

bagatellen für streichquartett

(1) **ricercata**

(2) **scherzo**

(3) **lied (senza parole)**

(4) **sonatina**

Der Titel „Bagatellen“ ist keinesfalls als Verweis auf eine aphoristische Kürze dieser vier Stücke zu verstehen: er bezieht sich allein auf den – allen gemeinsamen – Ausgangspunkt, in ihnen jeweils eine einzige kompositorische Aufgabenstellung anhand elementarster musikalischer Materialien und Verfahrensweisen gewissermaßen bis zur ihrer Erschöpfung abzuarbeiten.

In **ricercata**, der ersten der Bagatellen, wird der Versuch einer Fusion scheinbar widersprüchlicher musikalischer Verfahren angestrebt, für die es zwei historische Vorbilder gibt: die relativ strenge Imitatorik polyphoner Kompositionen des 17. Jahrhunderts, die später von Johann Sebastian Bach in seinem „Musikalischen Opfer“ noch einmal aufgegriffen wird, und der weitaus älteren Tradition eines freien, solistischen Extemporierens, die auch in niedergeschriebenen „Werken“ – wohl verstanden als Improvisationsvorlagen – belegt ist. Ausgangspunkt des Stückes ist eine aufsteigende, achttönige Intervallfolge - mit vehement solistischer Attitüde vorgetragen -, die sukzessive auf immer kürzer werdende Ausschnitte ihrer selbst - als Kontrapunkt – projiziert wird, bis es zur Verschmelzung von Subjekt und Kontrasubjekt im Einzelton kommt. Dies ist möglich, weil Imitation als Sonderfall von Einstimmigkeit im Sinne eines zeitlich verschobenen Unisono verstanden wird. Strenger Kanon und homophoner Satz bilden hierbei nur die Extremwerte einer unendlich abgestuften Skala von möglichen zeitlichen Verschiebungen. Ein Ausschnitt daraus wird in **ricercata** unter Einhaltung eines rigiden konstruktiven Regimes vollständig durchexerziert.

In zweiten Stück wird die übliche Funktion des **scherzo** im klassischen Streichquartett auf den Kopf gestellt. Aus dem, die Gesamtform auflockernden, Zwischenstück wird ein massiver monolithischer Block, ein dynamisches Gravitationszentrum für den Zyklus, das die anderen drei Bagatellen satellitisch umkreisen. Das spiegelt sich auch in der inneren formalen Anlage der zweiten Bagatelle: sie beginnt mit den ephemertesten aller möglichen morphologischen Ausformungen der Grundstruktur als Trillerkette und daraus abgeleiteten Figurationen, die sich sukzessive im Trio bis auf ihren strukturellen Kern hin verdichten. Dort sind Struktur und hörbare Oberfläche eins. Ein dritter Abschnitt fungiert in bestimmter Hinsicht als Reprise. In ihm erscheinen die Materialien des ersten Abschnitts in einem neuen Licht, nachdem ihr innerer Zusammenhalt, ihre intervallische und metrische Beschaffenheit an den Tag getreten ist, und graduell unterschiedlich elaborierte Entwicklungsstufen der Grundstrukturen mit dieser in Beziehung gesetzt werden.

In **lied (senza parole)** wird das berühmte siebente Lied aus Schumanns Dichterliebe „Ich grolle nicht“ als Ausgangspunkt verwendet. Das spezifische, melodisch-intervallische, Profil der Anfangstakte wird zu Beginn des Stückes bis hin zu seinen elementarsten Bausteinen dekonstruiert und in der Folge in einem stetigen, doch nicht linearen, Prozess in ein Singen ohne Worte und schließlich in rein instrumentales Spiel transformiert. Dabei schimmert die Originalmelodie immer wieder durch die hörbare Oberfläche des scheinbar abstrakten musikalischen Verlaufes hindurch und legt dadurch im an sich nüchternen, rein prozessual definierten, Milieu Ausdrucksqualitäten frei, die ohne diese „Beleuchtung“ aus einer fremden Sphäre verborgen bleiben würden.

Die Bezeichnung **sonatina** ist keine Anspielung auf die didaktische Klavierliteratur des 18. Jahrhunderts, sondern bezieht sich auf eine ältere Tradition, in der beliebige mehrstimmige Instrumentalstücke, oft als Einleitung zu umfangreicheren Werken, Sinfonia, Sonata oder eben Sonatina genannt wurden. Ein reines Tonstück also, ohne Fremdbezug. In dieser letzten Bagatelle werden dementsprechend alle erdenklichen Ausformungen einer einfachen Viertongruppe auf die Reise durch den vollständigen, einem Streichquartett zugänglichen Tonraum geschickt, instrumentiert, indem sie unterschiedlichen Klangfarben und Spieltechniken zugeordnet werden, die Bestandteile des Motives werden entkoppelt, neu zusammengebaut, gestaucht gedehnt usw. – sprich, der gesamte kompositorische Apparat wird in Stellung gebracht, um aus einem minimalen Reservoir an Material eine größtmögliche musikalischen Vielfalt zu generieren.

Wolfram Schurig, Jänner 2021