

ensemble LUX

Beat Furrer Streichquartett Nr. 2 (1988)

Die Entstehungszeit der Streichquartette Beat Furrers erstreckt sich von 1984 bis heute. Anhand dieser exemplarischen Stücke lässt sich seine kompositorische Entwicklung in der konzentrierten Dichte des Quartetts kursorisch ableiten: Im ersten Streichquartett setzt Furrer streckenweise die freie Mobileform ein, die die Musiker*innen zu Mitgestalter*innen im Ablauf und der Reihenfolge von bestimmten Passagen macht, eine Technik, die Furrers prägender Lehrer Roman Haubenstock-Ramati entwickelt hat. Im zweiten kommt dem Geräusch eine immer größer werdende Bedeutung zu. Im dritten, dem längsten mit knapp 50 Minuten, lässt er sich auf die Struktur der Klänge ein und lässt daraus die Komposition erwachsen. Nach neuen Formen der melodischen Gestaltung sucht Furrer im rund zwanzigminütigen vierten und bislang letzten Quartett.

Allen vier Streichquartetten ist gemeinsam, so Andreas Karl, „dass sie teils radikaler als in anderen Stücken, formale Prinzipien erproben und formulieren, die Furrer über mehrere Jahre hinweg beschäftigten. Gerade wegen der klanglichen Homogenität und Vertrautheit der Streichquartettformation und ihrer Klänge gelingt es Furrer dort, diese Prinzipien in ausgesprochener Klarheit zu formulieren“.

Beat Furrer, 1954 in der Schweiz geboren, lebt und wirkt seit seinem Studium in Österreich. Er ist Mitbegründer des Klangforum Wien, das er viele Jahre geleitet hat, und war von 1991 bis zu seiner Emeritierung 2023 Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Graz. Gemeinsam mit Ernst Kovacic gründete er in Graz die internationale Ensemble- und Komponistenakademie für zeitgenössische Musik impuls.

beatfurrer.com

Olga Neuwirth Akroate Hadal (1995)

Olga Neuwirth Settori (1999)

Vom Aufrauen der Klänge. Notizen zu Olga Neuwirths Kammermusik

Olga Neuwirths Musik steckt voller Verschiebungen, Brüche, Deformationen und assoziativer Bezüge. Ausgangspunkt ihrer Arbeiten sind Klang-, Bild- und Sprachmaterialien verschiedenster Herkunft und Beschaffenheit, die sie verbindet, ohne deren jeweilige Eigenschaften einander anzugleichen. Meist geprägt durch unvorhersehbare Formverläufe, in denen sich die Musik wie in einem Prozess organischen Wuchern verästelt, erweist sich das Komponierte als Abbild dieser heterogenen Ausgangsmaterialien. Zu ihnen gehört auch der spezifische Umgang mit den Musikinstrumenten, deren Klangfarben die Komponistin meist mittels ungewöhnlicher Stimmungen und Präparationen manipuliert, um auf dieser Grundlage vielfältig differenzierte Klangsituationen entwickeln zu können. Es genügt nicht, dieses Aufrauen von Klängen als Verweigerungshaltung

gegenüber dem konventionellen Schönklang anzusehen; vielmehr artikuliert sich darin auch ein Bedürfnis, das im Verborgenen ruhende Potenzial der Klangerzeuger auszuschöpfen, es für das Komponieren nutzbar zu machen und so auf der Basis ungewöhnlicher Arten der Klangproduktion Ausdrucksmittel für die Formulierung zeitgemäßer musikalischer Sprachgestalten zu gewinnen. Obgleich die Komponistin ihr Vokabular immer wieder auf Generierungsprozesse zurückführt, die am Klang- und Resonanzverhalten der benutzten Instrumente ansetzen, lässt sich das Verfahren an den Kammermusikbesetzungen, insbesondere an den für Streicher komponierten Werken, am deutlichsten nachvollziehen.

Für den Titel ihres Streichquartetts *Akroate Hadal* (1995) wählte Olga Neuwirth - wie zuvor in der Ensemblekomposition *Vampyrotheone* (1994/95) - den Bezug zu Vilém Flussers und Louis Becks Beschreibung eines fiktiven, krakenähnlichen Tiefseewesens mit dem Namen „Vampyrotheutis Infernalis“. Nicht allein diese Titelgebung verdankt sich der Anregung durch die kleine Abhandlung der beiden Kulturphilosophen; darüber hinaus wird das bezeichnete Fabeltier auch zur Chiffre für die Musik selbst und ihre Klanggestalten. Denn wie den Mitgliedern der Gattung „Vampyrotheutis“ eine skelettlose Beweglichkeit und die Vorliebe für hemmungsloses Verschlingen zukommt, erinnert das Streichquartett an einen sich windenden Organismus, der die von ihm hervorgebrachte Musik wieder in sich einzusaugen und förmlich zu verschlingen scheint. Am Anfang des Werkes dominiert der Klang von Streichersaiten, die mit Papierhalte- und Büroklammern präpariert sind; an die Stelle konventioneller Klangproduktion tritt ein umfassendes Repertoire ungewöhnlicher Klangerzeugungsarten und Spieltechniken, das die Komponistin zur Schaffung präzise durchgehörter Geräuschklänge einsetzt, so dass der Instrumentalklang von innen heraus aufgebrochen wird. Zu diesen rauhen Oberflächen des Klangmaterials gesellen sich plötzliche Richtungswechsel der Musik, in denen sich die ungewöhnlichen formalen Aspekte von Olga Neuwirths Kompositionen - die abrupten Schnitte, Überlagerungen und raschen Kontrastierungen sowie die Heterogenität der verschiedenen Klangmischungen - zu erkennen geben.

Ganz ähnliche Klangeindrücke prägen auch Olga Neuwirths zweites Streichquartett *settori* (1999): Wie in *Akroate Hadal* wird der Hörer von einem wirbelnden Klangfluss mitgerissen und von einer Überraschung in die nächste gezogen. Doch nicht nur in ihrer Wirkung ähneln sich beide Werke: Der italienische Titel *settori* (Ausschnitte) ist durchaus wörtlich zu verstehen, da das Material des jüngeren Stücks dem älteren Quartett entstammt. Die Komponistin macht es hier erneut zum Gegenstand ihrer kompositorischen Auseinandersetzung, indem sie verschiedene Aspekte konsequent weiterdenkt und dabei an all jene charakteristischen Elemente anknüpft, die bereits den musikalischen Verlauf von *Akroate Hadal* bestimmen. Doch nur an ganz wenigen Stellen - so im ersten Takt und am Ende der *settori* - wird das Ausgangsmaterial unverändert übernommen. Solche raren Augenblicke fungieren dann als interne Verweise auf den Ursprung einer Musik, deren heimlicher Bezugspunkt dem Hörer ansonsten verborgen bleibt. Denn normalerweise sind die Klänge von *settori* bereits konzipierte Weiterentwicklungen, in denen die zurückliegenden Klangmomente unter neuen Blickwinkeln betrachtet werden. Sie bilden so einen musikalischen Kommentar zum älteren Werk, eine neue Lesart, in der die Streichertexturen auf andere Weise entfaltet sind.

Thomas Wally 15 Miniaturen (2024)

In meinem neuen Streichquartett „15 Miniaturen“ laufen drei Inspirationsstränge zusammen: Erstens das Streichquartett-Schaffen Arnold Schönbergs, zweitens einige weitere Kompositionen für Streichquartett (und Streichtrio), die von Komponist*innen mit Bezug zu Wien und zum Judentum geschaffen wurden und drittens meine eigenen Bagatellen, die 2024 bereits mehr als 20 Jahre alt sind. Die Idee der Miniaturform ist natürlich unter anderem ein Rückgriff auf meine eigenen 4 Bagatellen aus dem Jahr 2003; in diesen neuen 15 Miniaturen wird nun – auf verschiedenste Art und Weise – auf insgesamt 15 Werke anderer Komponist*innen Bezug genommen, allerdings nicht, wie es naheliegend scheinen würde, dass pro Miniatur ein bestimmtes Werk als Inspirationsgrundlage dient. Die 15 Werke anderer Komponist*innen sind einerseits autobiographisch bedingt, da das ensemble LUX 2022 einen Zyklus in der Synagoge Or Chadash spielte, wo Werke von Komponist*innen mit Bezug zum Judentum und zu Wien vorgestellt wurden. Schon damals entstand die Idee, ein „Metawerk“ zu komponieren, das diese knapp 100 Jahre spezieller Musikgeschichte reflektieren sollte. Die KomponistInnen und Werke, die damals gespielt wurden, sind (in chronologischer Reihenfolge): Erwin Schulhoff, 5 Stücke (1923); Alban Berg, Lyrische Suite (1926); Arnold Schönberg, Streichquartett Nr. 3 (1927); Alexander von Zemlinsky, Streichquartett Nr. 4 (1936); Roman Haubenstock-Ramati, Ricercari (1948/78); György Ligeti, Métamorphoses Nocturnes (1953-54); Alfred Schnittke, Streichtrio (1985); Olga Neuwirth, Akroate Hadal (1995) und Settori (1999) sowie Luna Alcalay, relatif à la sonorité (1998). Dass die Bezugnahme zum Judentum durchaus in keinem engen Sinn verstanden werden darf, zeigt das Auftauchen der Namen Alban Berg und Alfred Schnittke. Die Liste dieser 10 Werke wird vergrößert um 5 weitere Kompositionen: nämlich die weiteren drei (zu Lebzeiten veröffentlichten) Streichquartette von Arnold Schönberg – das Streichquartett Nr. 1 (1904/1905), das Streichquartett Nr. 2 (1908) und das Streichquartett Nr. 4 (1936), weiters das 2. Streichquartett (1968) von György Ligeti und das String Quartet (1995) von Chaya Czernowin. Die Bezugnahme auf diese 15 Werke erfolgt auf verschiedenste Art und Weise. Im Sinne einer allgemeinen Theorie der musikalischen Bezugnahme würde ich drei unterschiedliche Hauptmöglichkeiten der musikalischen Bezugnahme voneinander trennen: 1) Die wörtliche Bezugnahme, 2) die kompositionstechnische Bezugnahme und 3) die formale Bezugnahme. Unter Punkt 1) fällt natürlich die einfachste Form, das Zitat. Das Zitat ist zwar von der Idee her einfach, kompositorisch sinnvoll aber nicht so einfach umzusetzen: Soll doch das Übernommene nicht als Fremdkörper erscheinen, sondern sich wie bei einer Transplantation komplett in das neue Gewebe einfügen. Verwandt mit dem Zitat ist die Anspielung oder die Imitation. Unter Punkt 2) kann man sich die Übernahme einer bestimmten Kompositionsmethode vorstellen: zB. die Idee des Klangfarbenkanons wie zu Beginn des 2. Satzes des 2. Streichquartetts von György Ligeti oder auch das Komponieren von horizontalen Symmetrien wie in Luna Alcalays relatif à la sonorité. Die formale Bezugnahme ist nicht streng von Punkt 2) zu trennen, hier könnte man das Erschaffen eines Stückes mit der „Scherbentechnik“ von Chaya Czernowins String Quartet nennen. Wie schon eingangs erwähnt wird auch Bezug genommen auf mein erstes Streichquartett, die 4 Bagatellen, die mit dem Jahr 2023 zwanzig Jahre alt wurden. Pro Miniatur dient mindestens ein Werk als Inspirationsgrundlage: es können aber natürlich auch

mehrere Werke sein, die – in welcher Form auch immer – in bzw. „hinter“ diesen kurzen Stücken wirken.

Die Komposition der 15 Miniaturen wurde gefördert vom SKE-Fonds, der Stadt Wien und vom BMKOES.

(Thomas Wally)

thomaswally.com