

In Brian Ferneyhoughs Musik spielen außermusikalische Einflüsse oft eine zentrale Rolle. Anregungen für Kompositionen liefern manchmal schriftliche Texte wie zum Beispiel die Allegorie-Theorie Walter Benjamins in *Lemma-Icon-Epigramm* für Klavier (1981). Häufig sind es auch Werke der bildenden Künste: *Transit* für sechs Stimmen und Kammerorchester (1972/75) wurde unter dem Eindruck eines Holzschnitts des französischen Naturwissenschaftlers Camille Flammarion komponiert; *La terra est un homme* für Orchester (1976/79) und *La Chute d'Icare* für Klarinette und Kammerensemble (1988) beziehen sich auf gleichnamige Bilder des surrealistischen Malers Roberto Matta beziehungsweise Breughels. Im folgenden soll der Einfluß der Radierungen *Carceri d'invenzione* von Giovanni Battista Piranesi im Kompositionszyklus gleichen Titels näher betrachtet werden, in dem auch eine zumindest indirekte Rezeption der Kunst Francis Bacons nachzuweisen ist. Ein mögliches Mißverständnis sei jedoch sofort beseitigt: Die Beziehung zwischen der Musik Ferneyhoughs und außermusikalischen Kunstformen führt keineswegs zu einer direkten Übernahme von formalen oder expressiven Aspekten des Modells, noch weniger zu dessen musikalischer Paraphrase oder Nachahmung. Es handelt sich hier nicht um »geheime Programme«, sondern um Assoziationen auf einer ästhetischen Ebene, wie Ferneyhough selbst 1991 in einem Interview bestätigte: »Often, an image has cut through a Gordian knot of confused speculation and enabled me to focus upon one primary area of articulation of that problem.«¹

Ferneyhough arbeitete an *Carceri d'invenzione* zwischen 1980 und 1986, in einer Zeit, in der er sich intensiv mit der Frage nach seinem eigenen kompositorischen Stil und der Funktion der Figur in seiner Musik auseinandersetzte. 1982 und 1984 verfaßte er zwei Essays (*Form – Figure – Style: An Intermediate Assessment* und *Il Tempo della Figura*)², die eine theoretische Ausformulierung der während des Kompositionsprozesses von *Carceri* aufgetretenen Problematiken darstellen und als wichtige Manifestation seiner damaligen Poetik verstanden werden können. Der Zyklus *Carceri d'invenzione* besteht aus sieben Stücken:

1. *Superscriptio* für Piccolo solo (1981);
2. *Carceri d'invenzione I* für Kammerorchester (1982);
3. *Intermedio alla ciaccona* für Violine solo (1986);
4. *Carceri d'invenzione II* für Flöte und Kammerorchester (1985);
5. *Etudes Transcendantales / Intermedio II* für Flöte, Oboe, Sopran, Cembalo und Cello (1982-85);

Pietro Cavallotti

Piranesis Einfluß

Brian Ferneyhoughs *Carceri d'invenzione*

6. *Carceri d'invenzione III* für Bläser und Schlagzeug (1986);

7. *Mnemosyne* für Baßflöte und Tonband (1986).

Ferneyhoughs Auseinandersetzung mit den Zeichnungen Piranesis fand – nach Aussage des Komponisten – 1981 statt, also als die Arbeit an *Superscriptio* bereits angefangen hatte. Höchstwahrscheinlich existierte aber damals schon die Idee, sich mit einem größeren Kompositionsprojekt zu beschäftigen. Das dokumentieren einige in der Paul Sacher Stiftung in Basel aufbewahrte Skizzenseiten, die mit »13. Dezember 1980« datiert sind und den Titel *City of the Sun* tragen. Dort entwickelt Ferneyhough ein auf acht Aggregaten basierendes Tonhöhenmaterial, das dann in allen Stücken des Zyklus, außer in *Superscriptio*, verwendet wurde.³ Es dürfte kein Zufall sein, daß Ferneyhough bei der Entstehung eines sich offensichtlich auf die ideale Stadt beziehenden Projektes (vielleicht unter dem direkten Einfluß von Tommaso Campanellas *Città del sole*) seine Aufmerksamkeit auf Piranesi richtete, der ja gerade auch für seine Stadtansichten (»Vedute«) berühmt ist. Jedenfalls gewann das Projekt nach der Begegnung mit Arbeiten von Piranesi neue und endgültige Konnotationen.

Die Radierungen des italienischen Graphikers und Architekten wurden 1750 in Rom mit dem Titel *Invenzioni Capric[ciose] di Carceri* publiziert; eine zweite, erweiterte Auflage (16 Tafeln statt 14) erschien 1761, diesmal unter dem Titel *Carceri d'invenzione*. Trotz der beträchtlichen Veränderungen der graphischen Details zeichnen sich beide Auflagen durch eine stilistische Einheit aus. Es ist bezeichnend für Ferneyhoughs Ansatz, daß Überlegungen über die Konsistenz seines eigenen musikalischen Stils ausgerechnet vom Manierismus Piranesis angeregt wurden. Dabei ging es ihm um die Festlegung einer für mehrere Werke gültigen, kompositorischen Strategie, die es ermöglicht, ein musikalisches Ausgangsmaterial im Lauf eines mehrjährigen Kompositionsprozesses immer wieder zu variieren und zu verformen, ohne daß dessen Identität auf der perceptiven Ebene verloren geht. Was Ferneyhough an Piranesis Radierungen bewunderte, war gerade die Koexistenz stark entgegenge-

3 Vgl. dazu Richard Toop, *Brian Ferneyhough's Etude Transcendantales: A Composer's Diary (Part 1)*«, in: *Arts Quarterly*, 1 (1991), S. 55–89 und Pietro Cavallotti, *Einige Bemerkungen über die Tonhöhenorganisation in Brian Ferneyhoughs Zyklus Carceri d'invenzione*, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 13 (April 2000), S. 48–53.

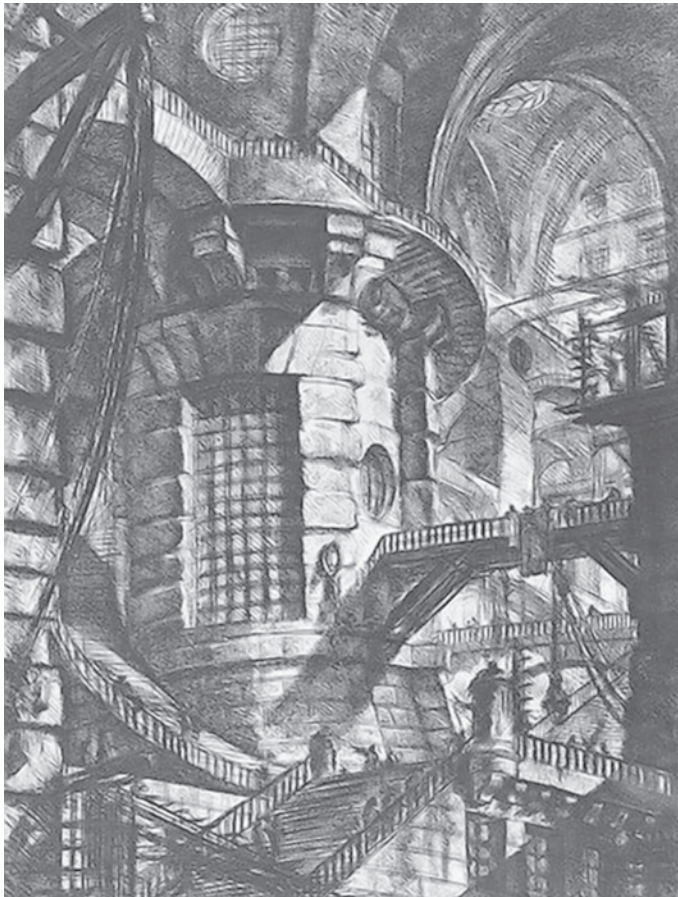
1 Brian Ferneyhough, *Interview with Jean-Baptiste Barrière* (1991), in: *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1995, S. 415.

2 Vgl. in: Brian Ferneyhough, *Collected Writings*, a. a. O., S. 21–28 bzw. S. 33–41.

setzter Elemente: »The [Piranesi's] *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 centre while forcibly thrust away along centrifugal rays of absolutely non-naturalistic, mutually conflicting lines of force.«⁴

4 Brian Ferneyhough, *Carceri d'Invenzione* (1986), in: *Collected Writings*, a. a. O., S. 131.

8 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, a. a. O., S. 42.



Gianbattista Piranesi, *Carceri d'invenzione*, zweite Ausgabe, Rom 1761, Tavola X.

9 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, a. a. O., S. 42.

5 Veröffentlicht Paris 1981

6 Vgl. Brian Ferneyhough, *Interview with Jean-Baptiste Barrière* (1991), a. a. O., S. 415.

7 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, a. a. O., S. 39. Vgl. z. B. auch Brian Ferneyhough, *Form – Figure – Style: An Intermediate Assessment*, a. a. O., S. 21.

Diese Interpretation des komplexen Perspektivenspiels Piranesis ist in ihrer Wortwahl (»mutually conflicting lines of force«) aufschlußreich: In ihr spiegelt sich eine Thema wider, das Ferneyhough damals insbesondere nach der Lektüre von Gilles Deleuzes *Francis Bacon. Logique de la sensation*⁵ beschäftigte und das die Rolle der »Kraft« in der Kunst betrifft. Diese Rezeption wurde nicht nur vom Komponisten selbst in einem Interview bestätigt⁶, sondern wird auch in den theoretischen Schriften Ferneyhoughs durch direkte Zitate betont. Insbesondere eine der zentralen Thesen des Deleuze-Essays wird aufgenommen: »En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes
34 mais de capter des forces.«⁷

Was Deleuze mit »capter des forces« meint, wird klar, wenn man an die Verformung der Figuren in Bacons Bildern denkt: In ihnen werden elementare Kräfte wie Druck, Schwere oder Spannung sowie Gefühle wie Angst und Schauer in actu fixiert. Deleuze interpretiert die auf den ersten Blick unnatürlichen Stellungen von Bacons Körpern als natürlichen Ausdruck der auf sie wirkenden Kräfte – wie der Lust am Schlafen, am Sitzenbleiben, am Kämpfen, am Kotzen. Deleuze beschreibt zum Beispiel die kauernde Haltung schlafender Figuren auf manchen Bildern Bacons als eine meisterhafte Darstellung der »force d'aplatissement dans le sommeil«.⁸

Im Kontext dieser doppelten Anregung durch Bilder von Piranesi und Bacon – letztere freilich durch Deleuzes Text vermittelt – präzisieren sich für Ferneyhough einige Gedanken, die als poetische Grundlage der Kompositionsarbeit an *Carceri d'invenzione* dienen. In seinem Werkkommentar zu diesem Zyklus entwickelt er eine Auffassung der musikalischen Ereignisse, die fast buchstäblich auf Deleuze Bezug nimmt: »The musical event is defined by its capacity to render visible the forces acting on it as well as the energies thereby set free.«⁹ Hier wird deutlich, daß Ferneyhough im Unterschied zu Deleuze eine Distinktion zwischen »force« und »energy« vornimmt, die in seiner Musik zwei verschiedene Aspekte darstellen. Diese Differenzierung versteht unter »energy« den individuellen Charakter eines melodisch-rhythmischen profilierten Ereignisses (in Ferneyhoughs Terminologie: »Figur«) und unter »force« beziehungsweise »lines of force« die globale Tendenz einer Konstellation von Ereignissen, die sich als Resultat der Nebeneinanderstellung der jeweils autonomen Gestaltung ergibt. Beide Aspekte können sich – dank der für Ferneyhoughs Kompositionsprozeß typischen separaten Behandlung jedes einzelnen musikalischen Parameters – auf verschiedenen Parameter-Ebenen offenbaren. Der gesamte Zyklus *Carceri d'invenzione* bietet kompositionstechnisch ein äußerst umfangreiches Repertoire von Transformationsprozessen, die immer wieder zu einer gezielt neuen Strukturierung der Figurenzusammenhänge tendieren. Das wird erreicht mittels einer ständigen variierten Wiederholung desselben oder ähnlichen Materials, bei der diesem neue Konnotationen (das heißt Kraftlinien) zugefügt werden. So wird auf der rhythmischen Ebene die innere Struktur einer Figur zum Beispiel durch die Verkleinerung oder Vergrößerung ihrer Werte umgestellt (oft, indem sie bei veränderter Taktangabe wiederholt wird) oder durch Unterteilung einer rhythmischen Einheit in mehrere Impulse (be-

ziehungsweise umgekehrt) oder durch Interpolationen der Elemente nebeneinandergestellter Figuren. Dabei treffen entgegengesetzte Kräfte aufeinander, so wie es Ferneyhough auch in den extremen Perspektiven Piranesis beobachten konnte.

Ein weiterer mit den Radierungen Piranesis verknüpfter Aspekt scheint das eigentliche »Programm« der *Carceri d'invenzione* zu sein. Den italienischen Titel etwas entstellend könnte man das Werk Piranesis als »Kerker der Erfindung« interpretieren. So verfährt zumindest Ferneyhough, indem er die Zentrifugalkraft der Linien in Opposition zu der vom Bildrahmen konstituierten Beschränkung auffaßt. Sein gesamter Kompositionszyklus beruht auf einer Dialektik zwischen Freiheit und Reichtum der kompositorischen Erfindung und dem Zwang, der von den selbst vorbestimmten Techniken auf den Komponisten ausgeübt wird. Dieser Gegensatz ist schon im Verhältnis der einzelnen Zyklus-Teile zueinander evident, die von streng durchkomponierten Stücken wie *Superscriptio* bis zu informellen wie *Intermedio alla ciaccona* oder *Mnemosyne* reichen. Die genannte Dialektik wird jedoch besonders deutlich bei der Betrachtung der jeweils verwendeten Kompositionstechnik.

Obwohl es an dieser Stelle nicht möglich ist, ins Detail zu gehen¹⁰, möchte ich hier wenigstens ein paradigmatisches Beispiel kurz beschreiben, nämlich den Entstehungsprozeß von *Carceri d'invenzione II*. Der Verlauf der Solo-Flöte wurde hier gesondert behandelt: Die Stimme war vollständig komponiert, bevor die Arbeit an der Begleitung begonnen wurde. Ihre Rhythmus- und Tonhöhen-Struktur ist das automatische Ergebnis einer äußerst komplexen und vielfältigen Ansammlung von präkompositorischen Determinationsstufen. Das grundlegende Prinzip für die Komposition der Flötenstimme ist eigentlich sehr durchsichtig und beruht auf der Technik der Wiederholung (die, allein betrachtet, schon eine Beschränkung der kompositorischen Erfindung darstellt). In diesem Fall verwendete Ferneyhough, um die Beziehungen zwischen den Werken des Zyklus auf der Materialebene zu befestigen, die Sopranstimme des bereits komponierten sechsten Liedes aus den *Etudes Transcendantales* als Modell, dessen 48 Takte in ihrer rhythmischen Gestalt als 48 autonome Zellen beziehungsweise Figuren behandelt werden. Die rhythmische Struktur der Solo-Stimme von *Carceri d'invenzione II* besteht im Grunde aus einer vierfachen Wiederholung dieser 48 Figuren (mit anderen Tonhöhen), wobei jede Wiederholung in der Folge der Figuren vorbestimmte Permutationen vollzieht. Darüber hinaus entwickelte Ferneyhough vier

unterschiedliche Systeme, um in prädeterminierten Intervallen die Eintragung von neuen Wiederholungen zu steuern. Dazu kommen noch zwei verschiedene Filter, die (ebenfalls in vorbestimmten Abständen) zur Tilgung einiger Figuren dienen. Am Ende dieser Prozeduren – ausführlich auf einer Skizzenseite entworfen – ergibt sich aus der ursprünglichen viermaligen Wiederholung der 48 Figuren (= 192) insgesamt eine Taktanzahl von 227 Takten. Die Wiederholungen selbst erfolgen aber natürlich nicht ohne Transformationen. Hierbei sind fünf unterschiedliche Variationsarten der Figuren vorgeschrieben (von einfacher Wiederaufnahme bis zur Interpolation mit Elementen anderer Figuren). Man kann also bis zu elf verschiedene Methoden unterscheiden, die auf einer immer noch präkompositorischen Ebene die Folge der Figuren und ihre Behandlung bestimmen.

Die Konkretisierung dieses abstrakten Plans in der Partitur, das heißt die tatsächliche Komposition dieser Figuren, erfolgt dann in der Tat gewissermaßen automatisch – obwohl immer wieder Ausnahmen bzw. aktive Eingriffe des Komponisten zu finden sind. Aber die »Kerker der Erfindung«, also die Unterwerfung Ferneyhoughs unter die von ihm selbst bestimmten Regeln, wird eindeutig durch die Fruchtbarkeit der Kompositionstechnik aufgewogen. Die Freiheit der Erfindung entfaltet sich hier auf einer subkutanen Ebene und scheint, wie die Perspektiven Piranesis, den Rahmen des Werkes zu überschreiten. ■

10 Zur umfangreicheren Analyse dieses Aspekts vgl. Pietro Cavallotti, *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre (am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey)*, Edition Argus, Schliengen [2004, im Druck], insbesondere Kapitel II.2.

Edition Juliane Klein



WWW.EDITIONJULIANEKLEIN.DE