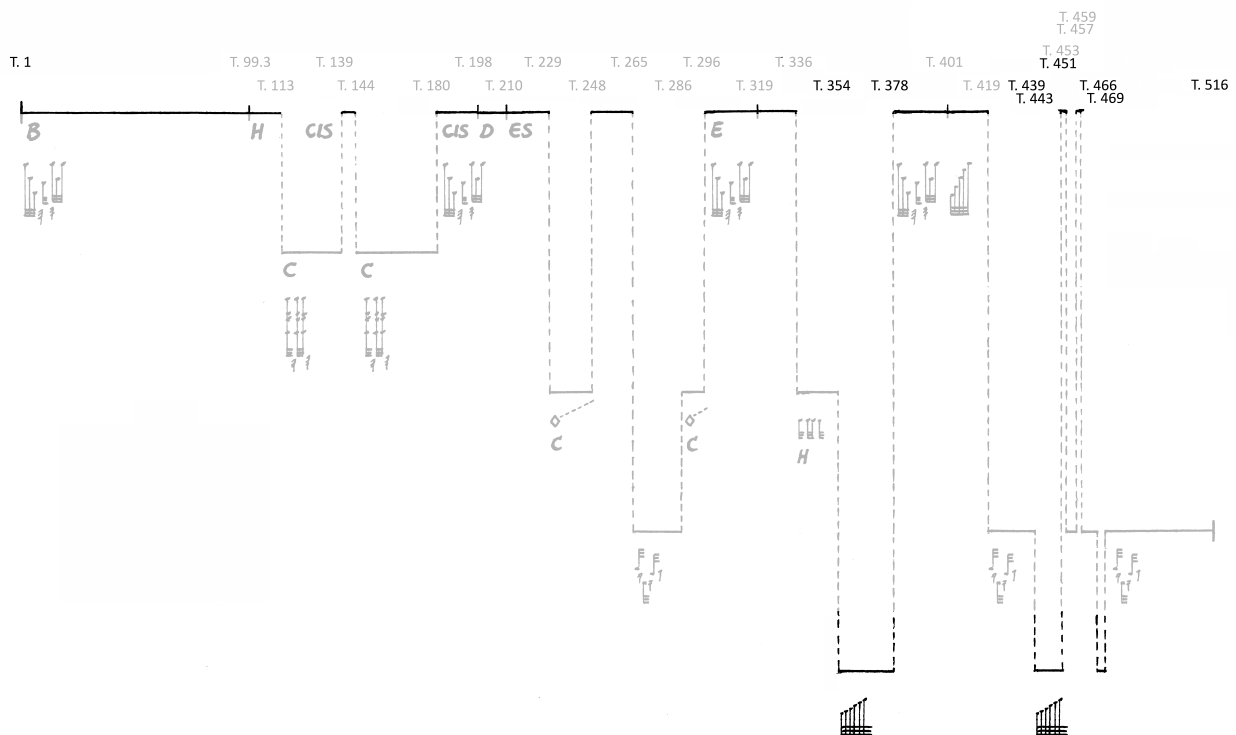
In T. 265 löst sich die durch schnelle Rhythmen geprägte Morphologie des Stückes das erste Mal in eine punktuelle Struktur auf – die maschinenartige Struktur der Kaskaden ist ausgeblendet, es bleibt das Meta-Netz des Hintergrunds der Anfangstakte übrig und wird gewissermaßen freigelegt:



Sämtliche hier erscheinenden Artikulationsformen beziehen sich auf die punktuellen »Familien« des ersten Abschnitts von *spur*. Ähnliche punktuelle Meta-Matrizen finden sich in den Abschnitten T. 419–436 und ab T. 469 bis zum Schluss. Das letzte eigenständige Element im Klavier wird von aufsteigenden »Tonleitern« repräsentiert, die in definierten Intervallabständen parallel (im Abstand von Oktaven – Quinten – Oktaven – Septimen – Quinten oder Septimen – Quartan – Nonen) gespielt werden (T. 354–378 und T. 443–451 sowie T. 466–469). Unter »Tonleitern« sind hierbei regelmäßige Aufwärtsbewegungen zu verstehen, die gelegentliche Abwärtsintervalle (Rückschritte) und dadurch punktuelle Abweichungen von der grundsätzlich aufwärts gerichteten Bewegung beinhalten:

354





Formal gesehen erweist sich der erste Abschnitt (T. 1 bis T. 99.3) als der längste zusammenhängende Abschnitt des Stückes.

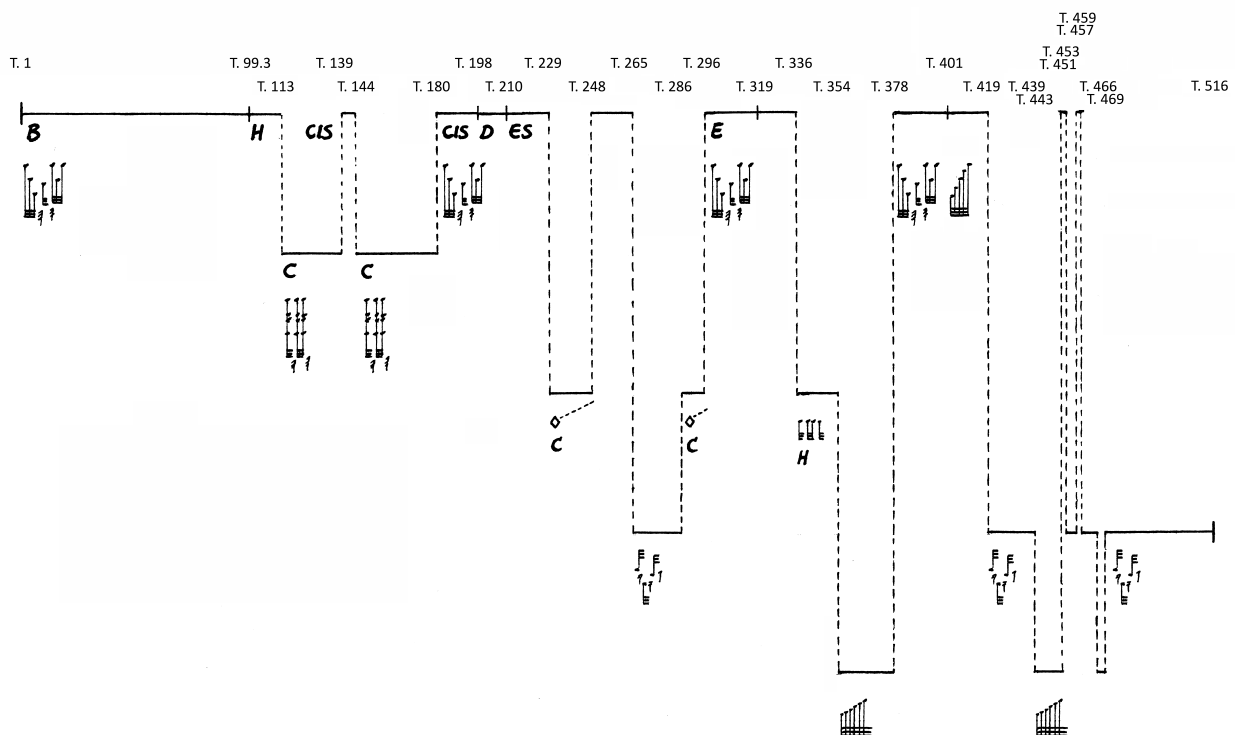
Gegen Ende wird *spur* immer stärker zersplittert, der letzte Abschnitt ab T. 469 wirkt wie eine Art Epilog, in dem die Kaskaden-Maschine des Klaviers stillgelegt ist. Gleichzeitig wirkt dieser letzte Abschnitt die eine Art Reprise des Anfangs, sind hier doch nahezu sämtliche Elemente der »Satelliten-Struktur« des Anfangs wieder vorhanden:

Takt		vgl.	Takt	
469.1	Flageolett-Pizzicato mit Nachhall		4.3	Flageolett-Pizzicato mit Nachhall
470.2	Martellato LH mit Glissando		4.3	Martellato LH mit Gliss.
473.1	Flageolett-Pizzicato mit Nachhall		4.3	Flageolett-Pizzicato mit Nachhall
474.3	Flageolett mit Crescendo		2.4	Flageolett mit Crescendo
475.4	Spannschrauben-Glissando als Modifikation des Martellato LH		4.3	Martellato LH mit Gliss.
489.2	Saltando (hier: col legno)		2.1	Saltando
490.2	Col legno getupft		1.1	Col legno getupft
500.3	Pizzicato mit Fingernagel		8.1	Pizzicato mit Fingernagel
508.4	Triller Halbflageolett		7.2	Triller Halbflageolett
	Sforzato decrescendo (hier Halbflageolett mit Glissando)		2.2	Sforzato decrescendo
...	...		...	...

Dieser letzte Abschnitt ist möglicherweise die eigentliche, ursprünglich verdeckte, hier nun freigelegte »Spur« des Stücks.

Furrers *spur* weist verschiedene formale Aspekte auf:

- + eine Kontinuität der sukzessiven chromatischen Rückung (von *B* bis *E*),
- + diskontinuierliche Strategien in Form von:
 - a. Rückgriffen bzw. doppelten Schachtelungen (T. 113 & 139 bzw. 144 & 180)
 - b. Mehrschichtigen Schnitttechniken, die durch ihre Rückbezüge eine patchwork-artige Meta-Struktur generieren,
- + eine Art symmetrischer Entsprechung zwischen dem ersten (T. 1–T. 99.3) und dem letzten Abschnitt (T. 469–T. 516), wobei der letzte Abschnitt eine quasi demaskierte Wiederholung des Anfangs darstellt.



Bezüglich der Einbettung der »Satelliten«-Objekte in den ersten 99 Takten kann vermutet werden, dass Furrer hier mit einer Art seriellen Zeitnetz⁹ arbeitet. Dieses Netz bestimmt die Zeitpunkte, an denen bestimmte Objekte, die sich im Lachenmannschen Sinne zu »Familien«¹⁰ verbinden lassen, platziert sind. Derartige Netzstrukturen sind u.a. aus der Musik Lachenmanns bekannt, wurden aber auch

⁹ Helmut Lachenmann, *Musik als existenzielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 36 und 237.

¹⁰ Ebd., S. 36.

bereits im 4. Satz von Nonos *Il Canto sospeso* nachgewiesen.¹¹

spur ist – wie zahlreiche Kompositionen Furrers – ein hochvirtuoses Stück, dessen Virtuosität aber kein bloßer Selbstzweck ist, sondern eine plausible formale Konsequenz abbildet. Furrers Musik gehört zu den seltenen Beispielen aktueller Musik, in der eine dominante, hohe kinetische Energie zu einer zwingenden Sprachlichkeit führt. Ob in *spur* die »Spur« des Anfangs (Kaskaden des Klaviers mit Korrespondenzen in den Streichern) allmählich verschwindet, oder gegen Ende – in der punktuellen Landschaft des Epilogs – erst wirklich sichtbar wird, ist eine Frage der Perspektive. So oder so steht das Prozesshafte zugunsten überraschender Momente im Hintergrund.

»Mich hat das Konstruktive schon immer angezogen. Natürlich gibt es das Spontane, das Spielerische, aber ein Spiel braucht ja auch Regeln und Konzepte. Ausgehend vom Klang immer wieder konstruktive Konzepte zu entwickeln, um noch einen Schritt weiter gehen zu können und an Grenzen zu geraten: das fasziniert mich. [...] Komponieren heißt immer: von Klängen ausgehen, Ordnungen schaffen und wieder zerstören, Transformationen entstehen lassen. Denkmodelle sind dabei immer vorhanden; die Sprache hat stets ihren Anteil am kreativen Prozess [...] Zum Beispiel arbeite ich mit Bewegungsvorstellungen. Ich verstehe sie als Bausteine, allerdings nicht im Sinne des reduktionistischen Denkens, das darauf abzielte, das Komplexen als Entwicklung aus einem Einfachen zu sehen. Es ist vielmehr die Idee, aus Gesten Modelle für Bewegungen zu abstrahieren, die dann wiederum als Folien für andere klangliche Ereignisse dienen können. [...] Bewegungsmodelle, Filter, Überlagerungen, Transformationen – alle diese Metaphern können ungemein fruchtbar sein, wenn man sie nicht als Fetisch sieht.«¹²

Beat Furrer 2000

11 Matthias Hermann, »Das Zeitnetz als seriell-mittel formaler Organisation, Untersuchungen zum IV. Satz aus *Il Canto sospeso* von Luigi Nono«, in: *Festschrift Heinrich Deppert*, hg. von Wolfgang Budday, Tutzing 2000, S. 261–275.

12 Peter Hagmann, »Modelle, Ordnungen, Transformationen – Beat Furrer im Gespräch mit Peter Hagmann«, in: *Metamorphosen*, hg. von Michael Kunkel, S. 44–45.