

3 | KOMPONIEREN IN DEN 1980ER JAHREN

Il terremoto di Lisbona fu infatti una gran »predica«. [...] Si trattava indubitabilmente di un fenomeno »naturale«, decisamente naturale, ma anche esemplarmente declinato e inclinato alle ragioni forti della quantità: 37.125 morti in otto minuti e mezzo (8'30") rendono infatti l'idea di una danza della morte che è battuta da un metronomo vertiginosamente alto, estremo (il cui numero non è previsto sulla stanghetta dei suoi numeri standard). Una danza che marcia, infatti, alla velocità di 262.058 morti-male all'ora (ovvero 6.289.392 al giorno, 188.681.760 / 194.971.152 ca. al mese [176.102.976 soli in febbraio], 2.295.628.080 morti all'anno, 2.301.917.472 a ogni anno bisestile ecc.). Se questi numeri sono solo e soltanto dei poveri numeri, è anche vero che non sono soltanto dei numeri [...].

GIOVANNI MORELLI: *Paradosso del farmacista*

Komplexität

Die im vorhergehenden Kapitel dargestellten Analysen des Kompositionsprozesses mögen reduktiv erscheinen: Es besteht kein Zweifel, daß die betrachteten Werken vielfältiger und reicher sind, als eine reine Analyse ihrer technischen Verfahren aufdecken kann. In meiner Untersuchung sind Aspekte außer acht geblieben, die eine bemerkenswerte Rolle beim Hören spielen und die Expressivität eines Stückes prägen, wie zum Beispiel Dynamik und Tempo. Doch überschreitet ein analytischer Ansatz, der neben der Untersuchung der »poietischen« und strukturalen Ebenen auch die rezeptiven Implikationen betrachtet (wie zum Beispiel der von Nattiez herbeigewünschte¹), deutlich die Grenze einer nicht monographischen Arbeit.

Das Risiko bei einer ausschließlich auf die strukturellen Aspekte begrenzten Analyse ist, ein Kunstwerk zu einer Folge von Schemata, Tabellen und Zahlen zu reduzieren; doch die nackten Zahlen sind nicht nur nackte Zahlen. Ziel meines analytischen Kapitels war die Untersuchung jener Aspekte, die am deutlichsten eine Rezeption poststrukturalistischer Themen in der faktischen Poetik der Komponisten bestätigen können. Der intensive Rekurs auf die Skizzen dient nicht nur diesem Zweck, sondern entspricht auch der Überzeugung, daß in solchen

¹ Vgl. Jean-Jacques Nattiez: *Musicologie générale et sémiologie*, Paris 1987.

Diese Problematik wurde deutlich, als Anfang der 90er Jahre innerhalb der Musik die Debatte über ›New Complexity‹ mit dem Ziel eröffnet wurde, einen Namen für eine musikalische Tendenz oder Schule in Kontraposition zur ›Neuen Einfachheit‹ (beziehungsweise zum ›Neuen Subjektivismus‹) zu schaffen. Der obengenannte Kongreß in Rotterdam 1990 brachte kein endgültiges Ergebnis im Sinne einer Theorie der komplexen Musik. Das Interesse für ein solches Thema tauchte anlässlich zweier Gelegenheiten auf: erstens durch einen 1988 erschienenen Aufsatz Richard Toops, in dem er mit dem neuen Etikett das Werk von vier jungen englischen Komponisten – Michael Finnissy, James Dillon, Chris Dench und Richard Barrett – zusammengefaßt hatte;⁸ zweitens durch die Schwierigkeiten der niederländischen Gruppe »Nieuw Ensemble«, eine Komposition von Richard Barrett zu spielen, die sie selbst beim Autor in Auftrag gegeben hatte.⁹ Eine wichtige Rolle auf dem Kongreß spielte die Anwesenheit Ferneyhoughs, bei dem die meisten der jungen Teilnehmer des Kongresses während seiner Tätigkeit als Kompositionslehrer in Freiburg und San Diego studiert hatten, und der somit als eine Art spiritueller Vater der ›New Complexity‹ galt. Betrachtet man die Berichte des Kongresses (sowie die folgenden zwei »Complexity Forums« in *Perspectives of New Music*), entdeckt man einige Gemeinsamkeiten zwischen den Überlegungen der Komponisten, die sich in dieser Tendenz einigermaßen wiederfinden:

1 | Wie bereits erwähnt, gibt es keine klare Antwort auf die Frage, was überhaupt Komplexität in der Musik sei. »Everyone's perception of complexity is their own«, behauptet Ferneyhough,¹⁰ und auch Richard Toop bezweifelt, ob die Komplexität auf dem Niveau des Materials eindeutig zu messen ist: »›Complexity‹ [...] is, in my view, essentially a subjective, perceptual phenomenon – not an objective, material-based one.«¹¹

2 | Davon ausgehend ist es auch nicht möglich, schlüssige Charakteristiken zu benennen, die eine Schule oder einen Stil bezeichnen könnten. Das erkennt insbesondere der ›Vater‹ der sogenannten ›New Complexity‹ selbst: »›Complexity‹ needs to be more as a *terminus technicus* and less as a convenient blanket term for a style or school. That said, perhaps one should dare to state one more time

8 Richard Toop: Four Facets of ›The New Complexity‹, in: *Contact. A Journal of Contemporary Music* 32 (1988), 4–50.

9 Zitiert nach Reinhard Oehlschlägel: Zur sogenannten Komplexität, in: *MusikTexte* 35 (1990), 3–4, hier, 3.

10 Brian Ferneyhough: Response to a Questionnaire on ›Complexity‹ (1990), in ders.: *Collected Writings*, 66–71, hier 67.

11 Richard Toop: On Complexity, in: *Perspectives of New Music* 31 (Winter 1993), 42–57, hier 48.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The top system is labeled 'Reihe 1', 'Reihe 2 (1. Fassung)', 'Rhythmische Bearbeitung', and 'Strukturnetz'. The bottom system is labeled 'Reihe 1', 'Reihe 2 (1. Fassung)', 'Rhythmische Bearbeitung', and 'Strukturnetz'. Both systems are in 3/8 time. The 'Reihe 1' staff shows a complex melodic line with many sixteenth notes. The 'Reihe 2 (1. Fassung)' staff shows a simpler melodic line with fewer notes. The 'Rhythmische Bearbeitung' staff shows rhythmic patterns, including triplets of eighth notes. The 'Strukturnetz' staff shows a skeletal rhythmic structure with rests and notes.

ABBILDUNG 7 | Rhythmischer Aufbau der ersten 8 Takte

einer Taktdauer von 3 Ganzen) und dann wieder verkleinert; dadurch wird eine zweite Stufe des Strukturnetzes ausgebildet, das in seinem Zeitaufbau erheblich von der ersten Strukturnetzfassung abweicht.

DIE MATERIALIEN | Wie schon erwähnt, befinden sich im Skizzenkonvolut zur *Tanzsuite* keine Hinweise auf diese ganze vorbereitende Phase des Aufbaus des Strukturnetzes, sondern es präsentiert sich in seiner endgültigen Form in den achtzehn »exp« Skizzenseiten. Die Bedeutung dieser Seiten in Lachenmanns Kompositionsprozeß ist entscheidend: Sie stellen eine Art Skelett des ganzen formellen Verlaufes des Stückes dar, indem sie weitgehend die makroformale Gliederung und die Dauern, die Dichte und die Frequenz der verschiedenen Materialien prädeteminieren. Wie in Abbildung 4 zu sehen ist, kann Lachenmann auf dieser Seite nur den Eintrittspunkt eines Materialereignisses notieren oder auch schon die Merkmale eines bestimmten Materials skizzieren. Das passiert normalerweise bei dem ersten Ereignis einer »Sequenz«, das oft aus der beherrschenden rhythmischen Textur der ganzen Sektion besteht – wie beispielsweise dem Walzer-Rythmus des ersten Materials. Um die Beziehungen zwischen dem Strukturnetz und den Materialien genau zu analysieren, habe ich in Abbildung 8 die erste Seite des formellen Plans transkribiert.⁶ Man kann die Elemente dieser Seite folgendermaßen beschreiben:

1 | Im ersten Notensystem befindet sich das Strukturnetz. Darüber sind die Einsatzpunkte der Materialien vermerkt.

2 | In Übereinstimmung mit dem ersten *as* setzt das erste Material ein, das dem Walzer-Rhythmus entspricht. Lachenmann notiert eine metrische Unterteilung von drei Triolenachteln pro Viertelimpuls des Strukturnetzes. Man kann auch schon ersehen, daß das erste Material in sieben Abschnitte unterteilt ist beziehungsweise daß die erste Familie aus sieben Mitgliedern besteht, die der

6 Diese und die folgenden Wiedergaben der Skizzen sind nicht als diplomatische Transkriptionen zu betrachten. Ich habe nur diejenigen Elemente der Skizzen transkribiert, die für die Argumentation wichtig sind, und habe manchmal einige Zeichen oder Hinweise weggelassen, um unnötige Exkurse zu vermeiden. Da es sich bei den hier wiedergegebenen Transkriptionen immer um Auszüge handelt, entspricht die räumliche Anordnung freilich nicht immer der auf den Originalen. Meine Eintragungen sind an eckigen Klammern zu erkennen. Ich möchte hier noch darauf hinweisen, daß Lachenmann in den Skizzen selten und unregelmäßig Auflösungszeichen benutzt, die in der Regel bei der Notierung von nicht auf ein tonales Zentrum bezogener Musik für jeden nicht mit einem Alterierungszeichen versehenen Ton notwendig werden. Ich übernehme Lachenmanns Notierungsweise, wobei jeder nicht mit einem Akzidenz bezeichnete Ton als nicht alterierter Ton zu verstehen ist.

derholung der 48 Figuren ergibt eine Taktanzahl von 192, die aber durch verschiedene spätere Eintragungen zu 227 Takten (siehe in der Skizze: »227 bars«) vergrößert wird. Die 48 Figuren wiederholen sich mit verschiedenen Permutationen, die Ferneyhough in einer anderen Skizze jeweils separat für jede der 9 Gruppen bestimmt. Als Beispiel transkribiere ich das Permutations-System der ersten drei Gruppen:

Apply to worked-out bar schema

1st group	2nd group	3rd group													
a) 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
b) 3	2	1	4	7	6	5	9	8	10	12	11	14	13	16	15
c) 2	1	3	4	5	7	6	12	9	10	8	11	15	16	13	14
d) 7	5	6	4	2	1	3	11	12	10	9	8	16	15	14	13

Man kann diese Permutation in der Abbildung einfach verfolgen. Ab Takt 49 wird die erste siebentaktige Gruppe mit den Figuren 3, 2, 1, 4, 7, 6 und 5 »gefüllt«, dann folgt die zweite fünftaktige Gruppe mit den Figuren 9, 8, 10, 12 und 11. Die zweite Wiederholung fängt in Takt 92 mit Figur 2 an, die dritte und letzte Wiederholung mit Figur 7 in Takt 145. Nach dieser anfänglichen Phase entwickelt Ferneyhough mehrere Methoden, die zur Eintragung oder Tilgung von Takten beziehungsweise Figuren führen.

||| 1. Wiederholungs-System: Das erste System beginnt schon am Anfang des Schemas (siehe in der Abbildung: »Begin System 1«) und wurde von Ferneyhough in einer anderen Skizze folgendermaßen geplant:

»Formula« »x« bars on how last insert
 »y« bars back to find which bar is to be inserted.

Cycle: a	b	c	d	e	f	g	h	i
7 on, 3 back	6-3	5-9	4-9	3-3	2-5	1-9	2-4	1-7
5 ", 3 "	4-9	3-9	2-5	1-3	4-7	3-9	2-5	1-9
4 ", 9 "	3-9	2-5	1-3	1-5	4-3	3-3		
3 ", 9 "	2-5	1-3	2-4	5-3				
5 ", 5 "	4-3	3-4	6-5	5-4				
9 ", 3 "	8-4	7-5	6-7					
9 ", 4 "	8-5	7-7						



ABBILDUNG 1-3 | Francis Bacon: *Study of Isabel Rawsthorne*, 1966 (oben links)
Sleeping figure, 1974 (oben rechts)
Head VI, 1949 (unten rechts)

