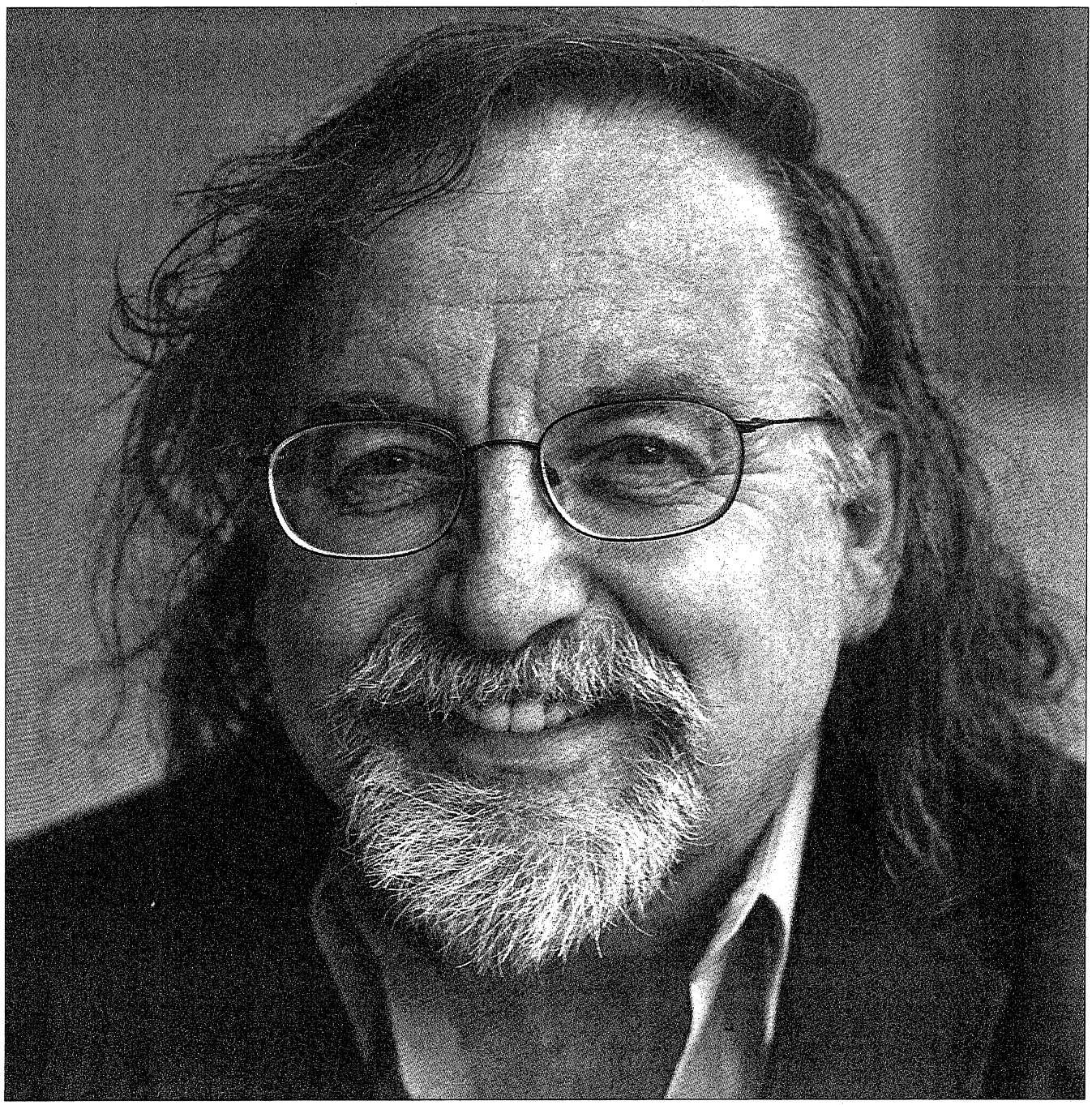
Musik-Konzepte
140

Neue Folge
Herausgegeben
von Ulrich Tadday

Brian Ferneyhough

IV/2008
edition text+kritik



MUSIK-KONZEPTE Neue Folge
Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 140
Brian Ferneyhough
April 2008

ISSN 0931-3311
ISBN 978-3-88377-918-8

Wissenschaftlicher Beirat

Ludger Engels (Berlin, Regisseur)
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)
Birgit Lodes (Universität Wien)
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)
Georg Mohr (Universität Bremen)
Wolfgang Rathert (Universität München)

Der Abdruck der Notenbeispiele bzw. Abbildungen erfolgt mit
freundlicher Genehmigung der Edition Peters GmbH

Die Reihe MUSIK-KONZEPTE erscheint mit vier Nummern im Jahr.
Die Hefte können einzeln oder im vergünstigten Abonnement bezogen werden.
Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres
für den folgenden Jahrgang möglich.

Die Hefte 1 bis 122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden
von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung
oder über den Verlag.

Preis für dieses Heft € 18,--

Umschlagentwurf: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Porträt Brian Ferneyhough (Fotografin: Charlotte Oswald)

Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden
Druck und Buchbinder: Memminger MedienCentrum, Memmingen
© edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG
Postfach 80 05 29, D-81605 München

Informationen über alle Bücher des Verlags im Internet unter
www.etk-muenchen.de

Musik-Konzepte Neue Folge 140

Brian Ferneyhough

Vorwort 3

Ferdinand Zehentreiter
Jenseits des »Alterns der neuen Musik«
Ausdrucksästhetische Korrespondenzen zwischen
Theodor W. Adorno, Claude Lévi-Strauss und
Brian Ferneyhough 4

Lois Fitch
Brian Ferneyhoughs Ästhetik der »Figur« 19

Brian Ferneyhough
Il Tempo della Figura (1984) 32

Brian Ferneyhough
Parallele Universen (1993) 42

Claus-Steffen Mahnkopf
Brian Ferneyhough: *La terre est un homme* 51

Cordula Pätzold
»... die meisterliche Entfaltung von Schichtenaufbau
und Perspektive ...«
Organisationsstrukturen in *Carceri d'Invenzione* 70

Frieder Reininghaus
Elaborierter Komplexismus
Brian Ferneyhoughs *Shadowtime* 89

Claus-Steffen Mahnkopf

Brian Ferneyhough: *La terre est un homme*

fer – ney – hough
fer – hough – ney
ney – fer – hough
ney – hough – fer
hough – fer – ney
hough – ney – fer[1]

Diese Partitur ist die außergewöhnlichste, die ich überhaupt kenne. Ich vergesse nicht jene Kompositionsstunde, in welcher Ferneyhough mir die bis dahin noch nicht veröffentlichte Partitur zeigte, mit ihrer extrem dichten Polyphonie, ihren Dutzenden von Systemen, ihrer manisch perfekten Handschrift. Bald drei Jahre habe er daran gesessen, geschrieben, kalligrafiert, allein die kompakteste Taktgruppe habe Wochen gebraucht. Ich, der Schüler, war erschlagen. Der Komponist legte die Kassette ein, und ich hörte dieses Orchesterwerk, das, ohne dass ich viel verfolgen konnte, einen ungemein intensiven Eindruck hinterließ, und nicht nur wegen des tellurischen Endes. Später schenkte mir der Verlag eine Partitur, die ich mit der Aufnahme vergleichen konnte.

Dieses Werk ist weitgehend vergessen. Mir ist keine Aufführung in den letzten 20 Jahren bekannt. Die Retrospektiven der Orchestermusik des 20. Jahrhunderts haben dieses Werk, diesen Komponisten übersehen. Dabei hätte Claudio Abbado, der es meisterhaft in London dirigierte, das Werk bei den Berliner Philharmoniker durchsetzen können. Denn gerade diese so anspruchsvolle Komposition bedarf einer Präzision, einer Klangkultur und einer Probendisposition, deren nur die allerbesten Orchester mächtig sind. Es gibt keine CD-Aufnahme, und die Partitur ist alles andere als erschwinglich. Weil ich indessen *La terre est un homme* für einen Meilenstein, ein Meisterwerk halte, sei es hier vorgestellt.[2]

Der Zugang zu diesem Werk »for large orchestra« ist ein langwieriger: mehrmaliges Hören, immer wieder über eine lange Zeit verteilt; intensives Partiturstudium, schieres Lesen, fast die Arbeit mit einer Lupe; möglich, wenn auch

1 Permutationsspiel auf einem der unzähligen Skizzenblätter zu *La terre est un homme* (Paul Sacher Stiftung, Basel). Alle nicht nachgewiesenen Zitate entstammen den Skizzen.

2 Ich habe an anderer Stelle (»Brian Ferneyhough«, in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007) eine allgemeine Einschätzung des Komponisten vorgenommen. Ihrer enthalte ich mich an dieser Stelle – zugunsten der Musik, dieses einen Werks.

nicht notwendig, die Sichtung des Skizzenmaterials; Vergleich mit Ferneyhough-Werken von *Firecycle Beta* bis zum Carceri-Zyklus; die Vertrautheit mit den Werken des chilenischen Surrealisten Matta hilft.

Das Werk beginnt mit einem Fast-Tutti; die ausgesprochen große Gruppe der Zusatzinstrumente (zwei Harfen, Klavier, Celesta, Cembalo, Cymbalom, Gitarre) ist noch ausgespart. Sieht man von den Streichern ab, ist der Klangaufbau regelrecht ökonomisch: Die Bläser halten Akkord- bzw. Derivattöne (Abb. 1), an deren Ende kleinere Figuren angehängt sein können – nur die vier Hörner spielen gleich zu Beginn, wie eine Antizipation des weiteren Verlaufs, »ben marcato« eine polyphone Schichtung von rhythmisch versetzten Viertonfiguren in mittlerer Lage. Die Schlaginstrumente, vor allem die Pauken, artikulieren jeweils den Beginn der unterschiedlich langen Takte (4, 5, 7, 5 Achtel etc. im Tempo ♪ = 56, »Molto giusto«).

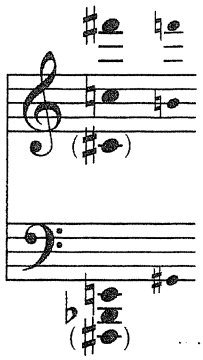


Abb. 1: Harmonische Disposition zu Beginn (eingeklammert: Streicher; kleine Noten: Sekundärtöne)

Die eigentliche Herausforderung bilden die Streicher. Betrachten wir näher die ausgesprochen durchartikulierte Stimme der zweiten Violine:

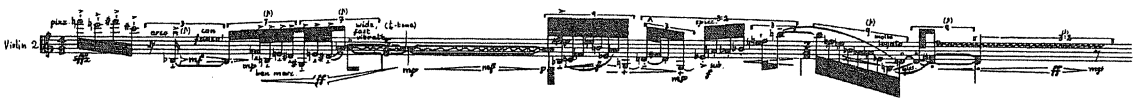


Abb. 2: Zweite Violine, T. 1–3

Auf das Pizzikato-Initialmotiv folgt eine »con fuoco«-Linie mit einem leicht abschwellenden tiefen Ton, der mit einer Gruppe von »ben marcato« artikulierten Septolenzweiunddreißigsteln beantwortet wird, die in den zweistimmig artikulierten Ton der leeren zweiten Saite mit gleichzeitigem »wide, fast vibrato (1/4-tone)« auf der *D*-Saite mündet, der über *mp* und *mf* ins Piano führt. Sofort ergänzt eine Novenolenfigur mit zwei integrierten Linke-Hand-Pizzikati die anfängliche Halbphrase (in den Skizzen steht zusätzlich: »con bravura«). Eine Spiccato-Figur im Forte führt zum Höhepunktston *h"*, von dem aus, »molto legato«, eine Linie bis zum tiefsten Ton der Geige herabstürzt, von dem aus ein Glissando eine große Septime nach oben führt (währenddessen die

leere dritte Saite mitartikuliert wird), wo ein Triller – als Analogon zum Viertelton-Vibrato in T. 2 – die Phrase, an- und abschwellend, zu Ende führt.[3] Diese Stimme ist derart ausdifferenziert, dass sie aus einem Streichquartett, ja aus einem Solostück stammen könnte. Es bedarf weniger Fantasie, zu ersinnen, wie eine Musik, die so beginnt, weitergehen könnte. Als Ausgangsmaterial reichte dieser Anfang bewusst karg Komponierenden für einen ganzen Zyklus. Nicht jedoch Ferneyhough. Denn während die zweite Geige diese Stimme spielt, verhalten sich die übrigen 21 Geigen und die je zehn Bratschen und Celli ganz ähnlich: Sie alle spielen auf diese Weise ausdifferenzierte Linien, jede rhythmisch, diastematisch, spieltechnisch, dynamisch, kurz: morphologisch unterschiedlich. Vollständige 42-stimmige Polyphonie. (Die acht Kontrabässe, von einem *sffffz*-Bartók-Pizzikato auf der Eins des ersten Taktes abgesehen, schweigen bzw. artikulieren jeweils die Eins der Takte mit neuen Studienziffern.[4]) In den Skizzen steht zu diesem Streicherblock: »Furioso possibile«.

Jeder, der komplexistischer Musik ihre mangelnde Sinnhaftigkeit anbeckmessern möchte, hätte bei dieser ersten Partiturseite von *La terre est un homme* leichtes Spiel. Allein, dieser Beginn *muss* so beschaffen sein. Solche hypertrophe Polyphonie ist kein Selbstzweck. Dem Komponisten geht es um »absolute unorder and total control with which the piece begins«[5]. Entscheidend ist nicht der Kontrast zum eher flächigen Bläsersatz, sondern der Prozess, der bis T. 22 (mit Auftakt) reicht und die totale Polyphonie sukzessive in eine einzelne, homorhythmische Gestalt überführt (sukzessiv durch Angleichung der Linien in Rhythmus und Texturqualität, später wörtlich colla parte). Wer einen solchen Prozess will (ich kenne keinen vergleichbaren in der Neuen Musik), darf die Konsequenz eines solchen multi-polyphonen Beginns nicht scheuen, für den mir kaum ein anderer Vergleich als der mit Tallis' Motette *Spem in alium* einfällt, deren massivste Stellen freilich in einfache Dreiklangsharmonik umschlagen. Ferneyhough hingegen will einen solchen Umschlag

3 In den Skizzen steht ein alternativer Fortgang, der in der Reinschrift zugunsten einer »durchlöcherten«, mithin die Phrasen durch Pausen besser voneinander absetzenden Setzweise aufgegeben wurde:

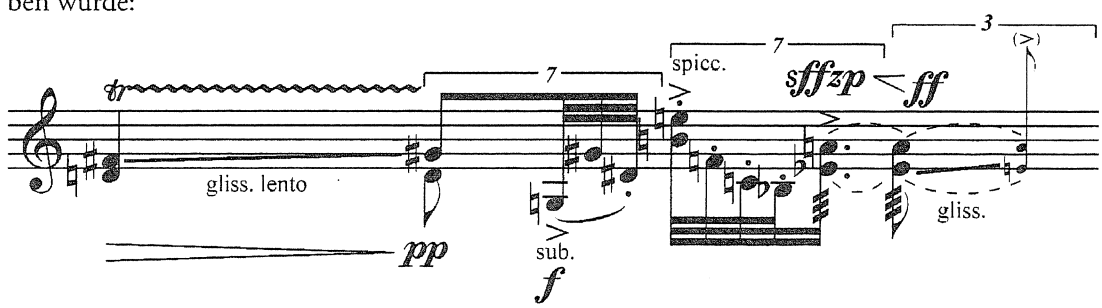


Abb. 3

4 In den Skizzen finden sich Reste vom Versuch, auch für die acht Kontrabässe exaltierte Sololinien zu komponieren.

5 Brian Ferneyhough, *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, Amsterdam 1995, S. 213.

vermeiden: »I am concerned with keeping the listener constantly aware of complexity as an inescapable given.«[6] Die Streicher bleiben nicht lange vereinigt: Nach einigen deutlich voneinander abgesetzten Gesten brechen sie in T. 28 ab (um erst wieder in T. 65 den Beginn des zweiten Teils zu markieren).

Der weitere Verlauf dieses viertelstündigen Stücks[7] behält diesen Hochdruck von »density and complexity« (zwei zentrale Kategorien Ferneyhoughs zu jener Zeit) bei. Der Komponist unterscheidet zwar drei Teile (Teil 1: T. 1–64, Teil 2: T. 65–121, Teil 3: T. 122–188), zu hören ist aber keine Dreiteiligkeit, sondern eher ein »stream of consciousness« à la Joyce, in dem im Prinzip stets das ganze Orchester hyperaktiv ist und einzelne Gruppen sich gelegentlich ausblenden. Wer unbedingt das Werk gliedern möchte, käme eher auf eine konkave Form mit relativer Ausdünnung (Streicher, Flöten und Klarinetten, wenig Übriges, kein Blech, später auch kein Holz mehr) und deswegen expressiver Emphatisierung zwischen T. 86 und 114. »›La terre est un home‹ might be seen as several compositions coexisting simultaneously, each distinguished according to technique of generation, frequency of appearance, register, and instrumental coloring.«[8] In den Skizzen findet sich ein unterdrückter Untertitel: »simultaneous variations for orchestra«. Was aber nicht bedeutet, dass Ferneyhough nicht ab und an strategische Punkte mit markanten Ereignissen gesetzt hätte. Ich höre die folgenden:

T. 21: Streicher-»Unisono«;
T. 65: Wiedereintritt des gesamten Streicherapparats;
T. 85: Beginn der emphatischen Streichermelodik;
T. 108: Ausblendung aller Bläser;
T. 122: Erreichen und Etablierung des Zentraltons *fis*''';
T. 132: »tumultuoso«, größte Massierung (s. Abb. 10, S. 67);
T. 171: letztes *pp*-Adagio vor dem »schlimmen« Ende.

*

»I had a very impressive dream some time before first seeing this painting (*The Earth is a Man* von Matta) … the connection between the two experiences was strangely close. I dreamt of a strange and alien planet traversed by a pitilessly hot sun. It was basically a desert landscape. The remarkable thing was, I seemed to be seeing every single grain of sand separately, not only in its spatial dimensions but also – somehow – sensed its individual weight. All was in slow, ineluctable motion. Between sharply contoured rocks scuttled tiny, scorpion-like creatures. One sensed the extreme complexity but inevitability of this strange combination of leaden, slowly-moving sand and sudden flashes of intensely colored movement.

6 Ebenda, S. 432.
7 In den Skizzen gibt es einen früh formulierten Verlauf mit vier bzw. fünf Teilen, der nahelegt, dass das Werk ursprünglich umfangreicher angelegt war.
8 Ferneyhough, *Collected Writings* (s. Anm. 5), S. 310.

When I then discovered the Matta I immediately recollected the dream; a very short while later I had created the basic outline and world of sensible values for the orchestral work which then arose. There were many correspondences on all levels; I conceived of the texture as being composed of individually developing – sometimes dying – life forms in permanent movement and realignment. Each had compositional techniques in common with some but not all other organisms and usually was distinguished by a particular orchestral timbre group. It was largely for this reason that I used an orchestra with quadruple woodwind and brass; the vision of the coloristic integrity of particular strata was very important.«[9] In den Skizzen steht folgende Notiz: »A mythical matrix of the work would have three primary coordinates: a dream, a re-reading of Boethius' ›consolation of philosophy‹, and a painting (whence the title) by the ... Surrealist Matta. All three have in common one central characteristic – that of embodying within themselves, latently or overtly, violent, perhaps incompatible dualities.«

Boethius mag ausgeklammert werden, da nicht erkennbar ist, wie sein philosophisches Hauptwerk *La terre est un homme* beeinflusst haben mag, nicht aber der Hinweis auf Dualitäten, denn dieser suggeriert eine Zweiheit, die nur am Beginn (Bläser contra Streicher) und am Ende (mit einer doppelten formalen Strategie) gegeben ist. Dazwischen müsste man von Multiplizitäten sprechen. Die Musik bewegt sich in mehreren Schichten gleichzeitig, und jede Schicht ist in sich polyphon, quasi-magnetische Koppelungen untereinander sind möglich, eindeutige Funktionszusammenhänge sind zugunsten von Polyvalenzen vermieden – all das spricht gegen die Einfachheit von Dualitäten; die Kontraste sind vielmehr mehrdimensionale. Wenn der psychoanalytische Terminus »polymorph pervers« in der Musik einen Sinn hat, dann bei *La terre est un homme.*

So ist auch Ferneyhoughs Gebrauch des Fachbegriffs der Variation mit Vorsicht zu lesen. Von Variation im herkömmlichen Sinne, dass ein Formteil oder eine Aktivitätsschicht erkennbar ein Gegenstück variiert, kann nicht gesprochen werden. Vielmehr von Abschnitten, die in der Konstruktionsphase mit bestimmten Informationen hinsichtlich des Materials oder der Kompositionstechnik belegt werden. Steht mithin in einer Skizze eine Variation 8, die inmitten der Variation 7 einsetzt, dann sagt das noch nichts darüber, wie diese Anordnung in der Partitur, im Werk erscheint. Im einfachsten Fall kann es eine gleichsam kanonisch versetzte Mutante in einer anderen Gruppe sein, im abstrakteren Sinne die variierende Übernahme von subparametrischen Informationen, die nur schwerlich zu rekonstruieren ist, etwa die Permutation von Taktlängen oder Filterungsprozesse.

Für den ersten Teil spricht Ferneyhough in den Skizzen von »›Pyramid‹-scheme«: An eine Kette von »main variations« lagern sich in Überlappung »secondary variations« an (meist Viertaktgruppen), was zu einer Mischung der

9 Ebenda, S. 327.

harmonischen und texturellen Materialien vor allem in den Bläsern führt, wenn in den Streichern der Prozess »divisi → unisono« abläuft. Für den zweiten Teil spricht er von »complex wave-forms«: Viertakt-Gruppen laufen weiter (Streichquartett), siebentaktige Einheiten überlagern sich, ab T. 83 wird eine Kette mit »expansion of bar-length« und »contraction« gegen die Siebentakt-Gruppen gesetzt – und das alles überlagert von den »Interventions I–VII«. Der zweite Teil wird damit zum kompliziertesten und verschachteltsten des gesamten Werks. Das »Variations-Scheme« des dritten Teils wiederum ist eine Überlagerung von Vier-, Sieben- und Zehntaktgruppen (die beiden Ersteren auch gegeneinander versetzt) mit eingeschobenen, mithin diesen Plan zerschneidenden »inserts«.[10]

Freilich sind diese Variationen, mithin Organisationseinheiten, derart ineinander verhakt, dass die Form nichts Architektonisches annimmt, sondern permanent dynamisch und organisch wuchert. Das zeigt sich am Fortgang im ersten Teil. Sechs Kontrabässe mit einer spezifischen Textur aus Glissandi, starken Vibrati und Trillern führen in klar abgesetzten Kurzphrasen (T. 30, 32, 36, 39, 42, 44, 48, 50, 53, 55 und 60) zum zweiten Teil, der mit dem Eintritt der übrigen (Tutti-)Streicher im Pizzikato deutlich markiert ist (Ziffer L). Doch bestimmte Aktivitätsschichten verlaufen, neben allerlei Sonstigem, über diesen Punkt hinaus, sodass der Übergang zum zweiten Teil nicht wirklich als solcher gehört wird. Diese überlappenden Schichten sind beispielsweise:

- das Klavier mit zwei zweistimmigen Linien von Ziffer F bis Ziffer N,
- die Flötengruppe mit smorzatoartigen Akkorden (2 Flöten vierteltönig umgestimmt) von Ziffer H bis Ziffer M und
- das Streichquartett ab Ziffer G (mit Auftakt) in meist viertaktigen »phases« (Abb. 4) bis zur Vereinigung mit den übrigen Streichern bei Ziffer Q (dort endet auch das zweite Streichquartett, das in T. 66 einsetzt).

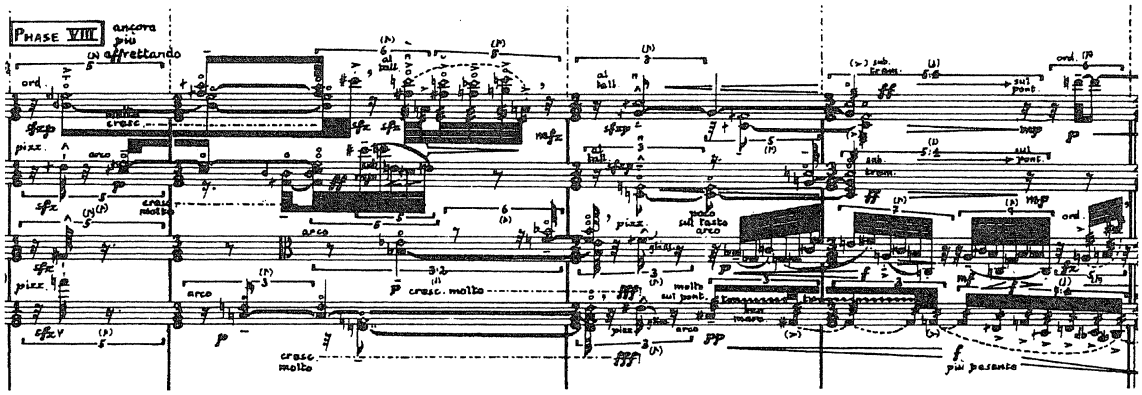


Abb. 4: Streichquartett, Phase VIII, T. 61–64

10 Ferneyhough wird das kompositionstechnische Verfahren der asynchronen, nichtkongruenten Aufteilung der Schichten und ihrer Zuordnung zu Material und Technik in den 1980er Jahren weiter verfeinern. Für das *Second String Quartet* hat er ein Diagramm (ebenda, S. 125) veröffentlicht, auf dem Schichten nicht nur für Takt- und Phrasenlänge, sondern auch für das Tonhöhen- und das rhythmische Material angegeben sind, wovon – das ist entscheidend – die Schichten für die Behandlung dieser beiden Materialien unterschieden sind.

Der zweite Teil ist des Weiteren charakterisiert von sieben »Interventions«, die dem übrigen Geschehen überlagert werden:

I: 2 Harfen, Cymbalom, Gitarre, Perkussion 1 + 3 (T. 68),
II: Cembalo, Gitarre, Perkussion 2 + 4 (T. 72),
III: Fagotte, Hörner, Cembalo, Perkussion 1 + 2 + 3 (T. 75),
IV: Flöten, Fagotte, Hörner, Tubas, Celesta, Perkussion 1 + 2 (T. 81),
V: 2 Harfen, Klavier, Celesta (T. 92),
VI: 2 Oboen, 2 Englischhörner (T. 102, Abb. 5),
VII: »a simulacrum in miniature of the instrumental combinations presented in the first 6 inventions« (all diese Instrumente zusammen; zusätzlich Trompeten, die häufig mit den Oboen assoziert sind).

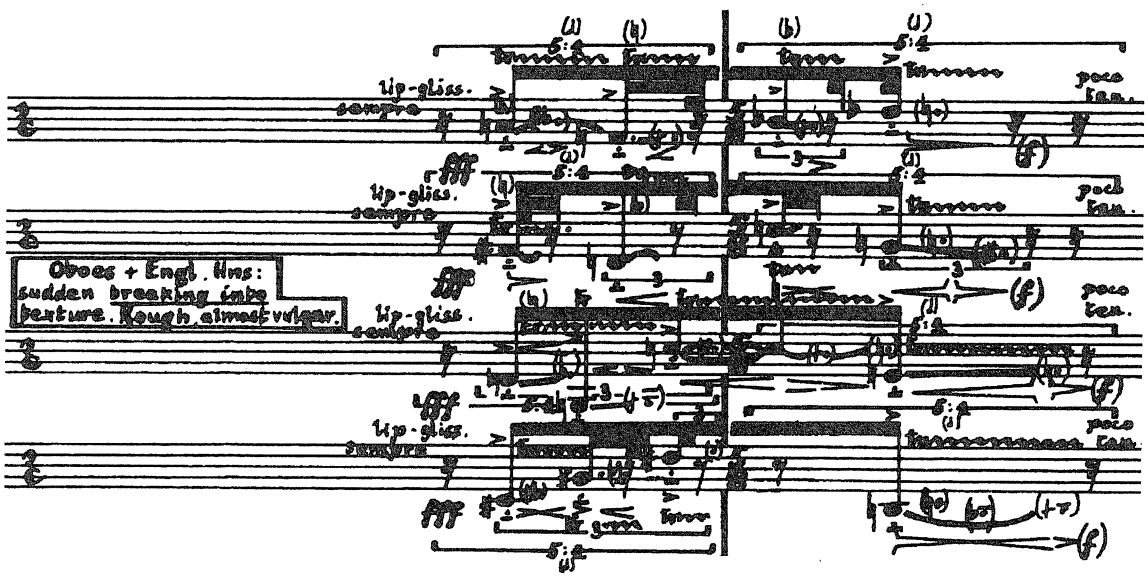


Abb. 5: Intervention VI, 2 Oboen und 2 Englischhörner, T. 102–103

Der zweite Teil ist auch der Ort der konkaven Tieflage. In T. 85–103 (immerhin 19 Takte) dominieren emphatische Streicherlinien (»Risoluto«), die im Wesentlichen »lediglich« mit den Flöten und Klarinetten kombiniert werden – Intensivierung durch Reduktion. Von diesem emphatischen Höhepunkt (s. Abb. 11 und 12, S. 68 f.) führt folgender Verlauf zum dritten Teil: Mit Ziffer U beginnt eine komplexe Streichpolyphonie: Die ersten und zweiten Geigen sowie die Bratschen und Celli haben sechs Solisten und je einen Part für die Tuttisten, die Kontrabässe sind solistisch geführt – gewissermaßen eine Korrespondenz zur totalen Streicherpolyphonie am Beginn des Werks. In Ziffer X (Intervention VII) setzt das gesamte übrige Orchester ein; die Violinen 12–17 nähern sich dem Zentralton *fis*"" an, der den Beginn des dritten Teils unterstreicht.

»The final section(s) of the work might be concerned with the difference between a) fully-defined status (exemplary texture-types expanded to fill all available instrumental ›space‹) and b) goal-directed essays ›towards‹ a conclusion.« Ferneyhough unterscheidet dabei drei Phrasengrößen:

1. »superphase« à zehn Takte (teilweise zerschnitten durch die »inserts«)
   T. 122–131: Zentralton *fis*""
   T. 136–142/148–150: »chord block-phrase (strings)«
   T. 152/158–159/167/(171–172)/176–178/(188): »strings → linearity«
2. »macrophase« à sieben Takte, beispielsweise
   T. 122–128: *fis*"" als Flageolett-Repetition (Violinen 12–17)
   T. 137–143: Textur mit Röhrenglocken und Glockenspielen
3. »microphase« à vier Takte, beispielsweise
   T. 136–139: Claves (Pauken)
   T. 137–140: Claves (Celesta)
   T. 138–141: Claves (Cembalo)

In der Tat schreitet die Musik nun eher blockweise voran: die ruhigen Teile der »superphases« in langsamem Tempo und durchsichtigeren Texturen einerseits, die herausplatzenden »Inserts«, bei denen Ferneyhough zwei Typen unterscheidet (»Insert« oder »projection«, »Insert-B« oder »essay« [alternative Bezeichnung]), andererseits. Dabei ergibt sich folgender Verlauf:

Studienziffer/ Takt	superphase	Insert[11]	Insert-B (essay)	
T. 122–131	10 Takte			
B[b] (T. 132)		MM = 78 16 ♪		tumultuoso, totale Polyphonie
C[c]/D[d] (T. 136)	MM = 40 12 ♪			
E[e] (T. 143)		MM = 80 14 ♪		Laute Figuren vor allem in Bläsern, Streichquartett und Klavier
F[f] (T. 148)	MM = 40 9 ♪			
G[g] (T. 151)			MM = 56 5 ♪ (1x5)	Peitsche; tutti
H[h] (T. 152)	MM = 40 5 ♪			
T. 153–157		MM = 84 12 ♪		Holzbläser; Trompeten sich verdichtend; scharfe Blechbläserakkorde
I[i] (T. 158)	MM = 40 6 ♪			
J[j] (T. 160)			MM = 56 8 ♪ (2x4)	Massives Holz

11 Die Abschnitte werden subtraktiv kürzer; Tempo steigt an.

K^k (T. 162)		MM = 88 10 ♪		Massives Blech + Zusatz-instrumente (Holz weiter)
L^l (T. 167)	MM = 40 4 ♪			
M^m (T. 168)		MM = 92 7 ♪		Zusatzinstrumente + Streicher
N^n (T. 171)	MM = 40 8 ♪			
O^o (T. 173)			MM = 56 21 ♪ (3x7)	Tutti, Streicher: zehn-stimmige Trillermelodien
P^p (T. 176)	MM = 40 14 ♪			
Q^q (T. 179)			MM = 56 20 ♪ (4x5)	Holz: großes Crescendo; Streicher: *sfffzp*-Melodik
R^r (T. 183)		MM = 98→104 4 ♪		Zusätzlich: Blech; Holz massiv; Streicher *sfffz*-Triller-Melodik
S^s (T. 184)			MM = 72→56 16 ♪ (4x4)	Blech: sich steigernd; Peitsche, Bak; Holz weiterhin massiv; Streicher: *sfffzp*-Melodik
(T. 188)	MM = 40→ 3 ♪			

Die Superphasen führen in die Tiefe: anfangs Oboen (Ziffer C^c–L^l) und Trompeten (C^c–I^i) (mit Klavier [C^c] und Streichquartett [F^f]), später tiefe Klarinetten und Posaunen (ab I^i) und Kontrabässe (ab N^n). Die Inserts schlagen nach oben aus, in gleichsam überschlagende Wellen (Trompeten am Ende mit den Spitzentönen *h''', cis''', d'''* und *e''')*, als wolle die Musik aus einem tiefen Kerker heraussspringen, doch zu guter Letzt zieht der Sog nach unten, in der großen Trommel und den Pauken (»gliss. to lowest practical tone«), eine Rückkehr in die Erde, aber schmerzvoll: Je zwei Peitschen und Bak (koreanische Plattenbündelklapper) zerstechen die Höhe (Abb. 6, S. 60).

La terre est un homme ist, ästhetisch betrachtet, nicht etwa schön, sondern erhaben, in dem Sinne, in dem die Philosophie von Kant – das Erhabene als das Übergroße – bis Lyotard – das Erhabene als das Nicht-Darstellbare – diese Kategorie bekräftigt hat. Wäre dieses wuchernde Orchesterwerk schön, es bedürfte einer formalen Klarheit, in der die Einzelteile sich harmonisch und wie durch ein Wunder zu einer Ganzheit zusammenfügen. Das ist nicht der Fall: Weder ist eine Ganzheit bei einer Musik gegeben, die niemals gänzlich durchgehört werden kann, noch ist *La terre est un homme* in Abschnitte gegliedert; vielmehr zieht sich die Musik wie in einem anhaltenden Kopfschmerz durch, ohne einen einzigen Punkt der Stille oder der Redundanz, wie wir ihn aus kadenziellen Vorgängen kennen. Es gibt noch nicht einmal »schöne Stel-

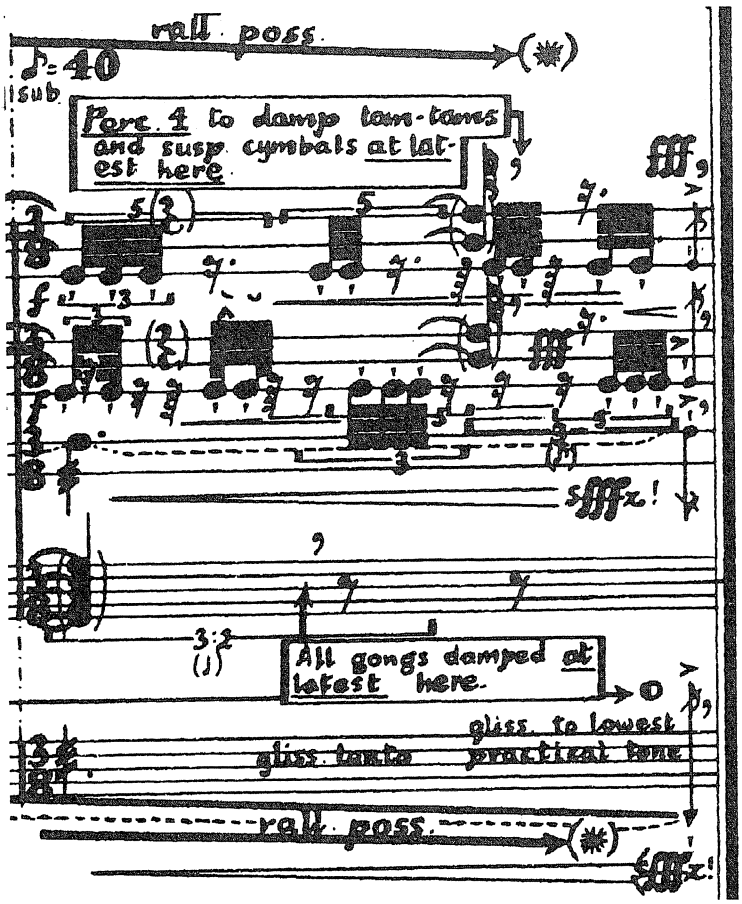


Abb. 6: T. 188, Schlagzeug und Pauken (* bedeutet: »continuos ›rall‹ throughout bar, so that end of last beat coincides with slowest tempo that can be conducted without subdividing beat«)

len«, kurzzeitige »apparitions«. Alles ist hingegen ineinander verschränkt, geschichtet, verstaucht, gepresst. Der musikalische Raum, den dieses Stück konstruiert[12], wirkt wie eingesperrt, unentrinnbar, wie bei Träumen, und zugleich scheint er die Größe des Kosmos in Anspruch zu nehmen. Es ist, als fielen Mikro- und Makrokosmos ineinander.

Kant schreibt, dass »das Wohlgefallen am Erhabenen nicht sowohl positive Lust als vielmehr Bewunderung oder Achtung enthält, d. i. negative Lust«[13], denn: »Erhaben ist das, was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt.«[14] Diese Musik überwältigt den Hörer, seine Sinne werden strapaziert, ja überfordert, aber solche Widerständigkeit gefällt, fasziniert, überzeugt, fesselt, zieht den Hörer in einen Sog des Erlebens. Denn der Komponist hat nicht einfach Material angehäuft, sondern, das bestätigt die Detaillektüre der Partitur, alle Kunst aufgewandt, um in Dichte, Register und Dynamik größtmögliche Transparenz zu orchestrieren. Die Dialektik von Detailwahn und extremer Verdichtung ist die eigentliche Herausforderung von

12 Analog Matta: »On ne trouve pas l'espace, il faut toujours le construire« (*Matta. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München*, hrsg. von Wieland Schmied, Tübingen 1991, S. 64).
13 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 76.
14 Ebenda, B 115.

Ferneyhoughs Musik. Es ist ein wenig, als ersetzte man jede Note in Stockhausens *Gruppen* durch ein individuelles musikalisches Morphem. Jedes der vorigen Werke Ferneyhoughs ist im Vergleich zu *La terre est un homme* leicht zu hören, geradezu verständlich. Jene Komplexität, die das polyphon konstruierte, morphologisch abgesicherte und multidirektional energetische musikalische Surplus zum Prinzip erhebt – mithin jene Komplexität, die ich die *komplexistische* genannt habe[15] – kommt, historisch, in diesem Werk zum eigentlichen Punkt. Das wird nicht zuletzt klar im Vergleich mit *Firecycle Beta*, einer ähnlich ambitionierten Partitur, bei der er sich, so der Komponist im Gespräch, in Textur und mise-en-orchestre übernommen habe.

La terre est un homme ist ein Schlüsselwerk für die Entwicklung Ferneyhoughs. Sein morphologisches Vokabular bildet sich in dieser Zeit heraus, festigt sich[16] und wird bis zum Anheben eines Spätstils in den 1990er Jahren tragfähig sein.[17] Trotzdem spielt dieses Vokabular in der Selbstbeobachtung des eigenen kompositorischen Tuns, die sich in den Skizzen abzeichnet, kaum eine Rolle. Selten sind Konkretionen wie beispielsweise der Hinweis »Fanfareminiature«. Musikalische Verläufe und »Ideen« werden weniger durch Erfindung, Gestalt, Klangsinn notiert (wo doch diese Musik von solchen Erfindungen, Gestalten und Klängen nur so birst) als durch technische Erklärungen: »Loop, filtering, delay, fragmentation, repetition, combination, permutation, canonic, imitative, interlocking, overlapping, superposition, structuring, distribution, transformation, cyclic« sind die Begriffe, die Ferneyhough wie ein Baumeister benützt.[18] Freilich ist *La terre est un homme* nicht der Beginn einer neuen Phase, eher der Abschluss einer früheren oder vielleicht auch ein Wendepunkt. Denn nun folgen *Second String Quartet* und *Lemma-Icon-Epigram* (die *Funérailles* gehen auf Vorarbeiten aus dem Jahr 1969 zurück), exquisite Beispiele für Kammer- und Solomusik. Waren die Werke bis zu *La terre est un homme* eher bruitistisch, sadistisch (im Sinne von Artaud), tellurisch, kosmologisch, physisch, wird sich Ferneyhough danach wieder seiner lyrischen, psychischen, poetischen, sozusagen anthropologischen Seite, die er bereits mit den *Sonatas for String Quartet* eindrucksvoll ausdrückte, zuwenden; man denke an die *Etudes transcendentales*, und auch das späte Orchesterwerk *Plötzlichkeit* ist eher eine Innenstudie als ein grandioses Orchestertutti.

*

15 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, »Complex Music: Attempt at a Definition«, in: ders. et al. (Hrsg.), *Polyphony & Complexity*, Hofheim 2002 (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, vol. 1).

16 Einige synoptische Beispiele: Woodblocks T. 83/84 und *Carceri d'invenzione I* (Trommeln T. 41 und 45); die syntaktisch unabhängige Führung der Kontrabässe ab T. 30 und *Carceri d'invenzione I* (Kontrabass ab T. 22); die Bildung eines und später zweier Streichquartette verweist auf das *Second String Quartet*; *Es*-Klarinette T. 87–90 auf den Beginn von *Carceri d'invenzione III*.

17 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, »Ferneyhoughs Streichtrio«, in: *Musik & Ästhetik* 1/2 (1997), S. 93–104.

18 Die Arbeitsweise zeigt, wie sehr bei Ferneyhough das »parametrische Denken« ausgeprägt ist. In einer Skizze wird ein Verlauf gezeichnet mit unterschiedlich gestalteten Schichten für »density/impulse, pitch, dynamic (und) timbre modification (texture)«.

Der 24-jährige Architekt Roberto Matta schrieb in der Silvesternacht 1936 ein Drehbuch mit 162 Kurzszenen, betitelt *La Tierra es el Hombre*, gleichsam die Geburtsstunde seines künstlerischen Programms. Wenig später schloss er, der im Architektenbüro von Le Corbusier arbeitete, sich den Surrealisten an und sollte nun Architektonisches und Räumliches mit dem zentralen Anliegen des Surrealismus, der Darstellung des Irrationalen, Traumhaften, Subpsychischen, Fantastischen verbinden. Die ersten Bilder, *Inscapes*, versuchen, den Menschen und den Raum – Kosmos, Architektur – zusammenzubringen, wobei Raum stets die Projektion psychischer Vorgänge und Vorstellungen ist. Im Gegensatz zu Tanguys Bildern aus jener Zeit, von denen Matta beeinflusst war, dominieren amorphe, verschwommene Gestaltandeutungen, ambivalent, ohne klare Grenzen zu anderen Gestalten oder Objekten, es verschwimmen und verwischen die Konturen. Die Szenerie ist eher biomorph als anthropomorph. Und was künftig als »kosmischer Surrealismus« erscheint, kann buchstäblich das Universum, aber auch den Mikrokosmos unserer Introspektion betreffen. 1941 entsteht *The Earth is a Man*:

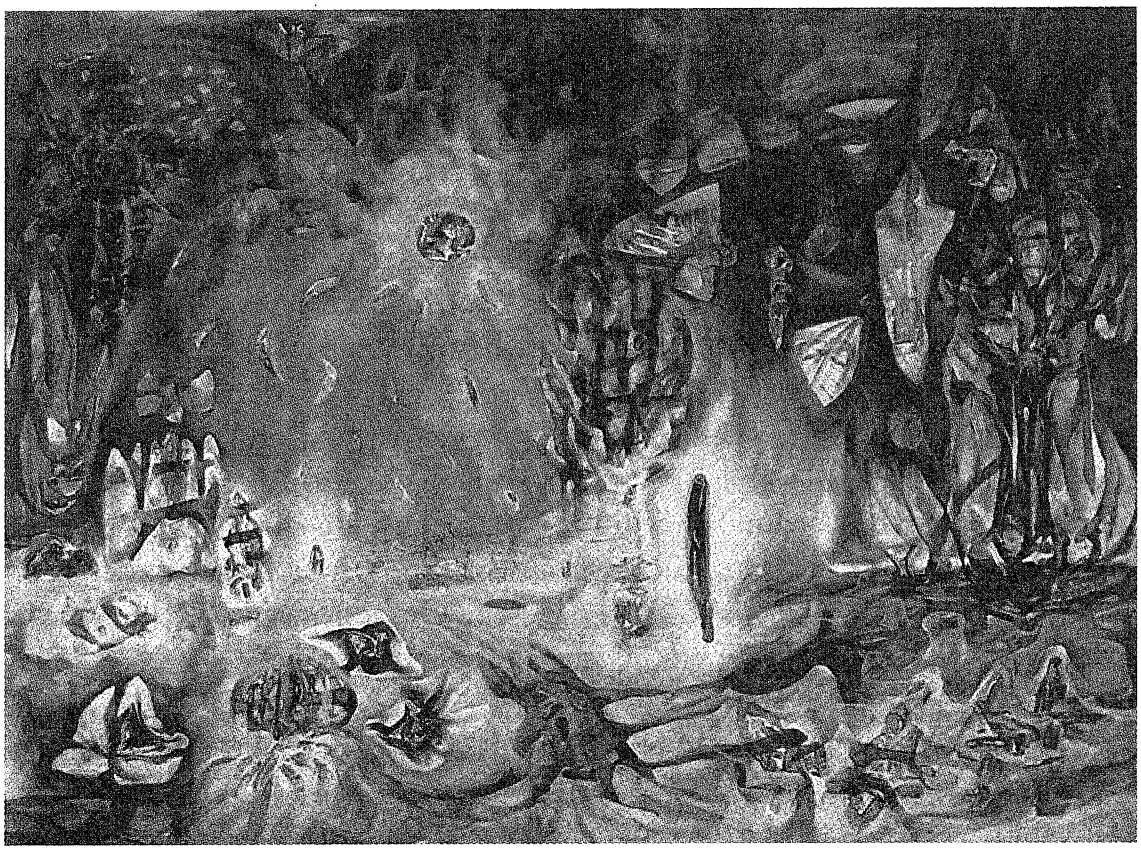


Abb. 7: Roberto Matta, *The Earth is a Man*

Dieses Bild ist von Paradoxien gekennzeichnet: Es ist eigentümlich plan, noch ohne die Ahnung kosmischer Weite (wie später beispielsweise in *L'architêtre*) und suggeriert doch Tiefe; Erde, Himmel und Sonne sind angedeutet, und doch ist die obere Bildhälfte voller undefinierter Kreaturen; das Bild ist hell

(mit viel Gelb) und verbreitet doch eine düstere Stimmung. Sand, gar einzelne Sandkörner, wie Ferneyhough es träumte, gibt es nicht, aber das Bild lebt von einer Überfülle von Gestalten und Bewegungen, die ineinander übergehen, sich umschlingen, gegeneinander zerfließen und die, statt Schatten zu werfen, von farbiger Aura umgeben sind. *La terre est un homme* ist mit diesem Bild verbunden; ein gründlicheres Matta-Studium scheint Ferneyhough damals nicht vorgenommen zu haben. Spätere kosmische Landschaften Mattas, etwa *To give painless light* oder *Explosant fixe* (Bilder, die heutige Aufnahmen entfernter Galaxien und explosionsartiger Aktivitäten dort zu antizipieren scheinen), hätten sicherlich ebenfalls bei ihm Gefallen gefunden und können durchaus mit der Musik dieses Orchesterwerks assoziiert werden.

Die Wahlverwandtschaft zwischen Ferneyhough und Matta, die der Komponist allerdings in den Schriften und Interviews nicht vertieft, ist meines Erachtens offenkundig. Der dynamische, multiperspektivische, labyrinthische Raum, der für Matta so kennzeichnend ist, wird jenen später wieder bei Piranesis *Carceri d'invenzioni* beschäftigen. Die Affinität zur Metaphysik drückt sich in einer Reihe von Titeln von Matta-Bildern aus den frühen 1940er Jahren aus: *L'eternité du fin, El prisionero de la luz, The End of Everything, Galaxies (Mysticism of Infinity)* oder *L'Unité de l'absolu* – lauter Titel, die auch Ferneyhough sich hätte zu eigen machen können. Schließlich stellt Matta mit seinem frühen Prosaentwurf und diesem Bild eine These in den Raum: Die Erde *ist* ein Mensch. Es ist zu fragen, wie das zu denken ist und inwieweit das auch für Ferneyhoughs Grundsätze gilt.

Dessen Ideal von Subjektivität in der Kunst war nie das privatistische, eskapistische, exhibitionistische (und schon gar nicht jenes, das in den 1970er Jahren, zumal in Deutschland, wo er wirkte und sich sozusagen philosophisch assimilierte, propagiert wurde[19]); Persönliches, Privates, Intimes sind ihm weitgehend nicht kunstfähig. Sehr wohl aber diejenigen psychischen Tiefendimensionen, in denen das Unbewusste, das Körperliche, das Physiologische des einzelnen Subjekts dasselbe übersteigt, ein allgemeines Leiden, Empfinden, Erleben zum Vorschein kommt, und zwar aus einer Schicht, die vorsubjektiv ist, irrational, ungestaltet, chaotisch. »Chaos is an indispensable precondition for (relative) order«[20] – man kann auch sagen: für Kunst. Insofern sucht Ferneyhough, in den 1970er Jahren so stark von der Renaissance fasziniert, Anschluss an die Evolution von Welt und Leben; in jeder menschlichen Zelle steckt das genetische Material der Evolution in der Welt und aus ihr heraus.

Das kann man an Ferneyhoughs Musik der 1970er Jahre hören. So lässt *La terre est un homme* eher Ives, Varèse, (frühen) Stockhausen und Xenakis assoziieren als Schönberg (von dem so viel in Ferneyhoughs *Third String Quartet* aufscheint) und Berg (mit dem manche das spätere Orchesterwerk *Plötzlich-*

19 Abschätzig spricht er von einem »›Pavlovian‹ semanticism« (Ferneyhough, *Collected Writings* [s. Anm. 5], S. 23).

20 Ebenda, S. 90.

keit in Verbindung brachten). In der Tat schlägt der subjektivitätsreflektierende Charakter aller Musik von Ferneyhough, der sich von den *Sonatas for String Quartet* bis in unsere Tage durchhält, dialektisch um. Zwar sind die meisten Einzelpartien dieser Orchesterpartitur philantrop, expressiv, emphatisch, subjektiv-poetisch, aber in der Häufung, Massierung, sozusagen Kollektivierung entsteht, auf der Basis ihrer konstruktiven Legitimierung, etwas anderes, das an Ferneyhoughs Interesse an kosmologische oder auch kosmogonische Fragen anknüpft. In dessen Werkkatalog fallen die Titel *Seven Stars*[21] oder *On Stellar Magnitudes* auf. Über *Epicycle* schreibt der Komponist, dass es »takes as its point of departure a concept, quite widespread in the Renaissance, which attempted to reconcile the irregular motions of the stars to the Copericanmodel of the cosmos«.[22] *Transit*, das große Werk mit sechs Gesangssolisten (übrigens auch mit zwei Harfen, Klavier, Celesta, Cymbalom, Cembalo und Gitarre), bezieht sich auf einen Holzschnitt von Camille Flammarion (Abb. 8, S. 65) und hat die »transformation from the concrete anthropocentric world view towards the Music of the Spheres«[23] zum Thema. Wie so häufig ist Ferneyhough von einem Bild inspiriert (so auch bei *La chûte d'Icare* und dem Carceri-Zyklus), hier verbunden mit dem »religious, philosophical, humanistic and scientific«[24]. »The layout of the orchestra was a close reproduction of the concentric circles seen in an eighteenth-century pastiche of a Renaissance magus penetrating the outer limits of the heavens and hearing the music of the spheres.«[25]

In den romanischen Sprachen kann »Erde« (terre, terra, tierra) auch Welt bedeuten, nicht nur den Planeten, auf dem wir leben. Solcher Sprachsinn mag sich mit Heideggers Bestimmung von Welt und Erde berühren, bei der die Erde, die Gesamtheit alles Seienden, die Welt, den Lebenshorizont der Menschen, übersteigt. Erde und Welt ist dabei auch die Schnittstelle des Kunstwerks: »Das Werk rückt und hält die Erde selbst in das Offene einer Welt. ›Das Werk lässt die Erde eine Erde sein.‹«[26] Liest man Erde / Earth / Terre / Tierra bei Matta auf diese erweiterte Weise, dann erschließen sich die surrealkosmischen Räumlichkeiten vieler seiner Bilder, gerade aus jener Zeit: Sie erlauben diese doppelte Lesart: Diese virtuellen, bloß surrealen Räume können Mikro- wie Makrokosmen sein, Träume, innere Bilder, innere Landschaften (auch mikroskopische Aufnahmen von Mikroben) wie Entwürfe von Weltraumvorgängen. Beide Dimensionen scheinen ununterscheidbar, »les extrêmes se touchent«.

21 »... whose title, referring to a woodcut by Albrecht Dürer depicting God the Father sitting in glory holding a two-edged sword in one hand, and, with the palm of the other hand raised, the fingers spread, with seven stars grouped in the middle of his palm ...« (ebenda, S. 317).
22 Ebenda, S. 88.
23 Ebenda, S. 326.
24 Ebenda.
25 Ebenda, S. 245.
26 Vgl. Martin Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerks«, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt/M. ^{7}1994, S. 32.

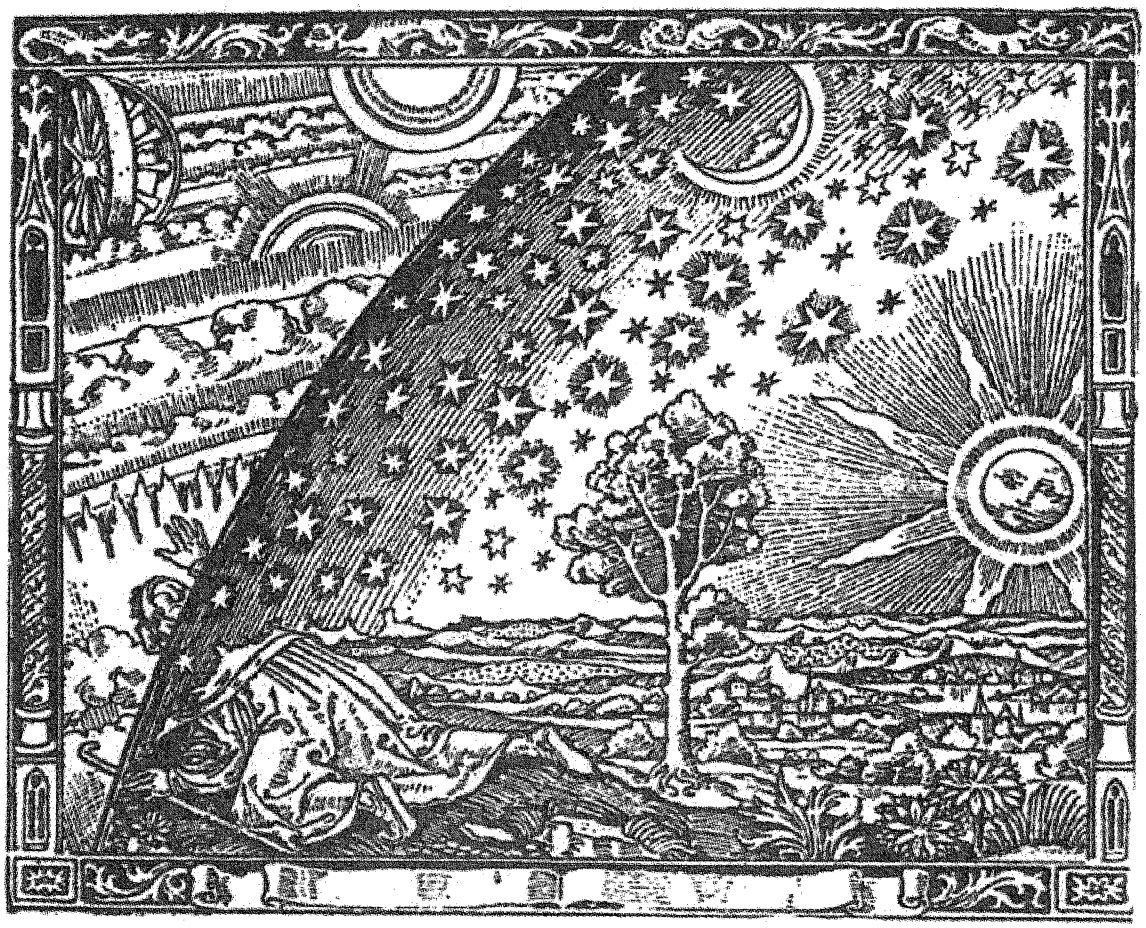


Abb. 8: Aus Camille Flammarion, *L'atmosphère météorologie populaire* (Paris 1888); unter der Abbildung steht: »Un missionnaire du moyen âge raconte qu'il avait trouvé le point où le ciel et la Terre se touchent …«

Dass die Erde der Mensch sei, diese kühne Identität bezeichnet die Nahtstelle zwischen Ferneyhoughs anthropologisch-subjektivitätsorientiertem Komponieren und seinen Interessen für die Anschlüsse des Menschen an die Welt: an den Mikrokosmos der Traum- und Schattenwelt des Ichs bis in seine kreatürlichen Verästelungen hinein, an den Makrokosmos der Sphären und der kosmischen Räume. Der Beginn von *La terre est un homme*, gerade vermöge seiner hyperkomplexen Überwältigung, lässt ein wenig den Urknall assoziieren oder die Weltentstehung in der griechischen Mythologie – von »erinnert daran« kann kaum gesprochen werden, es sei denn, man nimmt an, dass die unbewussten Archetypen bis in die Anfänge der biologischen Evolution auf der Erde zurückreichen. Aus Chaos entsteht die Welt, »fiat lux«, lichtet sich das Sein, entstehen Ordnung, Welt, Prozesshaftigkeit, Morphologie. In diesem Sinne ist die einzige außermusikalische Anweisung der Partitur gleich auf der ersten Seite – »reditio ad lucem« – zu verstehen. Die Musik, die nun wuchert, ist, wie bereits ausgeführt, nicht primär psychologisch oder anthropozentrisch, aber dennoch lässt sich diese Musik hören wie eine Traumvision, zumal wir wissen, dass Träume extrem schnell verlaufen. Etwas von solcher hybriden Geschwindigkeit, multiperspektivischen Gleichzeitigkeit und polymorphen Surrealität

hat diese Musik. Sie ist ein Blick in den Abgrund unserer schöpferischen Urkraft – »unserer« im Sinne jedes Einzelnen, der Gattung Mensch, des Lebens schlechthin, kurz: der Erde.

*

Dieses singuläre Orchesterwerk entwirft eine Utopie des Hörens, denn jedes Detail ist aller Aufmerksamkeit wert, und jedes Detail scheint verloren zugleich. »The constant movement of these sometimes very small entities makes it very difficult, if not meaningless, to consciously search for the ›totality‹ when listening. There have been well-meaning performances of this work ... where the conductor has attempted to conjure up some monolithic, overall sound, to make the work somehow more than the sum of its parts. What happens on such occasions is that the individual life-processes are blotted out and degraded to the status of undifferentiated particles in some mistaken statistical process. The best performances have always been those paying undivided attention to the coherence of linear energy flow and transparency sufficient to permit the individuality of the layers to assert themselves.«[27] Dabei bleibt das Hören stets problematisch, problematisiert. Das gilt etwa für die drei Hörner »aus der Ferne« (wenn Ferneyhough deutsch formuliert, ist es immer emphatisch) in der Studienziffer Z (Abb. 9), die sich kaum gegen das übrige Orchester durchsetzen können.

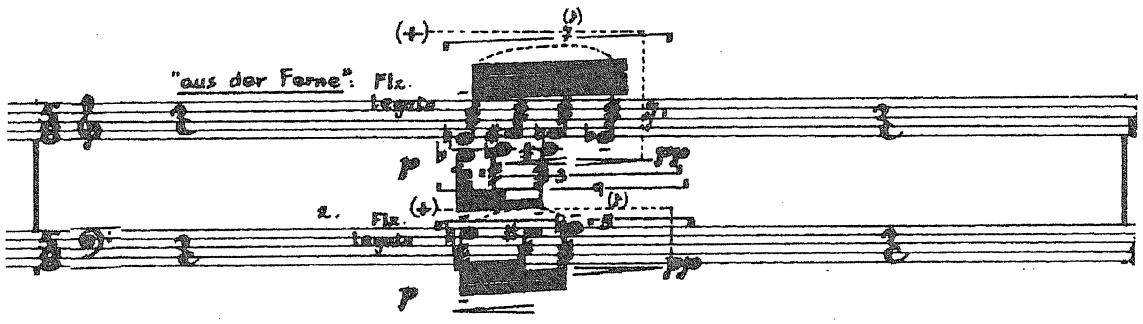


Abb. 9: Hörner 1–3, T. 123

Massenstellen sind informatorisch überkomplex, wie der erste Insert-Ausbruch bei Ziffer Bb (vgl. den Ausschnitt Abb. 10, S. 67), wo alle Instrumente etwas anderes spielen (Violinen 1 und 2, Bratschen und Celli jeweils in zwei Hälften geteilt; die Kontrabässe akzentuieren, analog zu T. 1, den Beginn mit einem Bartók-Pizzikato).

Kommt es einmal zu emphatischen Konzentrationen wie etwa in der Mitte des Werks, so in den zweiten Geigen (Abb. 11, S. 68), hier der Abschluss des *fffff*-Höhepunkts in Ziffer S, dann steht derlei nicht allein, sondern ist eingebunden in einen polyphonen, multimorphen Kontext (Abb. 12, S. 69).

27 Ferneyhough, *Collected Writings* (s. Anm. 5), S. 327.

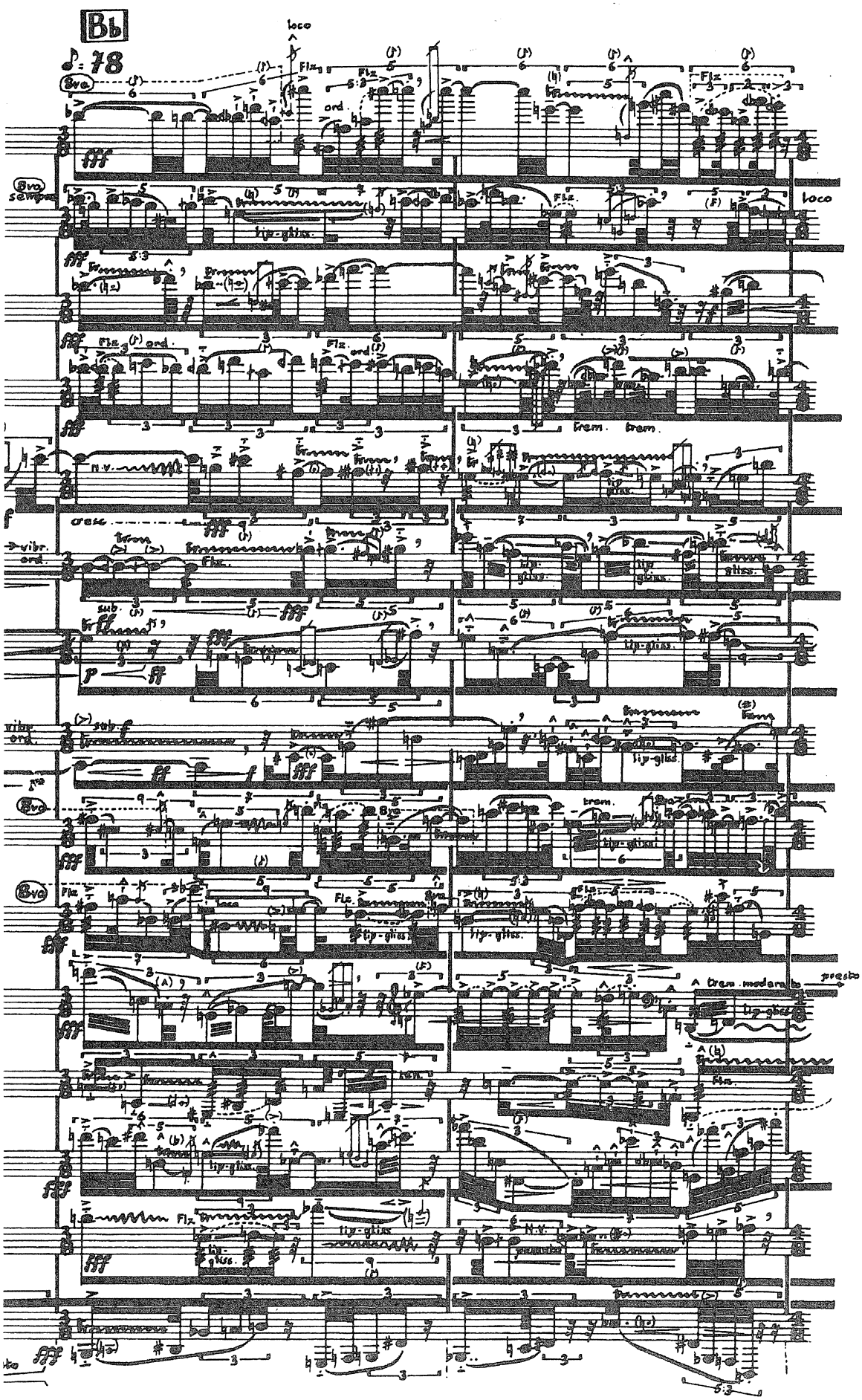


Abb. 10: Holzbläser, T. 132–133

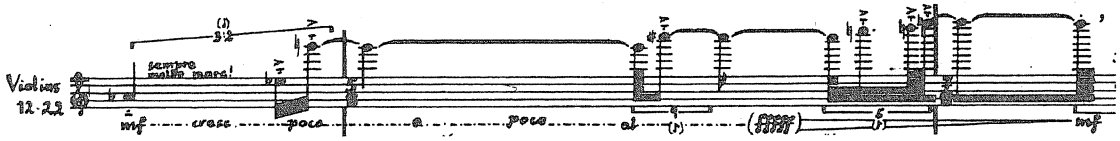


Abb. 11: Zweite Violinen, T. 100–102

Man müsste das Werk ein dutzend Mal hintereinander in einem Konzerthaus hören; das ist vorläufig unrealistisch.[28] Sinnvoll wäre es, nach minutiösen Gruppenproben eine Multi-Track-Aufnahme für den Kopfhörergebrauch zu produzieren. Diese sollte immer wieder angehört werden, möglichst mit der Partitur, um das Hören unterschiedlich zu fokussieren. Nach eigenem Selbstversuch kann ich bestätigen, dass das Werk immer klarer wird, immer mehr Einzelheiten hörbar werden; es wird gewissermaßen zur Entfaltung seiner selbst, zur Entparadoxierung der eigenen Hyperkomplexität, Komplexitätsreduktion ohne Informationsverlust.

Ferneyhough hat nach *La terre est un homme* ein Vierteljahrhundert lang kein Orchesterwerk geschrieben. »Density and complexity« konnte er auch mit kleineren Klangkörpern erreichen; auch seine Oper kommt mit einem Kammerorchester aus. Der Computer unserer Tage – sowohl das Notenschreibprogramm wie die Komponierhilfsprogramme – mögen den Komponisten ermutigen, solche großen Partituren wieder in Angriff zu nehmen. *Plötzlichkeit* ist syntaktisch das Gegenstück zu *La terre est un homme*, das Werk besteht aus 111 kürzeren Segmenten, die in Textur und Orchestration geradezu ökonomisch, durchsichtig sind, die Partitur ist mehr weiß als schwarz. Anwesenheit wird ersetzt durch das (dekonstruktive) Prinzip der Abwesenheit. »Die scheinbar nicht-lineare Oberfläche des Diskurses in diesem 22-Minuten-Stück ruht auf einer Anzahl a priori determinierter Faktoren, deren wichtigster eine rhythmische Struktur mit 20 Schichten war, die großenteils auf Entfaltung von simultanen Prolations-Prozessen basiert, die, indem sie zusammen beginnen, aber separat enden, mir eine Serie von mehr als 30 wellenartigen Mustern möglicher Dichtegrade zur Verfügung stellten.«[29] Diese Schichten werden konsequent gefiltert, so dass ein Muster von Aussparungen, Leerräumen und Abwesenheiten entsteht. Aus diesen heraus emergieren – »plötzlich« – musikalische Ideen, zwar strukturell validiert, aber formal »grundlos«. Ferneyhough bezieht sich bei *Plötzlichkeit* explizit auf die Konzeption des Erhabenen in der deutschen Romantik.

Auch das ist ein Berührungspunkt mit *La terre est un homme*. Und doch ist *Plötzlichkeit* das krasse Gegenteil zum Mahlstrom jener permanenten Dauererregung. Was einst »simultaneous« war, die reale Anwesenheit eines überaktiven Orchesters, ist nun wie durch ein Sieb gepresst. Und doch sind die kom-

28 Die Idee jedoch ist einfach: Man verwende die gesamte Probenzeit für ein Konzert auf dieses und nur dieses Stück und spiele es fünf- oder sechsmal hintereinander.

29 Aus der Programmnotiz der Uraufführung, Donaueschingen 2006.

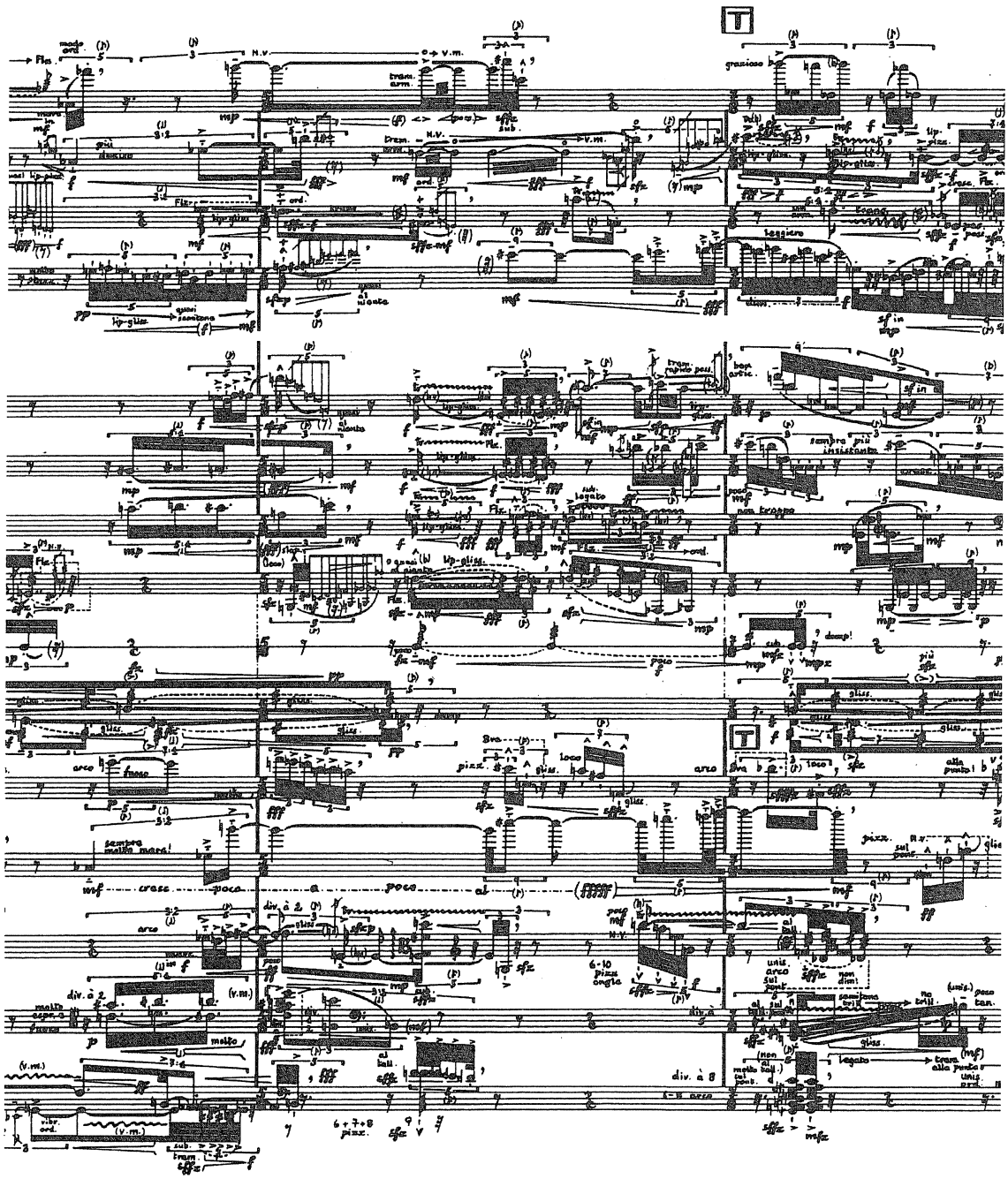


Abb. 12: T. 100–102, ganzes Orchester (oben: 4 Flöten, dann 4 Klarinetten [*Es, B,* Bass, Kontrabass], Große Trommel, Pauken, Streicher)

positionstechnischen Verfahren ähnlich: präkompositorische Strukturierung der gesamten musikalischen Matrix, einmal mit Variationen, das andere Mal mit Prolationen, um zu entgegengesetzten ästhetischen Eingriffen zu gelangen. Welch ein Unterschied im künstlerischen Ergebnis, welch eine Treue zu den kompositorischen Prinzipien, welch eine Entwicklung!