

Cordula Paetzold

Carceri d'Invenzione
von Brian Ferneyhough
Analyse der Kompositionstechnik

Gedruckt mit Unterstützung der



ernst von siemens
musikstiftung

Dieser Band erscheint als Band 14
in der Reihe *sinefonia*
© Cordula Paetzold
alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Hofheim, 2010
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
ISBN 978-3-936000-74-0
www.wolke-verlag.de

Inhalt

Vorwort	7
I. Gesamtanlage des Zyklus	11
I.1 Die Stücke des Zyklus	11
I.2 Gemeinsamkeiten und Symmetrien	15
I.3 Chronologie und Entstehung der Stücke des Zyklus	17
II. Notationstechnische und andere Besonderheiten	21
II.1 Tempo, Metrum und Rhythmus	21
II.2 Spielweise der Instrumente	25
II.3 Notation von Mikrotönen	30
II.4 Anordnung der Instrumente im Ensemble	30
III. <i>Superscriptio</i>	33
III.1 Entstehung und Kompositionsprozess	34
III.2 Analyse und (automatisierte) Rekomposition	36
III.2.a Taktdisposition	36
III.2.b Anzahl der Impulse pro Takt	41
III.2.c Rhythmus- und Tonhöhendisposition der Formteile	42
IV. <i>Carceri d'Invenzione I</i>	83
IV.1 Die acht Grundakkorde des Zyklus	83
IV.2 Analyse von <i>Carceri d'Invenzione I</i>	94
IV.2.a Taktdisposition	94
IV.2.b Gesamtanlage und Instrumentation	96
IV.2.c Tonhöhendisposition	105
IV.2.d Rhythmusdisposition	135
V. <i>Carceri d'Invenzione II</i>	139
V.1 Drei Versionen von <i>Carceri d'Invenzione II</i>	139
V.2 Analyse des Soloparts von <i>Carceri d'Invenzione IIa</i>	140
V.2.a Taktdisposition	140
V.2.b Verteilung der 48 Module	145
V.2.c Tonhöhendisposition	156
V.2.d Rhythmusdisposition: Module und Transformationen	166
V.2.e Herleitung des Materials aus den <i>Etudes Transcendentales</i>	212
V.3 Harmonik von <i>Carceri d'Invenzione IIc</i>	218
V.4 Orchesterpart von <i>Carceri d'Invenzione IIa</i>	229

VI. <i>Carceri d'Invenzione III</i>	237
VI.1 Analyse von <i>Carceri d'Invenzione III</i>	238
VI.1.a Gesamtanlage	238
VI.1.b Taktdisposition	243
VI.2 Bauplan und Pulszyklen	246
VI.3 Das „irreguläre Metronom“	254
VI.3.a Anwendung in <i>Carceri d'Invenzione III</i>	254
VI.3.b Zusammenhänge im gesamten Zyklus	257
VII. <i>Mnemosyne und Intermedio alla ciaccona</i>	259
VII.1 Analyse von <i>Mnemosyne</i> und <i>Intermedia alla ciaccona</i>	260
VII.1.a Taktdisposition von <i>Mnemosyne</i> und <i>Intermedia alla ciaccona</i>	260
VII.1.b Das Zuspieldband von <i>Mnemosyne</i>	263
VII.1.c Rhythmusdisposition von <i>Mnemosyne</i>	267
VII.1.d „Eintunnelung“ der Solostimme von <i>Mnemosyne</i>	274
VII.2. Verwandtschaft von <i>Mnemosyne</i> und <i>Intermedia alla ciaccona</i>	278
VIII. <i>Etudes Transcendentales</i>	283
VIII.1 Zyklus im Zyklus / Anordnung der Etüden	283
VIII.2 Analyse von <i>Etude Transcendentale Nr. 9</i>	288
VIII.2.a Gesamtanlage	288
VIII.2.b Taktdisposition	291
VIII.2.c Rhythmusdisposition	295
VIII.2.d Umgang mit dem Text	297
IX. <i>CARCERI</i> von Piranesi und Ferneyhough	301
IX.1 Piranesis Stiche <i>Carceri d'Invenzione</i> – „Raumphantasien“	301
IX.2 Ferneyhoughs Zyklus <i>Carceri d'Invenzione</i> – „Zeitphantasien“	313
Farbtafeln	329
Anhang	
Literaturverzeichnis	369
Verzeichnis der Partituren und Tonaufnahmen	375
Großformale Gliederung von <i>Superscriptio</i>	376
Formen und Transpositionen der „Zwölftonreihe“ von <i>Superscriptio</i>	378
Rekomposition der Formteile von <i>Superscriptio</i>	382
Transpositionen der acht Grundakkorde von <i>Carceri d'Invenzione</i>	443
Formen und Transpositionen der „Schönberg-Reihe“ von <i>Carceri d'Invenzione</i>	444
Taktschema von <i>Carceri d'Invenzione I</i>	448
Modulschema von <i>Carceri d'Invenzione IIa</i>	449

Vorwort

Eine „herkömmliche“ Analyse der Werke Ferneyhoughs scheint zum Scheitern verurteilt. *Intermedio alla ciaccona* – das Violinsolo als vermeintlich unkompliziertes Stück für ein erstes Annähern – lässt sich nur unzureichend beschreiben, indem man die verschiedenen Spieltechniken aufzählt und aneinanderreihet. Keine Wiederholungen, keine Entwicklungen in Bezug auf Ambitus, Dynamik oder Klangfarbe, keine Anhaltspunkte für ein bewusstes Vorgehen bei der Komposition; scheinbar pure Willkürlichkeit. Was will man da analysieren?

Vermeintlich einfacher schien das Vorgehen bei *Superscriptio* für Piccolo solo, das Ferneyhough als das „am meisten automatisierte Stück“ bezeichnet. Tonhöhen lassen sich sinnvoll aufreihen, Dauern und Melodierichtungen differenzieren und ordnen, dynamische Unterschiede als gliederndes Moment aufzeigen. Regelmäßigkeiten lassen eine gewisse Logik in dem Stück erkennen. Anfangs. Im weiteren Verlauf überwiegen die Ausnahmen von der Regel und die Beschreibung wird zunehmend Selbstzweck ohne die Chance auf eine schlüssige Interpretation der Ergebnisse.

Außer dem Notenmaterial und wenigen Einspielungen gibt es eine Reihe von Aufsätzen von Ferneyhough, in denen er über seine Kompositionsweise berichtet. Mithilfe von einfachen, überschaubaren und eigens für die jeweiligen Erläuterungen konzipierten Beispielen erklärt er seine Ideen und sein Vorgehen bei der konkreten kompositorischen Umsetzung klar und einleuchtend. Wo aber findet sich in diesen mit Noten und Spielanweisungen hoffnungslos überladenen Partituren auch nur annähernd eine entsprechend erklärbare Stelle? Die Kluft zwischen Theorie und Praxis scheint geheimnisvoll – und unüberwindlich.

Ferneyhoughs Kompositionsstil – genannt „New Complexity“ (Richard Toop) – lässt sich nicht allein vom Notenbild her erschließen; die Konstruktion der Stücke als einen logischen Akt zu verstehen und nachzuvollziehen ist erst durch die genaue Kenntnis der Skizzen zu den Stücken möglich.¹ Hier erst zeigt sich, wie Ferneyhough Schichten von Dauern und Tonhöhen miteinander verbindet, einander gegenüberstellt, ineinander verschwimmen lässt. Und wie durch die Anwendung und Weiterentwicklung serieller Techniken daraus ein Klang entsteht, der charakterisiert ist durch die Überinformation des Hörers, die schier unerträgliche Spannung des Interpretens und die daraus neu gewonnene Qualität der Wahrnehmung.

Das (erstmalige) genaue Studium der vorliegenden Skizzen ist Grundlage für diese Arbeit. Von gebundenen Skizzenheften über dicht beschriebene Notizzettel bis zur

1 Die *Paul Sacher Stiftung* Basel, in deren Archiv die Skizzen der Werke Ferneyhoughs liegen, gewährte mir freundlicherweise Einsicht.

großflächigen Übersichtsgrafik gewährt die Skizzensammlung umfassend Einblick in das Denken, Experimentieren und Komponieren Ferneyhoughs. Als Ergebnis der Forschungsarbeit ist hier die Kompositionsweise Ferneyhoughs über den Zeitraum von 1980 bis 1987 exemplarisch anhand der verschiedenartigen Stücke dieses Zyklus dargestellt. Es handelt sich um die erste in diesem Maße detaillierte Arbeit über die Kompositionsweise Ferneyhoughs. Das hat zwei Gründe: Erst zu Beginn der 80er Jahre war der persönliche Stil Ferneyhoughs ausgereift genug, um seinen Werken diese Einzigartigkeit zu verleihen; die davor entstandenen Stücke tragen noch nicht die typische Handschrift des Komponisten. Die Werke der 90er Jahre wurden wiederum bereits in so erheblichem Maße mit Hilfe des Computerprogramms *Patchwork* gemacht, dass ausführliche (handschriftliche) Skizzen nicht mehr vorliegen, und eine Dokumentation des Vorgehens ist dementsprechend wesentlich schlechter durchführbar.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist zu ergründen, wie Ferneyhough in den sieben Stücken des Zyklus *Carceri d'Invenzione* „musikalische Energie“ auszudrücken bestrebt ist und wie er diese Frage kompositionstechnisch angeht. Nach allgemeinen Überlegungen zum Zyklus allgemein, zum (neuartigen) Umgang mit Takt und Metrum, zu Klangfarben und Spieltechniken und deren Notation in den Kapiteln I und II werden die einzelnen Stücke nacheinander möglichst sorgfältig auf ihre kompositionstechnischen Mittel und deren spezielle Verwendung hin untersucht. Es folgt in Kapitel IX ein genauerer Blick auf den Bilderzyklus *CARCERI* des barocken Malers, Grafikers und Architekten Giovanni Battista Piranesi als Grundlage für die anschließende Reflexion darüber, was Ferneyhough daran so begeistert hat und wie es ihm gelingt, die dort gewonnene neue bildliche Ausdrucksebene in eine neue klangliche Ausdrucksebene umzusetzen.

Für das vorliegende Buch wurde die 2002 fertig gestellte Dissertation überarbeitet und aktualisiert: Einige Erfahrungen zur Aufführungspraxis sind in Kapitel II (Notation) eingeflossen. Kapitel V ist ergänzt durch die Herleitung des Materials von *Carceri d'Invenzione II* aus einigen *Etudes Transcendentales*, was wiederum den engen inneren Zusammenhang des Zyklus deutlich macht. Kapitel VII enthält neue Erkenntnisse über die spezielle Konstruktion von *Mnemosyne* – jetzt lässt sich der Gegensatz von „automatisiert“ und „informell“ und die Balance zwischen den beiden Kompositionsweisen besser verstehen. Schließlich ist der vergleichende Blick auf die *CARCERI*-Stiche von Piranesi und die musikalische Arbeit Ferneyhoughs in Kapitel IX weiter verfeinert.

Für Komponisten gibt das Studium dieses Buchs vielfältige Anregungen, wie komplexe musikalische Strukturen erzeugt werden können, wie z.B. durch mehrmaliges Anwenden bestimmter Vorgänge die Tondauern oder die Tonhöhen oder verschiedene Strukturelemente elegant miteinander in Beziehung gesetzt werden können, ohne dass die Verbindung gleich offensichtlich wird und dadurch einen zu hohen Stellenwert innerhalb der Komposition erlangt. Für Interpreten zeigen die Analysen Zusammenhänge innerhalb der Stücke und zwischen den Stücken des Zyklus, die die Herangehensweise grundsätzlich verändern und dadurch in gewisser Weise erleichtern.

Interessierten Beobachtern schließlich ermöglicht der Vergleich von Ferneyhoughs und Piranesis Zyklus einen Einblick in diese ganz eigene Verbindung von Musik und

bildender Kunst, die sich hier erst auf den zweiten Blick erschließt. Zwar gründet Ferneyhough sein Werk bewusst auf Piranesis Kerker-Darstellungen, allerdings sucht man eine tonmalerische oder bildliche Beziehung vergeblich. Der Bezug liegt – wie gesagt – auf der Ausdrucksebene und das in besonders eindringlicher Weise.