Ferneyhoughs Streichtrio

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

> Ich möchte Musik als die Maximalisierung der semantischen Inkommensurabilität hinsichtlich der formalen Ausdrucksmittel definieren.
> (George Steiner)

Wenn ein Komponist wie Brian Ferneyhough, der seit bald 3 Jahrzehnten tradierte musikalische Gattungen radikal modernistisch zu rekonzeptualisieren sucht, lange wartet, um sich dem Streichtrio zuzuwenden, und gleich Schönberg und Webern sich mit dem schlichten, zählungslosen Titel begnügt, der die Einmaligkeit des kompositorischen Versuchs betont, dann hat dies mehrere Gründe. Und in der Tat nimmt das 1995 entstandene »String Trio« im Œuvre Ferneyhoughs eine ausgezeichnete Stellung ein. Im folgenden seien ästhetische, kompositionstechnische, stilistische, formale und historische Aspekte so miteinander verknüpft, daß die Individualität des Werks selber erkennbar werden möge.

Ferneyhoughs musikalischem Denken ist die Geschichtlichkeit des Komponierens zentral. Sie wird auf mehreren Ebenen manifest: erstens im Anschluß an die kritisch reflektierte Gattungsgeschichte, in der Teilhabe am ›fortgeschrittenen modernen Materialstand‹, der Geschichte strukturell aufhebt, zweitens innerhalb der eigenen Stilentwicklung (in diesem Fall: in Korrespondenz zu den bisher vier Streichquartetten) und drittens im Sinne einer immanenten Eigengeschichtlichkeit des jeweiligen Werks, die durch eine mehrfach sedimentierte Schichtung von Arbeitsprozessen zustandekommt. Gerade letzteres wird in Ferneyhoughs Schaffen immer wichtiger. Ziel ist Musik, die »über eine eigene Entstehungsgeschichte (oder ... von Geschichtlichem durchtränkt ist) verfügt.«[1] Ferneyhough versucht mittels einer solcherart differenzierten Geschichtlichkeit das expressiv-konstruktive Komponieren, das in unserem Jahrhundert sich vor allem mit der Wiener Schule und dem frühen Pierre Boulez verbindet, fortzuführen, anstatt in postmoderner Manier Geschichte zu reevozieren. Zur *historischen* Ausgangslage heutiger Triokomposition bemerkt Ferneyhough:

»Of all major musical genres developed over the last three hundred years, that of the *String Trio* has remained one of the most puzzlingly ill-defined. Unlike the string quartet, for which precedent and sheer quantity alike had early on encouraged the emergence of a formidable battery of constitutive norms and conventions, the trio formation remains defined largely by the instruments employed rather than by any accreted tradition of musical treatment or

1 Brian Ferneyhough, Brief an den Verfasser vom 13.10.1996.

social image. Arising, as it did, as a reductive offshoot of the baroque Trio Sonata minus its continuo component, the necessary defining formal unity found by the quartet in and around early sonata form were largely absent. In spite of the existence of a number of significant Twentieth Century trios, therefore, contemporary composers are left largely alone with the perplexing and challenging openness of the genre, finding themselves less in a dialogue with previous accomplishments than in an atopic situation calling for the creation of an artificial tradition almost *ab ovo*, defined and definitively encapsulated in a single work.«[2]

Der gestalterischen Freiheit und zugleich formalen Verantwortung bewußt, bezieht sich Ferneyhough des weiteren auf Schönbergs »Streichtrio«, in dessen Nachfolge das »String Trio« zu betrachten ist.

»To the extremely rapid unfolding of kaleidoscopic motivic elements we must add both the multivalency – the capacity to signify more than one musical context at once and the same time – of harmonic structure and, above all, the fast-forwarding of several interlocking layers of culturally-induced contextual focus. This multiplicity of approaches alone would surely be sufficient to permit one the speak of a major, and as yet undeveloped resource of our time. It may be legitimately doubted if the inherited constrains involved in a composition for string quartet would have permitted Schönberg a similar degree of creative license and expressive concision in the formulation of his discourse.«[3]

Und etwas weiter heißt es in bezug auf die Möglichkeit formaler Aufsprengung:

»What concerns me ... is the extent to which the *String Trio's* concise articulation of a whole series of explosive intersections between relatively independent, brusquely posited and withdrawn enunciations of textural typologies and an overarching background grammar succeeds in formulating something uniquely powerful, poignant and, above all, still relevant for our time.«[4]

Wie bei jedem Werk läßt sich auch beim »String Trio« von Ferneyhough im Anschluß an diese Zitate die kompositorische ›Aufgabenstellung‹ benennen. Es geht um die Redefinition der Form, deren historisch gegebener Reihungstypus den Anforderungen eines prozessualen Zeitbegriffs angepaßt wird, wobei aus den dabei resultierenden Widersprüchen mittels der Fragmentation und Inklusion von Fremdem Freiräume für musikalisch Einzelnes geschaffen werden. Doch im Gegensatz etwa zu Nonos Streichquartett »Fragmente – Stille, An Diotima« geht dem »String Trio« aller Manifestcharakter ab; Ferneyhough, der sich etwa am Ende der »Etudes Transcendantales« (1982-85) oder im 2. Satz des »Fourth String Quartet« (1989/90) mit der Fragmentierungstechnik und der Fragmentform auseinandersetzte, wendet alles Komponierte ins Inwendige, Musikimmanente. Von den sechs Haupttypen heutigen Komponierens (Komplexismus, Spektralismus, Emotionalismus, Negativismus, das ›nicht-intentionale‹ und das statistisch-stochastische

2 Brian Ferneyhough, *Schönberg's String Trio*, Ms. für eine Konferenz der Fondation Royaumont 1995, S. 1.
3 A. a. O., S. 2.
4 A. a. O., S. 3.

Komponieren) vertritt er profiliert einen morphologisch, d.h. gestalthaft denkenden Ansatz, dessen polyphone Orientierung zu einem innermusikalischen ›Diskurs‹ führt, in dem allein, und nicht durch Referenzen nach draußen, musikalische Bedeutung gestiftet wird. Dies gilt vor allem für das »String Trio«, bei dem außermusikalische Impulse für die kompositorische Kreativität fehlen.

Über die *(personal)stilimmanente* Geschichtlichkeit ist zu bemerken, daß Ferneyhough mit seinen vier Streichquartetten sich behutsam an das Triomedium angenähert hat. Sein ›erstes‹ Quartett, die dreiviertelstündigen »Sonatas for String Quartet« (1967), erstes Zeugnis seines erwachten ›komplexen Stils‹, »make the *intensity* of the single moment, *a la* Webern, which can be the justification of that moment, in terms of our awareness, expand itself over an extremely long duration, while deconstructing itself back into formal cogency.«[5] Das »Second String Quartet« (1980) ist eine Auseinandersetzung mit der ästhetischen Opposition von An- und Abwesenheit. »This piece is about silence – not so much literal silence ... but rather that deliberate *absence* at the center of musical experience which exists in order that the listening subject may encounter itself there.«[6] Das »Third String Quartet« (1987), das Konzept der Mehrsätzigkeit austragend, arbeitet mit der morphologisch definierten »creation of fore-, middle- and background transformations.«[7] Dabei geht es um ein Netzwerk von 23 formal distribuierten »Gestalten« im Sinne von Quasi-Subjekten des musikalischen Diskurses.[8] Das »Fourth String Quartet«, mit Mezzosopran auf Schönbergs epochales zweites bezogen, »examines the degree to which ... *Sprachähnlichkeit* ... remains a viable gestural or rhetorical vehicle for organizing and assessing music.«[9] Diese musikalischen Merkmale – insuläre Kleinformen, Mehrsätzigkeit und innerreferentielle Formkonstitution, die Sprachhaftigkeit der Musikimmanenz, die ›Dekonstruktion‹ der Präsenzdimension aller Musik und die zyklische Verteilung morphologisch konkreter musikalischer Individualisierungen – kehren allesamt im »String Trio« wieder: die vielfach eingeschobenen *interventions* inmitten der latenten Viersätzigkeit, die Erprobung der diskursiven Entfaltungspotentiale des Materials durch formale Fragmentation, die Infragestellung der Präsenz durch die Einflechtung eines ›Gegenstücks‹ in die Trioform und die auffallende Betonung der piano-Bereiche sowie eine allübergreifende

5 Brian Ferneyhough, *Collected Writings*, edited by James Boros and Richard Toop, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1996, S. 275 (= Contemporary Music Studies, edited by Nigel Osborne and Peter Nelson, Vol. 10).

6 A.a.O., S. 117.

7 A.a.O., S. 44.

8 Vgl. Brian Ferneyhough, *Third String Quartet*, und Fabián Panisello, *Zum ›Dritten Streichquartett‹ von Brian Ferneyhough*, beides in: Wolfgang Gratzer (Hg.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, Bd. 1, Hofheim 1996.

9 Brian Ferneyhough, *Collected Writings*, a.a.O., S. 153.

Rhythmus- und Tonhöhendisposition, die »über- und ineinandergreifende, eben perspektivenschaffende Momente«[10] erzeugt. Im Takt 288 steht die Vorschrift *calmo ed ombroso, quasi viola da gamba*. Ferneyhoughs im ganzen Verlauf angewandte Kompositionstechniken der Objektivierung – wie darzustellen ist – erfassen zuletzt auch die klangliche Erscheinung: leise, *con sordino* (practice mute!), *appena vibrato*, entsubjektiviert und damit etwa den Gambenfantasien von Purcell für einen kurzen Augenblick angenähert, dessen »Sonatas« formal einst den Ferneyhoughschen Pate standen.

*

Formal kommen mehrere Aspekte beim »String Trio« zusammen: die unterschwellige Viersätzigkeit (ohne dem klassischen Tempomuster zu folgen), die parataktische Kettenhaftigkeit, die durch die Einschübe von sogenannten *interventions* zustande kommt, und die formalstrategische Entscheidung, daß diese, zunächst als unscheinbar eingeführt, überhandnehmen, das ›eigentliche‹ Stück verdrängen und somit sich als einzig entwicklungsfähig herausstellen. Es geht Ferneyhough dabei um die Selbstinfragestellung der diskursiven Möglichkeiten des Mediums: Das Hereinlassen von Exterritorialem (mit der ersten *intervention* und später dem klanglich am verfremdetsten, singulären Typus IV) wirft das formale Problem auf, dessen Lösung jene Befragung darstellt. Die Form des etwa 20minütigen Werks ist daher ein konsequentes Ineinander von Viersätzigkeit des ›normalen‹ Trios und der Verschachtelung eines ›Gegenstücks‹ in Form von vier Typen von *interventions*. Die Großgliederung sieht folgendermaßen aus:

T. 1–108[11]	1. Satz: 4teilige Form (latente Viersätzigkeit)
T. 109/110	*intervention* I/1
T. 113–122	*intervention* II/1
T. 123–127	*intervention* III/1
T. 128–185	2. Satz: 6 ›Charaktervariationen‹[12]
T. 186–189	*intervention* I/2
T. 190–211	3. Satz: Largo desolato
T. 212–220	*intervention* II/2
T. 221–232	*intervention* IV
T. 232–256	4. Satz: Con moto fluido, ›Rondo‹ mit 5 Durchläufen
T. 257–269	*intervention* III/2
T. 270–276	*intervention* II/3
T. 277–291	*intervention* I/3

Im folgenden seien die Sätze und die Gegenmaterialien getrennt erläutert.

10 Zitiert aus dem Brief vom 13.10.1996.
11 Hinzuzüglich zweier ›nachgereichter‹ Takte (T. III/112).
12 Gleichwohl ohne ›Thema‹ zu verstehen.

Der erste Satz, in sich fast geschlossen und daher in einen übergeordneten Zykluszusammenhang integrierbar nur über einen Kontrast, den dann die erste *intervention* darstellen wird, ist viergeteilt: eine Quasieinleitung und drei ›Amplifikationen‹, die jeweils die unmittelbar vorangestellten Soli (Bratsche, Violine und Cello) fortführen und durch das Tutti intensivieren.

Detailübersicht:

T. 1–18	*mesto*	Quasi-Einleitung (mit Violasolo)
T. 19–33	*subito più mosso*	1. Amplifikation (des Violasolos)
T. 34–72	*furiosamente*	2. Amplifikation (mit Violinsolo)
T. 73–108	*più flessibile*	3. Amplifikation (mit Cellosolo)

Die Quasi-Einleitung wird in zarter, verhalten innerer Dramatik von einem Bratschensolo eröffnet, Violine und Cello treten hinzu, verdichten die Violastimme und bereichern das exponierte harmonische Spektrum. Eine organisch an- und abschwellende Hüllkurve (an Dichte, Tempo und Dynamik) bietet eine Aura der Konzentration. Die Instrumente setzen zeitversetzt aus, und in Takt 18 erlebt man die erste formale Zwischenzäsur. Die erste Amplifikation, in homogenem, kompaktem Diskurs, modifiziert nun das bisher Exponierte durch das Hinzufügen neuer Charakteristika der Artikulation, in die rhythmischen Muster infiltierter Gestalten und Texturen im Sinne einer Kommentarfunktion. In ihrem Bezug auf die Bratsche sind Quasi-Einleitung und erste Amplifikation zusammenzudenken. Während die beiden unteren Stimmen sich mit Flageolettglissandi ausblenden, beginnt die zweite Amplifikation mit einem virtuos schnellen, aggressiven, zweistimmig geführten Violinsolo, zu dem in Takt 50 bzw. 53 Viola und Cello ebenfalls zweistimmig hinzutreten. Während das Violinsolo Scharnier – Coda des Früheren und Beginn der polyphonen Steigerung – ist, dient der nun folgende Abschnitt der Verdichtung, der Vermehrung, der Multiplikation des Materials: der Triosatz wird zur Sechsstimmigkeit ausgedehnt. Die ›organische‹ Hüllkurve, die der Einleitungsabschnitt zog, gilt auch für den ersten Satz insgesamt. Ab Takt 63 wird diese Dichte peu à peu ausgedünnt – mittels einer Figurenzersplitterung, der Annäherung an Pausen und den Pianobereich, durch ein auskomponiertes rallentando – wieder ein Scharnier und in gewisser Hinsicht eine Kadenz. In Takt 73 beginnt ein Cellosolo, das in tiefster Lage anhebt und sich kantilenenhaft über 4½ Oktaven (Takt 81) erstreckt. In der dritten Amplifikation übernehmen zum weiter als Hauptstimme geführten Cello Geige und Viola, akkordlich homorhythmisch geführt, eine zweite Funktion, die der Begleitung; erst gegen Ende verdichtet sich der Triosatz zum Polyphonen und Figurenhaften. Die gleichsam rezitativische Führung des Cellos entspricht der formalen Funktion dieses vierten und letzten Abschnitts im ersten Satz. Gemäß dem bisherigen Durchlauf aller und der Dichte des letzten Teils könnte der Satz als abgeschlossen gelten, ja das Streichtrio unter

gewissen Umständen schließen; die angeführten organischen Hüllkurven, das In- und Auseinandertreten der Stimmen, der Wechsel von Solo und Tutti lassen nichts vom nun beginnenden Fragmentationsprozeß ahnen. Andererseits betont das Rezitativische die Notwendigkeit einer zeitlichen Fortführung.

Diese geschieht, wenn auch in denkbar größtem Kontrast, mit der ersten der (später zu beschreibenden) *interventions*. Ab jetzt weist die Form an keiner Stelle mehr jenen Organizitätsgrad auf, der für die ersten 108 Takte (und damit das erste Drittel) charakteristisch ist: Nicht nur die interpolierten *interventions* sprengen die Formkontinuität, Fragmentation ist prinzipiell auch den drei weiteren Sätzen eigen. So ist der zweite von additiver Gestalt, repräsentiert das Kettenprinzip, das dem Trio insgesamt zugrunde liegt. Der erste der 6 Abschnitte (mit 12, 8, 9, 9, 12 und 8 Takten Länge) schließt nahtlos an die dritte *intervention* an, setzt deren nervös zerplitterte Momenthaftigkeit fort, um sie in verschiedenen ›Charakteren‹[13] auszuformen: so dem zweiten (*meno mosso*, ab Takt 140) mit heftigen marcato-Repetitionen, dem dritten mit der Vorschrift *intenso*, dem vierten *più piacevole*, dem fünften (gleichsam dem Höhepunkt) *con massima violenza* und dem letzten als *quasi scherzando*. Der zweite Satz wird in seiner charakterologischen Differenzierung zunehmend deutlicher; es ist, als ob die Musik an Konkretion und Verbindlichkeit gewinnen möchte. Gleichweg sind die störrischen Figuren (*imperturbabilmente*) und die ›Halb‹-Flageolettglissandi, die das kurze Quasi Scherzando ausmachen, alles andere als von selbstbewußter, körperlicher Beständigkeit. Um so konsequenter ist es, vor den Beginn des dritten Satzes die erste *intervention*-Schicht (*con sordino*) einzuschieben. Von neuem wird die Formkonsistenz in Frage gestellt.

Das *Largo desolato* (3. Satz) besteht aus der Folge von 9 Fragmenten unterschiedlicher Länge (7, 2, 1, 3, 1, 2, 2, 2, und 2 Takte), die mit Pausen- oder Liegetonfermaten mit einander verbunden sind. Einerseits knüpfen sie an das eingangs exponierte Tonhöhenmatieral an, andererseits beweist die von den *interventions I* übernommene Achteltönigkeit, wie weit bereits der ›Diskurs des Trios‹ gleichsam angefressen ist. Dafür sprechen auch die (im Ferneyhoughschen Schaffen der letzten Zeit neuartigen) klangverfremdenden Spieltechniken von Flageolett- und Halbflageolettgriffen (notiert als offene oder gefüllte Rhombusform), unabhängig davon, ob an der Griffposition tatsächlich ein Oberton anspricht; die Töne sind funktional eingesetzt und

13 Dieser Ausdruck ist – trotz Ferneyhoughs extrem plastischer musikalischer Morphologie, die den Gedanken der Mimesis ans Körperliche und Psychische keinesfalls scheut – mit größter Vorsicht zu verstehen. Das »String Trio« besitzt eine extrem ausdifferenzierte Diskursivität, die eine Beschreibung ohne Partitur ausschließen müßte; hinzu kommt eine qualitative Veränderung der Texturenbehandlung: das Darstellungsmoment (wie etwa noch im vorangegangenen Stück »On Stellar Magnitudes« [1994]) ist zugunsten des Moments des Soseins der Faktur zurückgetreten.

entsprechen ›normal‹ gegriffenen. Das Largo zeigt wie vielleicht nur noch der Schlußabschnitt, mit dem es insgeheim kommuniziert, die große musikalische Phantasie und den Einfallsreichtum, womit Ferneyhough auf den »ästhetischen Nominalismus« (Adorno), die Abwesenheit allgemein verbindlicher kompositorischer *images* und die Notwendigkeit einer reobjektivierenden Kreativtät zu antworten weiß.

Der vierte Satz, der auf die singuläre *intervention IV* folgt, ist zwar – zum letzten Mal und zugleich erstmals seit dem Eröffnungssatz – von konsistentem Formablauf und ohne verfremdende Klanglichkeit, doch auffallend kurz, rondohaft in 5x5 Takten einen Rotationskanon durchlaufend und in der Prozeßidee einsinnig: von höchster Lage pianissimo zum Fortissimo des gesamten Klangraums, von jagenden Glissandi über eingestreute flüchtige Figuren zu gestisch bestimmter Morphologie übergehend. Die überwiegend homorhythmische *intervention III* wirkt daher wie das Ziel dieses dynamischen Verwandlungsprozesses, als dessen Verfestigung, die aber sofort und unwiederbringlich in retrograder Folge (*intervention II* und *I*) dem Fragmentationsprinzip geopfert wird. Das »String Trio«, ausgehend von einer übernommenen und reinterpretierten Gattungsformkonzeption, ist dem ›Gegenstück‹ endgültig gewichen.

Wie sehr die Formnegation und -fragmentation, die der Einschub des zerteilten ›Gegenstücks‹ in Fom von *interventions* bewirkt, das Moment von Stille und Ruhe zu evozieren suchen, zeigt, daß deren erstes Auftreten in Takt 109 (siehe Notenbeispiel 1a[14]) ausdrücklich mit dem Wort *silenzio!* abgesetzt ist. Die geheimnisvolle Klanglichkeit, die darauf *con gran' prezisione* einsetzt, könnte vom Bisherigen nicht entfernter ausfallen: extrem leise, *col legno tratto*, portato-Repetitionen mit der Vorschrift *sussurrando, un po' flautando*. Achteltöne treten zunächst als minimale Abweichungen der (vierteltönigen) Bezugstöne auf, werden aber beim zweiten Auftreten (Beispiel 1b) durch Ausweitung der Intervalle als zweite Schicht selbständig tropiert und schließlich am Ende des Werks (Beispiel 1c) in die morphologische Arbeit integriert. Die *interventions II* und *III* sind leicht zu beschreiben. *II* besteht aus 2 jeweils unterschiedlich auf die Instrumente verteilte, gleichermaßen flüchtige Texturtypen: rasend schnelle Läufe, Saitenwechselfiguren auf der einen, extrem brüchiges, poröses bis zerfetztes ›Störmaterial‹ (Ferneyhough spricht von »noise«) auf der anderen Seite. *III* (*rigoroso*, so ab Takt 123) setzt homorhythmisch an, zähflüssig und dehnend sind die Instrumente bestrebt auseinanderzutreten. Wie in »Bone Alphabet« (1991) wird auch jetzt ein bestimmtes Material nur ein einziges Mal präsentiert, daher ohne formale Konsequenz: *intervention IV*. Und in der Tat ist dessen Funktion das Exterritoriale, das fremd Hereingelassene, Ahnung des ganz Anderen – mit mehrsekündigen

14 Die Notenbeispiele befinden sich auf den Sonderseiten.

Pausenfermaten getrennt finden sich vereinzelte Ereignisse symmetrisch in sehr leisen *alla punta*-Akkordtremolos eingebunden: ein Bartókpizzikato (*tutta la forza*) und ein col legno tratto *behind bridge*, für die Verhältnisse des Ferneyhoughschen Stils sicherlich ein unerhöhrtes Vorkommnis.

Der darauf folgende 4. Satz wirkt nun wie ein Einschub in die *interventions*; das mag auch seine Kürze und Gehetztheit erklären. Die *intervention III/2* wirkt als Energiebündelung, fast als Eröffnung einer längeren Coda, die jedoch gleichsam umgebogen wird, weil das flüchtige *noise*-Material von *intervention II/3* (*molto agitato*) jedwede reprisenhafte Bestätigung ausschließt. Ab Takt 277 (siehe Notenbeispiel 4c) setzt der Schlußteil ein. 15 mit *silenzio*-Vorschriften getrennte Fragmente transponieren das harmonische Ausgangsmaterial (Beispiel 4a und b) jeweils auf die Töne 1 bis 15 (rot), dabei wie selbstverständlich in die Tiefe abrutschend, peu à peu wieder zu jener Achteltönigkeit zurückfindend, die für die *interventions I* charakteristisch ist, dabei den Klang gleichzeitig verobjektivierend, wie in die Ferne rückend. Der Ausdruck des Befremdens nimmt zu: Wie so häufig im Werk Brian Ferneyhoughs ist auch im »String Trio« das Verspätetsein das verschwiegene Thema.[15] Folgerichtig landet im letzten Takt die Violine auf der tiefsten leeren Saite, die etwa 20 Sekunden lang ins absolute morendo geführt wird. Das Cello spielt noch einmal – leise, *sul ponticello estremo, col legno tratto* – eine achteltönige Linie, bevor ein einzelnes Bratschenpizzikato explosionsartig die Ruhe sistiert und dadurch die Formgrenze des Doppelstrichs für ein hörerindividuelles Danach öffnet.

*

Wie kein zweiter Komponist hat Ferneyhough im rationalen Anschluß an die parametrischen, musikalisch ›immanenten‹ und präkompositorischen Errungenschaften des Serialismus seine musikalische Sprache zugleich formalisiert wie ausdrucksmäßig individualisiert, beides als einen lebenslangen Steigerungsprozeß begreifend. Schon im Solopart des Flötenkonzerts »Carceri d'Invenzione II« (1985) fiel das Netzwerk mehrdimensionaler Rhythmusproportionen auf, die auf das Taktschema genauso projiziert wie intern mit Minifiguren angefüllt war. Ferneyhough gehört aber wie Schönberg, mit dem er verglichen wird, zu jenen Vertretern eines kompositorischen Denkens, in dem Expressivität und strenge Konstruktivität einander geradezu notwendig bedingen. Sein verwirrend kompliziertes rhythmisches Material ist etwa das Produkt integraler technischer Vorarbeit, Ergebnis der konsequenten Anwendung gesetzter Regeln und Prinzipien. Sie bietet jene ›objektive‹ Schicht (analog zur vormaligen Konventionalität der Tonalität), in deren

15 So trägt beispielsweise sein Ensemblestück »La Chute d'Icare« (1988) den bezeichnenden Untertitel »Petite Sérénade de la Disparition«.

Erfahrung und Brechung allererst Subjektivität entstehen kann. Es ist für Ferneyhoughs Expressivität gerade in Absetzung zu postmodernen Romantizismen charakteristisch, daß sie als dialektisches Gegenstück zu immer weiter vorangetriebenen Objektivierungsmechanismen gleichfalls gesteigert wird, weil erst im Widerstand gegen ein gegenüberstehendes Autonomes die persönliche Musikalität sich erproben kann. So geht es beispielsweise darum, die abstrakt erzeugten rhythmischen Muster auf ihre Sinnhaltigkeit, d. h. auf das immanente Gestaltpotential hin zu interpretieren. Das Fingerspitzengefühl des Komponisten, Endpunkt der mimetischen Sensibilität, stößt auf das ebenbürtige Pendant. Steigerung der objektiven Vorgaben und Strukturen ist somit bei Ferneyhough nur um der Erweiterung der subjektiven Freiheit willen bemüht. Für ihn heißt Subjektivität nicht ein Machen, was man will, sondern Kunstmachen.

Nun folgt aber bei einem radikal konstruktiv präkompositorischen Vorgang der Erzeugung von Form und (bereits musikalisch teil-bestimmtem) Material ein eminentes Problem auf dem Fuße: Die konkreten Auswirkungen der vorab gesetzten Regeln und Techniken auf der Makroebene sind erst dann überschaubar, wenn diese vollständig ausgearbeitet sind, so daß es einer großen Erfahrung und sicheren Intuition bedarf, um nicht auf überzählige und daher zeitlich kostspielige Varianten angewiesen zu sein. Andererseits widerspricht das Nicht-ganz-Durchspielen des kombinatorischen Spielraums der Forderung nach Objektivierung, da erst im Überblick über alle sinnvollen Lösungen das kompositorische Gespür und die künstlerische Intentionalität – aus subjektiver Freiheit – die ›beste‹ auszuwählen vermögen. An der Perfektionierung des Verhältnisses von Objektivierung des Objektiven um der Subjektivität des Subjektiven willen arbeitet gegenwärtig Ferneyhough. Dabei entsprechen seine »Verobjektivierungsstrategien« durchaus einem Adornoschen Imperativ.[16]

Im Regelfall lassen sich vier Hauptphasen der Vorkomposition feststellen, die allesamt verschiedenen Niveaus der Subjekt-Objekt-Beziehung entsprechen: »jene der großformalen Anlage, der [in Proportionsklammern manifesten] Rhythmusmatrix-Konstruktion, der strategischen Verteilung von [zunächst binnenrhythmisch definierten] Figuren und der Texturfilterungsprozeduren.«[17] Der entscheidende Unterschied zum ›klassischen‹ Typus des seriell-parametrischen Denkens ist, daß Ferneyhough *nicht* alles erzeugte

16 Vgl.: »Ist wirklich in der Musik abermals eine Wendung zum Subjekt an der Zeit, dann gewiß nicht so, daß es aufs neue der Sache seine Intention einlegte. Die Vermittlung durchs Subjekt gerät nur als objektive, als Kritik des technischen Zusammenhangs an sich selber, nicht als das, was einer dabei denkt, fühlt, nicht einmal als das, was er in isolierter Inwendigkeit imaginativ hört.« (Theodor W. Adorno, *Musik und Technik*, in: Musikalische Schriften I–III [= Gesammelte Schriften, Bd. 16], Frankfurt a. M. 1978, S. 240)

17 Brian Ferneyhough, *Zum Dritten Streichquartett*, in: Wolfgang Gratzer (Hg.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, Bd. 1, a. a. O., S. 143.

Material benützt, sondern es selektiv, filternd, ersetzend, einander austauschend handhabt, damit die Boulezsche Unterscheidung von Produktion und Plazierung[18] einschneidend ›dekonstruiert‹. Daher ist die Partitur ein Ergebnis eines mehrstelligen Prozesses, der nicht nur Herstellung und ›Gegenlesen‹, sondern auch verschiedene Grade von Präsenz, Kontinuität, von Vollständigkeit impliziert.

Eine Analyse müßte, damit die Partitur in ihrem Entstehungszusammenhang begreiflich wird, anhand der Skizzen diesen Prozeß en detail beschreiben. Dies ist hier aus Platzgründen nicht möglich. Doch sei darauf hingewiesen, daß Ferneyhough neuerdings und so auch im »String Trio« computergestützte Hilfsprogramme benützt, um die kombinatorischen Potentiale einmal getroffener strategischer Entscheidungen durchspielen zu lassen (dies ist eine reine zeitschenkende Rechenhilfe und darf nicht mit computergesteuertem Komponieren verwechselt werden, was einem Komponist, der von Hand kalligraphiert, völlig fremd wäre). Beispiel 2 zeigt am Cellosolo im ersten Satz anhand dreier farblich unterschiedener Proportionen die sich durchhaltenden Zahlenverhältnisse auf verschiedenen Rhythmusebenen. Ein weiteres Beispiel für den Primat des Objektiven zeigt das Beispiel 3 aus dem Rotationskanon im dritten Satz, der ein fünftaktiges Muster repetiert, wobei erst Viola, dann die Geige das zuvor erschienene rhythmische Material übernehmen, mitunter kontextuell variieren, aber vor allem im Tonhöhenverlauf figural und gestisch jeweils neu individuieren. Gerade der Kanon, seit der Renaissance ein ›objektives‹ Verfahren, zeigt, wo Ferneyhoughs Gestaltungsfreiheit ansetzt: bei jenen Parametern, die der Objektivierung nicht unterworfen worden sind.

Gleichwohl wäre verfehlt anzunehmen, das »String Trio« sei nur in der Rhythmik ›streng gebaut‹.[19] Wie Beispiel 4 zeigt, arbeitet Ferneyhough prominent mit einem 15- bzw. 17tönigen, skalenmäßig angeordneten, d. h. in der Oktavverteilung festgelegten Modell. Die Farben (a) zeigen die Intervallverstrebungen: grün Viertelton, blau große Septime und kleine None, rot Tritonus (vor allem zwischen dem Terzflageolett der höchsten Violasaite und der tiefsten Saite der Geige). Spiegelt man die Töne 1 bis 15 am um einen Viertelton vom höchsten Ton abweichenden Bezugston in tiefster Cellolage, erhält man eine Disposition (b), die anhand einiger Partiturausschnitte in

18 Vgl. Pierre Boulez, *Musikdenken heute*, dt. Übers. Mainz 1963, S. 95 ff.

19 Dies erzwingt nicht zuletzt die »notably ›naked‹ nature of the trio format (which scarcely ever offers composers the chance to ›orchestrate‹ or expressively dissimulate his textures – on the contrary, it forces them towards a perilous lucidity in the definition of polyphonic functions)[;] there are other forces at work aimed at compensating for this significant renunciation, most notably, the unique opportunities for the close interlocking of linear and vertical aspects of ... pitch organization... The trio offers us ... the grounding of a vast spectrum of potentially centrifugal textural variety in a highly coherent, internally consistent (yet withal extremely flexible) pitch/interval framework.« (Brian Ferneyhough, *Schönberg's String Trio*, a. a. O., S. 2)

ihren Permutationen dargestellt ist. Beispiel c (erstes Fragment der letzten *intervention I*) hat eine lineare Permutation mit durch Auf- und Abwärtsbewegungen definiertem Gestaltcharakter; Beispiel d (der Beginn des Werks) benützt die gleiche Permutation, führt sie aber durch Vorschläge, Doppelgriff, Glissandi und Tremolo zu einer internen Polyphonisierung. Im Beispiel e (am Ende der Viola vor der Übernahme der solistischen Bezugsstimme durch die Violine im ersten Satz) sieht man die Vereinheitlichung auf eine Unten-Oben-Relation, auf den skalenmäßigen Charakter des Materials. Beispiel f schließlich kombiniert dieses Material mit der Spiegelung (blau) am Beginn des Largo. Aber auch die Gestaltdefinition ist strengen Maßstäben unterworfen. Das fünfte Beispiel zeigt die Fragmente 3 und 4 des Schlußabschnitts, die Tonhöhenreservoirs sind auf Ton 3 und 4 transponiert. Die Gestalt ist definiert durch Auf- und Abwärtsbewegungen, die von allen Instrumenten imitiert werden (blaue Pfeile), aber auch taktweise variiert sind (blaue Klammern). Interessant ist, daß eine leichte rhythmische Verschiebung zwischen kurzen und langen Tönen (grüne Kringel) den Gestaltcharakter erheblich verändern kann, ohne daß das imitatorische Prinzip in Frage gestellt würde. Diese wenigen Einblicke in die Arbeit an der und gegen die Objektivierung, an der Ferneyhough nicht erst jetzt so viel liegt, mögen an dieser Stelle genügen; eine hinreichende Analyse würde ein Buch füllen.

*

Das »Streichtrio«, so der Komponist, trachtet

> »gleichermaßen die Vorgeschichte der Gattung wie auch die bewußte Gattungsüberfrachtung konstruktiv von mehreren Seiten zu mobilisieren ..., um sich so an jenem zersplitterten und transitorischen Orte der Begegnung zwischen Melancholie und Tragik anzusiedeln, dem es mir gestattet, die verschiedenen offen zu Tage tretenden lacunae, Irrwege und ›Falten‹ der Formgebung möglichst ohne Pathos zu enunzieren und in Richtung inwendiger Akzeptanz-Versöhnung zu führen.«[20]

Dem möchte ich mich vorbehaltlos anschließen. Nicht allein die souveränere Ausarbeitung der technisch-objektiven Seite, die, so scheint es, erst jetzt wieder zeitlich ausgedehntere Formen gestattet, sondern auch die mit dieser großen Form einhergehenden Zerspaltung und Perspektivenverschiebung bedeuten einen weiteren Schritt im sicheren stilistischen Terrain, das Ferneyhough seit seinem »Carceri«-Zyklus der 80er Jahre konsequent ausbaut und von neuem die Wandlungsfähigkeit und Universalität seiner musikalischen Grammatik beweist. Denn wer in seiner Musik nur das Entwicklungsmäßige, Dynamische, Verdichtete, willentlich Dominierende zu sehen sich angewöhnte, wird eines Besseren belehrt. Zeichen einer ›zweiten Reife‹ – will man die Phase zwischen »La Terre est un Homme« (1976–79) und der

20 Brief an den Verfasser vom 1.10.1995.

Übersiedelung nach Kalifornien 1987 als die Festigung des komplex-dekonstruktiven Stils betrachten – kündigen sich an. Das »String Trio« ist ein Werk, das sich zurückzunehmen weiß.

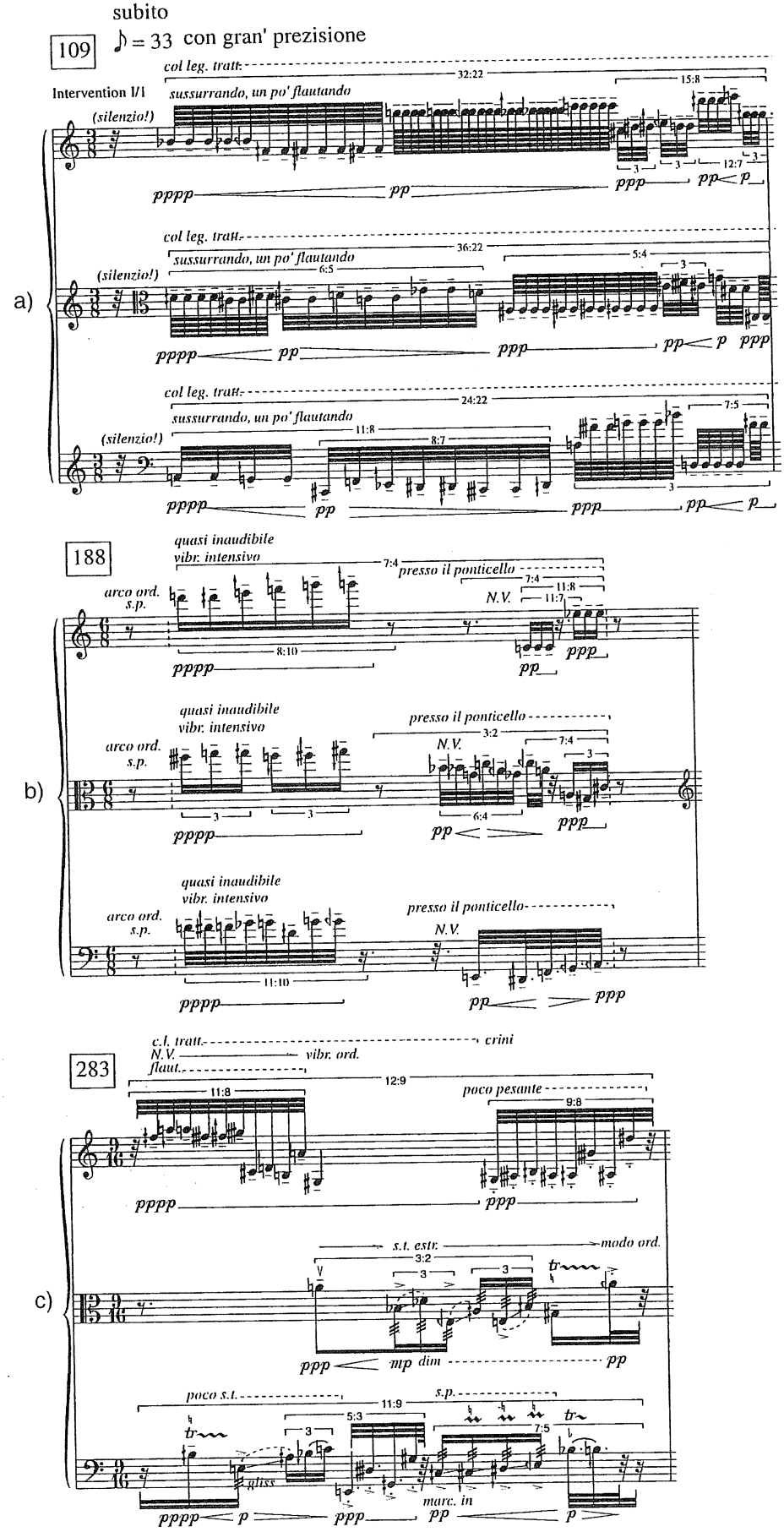
In dem zitierten Aufsatz äußert sich Ferneyhough interessanterweise auch zum Beethovenschen Spätstil. »Taking Beethoven as the most readily available example, we might take as central aspect of ›late‹ style to be a certain deconstruction or defamiliarization of expression via resort to tactics of constant fragmentation, elision and paraphrase.«[21] Bedenkt man, daß Ferneyhoughs »extrem strukturalistischer« Ansatz – gedeutet als »Vorbote einer ›zweiten Moderne‹«[22] – immer schon sich auf die eigene Geschichtlichkeit in einer dekonstruktiven Weise verhält, dann kann man den nun gegebenen Verweis auf das gewaltigste Spätwerk aller Zeiten als Hinweis in eigener Sache verstehen. Zwar ist es zu früh, beim jetzt 54jährigen Ferneyhough vom Beginn eines Spätwerks zu sprechen. Andererseits bietet sich gerade das »String Trio« hierfür an, zeigt es doch Merkmale einer ›zweiten‹ Souveränität in formaler und materialer Hinsicht: die Erweiterung der Spieltechnik für eine stärkere Bandbreite zwischen Deutlichkeit und Undeutlichkeit, die qualitativ erweiterte Eroberung der Achteltönigkeit, die für Ferneyhoughsche Dimensionen neuartig lange Dauer des Stücks, die konsequente, interchangierende Fragmentation der Form und die für die Verhältnisse eines ausnehmend ›nervösen‹ Stils bewundernswerte Gelassenheit, mit der die durch vielfältig verhakte Objektivierungs- und Resubjektivierungsstadien hindurchgegangenen ›Dinge‹ belassen bleiben, was sie sind, weil sie es geworden sind. Auf das Kommende – etwa das Fünfte Streichquartett – kann man sich fraglos freuen.

Summary

Ferneyhough's String Trio – Ferneyhough's »String Trio« (1995) occupies a special position among the composer's works in several respects. 1) A trio is, for formal, historical, and discourse-immanent reasons, so challenging a medium that Ferneyhough prepared himself for this composition for a long time. 2) The relatively long piece has a rigorous double character of a four-movement form and interpolated interventions, which are interlocked in a complexly paratactic way. 3) The element of making the musical discourse objective constitutes a new challenge to Ferneyhoughian compositional practice. 4) The content of the work suggests a ›second‹ mastery, namely an opening to the hitherto stylistically subordinate, although it would be too early to speak of the beginning of a late style. The analysis exemplarily shows aspects of Ferneyhough's musical and compositorial thinking as a whole.

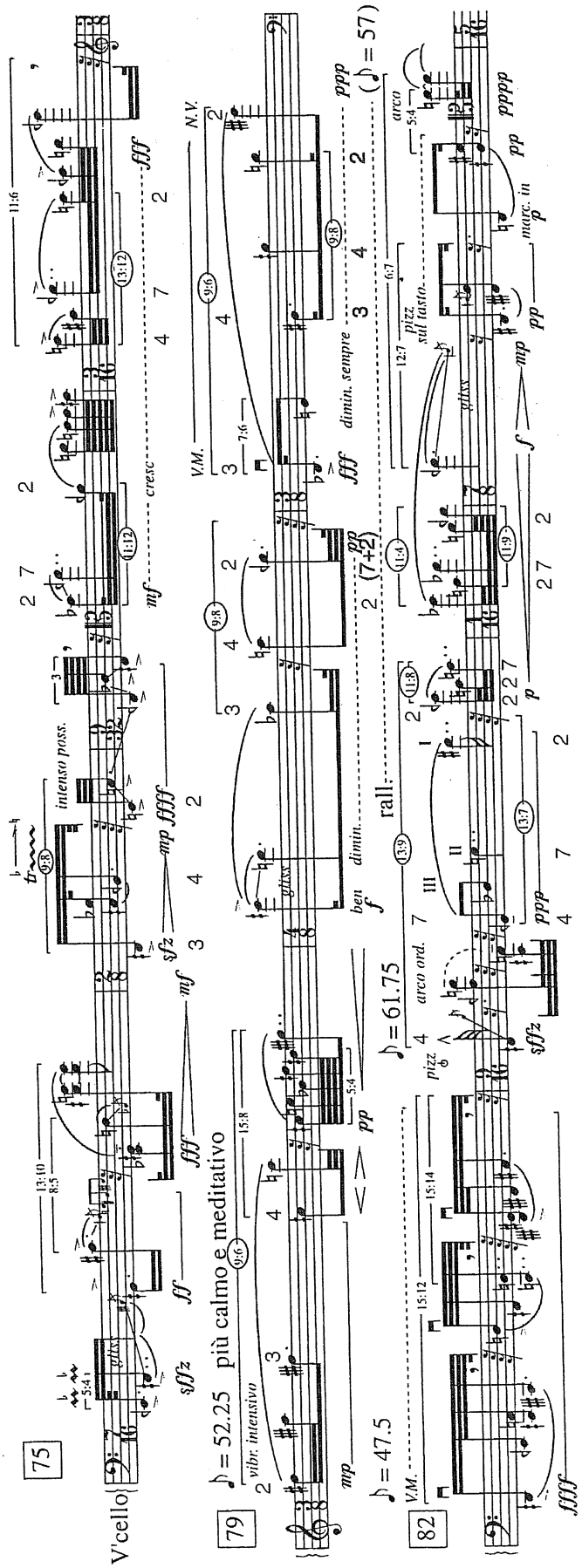
21 Brian Ferneyhough, *Schönberg's String Trio*, a.a.O., S. 2.
22 Vgl. Josef Häusler, *Spiegel der neuen Musik. Donaueschingen*, Kassel 1996, S. 354.

Notenbeispiel 1



Notenbeispiel 2

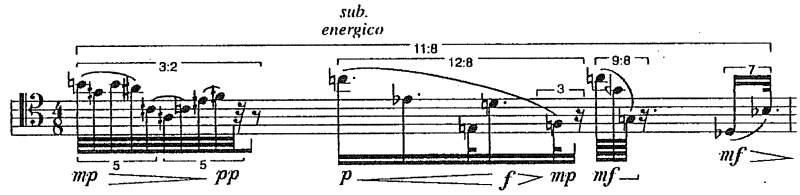
9 : x Proportion 3 : 4 : 2 (2 : 3 : 4)
11 : x Proportion 2 : 7 : 2 (2 : 2 : 7)
13 : x Proportion 4 : 7 : 2



Notenbeispiel 3

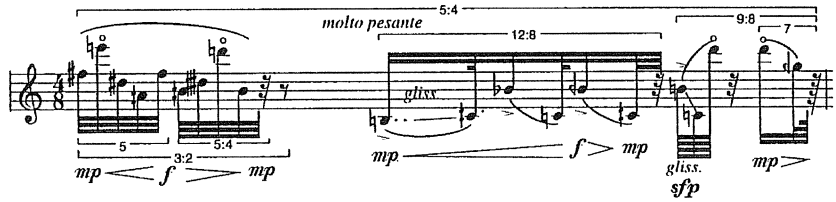
Takt 240

Vc



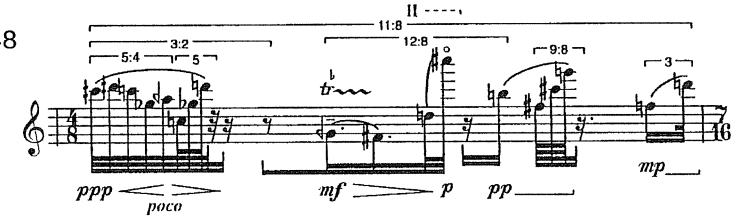
Takt 244

Vla



Takt 248

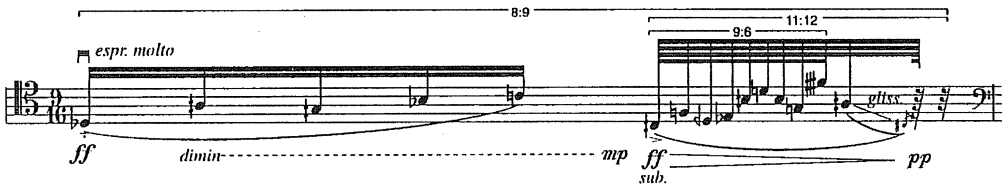
VI



*

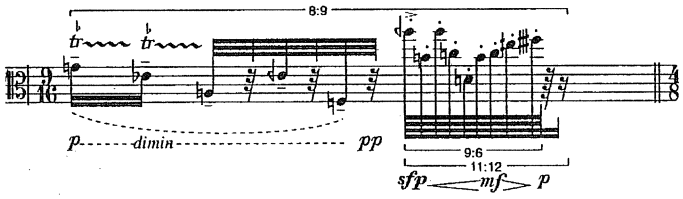
Takt 242

Vc



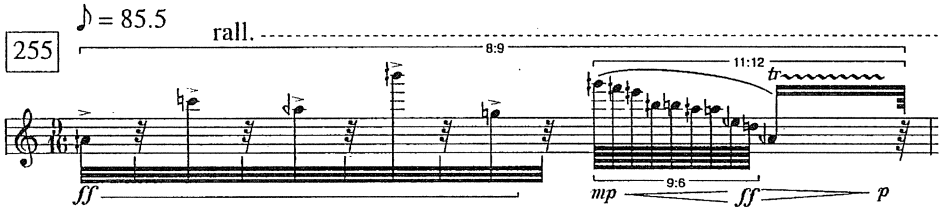
Takt 242

Vla



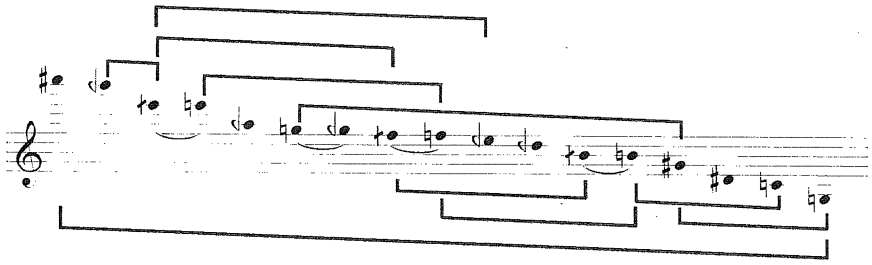
Takt 255

VI



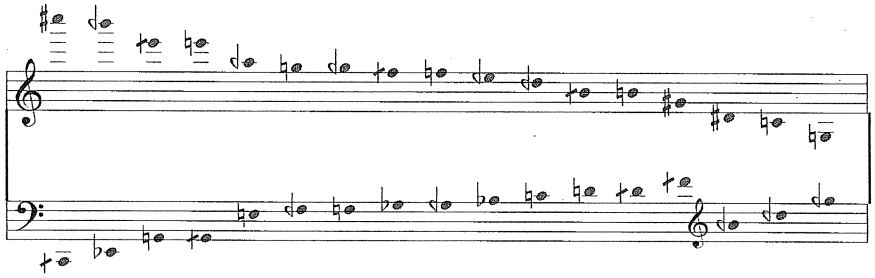
Notenbeispiel 4

a)



1 2 3 4 5 6 6b 7 8 9 9b 10 11 12 13 14 15
=15 =14

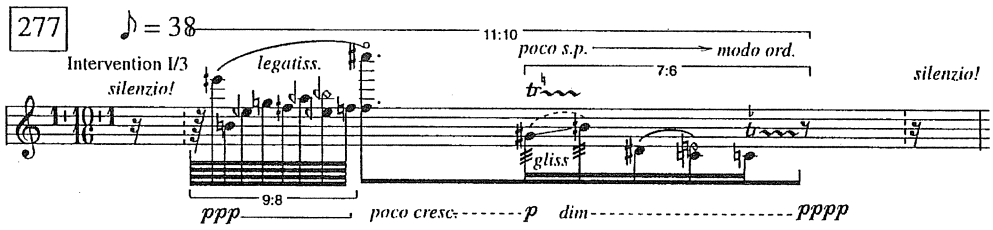
b)



1 2 3 4 5 6 6b 7 8 9 9b 10 11 12 (13) 14 15
=15 =14

c)

VI

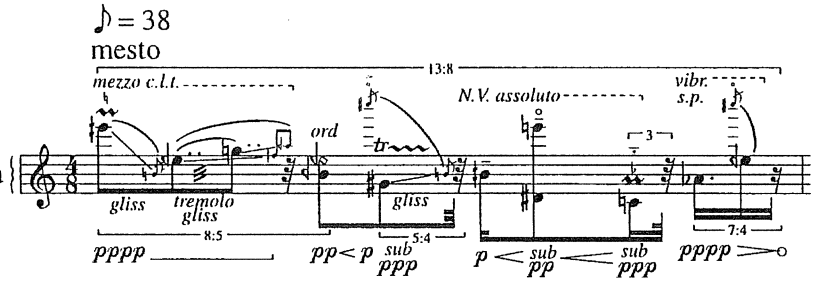


Permutation: 3 11 9 6 7 5 2 8 1 12 10 13 4 14

d)

Takt 1

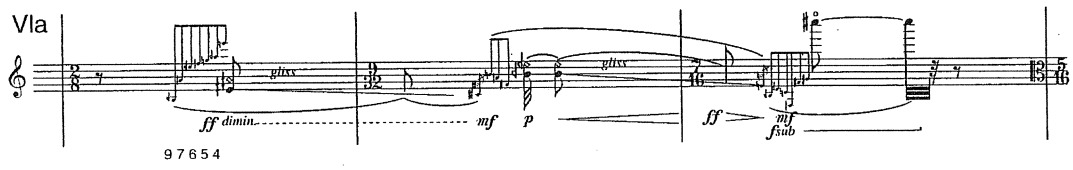
Viola



Permutation: 3 11 6 5 2 1 12 10 4 14
9 7 13

(8 und 15 später)

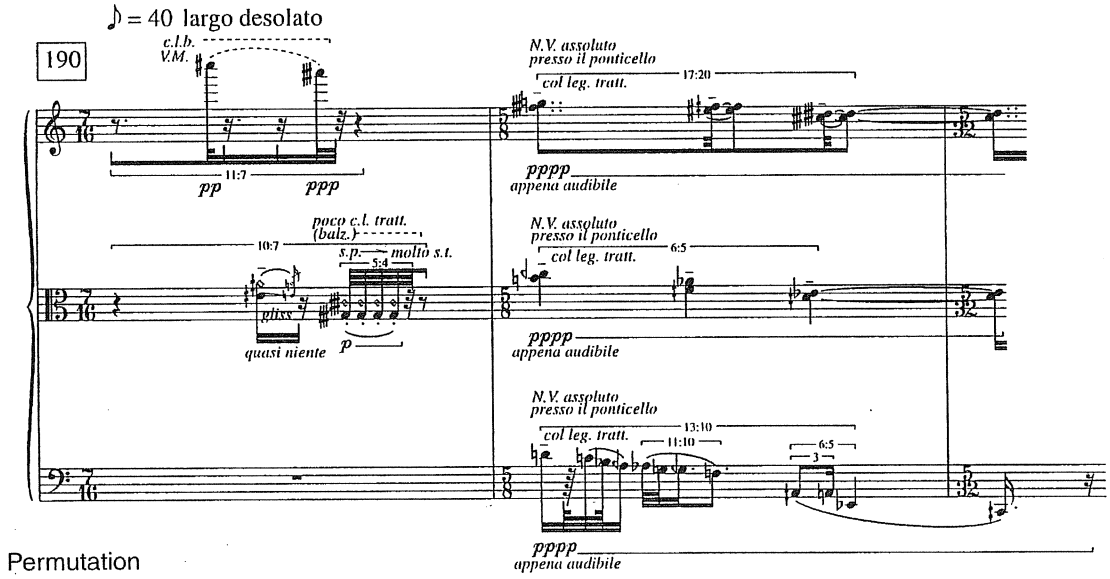
e)
Takt 37ff.



Permutation 3 2 (4) 1

f)

Takt 190ff.



Permutation

1 2

3 4 5

6 7 9
15 8 14

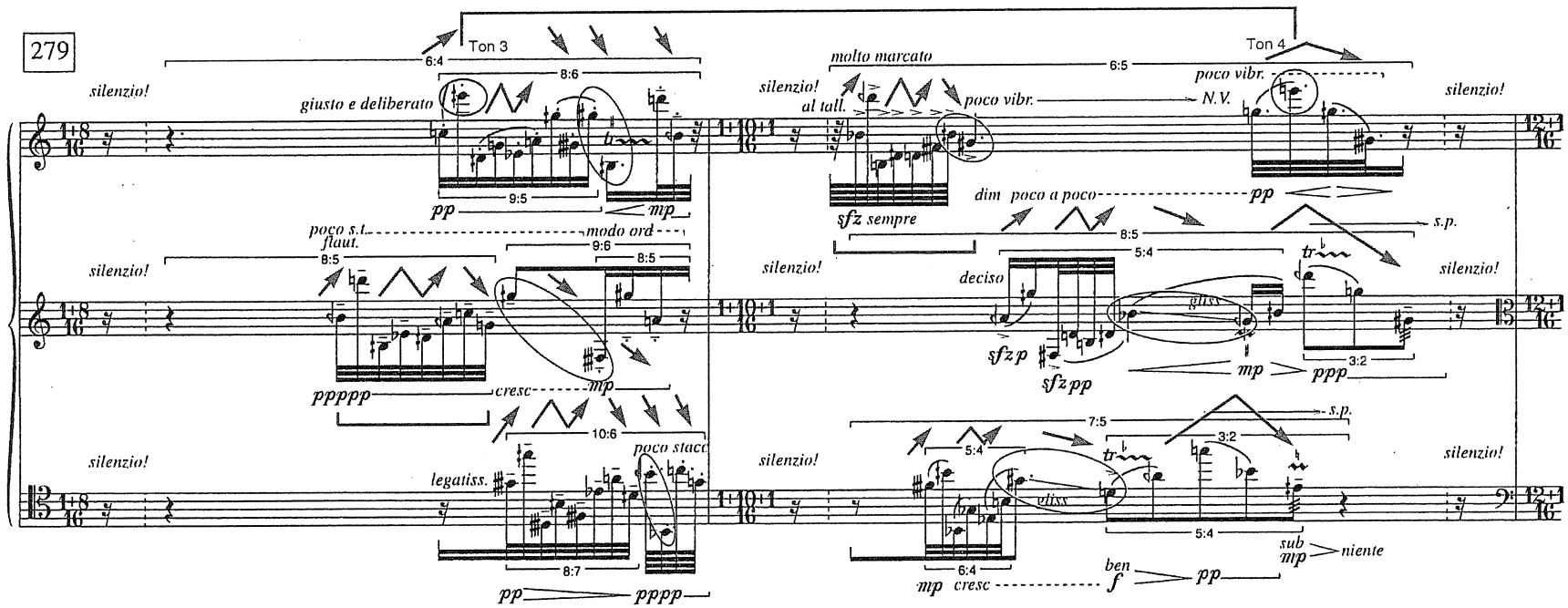
10 12 13
11 12 11

10 14 9 8 7 15 6 5 4 3 2 1

Notenbeispiel 5

Intervention I/3

2. Transposition

3. Transposition

Transpositionsstufen