

**Alexander Stankovski**

## **Der Komplexismuskomplex**

**Die erfinderischen Kerker des Brian Ferneyhough**

erschienen in: wespennest 110, 17.03.1998

Der professionelle Musikjournalismus ist rastlos auf der Suche nach neuen Trendbegriffen. Von "Serialismus" über "Aleatorik", "Minimalismus", "Spektralismus", "neuer Einfachheit", "Neo-Romantik" bis hin zur "Postmoderne" sind alle Schubladen weit geöffnet, um Kompositionen samt ihren Urhebern möglichst schnell und zuverlässig darin verschwinden zu lassen. Kein Wunder also, wenn die Diskussion über Etikette irgendwann die Beschäftigung mit den solcherart endgelagerten Stücken ersetzt.

"New Complexity" hieß die anfang der neunziger Jahre wohl am ausführlichsten debattierte neue Schublade, die man neben einigen seiner Landsleute vor allem dem 1943 in Coventry geborenen Brian Ferneyhough zuwies, und in der es sich bald auch ein paar seiner Schüler bequem machten. Mittlerweile hat sich die publizistische Aufregung gelegt: übrig bleiben Kompositionen, die auch ohne zeitgeistige Verpackung zum Interessantesten gehören, was die Musik unserer Zeit zu bieten hat.

Man kann Ferneyhough als den Erben der seriellen Avantgarde der fünfziger Jahre bezeichnen, der das Paradigma der Aufspaltung eines Tones in einzelne Parameter (Frequenz, Dauer, Artikulation etc.) und deren reihenmäßige Durchorganisation am konsequentesten weitergedacht, ausgedehnt und in ihrer Widersprüchlichkeit ins Extrem getrieben hat. An die Stelle des Ideals der alle Ebenen einer Komposition nach ein und demselben Prinzip regelnden Konstruktion tritt in seiner Musik die Diskrepanz und Mehrdeutigkeit der einzelnen Schichten, ihre bis zur gegenseitigen Zerstörung führende Interferenz. Strukturelle Unvereinbarkeiten schaffen Raum für die Subjektivität des Komponisten, der angesichts von ihm selbst inszenierter Widersprüche eingreifen *muss*: Ausdruck wird nicht a priori gesetzt, ist nicht beliebig abrufbar durch emotional aufgeladene Vokabel, die "vom Herz zu Herzen gehen" - oder auch nicht -, sondern entsteht als spontane Reaktion des Komponisten innerhalb eines dicht gewobenen Netzes kompositorischer Zwänge. Ausdruck resultiert aber auch aus den durch ebendiese Zwänge freigesetzten Energien im Material selbst: jeder Augenblick wird als Schnittpunkt gleichzeitig auf musikalische Objekte einwirkender Kräfte aufgefasst, die einander verstärken oder auslöschen und diese Objekte je nach deren Widerstandskraft verändern, verzerren oder zerstören. Der einzelne Moment ist dem Fluss der Ereignisse untergeordnet: "Was ist letzten Endes 'Expression'? Sie ist eine Art Übergang von einem Zustand zu einem anderen, in dem weder der Anfang noch das Ende von primärer Wichtigkeit sind, sondern eher das 'nicht länger' und 'noch nicht', von denen sie *geprägt* werden."<sup>1</sup> Ferneyhoughs Musik ist ein musikalischer Diskurs insofern, als dass nicht mehr oder minder auratische Einzelelemente im Zentrum stehen, sondern ausschließlich die Vektoren, die sie miteinander verbinden. Folgerichtig besteht Ferneyhough auf der stilistischen Homogenität eines Kunstwerkes - was ihm von einigen Kritikern auch prompt als Konservativismus angekreidet wird. Dabei wird großzügig übersehen, dass hier auf höchst durchdachte und unmittelbar wahrnehmbare

<sup>1</sup> Brian Ferneyhough: Il Tempo della Figura, in: Musiktexte 36, Köln, 1990

Weise ein Grundproblem der neuen Musik zu lösen versucht wird, das sich seit dem Zusammenbruch der harmonisch-funktionalen Tonalität immer wieder aufs neue stellt: Zusammenhang zu schaffen, ohne alte Muster zu reproduzieren. Die in tonaler Musik so reichhaltigen Wechselwirkungen zwischen Vorder- und Hintergrund, zwischen konkreten Gestalten und den sie gestaltenden übergeordneten Kategorien (Harmonik, Form, Metrum) kann man unter geänderten Bedingungen bei Ferneyhough wiederfinden - freilich mit dem Unterschied, dass sich die einzelnen Komponenten nicht zu einem harmonischen Ganzen zusammenschließen, sondern im Gegenteil auf Konflikt angelegt sind.

Die dialektische Spannung zwischen strenger Vorstrukturierung und intuitiver Auskomponierung prägt bereits die *Sonatas* für Streichquartett von 1967. Das Stück war ursprünglich nach dem Vorbild von Henry Purcells Gambenfantasien als Folge längerer Stücke konzipiert, die nachträglich in kurze Fragmente aufgespaltet und durch Überleitungen, Vorwegnahmen oder Reminiszenzen erweitert wurden, sodass ein einziger 40-minütiger Satz entstand, dessen 24 Abschnitte sich auf der Grundlage gemeinsamer Ausgangsmaterialien wechselseitig ergänzen, kommentieren oder widersprechen.

*Carceri d'Invenzione* - auch der Piranesis berühmter Kupferstichserie entlehnte Titel von Ferneyhoughs bis jetzt umfangreichstem Projekt deutet diese Dualität an (er lässt sich sowohl mit 'imaginäre Kerker' als auch mit 'Kerker der Erfindung' übersetzen). Das den siebenteiligen Zyklus eröffnende Piccoloflöten solo *Superscriptio* repräsentiert ihren 'automatisierten' Pol - es ist selbst für Ferneyhoughs Verhältnisse äußerst streng konstruiert. In der den Zyklus abschließenden Komposition *Mnemosyne* für Bassflöte und Zuspieldband (siehe Abb.) ist bereits die Wahl der Mittel Ausdruck eines Spannungsverhältnisses, das sich im Lauf des Stückes umdreht: am Anfang steht dem Instrumentalisten eine große Vielfalt an Tönen und Intervallen zur Verfügung, die vom Band durch ein immer engmaschigeres Netz von Akkorden nach und nach eingeschränkt wird. Die Solostimme wird gleichsam "eingekerkert", bis sie am Schluss nur mehr die Akkorde des Bandes verdoppelt.

Ferneyhoughs Konzept der auf formale Fluchtpunkte zulaufenden Vektoren ist in *Carceri d'Invenzione III* vielleicht am leichtesten nachvollziehen: drei Schlagzeuggruppen lösen mit einzelnen Impulsen verschiedene Ereignisse eines fünfzehnköpfigen Bläserensembles aus. Im selben Maß, in dem diese drei voneinander unabhängigen Triggerschichten dichter werden, spalten sich die Bläser in immer kleinere Gruppen, bis der anfängliche Gegensatz zwischen Schlagzeugimpulsen und Bläserlinien in einer quasi chaotischen Textur weitgehend aufgelöst erscheint. Sobald die Schlagzeuger ihre maximale Dichte erreicht haben, erfolgt ein Schnitt und das Stück endet überraschend. Gerade bei dieser Partitur kann man sich der unmittelbar gestischen Wirkung kaum entziehen - die Wucht der aufeinanderprallenden Kraftlinien lässt an Varèse denken, wie überhaupt durch Ferneyhoughs dekonstruktivistisches Weiterdenken serieller Ansätze neue Berührungspunkte mit traditionellen Konzepten wie Expressivität, Geste, ja sogar thematischer Arbeit entstehen. Überdies ist sein Œuvre voll von indirekten Anspielungen auf die Tradition vor allem der Moderne (Bezüge zu alter Musik wie in den *Sonatas* bilden die Ausnahme): im Violinkonzert *Terrain* wird der Solopart von einem Ensemble aus sieben Bläsern und einem Kontrabass begleitet - die Besetzung von Varèses *Octandre*; die *Etudes Transcendentales* (Titel übrigens von Franz

Liszt) stehen in der mit Schönbergs *Pierrot Lunaire* beginnenden und sich mit Boulez' *Marteau sans maître* fortsetzenden Traditionslinie zyklischer Werke für Solostimme und gemischte Kammerensembles, bei denen die Instrumentenzusammenstellung von Satz zu Satz wechselt - eine zusätzliche Referenz ist die Kombination von Flöte und Singstimme, die schon Boulez als versteckte Anspielung auf Schönberg von diesem übernahm. Deutlich auf den *Pierrot* bezogen ist auch *On Stellar Magnitudes*, dessen Text der Komponist selbst verfasst hat: Sternennamen dienen als Grundlage strukturell und assoziativ zusammenhängender Wortkonstellationen, die in einer Abfolge unstabiler, sich ständig transformierender "winziger Opernszenen" am Zuhörer vorbeiziehen. Die Diskrepanz zwischen der unvorstellbaren Größe stellarer Objekte und ihrer elliptisch-miniaturhaften Darstellung läßt einen ironischen Unterton hörbar werden - dabei ebenfalls an den großen Vorgänger erinnernd. Am offensten mit der Musikgeschichte angelegt hat sich Ferneyhough in seinem *Vierten Streichquartett*, auf das durch die Hinzunahme eines Soprans eines der zentralen Werke des 20. Jahrhunderts seinen Schatten wirft: Schönbergs *Zweites Streichquartett op.10* von 1908, das den Übergang von der harmonischer Tonalität zur sogenannten Atonalität markiert. War bei Schönberg die Einführung der Singstimme die Konsequenz aus der während des Kompositionsprozesses zerfallenden Tonalität - der Text als nunmehr wichtigstes zusammenhangstiftendes Element - treibt Ferneyhough die schon in den *Stellar Magnitudes* begonnene Dissoziation der Text- und der Musikebene noch weiter. Die von dem Amerikaner Jackson Mac Low erstellten Dekonstruktionen von Ezra Pounds *Pisan Cantos* bieten nur mehr silbenweise semantisch Deutbares; jede Möglichkeit, die Musik als den Text ausdeutende Verdopplung aufzufassen, sind von vornherein eliminiert.

Für den Interpreten ist die Begegnung mit einer Partitur Ferneyhoughs zunächst ein Schock. Die Menge an gleichzeitig zu verarbeitenden Anweisungen, stellenweise die Unmöglichkeit, sie exakt zu realisieren, stellen auch mit neuer Musik vertraute Musiker oft genug vor unlösbar scheinende Probleme. Ferneyhoughs Musik wird wohl auch in Zukunft auf einen verhältnismäßig kleinen Kreis von Interpreten beschränkt bleiben wird, die willens und fähig sind, sich ihren enormen Schwierigkeiten zu stellen. Aber "wenn die Partitur als ein ständiges 'Zeichen' des Werkes, dessen notierte Form sie ist, verstanden werden kann, ist jede Aufführung, die einen bewußten Versuch unternimmt, diese Partitur zu realisieren, eine gültige Interpretation. (...) Das Kriterium für ästhetisch adäquate Interpretationen liegt in dem Ausmaß, in dem der Interpret technisch und geistig fähig ist, die Anforderungen von Treue zu erkennen und zu verkörpern (*nicht* Genauigkeit). Es ist keine Frage von 20 oder 99 Prozent 'der Noten'; es hängt alles davon ab, wonach gefragt ist."<sup>2</sup>

Die auch bei traditioneller Musik fiktive Kongruenz zwischen Notentext und seiner Realisierung ist bei Ferneyhough schon durch das Notenbild aufgekündigt. Verlangt ist nicht die exakte Realisierung eines exakt nicht reproduzierbaren Textes, sondern die Bemühung des Interpreten, Schwierigkeiten zu überwinden, die ihn an die Grenzen seiner Leistungsfähigkeit treiben. Die so unter Zwang freiwerdende Energie ist ein weiterer Aspekt von Ausdruck, und zwar der für den Zuhörer am unmittelbarsten wahrnehmbare.

---

<sup>2</sup> Brian Ferneyhough: Was heißt und zu welchem Ende dient Komplexität? in: Musiktexte 35, Köln, 1990

**Brian Ferneyhough**

*Second String Quartet-Adagissimo-Third String Quartet-Sonatas*

Arditti String Quartet

Wotre Music/Montaigne WM 334

*La chute d'Icare-Superscriptio-Intermedio alla Ciaccona-Etudes*

*Transcendentales-Mnemosyne*

Armand Angster (Klarinette), Irvine Arditti (Violine), Brenda Mitchell (Sopran),

Harrie Starreveld (Flöte); Nieuw Ensemble/Ed Spanjaard

ETCETERA KTC 1070

*Prometheus-La chute d'Icare-On Stellar Magnitudes-Superscriptio-Carceri*

*d'Invenzione III*

Luisa Castelloni (Stimme), Ernesto Molinari (Klarinette), Félix Renggli (Flöte);

Ensemble Contrechamps/Giorgio Bernasconi, Zsolt Nagy, Emilio Pomàrico

ACCORD 205772

*Fourth String Quartet-Kurze Schatten-Trittico per G.S.-Terrain*

Magnus Andersson (Gitarre), Irvine Arditti (Violine), Arditti String Quartet,

Brenda Mitchell (Sopran), Stefano Scodanibbio (Kontrabass); Asko

Ensemble/Jonathan Nott

Auvidis/Montaigne MO 782029

Auvidis/Montaigne und ACCORD werden in Österreich durch Extraplatte,

ETCETERA durch die Handelsagentur A. Lange vertrieben.