

Einige Bemerkungen über die Tonhöhenorganisation in Brian Ferneyhoughs Zyklus *Carceri d'invenzione*

von Pietro Cavallotti

Bei einem Zyklus aus verschiedenen Kompositionen stellt sich die Frage, inwieweit er von einer gewissen, intendierten Einheit bestimmt ist, etwa durch Beziehungen zwischen den einzelnen Teilen auf der Ebene des musikalischen Materials oder der kompositorischen Strategien.

Ferneyhoughs Zyklus *Carceri d'invenzione* entstand 1981 bis 1986 und besteht aus sieben Kompositionen: *Superscriptio* für Piccolo (1981), *Carceri d'invenzione I* für Kammerorchester (1982), *Intermedio alla ciaccona* für Violine (1986), *Carceri d'invenzione II* für Flöte und Kammerorchester (1985), *Etudes Transcendantales* für Sopran, Flöte, Oboe, Cembalo und Cello (1982–85), *Carceri d'invenzione III* für Bläser und Schlagzeug (1986) und *Mnemosyne* für Baßflöte und Tonband (1986). Der Zyklus gruppiert sich um *Carceri d'invenzione I–III* als «central axis»;¹ *Superscriptio* und *Mnemosyne* fungieren als Einleitung bzw. Schluß, *Intermedio alla ciaccona* und *Etudes Transcendantales* als Zwischenspiele. Eine wichtige Rolle innerhalb des Zyklus spielt darüber hinaus die Flöte, indem sie in absteigenden Registern (Piccolo, Flöte, Baßflöte) am Anfang, Mitte und Schluß des Zyklus steht.

Der Titel bezieht sich auf Gianbattista Piranesis Zeichnungen gleichen Titels, deren Ausdruckskraft Ferneyhough auf die Idee brachte, einen ähnlichen Kontrastreichtum mit musikalischen Mitteln zu schaffen:

The *Carceri d'invenzione* (Dungeons of Invention, Inventive Dungeons) impressed me, in the first instance, by reason of their obvious intensity, richness and expressive power. After much subsequent reflection it struck me that it was the masterly deployment of layering and perspective which gave rise to this impression of extraordinary immediacy and almost physical impact. At one and the same time the observer is drawn ineluctably down towards the dark center while forcibly thrust away along centrifugal rays of absolutely non-naturalistic, mutually conflicting lines of force.²

Der Zyklus entfaltet die programmatische Idee, diese «lines of force» durch technische Verfahren freizulegen, die Kontraste hervorbringen bzw. auflösen: «All works in the cycle share a wide repertoire of generically similar techniques totally compatible among themselves, and their combination/opposition in specific contexts forms the foundation of work identity.»³

The image shows a musical score for 'Beispiel 1' with two staves, 'As' and 'S', divided into four sections labeled I, II, III, and IV. Each section contains a sequence of notes with intervals indicated by numbers below the notes. The 'As' staff intervals are: I (+3, +3, +5, +5, +6, +3, +7), II (+4, +4, +1, +1, +3, +4), III (+3, +2, +3, +5, +6), IV (+1, +10, +3, +8). The 'S' staff intervals are: I (+4, +3, +2, +2, +3, +4), II (+5, +4, +1, +4, +5), III (+6, +5, +3, +3, +5, +6), IV (+7, +6, +1, +6, +7).

Beispiel 1

Beziehungen zwischen den einzelnen Werken des Zyklus werden auf verschiedenen Ebenen der kompositorischen Arbeit deutlich. Oft werden technische Verfahren, die einzelne Parameter oder die formelle Struktur einer Komposition prädestinieren, als Modell für ein anderes Werk des Zyklus verwendet. So benutzt Ferneyhough z.B. in den ersten 36 Takten von *Carceri d'invenzione II* mit wenigen Abweichungen die Folge der Taktarten aus dem ersten Lied der *Etudes Transcendantaes* und verwendet diese Folge auch als Vorlage für die weiteren Takte des Stückes, unterzieht sie dann aber verschiedenen Transformationen. Innerhalb des gesamten Zyklus ist die Tonhöhe jedoch der musikalische Parameter, der die deutlichsten Analogien unter den jeweiligen Kompositionen erkennen läßt. Ferneyhough selbst hat mehrmals darauf hingewiesen, daß alle Werke (außer *Superscriptio*) hauptsächlich auf einem aus acht Aggregaten konstituierten Tonhöhenmaterial beruhen.⁴ Die Aggregate erscheinen zum ersten Mal in einigen mit «13. December 1980» datierten Skizzen, die mit «City of the sun» überschrieben sind. Es handelt sich um Aufzeichnungen, die der Entstehung von *Superscriptio* – und offensichtlich auch Ferneyhoughs Wiederentdeckung der Zeichnungen Piranesis – vorausgehen, die aber später für die Tonhöhenstruktur von *Carceri d'invenzione I* Verwendung fanden.

Die in *Beispiel 1* transkribierten Aggregate sind in zwei Kategorien unterteilt, die sich durch ihre entweder symmetrische oder asymmetrische Intervallstruktur unterscheiden – in den Skizzen durchweg mit den Abkürzungen «S» bzw. «As» bezeichnet (die von mir hinzugefügten Zahlen bezeichnen die Intervalle in Halbton-Einheiten).

Charakteristisch für die «symmetrischen» Aggregate ist eine progressive Vergrößerung der jeweils ersten beiden Intervalle und die zentrale Funktion des Tones *c*. Darüber hinaus ist es scheinbar nicht zufällig, daß jedes Paar von Aggregaten – «AsI» + «SI», «AsII» + «SII» usw. – immer drei

Abbildung 1: Brian Ferneyhough, Skizzen zu *Carceri d'invenzione I* für Kammerorchester (1982; Ausschnitt): die je vier asymmetrischen (1. System) und symmetrischen Aggregate (2. System) (Sammlung Brian Ferneyhough). Die im ersten System mit «β» bezeichneten Formen entsprechen den möglichen Verwandlungen der asymmetrischen Aggregate in symmetrische.

gemeinsame Töne hat (*g-c-a, c-e-a, e-c-d, c-des-d*). In der folgenden Skizze (Abbildung 1) notiert Ferneyhough, durch welche Verschiebungen die asymmetrischen Aggregate in symmetrische verwandelt werden können. Bemerkenswert ist dabei, daß die so erhaltenen Aggregate immer nur aus zwei Intervallen bestehen (so transformiert sich z.B. «AsI» in die symmetrische Intervallfolge +3, +3, +5, +5, +5, +3, +3). Möglicherweise liegt den Aggregaten «AsI» bis «AsIV» das einfache Prinzip der Zerstörung einer Folge von nur zwei Intervallen zugrunde.

Dieses Material wird ständig permutiert, transponiert, kombiniert und mit anderen Materialien interpoliert, bleibt aber die wichtigste strukturelle Tonhöhen­gruppe des ganzen Zyklus. Die Ableitung aus den Aggregaten, die Ferneyhough am häufigsten verwendet, ist die Transposition auf dem jeweils zweiten Ton jeder Gruppe (von Ferneyhough als «erste» Transposition bezeichnet). In *Beispiel 2* sind die so determinierten und in zahlreichen Skizzen auftauchenden Aggregate transkribiert.

Die korrekte Transposition des «AsI»-Aggregates müßte eigentlich *f*¹ statt *fis*¹ aufweisen. Ferneyhough korrigierte aber diesen Fehler, der sich

The image shows a musical score for two voices, labeled 'As I' and 'S I'. The score is divided into four sections, labeled I, II, III, and IV. The notation is complex, featuring many intervals and microtonal shifts. Some notes are marked with a star (*) or a flat sign (b). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C).

Beispiel 2

schon in den ersten Skizzen findet, nie und verwendete das Aggregat in dieser Form im Laufe der Jahre immer konsequent weiter.

Eine klare Anwendung der acht Aggregate und ihrer ersten Transposition ist z.B. in den Takten 9–10 von *Carceri d'invenzione I* zu sehen. In *Beispiel 3* ist die Analyse von Takt 9 wiedergegeben ohne die in der Partitur oben notierten Stimmen (Piccolo, Posaune und Klavier), deren Tonhöhenstruktur wegen der zahlreichen mikrotonalen Verschiebungen hier nicht analysiert werden kann.

Schon in diesem Beispiel wird die Freiheit der Materialbehandlung bei Ferneyhough deutlich: Die Verwendung der Aggregate folgt keiner festen Regel; die Töne werden ständig permutiert, so daß die asymmetrischen oder symmetrischen Intervallstrukturen nicht mehr aufzufinden sind; Tonwiederholungen sind möglich, und andere Töne können wegfallen (wie *c* im Horn und *d* in der Tenortuba; beide Töne sind aber in anderen Stimmen präsent).

Ein anderes, innerhalb des Zyklus sehr oft verwendetes Verfahren ist die Einfügung von Vierteltönen, die manchmal einzelne Töne der Aggregate alterieren, zuweilen als hinzukommendes Material eingetragen werden. So lassen sich z.B. die ersten Töne des Soprans im fünften Lied der *Etudes Transcendantes* als Interpolation von zwei Materialien interpretieren (vgl. *Beispiel 4*): Beim ersten handelt es sich um eine durch Vierteltonverschiebungen charakterisierte Pendelbewegung um den Zentralton *cis*; beim zweiten um eine Gruppe, die aus Permutationen von «SII» und der ersten Transposition von «AsIII» gebildet wird.

Zahlreiche weitere Verwendungen dieser Aggregate ließen sich zeigen. So basiert beispielsweise die Tonhöhenstruktur des Tonbandes von *Mnemosyne* den Skizzen zufolge auf einer weniger stark transformierten Form der Aggregate. Man kann aber meines Erachtens schon anhand dieser wenigen Beispiele einige Charakteristika von Ferneyhoughs Umgang mit dem

suave and controlled

Ob. AsI^I
(c und d in Takt 10)

Clar. AsII^I

Bass Clar. SI (c in Takt 10)

Bsn. AsIV^I

Hn. AsIII (c fehlt) +
AsIII^I (es in Takt 10)

Tpt. SII^I

Ten. Tba. SIV^I (d fehlt)

Beispiel 3

Material ersehen. Die Unterteilung in asymmetrische und symmetrische Aggregate folgt offensichtlich der programmatischen Idee, das präkompositorische Material durch kontrastierende Elemente vorzuformen. Der Kontrast bleibt aber auf die Ebene der Struktur der Ausgangs-Aggregate beschränkt, da diese später durch verschiedene Verfahren umgebildet werden. Trotzdem spielt die Einheit des Materials innerhalb des Zyklus eine wichtige Rolle. Ferneyhough versichert sich dieser Einheit durch latente strukturelle Beziehungen auf der Ebene der Tonhöhen.

